

TRILCE

estructura
de un nuevo
lenguaje

IRENE VEGAS GARCIA



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATOLICA DEL PERU
FONDO EDITORIAL 1982

PUBLICACIONES RECIENTES

Del Busto Duthurburu, José Antonio
Túpac Amaru. Antes de su rebelión

Del Busto Duthurburu, José Antonio
La Hueste Perulera

Figueroa, Adolfo

**La Economía campesina de la sierra
del Perú**

García Belaúnde, Domingo

Conocimiento y Derecho

Fisher, John R.

**Gobierno y Sociedad en el Perú Co-
lonial: El Régimen de las Intenden-
cias 1784-1814**

León Barandiarán, José

**La Sucesión Hereditaria en la Juris-
prudencia Suprema**

Mac Gregor, Felipe S. J.

Sociedad, Ley y Universidad Peruana

José Velásquez García
TRILCE, ESTRUCTURA DE UN NUEVO

TRILCE, ESTRUCTURA DE UN NUEVO LENGUAJE



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATOLICA DEL PERU

Fondo Editorial 1982

Irene Vegas García

TRILCE, ESTRUCTURA DE UN NUEVO LENGUAJE



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATOLICA DEL PERU

Fondo Editorial 1982

Irre Végar García

TRILCE, ESTRUCTURA DE UN NUEVO LENGUAJE

© Pontificia Universidad Católica del Perú

Fondo Editorial, 1982

Derechos Reservados



CONTENIDO

0	Introducción	1
1	Clasificación de los organismos	8
1.1	Nivel fótilo	8
1.2	Nivel sésil	28
2	Reproducción de las algas	30
3	Conclusión	347
4	Apéndice	351
5	Bibliografía	341

A la memoria de mi padre,
Ricardo Vegas García, quien
puso la primera semilla,

y

a mis hijos, Wenceslao y Verónica,
por haberme permitido estudiar
"las letras" al mismo tiempo
que ustedes.

2. Introducción.

2.1. Propósito. En 1912 César Vallejo se convirtió en testigo por una revolución que continúa influyendo hasta hoy a nuevos generos en las letras, principalmente, pero no exclusivamente, las poéticas.

En esos años surgió una época en la vanguardia literaria, presuntamente por su ruptura con las reglas gramaticales del lenguaje cotidiano y su ruptura con el lenguaje poético tradicional. Hasta ahora no se han fijado con la precisión necesaria las reacciones fundamentales de los excentricados literarios. El propósito de este trabajo es someter estos literarios a un análisis detenido a luz de un criterio lingüístico y estilístico.

El efecto que propongo realizar sistemáticamente en el lenguaje vallejano con el objeto de:

1) Justificar las desviaciones fonéticas y semánticas respecto de las normas

2) Justificar las desviaciones fonéticas y semánticas respecto de las normas

3) Justificar las desviaciones fonéticas y semánticas respecto de las normas

4) Justificar las desviaciones fonéticas y semánticas respecto de las normas

5) Justificar las desviaciones fonéticas y semánticas respecto de las normas

6) Justificar las desviaciones fonéticas y semánticas respecto de las normas

7) Justificar las desviaciones fonéticas y semánticas respecto de las normas

8) Justificar las desviaciones fonéticas y semánticas respecto de las normas

9) Justificar las desviaciones fonéticas y semánticas respecto de las normas

10) Justificar las desviaciones fonéticas y semánticas respecto de las normas

11) Justificar las desviaciones fonéticas y semánticas respecto de las normas

12) Justificar las desviaciones fonéticas y semánticas respecto de las normas

13) Justificar las desviaciones fonéticas y semánticas respecto de las normas

14) Justificar las desviaciones fonéticas y semánticas respecto de las normas

15) Justificar las desviaciones fonéticas y semánticas respecto de las normas

16) Justificar las desviaciones fonéticas y semánticas respecto de las normas

17) Justificar las desviaciones fonéticas y semánticas respecto de las normas

18) Justificar las desviaciones fonéticas y semánticas respecto de las normas

19) Justificar las desviaciones fonéticas y semánticas respecto de las normas

20) Justificar las desviaciones fonéticas y semánticas respecto de las normas

CONTENIDO

O.	Introducción	1
I.	Planteamiento de las desviaciones	5
1.1.	Nivel fónico	5
1.2.	Nivel semántico	25
2.	Reducción de las desviaciones	39
3.	Conclusiones	147
4.	Apendices	151
5.	Bibliografía	341

2.2. Metodología. Para llevar a cabo este proyecto, he adaptado la teoría y el método que Jean Cohen plantea en *Structures de langage poétique*.¹ Este cito siempre por su versión española: *Estructura del lenguaje poético*, traducción de Martín Alonso Álvarez.²

2.2.1. Partiendo del hecho de que el lenguaje se distribuye en dos especies, prosa y poesía, Jean Cohen busca las características pertenecientes a la poesía por oposición a la prosa. Considero que las diferencias entre ambas especies son básicamente lingüísticas y, siguiendo el punto de vista

elaborado por la estilística francesa a partir de Bruneau, 3 ve la poesía como una "desviación" respecto a la prosa, entendida ésta en el sentido más amplio como lenguaje normal libre de toda preocupación poetizante. Los rasgos y figuras que caracterizan el lenguaje poético acusan, según Cohen, una estructura común: constituyen en conjunto una desviación sistemática respecto de la norma.

Cohen sostiene que la desestructuración sistemática del mensaje, o sea, del contenido conceptual del lenguaje, es una necesidad del poeta, quien, por este medio, alcanza una nueva percepción del universo y de todo lo que lo integra; pero esta desestructuración implica un proceso de reestructuración en el cual, el sentido nocional (denotativo) propio del lenguaje normal, se supedita al sentido emocional (connotativo) que es propio del lenguaje poético. La reestructuración se logra poéticamente por medio de la metáfora. El autor define la poesía como una "vasta metáfora" (pág. 219) que es el elemento unificador y estructurador en el cual "todas las figuras se realizan y culminan" (pág 195) y que constituye la base de lenguaje poético.

0. 3. 2. Cohen aplica su teoría a nueve poetas franceses: Corneille, Racine y Molière; Lamartine, Hugo y Vigny; y, Rimbaud, Verlaine y Mallarmé; pertenecientes a tres épocas literarias diferentes, clasicismo, romanticismo y simbolismo. Apoyado en datos estadísticos comparativos, establece una escala o parámetro de lo poético que permite distinguir la producción poética de los tres movimientos literarios.

Su estudio está dividido en dos fases: la primera, consiste en un análisis lingüístico descriptivo de las desviaciones que se manifiestan en la versificación, la predicación, la determinación, la coordinación y el orden de las palabras, limitándose en casi todos los casos, a los nexos sintácticos que contienen un adjetivo epítético. A esta fase la llama "planteamiento de las desviaciones".

La segunda fase, apenas esbozada, consiste en determinar la función poética de las desviaciones lo cual implica un estudio detenido de los fenómenos fónicos, semánticos y gramaticales que encubren las figuras poéticas, principalmente los tropos, por medio de los cuales se reconstruye a nivel poético la "violación" del lenguaje. Esta es la fase que Cohen llama "reducción de las desviaciones".

0.3.3. La teoría planteada por Cohen se apoya en un método sistemático y riguroso que permite aplicar al estudio del lenguaje poético criterios objetivos que abren nuevas perspectivas a la crítica literaria y contribuyen a una mayor comprensión de la esencia del lenguaje poético.

Sin embargo, en la práctica el método de Cohen adolece de ciertas limitaciones que disminuyen el alcance de su aplicación:

1) Su objetivo es muy general: de un lado, quiere confrontar la poesía con la prosa; de otro, establecer un parámetro estadístico de lo poético que, potencialmente, permite distinguir poetas, escuelas y épocas, buscando un mecanismo general aplicable a todo lo concebido como poesía.

2) Las desviaciones se estudian en versos y trozos aislados, sin tomarse nunca en consideración la estructura de un poema completo.

3) Como está enfocada sobre la poesía francesa, las desviaciones observadas pueden reflejar reglas gramaticales propias sólo de la lengua francesa, careciendo, por consiguiente, de la universalidad que sería de desear.

4) La mayor parte del libro se centra en el estudio de la función del adjetivo, dejando así de lado la función de las otras partes de la oración.

5) El estudio analiza detenidamente las desviaciones y arroja un resultado estadístico que solamente cobra su pleno sentido al desarrollarse la segunda fase, la interpretación y reducción de esas desviaciones para comprender su función poética. El propio autor se muestra consciente del carácter preliminar de su obra:

El problema [desentrañar el sentido de las desviaciones] no atañe a la estructura del lenguaje sino a su función, y este problema más bien corresponde a la psicolingüística que a la lingüística propiamente dicha, a la que hemos determinado limitar nuestro estudio. Si abordamos aquí el problema fundamental es, pues, *para no quedarnos en la fase negativa de un proceso que también implica una fase positiva de la que la primera no es más que su instrumento*. Esperamos convertir esta segunda fase en objeto de futuras investigaciones y aquí sólo nos limitaremos a afirmar su existencia (pág. 200). [El subrayado, suplido].

Desgraciadamente, estos prometidos estudios aún no han sido publicados por el crítico.

En el presente trabajo intentaré subsanar las deficiencias que acabo de detallar utilizando la teoría y el método de Cohen en aquellos aspectos que se adapten al estudio del lenguaje poético de Vallejo en *Trilce* y a las características de la lengua española, superando al mismo tiempo el planteamiento puramente descriptivo de las desviaciones para llegar a una interpretación estilística, es decir, la determinación de su función poética.

Introducción

1 París: Flammarion, 1966.

2 Madrid: Gredos, S.A. (Biblioteca Románica Hispánica [II Estudios y Ensayos, No. 140]), 1970. 227 págs.

3 Charles Bruneau, "La Stylistique," *Romance Philology*, 5:1 (1951 - 52), 1 - 14.

PRIMERA PARTE

CAPITULO I

1. Planteamiento de las desviaciones.

Esta primera parte del estudio consiste en una descripción sistemática y exclusivamente formal de las desviaciones fónicas y semánticas en el lenguaje poético de César Vallejo en *Trilce*. Con este fin, he analizado dicha obra verso por verso, buscando las desviaciones y clasificándolas de acuerdo con las diversas características que presentan. Dada la gran cantidad de casos de cada desviación, he seleccionado y presentado únicamente algunos ejemplos de cada una de ellas; pero utilizo la totalidad de los ejemplos para establecer la frecuencia con que aparece cada desviación lo cual se muestra en las tablas al final de cada apartado. En los apéndices correspondientes a cada tipo de desviación incluyo lista de todas ellas.

1. 1. Nivel fónico . Estudio el nivel fónico en los distintos aspectos de la verificación. "El verso [dice Cohen] es una estructura fonosemántica con lo que se distingue de los demás procedimientos de poetización, como, por ejemplo, la metáfora que se sitúa únicamente en el nivel semántico" (pág. 52).

Para el estudio del verso, Cohen se basa en tres de sus elementos constitutivos, la pausa, la rima y el metro, aunque considera también la aliteración, el ritmo y la acentuación. Su tesis reside en que la característica definitoria del verso es la ruptura del paralelismo fono-semántico, efectuado constantemente por medio de cada uno de esos elementos. Dicho paralelismo es uno de los principios lingüísticos fundamentales ya que garantiza la seguridad del mensaje. Al destruirlo, los elementos del verso se constituyen en desviaciones respecto del lenguaje normal, puesto que contribuyen a debilitar la estructuración del mensaje. La norma del verso es el "antigramaticalismo" - afirma Cohen- pero el poeta no trata, en verdad, de destruir el mensaje sino de "suscitar en el destinatario un modo de comprensión específico, diferente de la comprensión clara, analítica, provocada por el mensaje ordinario" (pág.99).

Como la mayoría de los poemas de *Trilce* están escritos en verso libre, es decir, sin metro ni rima, en este estudio analizo únicamente la pausa de final de verso. Dicho elemento, por sus características fónicas, sirve además, en el caso del verso libre, para determinar el ritmo poético, establecido principalmente, por el metro y la rima en el verso regular¹.

1.1.1. La pausa. Una de las características que distinguen el poema en verso de la prosa es la tipografía. El poema en verso está separado entre línea y línea por un blanco que representa gráficamente la pausa. Esta pausa a final de verso es la que Cohen llama pausa métrica.² Por otra parte, existe también la pausa semántica - llamada también sintáctica - que sirve para indicar la independencia de sentido entre las distintas partes del discurso. La representación gráfica de la pausa semántica, además del blanco, se hace por medio de los signos de puntuación.

Cuando la pausa métrica coincide con una pausa semántica fuerte, entonces el paralelismo fono-semántico se mantiene. Este paralelismo se destruye, principalmente, por medio de dos procedimientos:

1) la ausencia de puntuación a final de verso, que indica que la pausa métrica no coincide con la pausa semántica y,

2) el encabalgamiento, o sea, la supresión de la pausa métrica en favor de la semántica.

Estas discordancias entre pausa métrica y pausa semántica pueden variar de intensidad según las diferencias de grado que implica la cohesión gramatical.

Puesto que el encabalgamiento en la poesía española puede considerarse obligatorio, a diferencia de lo que según Cohen (pág. 59), ocurre en la poesía francesa, utilizo como base de mi estudio de este procedimiento la obra de Antonio Quilis, *Estructura del encabalgamiento en la métrica española* (Madrid: Revista de Filología Española [Anejo LXXVII], 1964). Dicho libro, definitivo para el estudio del encabalgamiento español, resume cronológicamente las opiniones de la crítica sobre este recurso desde el Siglo XV hasta nuestros días y establece sus bases sintácticas. Quilis lo define como "el desajuste que se produce en una pausa versal al no ser de ninguna manera pausa sintáctica . . . Supone, por lo tanto, la intrusión de una pausa métrica que no coincide con la pausa sintáctica. Es una modificación perceptible, una vulneración de la estructura de las pausas métricas" (pág. 84). Considera encabalgadas solamente las partes del discurso que permanecen íntimamente unidas y presentan así, un grado de cohesión sintáctica indisoluble. Quilis, después de varios experimentos realizados con la lectura de obras en prosa, ha determinado que las partes de la oración que nunca se separan me-

diante la pausa fónica son: sustantivo/ adjetivo; sustantivo/ frase adjetival (a la que él llama "complemento determinativo"); verbo/adverbio; pronombres átonos, preposiciones, artículos y conjunciones y el elemento que introducen; tiempos compuestos y perífrasis verbales; palabras con preposición y oraciones adjetivas o de relativo, especificativas.

Cohen, por su parte, clasifica las pausas de final de verso en dos grandes grupos: *Pausas concordadas*, que mantienen el paralelismo fono-semántico, y *ypausas no concordadas*, que lo destruyen. Son éstas últimas las que interesan para el presente estudio ya que constituyen las desviaciones. En el caso de *Trilce* resulta particularmente interesante estudiar la división en versos señalada por las pausas no concordadas, puesto que se trata, como anoté arriba, de verso libre en su mayoría. Ambos estudios, el de Cohen y el de Quilis, se basan en la poesía de verso regular, en cuyo caso la separación en versos obedece a los imperativos del metro, de la rima o del ritmo. En *Trilce*, por el contrario, la división en versos responde totalmente al arbitrio del poeta y no a las exigencias de una forma métrica fija. Como Cohen señala, "La ruptura del paralelismo fono-semántico en este caso es, pues, deliberada. Constituye un fin buscado en sí mismo; es, pues, un factor efectivo de versificación" (pág. 70).

Como la existencia de las pausas métricas, con carácter puramente tipográfico, resulta un poco dudosa, a pesar de lo que afirma Cohen, ya que podría considerarse que no tienen más importancia que los finales de renglón en la prosa, lo que en verdad estoy estudiando aquí, es la relación entre los finales de verso y las estructuras sintácticas, constituyan aquellos o no verdaderas pausas fónicas.

He categorizado las pausas no concordadas de *Trilce*, de acuerdo con las diferencias de grado establecidas según lo que la pausa de final de verso separe, organizándolas progresivamente con referencia a su cohesión sintáctica, siguiendo en general el orden de la inseparabilidad:

- i. Dos grupos sintácticos coordinados³.
- ii. Dos grupos sintácticos distintos.
- iii. Un grupo sintáctico íntimamente unido.
- iv. Una unidad morfológica.

Sigo este esquema básico desarrollándolo para incluir fundamentalmente todas las relaciones gramaticales.

A continuación, presento tres ejemplos de *Trilce* de cada uno de estos casos, excepto de aquéllos en que haya encontrado menos de tres. Al lado

de cada ejemplo señalo con números romanos el poema al que pertenece y con números arábigos los versos correspondientes. Únicamente cito las partes de los versos comprendidas entre pausas semánticas cuando están indicadas con signos de puntuación. En el apéndice registro todos los demás ejemplos.

i. *Dos grupos sintácticos coordinados:*

dos oraciones; dos frases; dos palabras coordinadas.

a) *Dos oraciones:*

... Lado a lado al destino y llora
y llora. (IV, 16 - 17)

... , entreabre los sangrientos algodones
y entre sus dedos toma a la esperanza. (XXXI, 15 - 16)

Hiere cuando lo fuerzan
y ya no tiene cariños animales. (XXXVIII, 5 - 6)

b) *Dos frases:*

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

...
quebróse mi negocio y el suyo
y la esfera barrida (XXXVII, 15 - 16)

... amistado otra vez
y otra vez. (XL, 15 - 16)

c) *Dos palabras:*

... , surco más prolífico
y armonioso que el vientre de la Sombra, (XIII, 7 - 8)

...
enfermos
y pobres. (LVIII, 26 - 27)

porque él ha gestado, vuelta
y vuelta, (LIX, 15 - 16)

ii. *Dos grupos sintácticos distintos:* sujeto/predicado; verbo/complementos;
complemento/complemento.

a) *Nexo sujeto/predicado o viceversa:*

Ahora hormigas minuteras
se adentran dulzoradas, (VII, 16 - 17)

Y la más aguda tiplisonancia
se tonsura y apeálase, (XXV, 10 - 11)

Mas si, al cambiar el paso me tocase a mí
la desconocida bandera, (LXII, 17 - 18)

b) *Nexo verbo/complementos:* verbo/objeto directo; verbo/objeto
indirecto; verbo/complemento circunstancial; verbo copulativo/complemento
predicativo; verbo/complemento predicativo nominativo; verbo/complemento
predicativo acusativo.

1. *Verbo/objeto directo:*

Bomba aburrída del cuartel achica
tiempo tiempo tiempo tiempo. (II, 3 - 4)

He almorzado solo ahora, y no he tenido
madre, . . . (XXVIII, 1 - 2)

La Muerte de rodillas mana
su sangre blanca que no es sangre. (XLI, 1 - 2)

2. *Verbo/objeto indirecto:*

. . . asterisco que se mendiga
a sí propio quizás qué enmendaduras. (XXII, 9 - 10)

no se lo podíamos haber arrebatado
a nadie; . . . (XXIII, 31 - 32)

Cierta guardarropía, sólo ella, nos sabrá
a todos . . . (XLIX, 7 - 8)

3. *Verbo/complemento circunstancial o viceversa:*

Al borde de un sepulcro florecido
transcurren dos marías llorando, (XXIV, 1 - 2)

Yo me busco
en mi propio designio . . . (LVII, 9 - 10)

. . ., y para lo que crecerá
al pie de árdua quebrada de mujer. (LXVII, 19 - 20)

4 *Verbo copulativo/complemento predicativo:*

Y he aquí se me cae la baba, soy
una bella persona, . . . (XX, 12 - 13)

. . .; Qué inconsolable, qué atroz
estás en la febril solana. (LXIX, 2 - 3)

. . ., y a ser [yo]
el cincel, . . . (LXXIII, 9 - 10)

5. *Verbo / complemento predicativo nominativo:*

. . . Qué mañana entrará
satisfecha . . . (VI, 18 - 19)

la griega sota de oros tórnase
morena sota de islas, (XXVI, 34 - 35)

El sexo sangre de la amada que se queja
dulzorada, . . . (XXX, 15 - 16)

6. *Verbo/complemento predicativo acusativo:*

. . ., o que me enterrasen
mojado en el agua
. . . (LXXVII, 7 - 8)

c) *Dos complementos*: directo/indirecto; directo/circunstancial; indirecto/ circunstancial; circunstancial/ circunstancial.

1. *Directo/ indirecto o viceversa*:

A su halago, enveto bolivarianas fragosidades
a treintidós cables y sus múltiples, (IX, 8 - 9)

...
el sol empavado y le alborota los cascos
al más frío. (XXXII, 11 - 12)

estoy plasmando tu fórmula de amor
para todos los huecos de este suelo. (LXV, 16 - 17)

2. *Directo/circunstancial*:

He encontrado a una niña
en la calle, ... (XI, 1 - 2).

... , a coserme el costado
a su costado, (XXXV, 32 - 33)

... ; bebe tu copa de agua
desde la pulpería de una esquina cualquiera (LXXI, 18 - 19)

3. *Indirecto/circunstancial*:

O querrás acompañar a la ancianía
a destapar la toma de un crepúsculo (LII, 21 - 22).

que insisten en salirle al pobre
por la culata de la v
... (LII, 32 - 33)

4. *Circunstancial/circunstancial*:

Se separa el circunstancial de tiempo del de lugar:

... Cuando lo que hicimos de niños
en casa de la tía difunta. (XI, 12 - 13)

Se separan dos circunstanciales de lugar:

... , desde las islas guaneras
hasta las islas guaneras. (XXV, 17 - 18)

Se separa el circunstancial de tiempo del de modo:

Quién nos hubiera dicho que en domingo
así, ... (XL, 1 - 2)

iii. *Un grupo sintáctico íntimamente unido*: verbo/ pronombre; frases verbales; sustantivo/oración adjetiva; sustantivo/ frase adjetiva; sustantivo/ adjetivo; sustantivo/artículo; adjetivo/frase adverbial; adjetivo/adverbio; adjetivo/adjetivo; adverbio/ frase adverbial; adverbio/adverbio; palabra gramatical/término.

a) *Verbo/pronombre o viceversa*:

De este caso sólo se ha encontrado un ejemplo y se trata de un pronombre reflexivo:

Absurdo, este exceso sólo ante ti se
suda de dorado placer. (LXXIII, 13 - 14)

b) *Frases verbales*:

Verbo conjugado/infinitivo:

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

La creada voz rebélase y no quiere
ser malla, ... (V, 11 - 12)

Verbo conjugado/gerundio:

De la noche a la mañana voy
sacando lengua a las más mudas equis (LXXVI, 1 - 2)

1. *Frases verbales con preposición*: Separo este tipo de frases de las anteriores, ya que la preposición debiera ir unida al primer término que relaciona, puesto que constituye con éste una unidad inseparable.

... , y hoy no he
de preguntarme. ... (VI, 4 - 5)

... qué mañana entrará
a entregarme las ropas lavadas, ... (VI, 16 - 17)

Mas, para qué me esforzaría
por dorar pajilla ... (LXVII, 13 - 14)

c) *Nexo sustantivo/oración adjetiva; sustantivo/frase adjetival; sustantivo/adjetivo; sustantivo/articulo:*

1. *Sustantivo/oración adjetiva especificativa:* es decir, las que determinan el antecedente, especificándolo. Estas oraciones - según Quilis - se unen íntimamente con el antecedente y no permiten pausa fónica entre éste y el relativo.

Rumbé sin novedad por la veteada calle
que yo me sé ... (VII, 1 - 2)

... el gran molar
cuya encía late en aquel lácteo hoyuelo
... (XXIII, 21 - 22)

¡Cuánto se aceita en codos
que llegan hasta la boca! (LIII, 20 - 21)

2. *Sustantivo/frase adjetival:*

... , seis de la tarde
DE LOS MAS SOBERBIOS BEMOLES. (I, 12 - 13)

Laceadora de inminencias, laceadora
del paréntesis. (XXXVI, 18 - 19)

... , los puntos
del amor, ... (LVII, 1 - 2)

3. *Sustantivo/ adjetivo:*

Sustantivo/ adjetivo calificativo:

... Es el rincón
amado. ... (XV, 9 - 10)

Quienes le ven allí triste individuo
incoloro, . . . (XXXVIII, 10 - 11)

. . . , que pára no más rezongando a las nalgas
tataranietas, . . . (LXV, 11 - 12)

Sustantivo/adjetivo determinativo:

Se consideran aquí determinativos, los adjetivos demostrativos, indefinidos, posesivos, cuantitativos, numerales, distributivos e interrogativos.

Adjetivo demostrativo:

. . . , mi aquella
lavandera del alma . . . (VI, 17 - 18)

Adjetivo indefinido:

Mañana esotro día, alguna
vez hallaría para el hifalto poder, (VIII, 1 - 2)

Adjetivo cuantitativo:

. . . , encintados de cárdenas cintas, a todo
sollozo, (XXVI, 2 - 3)

4. *Artículo/sustantivo:*

Caras no saben de la cara, ni de la
marcha de los encuentros. (XVII, 10 - 11)

torna tierra el bocado que no brinda la
MADRE, (XXVIII, 22 - 23).

Y el papel de amarse y persistir, junto a las
horas y a lo indebido. (LVII, 14 - 15)

d) *Nexo adjetivo/frase adverbial; adverbio/adjetivo:*

1. *Adjetivo/frase adverbial:*

... , abozaleada, impertérrita
en la línea mortal del equilibrio. (I, 15 - 16)

amargurada bajo túnel campero
por lo uno, ... (IV, 5 - 6)

... , dichosa
de probar que sí sabe, ... (VI, 19 - 20)

2. *Adjetivo/ adverbio o vicerversa:*

... dormitadas, apenas
dispuestas, ... (VII, 17 - 18)

cuando innánima grifalda relata sólo
fallidas callandas cruzadas. (XXV, 23 - 24)

La madre, sus hermanas qué amables y también
aquel su infortunado "tú no vas a volver" (XXXVII, 3 - 4)

3. *Dos adjetivos:*

buen recuerdo, señor fuerte, implacable
cruel dulce. ... (XXVII, 2 - 3)

pero sin traspasar los eternos
trescientos sesenta grados, ... (LIII, 6 - 7)

Desde estos muros derribamos los últimos
escasos pabellones que cantaban. (LXXII, 4 - 5)

e) *Nexo adverbio/frase adverbial; adverbio/adverbio:*

1. *Adverbio/ frase adverbial:*

... , de portar tánto
por tan punto ridículo. (XXX, 16 - 17)

... , y precisamente
a raíz de cuanto no florece! (XXXVI, 5 - 6)

no hay, no Hay nadie: hojas tan sólo
de par en par. (XLIX, 25 - 26)

2. *Dos adverbios:*

Oh tus cuatro gorgas, asombrosamente
mal plañidas, . . . (XXIII, 3 - 4)

. . ., Obispo, Papa, Santo, o talvez
sólo un columnario dolor de cabeza. (XLVII, 18 - 19)

. . .; ebullición que siempre
tan sólo estuvo a 99 burbujas. (LXXVI, 11 - 12)

f) *Nexo palabra gramatical/término que introduce:*

1. *Conjunción/ término:*

El término es una oración subordinada encabezada por un sustantivo:

. . ., cuando
el hombre guillermosecundario
. . . (XX, 13- 14)

El término es una oración subordinada encabezada por un artículo:

No será lo que aun no haya venido, sino
lo que ha llegado y ya se ha ido, (XXXIII, 19 - 20)

El término es una oración coordinada encabezada por un adverbio:

¿Qué todos fueron buenos? Tampoco. Pero
allí está una buena voluntad, . . . (LVII, 6 - 7)

2. *Preposición/ término:*

El término es un adverbio:

Piensa el presente guárdame para
mañana mañana mañana mañana. (II, 11 - 12)

En el ejemplo anterior se observa un caso de la puntuación caprichosa de Vallejo, ya que no duda en separar la oración “guárdame para/mañana” en dos versos, mientras que en el primer verso no señala la pausa sintáctica gráfica requerida entre la oración “Piensa el presente” y la siguiente, ni tampoco la que debían existir entre las distintas palabras del segundo verso.

El término es una frase sustantival encabezada por un adjetivo:

Pasa una paralela a
ingrata línea quebrada de felicidad. (XXIX, 3 - 4)

El término es un sustantivo onomatopéyico:

tas
con
tas. (XLI, 17 - 19)

La separación en este último ejemplo es más violenta, ya que se escinden el primer término de la preposición y ésta del segundo término en relación, que es un sustantivo.

Preposición/ conjunción: este último caso va separado porque constituye una violación más abrupta, ya que la separación se realiza entre dos palabras gramaticales, la preposición y la conjunción, que forman sintácticamente una conjunción compuesta inseparable.

El término es una oración subordinada nominal encabezada por una conjunción:

aquellas ricas hostias de tiempo, para
que ahora nos sobrasen
... (XXIII, 10 - 11)

Se va el altar, el cirio para
que no le pasase nada a mi madre. (XLVII, 15 - 16)

iv. *Una unidad morfológica*: entre sílabas o dentro de sílabas.

a) *Entre sílabas*: es decir, cuando la pausa de final de verso escinde una unidad morfológica en sílabas separables. Este tipo de pausa se observa en la poesía española desde el Siglo de Oro. Uno de los primeros poetas que la usó así, fue Fray Luis de León, aunque separó sólo los adverbios en -mente, como “Vana/mente”, “miserable/mente”. En realidad, en el Medioevo se escribían siempre como dos palabras los adverbios en -mente; a lo mejor Fray Luis obedecía a esta tradición que es etimológica. Son también interesantes los cortes que, posteriormente, efectúa Juan Ramón Jiménez, de otra naturaleza y mucho más atrevidos (ver Quilis, pág. 39)⁴. Vallejo, en los dos primeros ejemplos a continuación, realiza la separación dentro de la raíz lo cual es más violento que los ejemplos de Fray Luis. En el tercer ejemplo, separa el prefijo “ab-” del resto de la palabra.

... , por boca ve-
nidera que ya no tendrá dientes. (XXXVIII, 15 - 16)

Cojo la penúltima moneda, la que sue-
na 69 veces púnicas. (XLVIII, 2 - 3)

... , bebo, ayúno, ab-
sorbo heroína para la pena, ... (LVII, 2 - 3)

b) *Dentro de sílabas*: esto es, cuando la pausa de final de verso escinde una unidad morfológica dentro de una sílaba. Este tipo de separación no tiene precedente en la poesía española, que yo sepa, y es la más abrupta de todas. En los próximos ejemplos, la pausa separa una consonante final que constituye un verso en sí misma:

...

... no má-

.s. (XX, 25 - 26)

pasos que baja -

n. (LXIV, 7 - 8)

En el ejemplo siguiente se presentan varios tipos de separación causada por la pausa métrica: a) preposición/ término; b) sustantivo/ adjetivo determinativo; c) dentro de sílabas. Aquí cada fonema, consonántico o vocal, constituye un verso diferente:

a
t
o
d
a
s
t

A (LXVIII, 26 - 33)

N. B. Para los demás ejemplos de las diferentes clasificaciones véase el Apéndice I en la página 153.

TABLA I

Pausas	Número	Totales Parciales	Porcentajes Parciales	Porcentaje Total
PAUSAS NO CONCORDADAS:	562			35.98 o/o
i. <u>Dos grupos sintácticos coordinados:</u>				
a. Oraciones		24	4.28	
b. Frases		8	1.43	
c. Palabras		8	1.43	
		<u>40</u>	<u>7.14 o/o</u>	
ii. <u>Dos grupos sintácticos distintos:</u>				
a. Sujeto/predicado		41	7.31	
b. Verbo/complementos		154	27.45	
c. Complemento/complemento		55	9.80	
		<u>250</u>	<u>44.56 o/o</u>	
iii. <u>Un grupo sintáctico íntimamente unido:</u>				
a. Verbo/pronombre		1	0.18	
b. Frases verbales		15	2.67	
c. Sustantivo/oración adjetiva		38	6.77	
frase adjetival		92	16.40	
adjetivo		57	10.16	
artículo		5	0.89	
d. Adjetivo/frase adverbial		16	2.85	
adverbio		7	1.25	
adjetivo		5	0.89	
e. Adverbio/frase adverbial		4	0.71	
adverbio		6	1.07	
f. Palabra gramatical/término		19	3.39	
		<u>265</u>	<u>47.83 o/o</u>	

TABLA I, Continuación

Pausas	Número	Totales Parciales	Porcentajes Parciales	Porcentaje Total
IV. Una unidad morfológica:				
a. Entre sílabas		4	0.71	
b. Dentro de sílabas		3	0.53	
PAUSAS CONCORDADAS:	998	<u>7</u>	<u>1.24</u> o/o	<u>64.02</u> o/o
TOTAL:	1560		100.00 o/o	100.00 o/o

Como puede observarse en la Tabla I, la frecuencia de pausas métricas no concordadas (35.98 o/o), en relación a la de las pausas concordadas (64.02o/o), no supone una desviación extremada en la versificación de *Trilce*. No obstante, no es en la cantidad donde reside la importancia de esta desviación, sino en el grado de agramaticalismo que presenta y en el efecto que produce en el contexto de cada poema.

Entre las distintas clases de pausas no concordadas se advierte que la más frecuente es la que escinde *un grupo sintáctico íntimamente unido* (47.83 o/o. en 35.98o/o). Al separar las palabras que conforman un grupo de este tipo, Vallejo produce un efecto gramatical notable.

Ahora bien, dentro de este tipo de discordancia fono-semántica existen, asimismo, grados. Es más violento escindir palabras gramaticales entre sí o palabras léxicas de gramaticales, que separar palabras léxicas entre sí. En la Tabla I puede verse que la tendencia de Vallejo es rotunda hacia la separación entre palabras léxicas, particularmente las que se producen entre un sustantivo y una frase adjetival que constituyen un 16.40 o/o del 47.83 o/o y en seguida vienen los casos en que se separa el sustantivo de un adjetivo los cuales forman un 10.16 o/o del 47.83 o/o del total de ese grupo. Hay, en cambio, pocos ejemplos de escisiones más violentas. Sin embargo, constituyen un fenómeno que no se produciría en la prosa. Tales son los casos en que separa el artículo del sustantivo, el pronombre del verbo o la preposición y la conjunción del término que introducen.

En segundo lugar, también es muy elevada la frecuencia de los casos en que Vallejo separa *dos grupos sintácticos distintos* (42.60 o/o del 35.98 o/o). Esto, como advierte Cohen, es una forma de revestir el verso "de un grado relativamente débil de cohesión sintáctica" (pág.64). Resulta interesante que, dentro de esta categoría, la mayor parte de los ejemplos de *Trilce* resida en la separación de verbo/complementos que representa un 27.45 o/o del 44.56 o/o del grupo. Este nexo sintáctico posee mayor cohesión que la existente entre dos complementos, los cuales representan aquí un 9.80 o/o del 44.56 o/o. Finalmente, la escisión sujeto/predicado, representa el 7.31 o/o del 44.56o/o.

La pausa no concordada entre *dos grupos sintácticos coordinados* ocurre muy pocas veces en *Trilce*: (7.14 o/o en 35.98 o/o.). En verdad, en esta categoría no se produce una separación brusca ya que hacer una pausa entre dos oraciones coordinadas es generalmente necesario y no atenta gravemente contra la cohesión sintáctica, aunque Cohen las considere pausas no concordadas. Estos casos representan un 4.28 o/o del 7.14 o/o. Existe mayor grado de cohesión sintáctica entre dos frases o dos palabras coordinadas, pero estos casos representan únicamente un 1.43 o/o cada uno, del total del grupo.

Finalmente, aunque la frecuencia de los casos en que Vallejo separa una unidad morfológica es casi insignificante estadísticamente (1.24 o/o n 35.98 o/o), no lo es la intensidad del efecto que este procedimiento produce en la obra. Los versos en que se presenta esta desviación han contribuido a llamar la atención de todos los críticos de *Trilce* hacia la rebeldía de su autor contra las leyes gramaticales. Además, como ya anoté anteriormente, el caso de escisión de una unidad morfológica dentro de la sílaba es el primero que se ha producido en la poesía de lengua española, que yo sepa.

Tal agramaticalismo y aún "antigramaticalismo", como lo llama Cohen, inadmisibles en la prosa, tiene su razón de ser en la poesía, tema que me ha de ocupar en la segunda parte de este trabajo. Se verá que respaldado por otras desviaciones propias del lenguaje poético, el agramaticalismo de las pausas métricas no representa un intento de destruir el contenido semántico del mensaje.

NOTAS

CAPITULO I

1 Los únicos poemas de *Trilce* que presentan un esquema métrico son el XXXIV y el XLVI. Existen además algunos poemas parcialmente rimados tales como el XV, el XIX y el LXI. Por otra parte, los poemas LV y LXIV, presentan fragmentos en prosa combinados con otros reducibles a verso y, los poemas LXX y LXXV están completamente escritos en prosa.

2 Cohen llama "métrica" a esta pausa de final de verso. Algunos tratadistas españoles, tales como Balbín y Quilis, la llaman "pausa versal final", en contraposición a la "pausa versal media" que se produce entre hemistiquios.

3 Este tipo de separación no está considerado, generalmente, como una discordancia metro-sintáctica por tratarse de dos oraciones distintas. Sin embargo, Cohen opina que la discordancia existe siempre que el final del verso no coincida con un signo de puntuación y sostiene que este caso está revestido "de un grado relativamente débil de cohesión sintáctica" (pág. 64).

4 Los ejemplos de Jiménez citados por Quilis son: "ama -/rillo" y "tar-/de".

5 Este caso es dudoso; el poema LV está compuesto de trozos en prosa y otros en verso. Es difícil decidir si la línea 19 es lo uno o lo otro. Parece que la separación se deba a falta de espacio en el margen derecho de la hoja. No ha sido respetada en las ediciones subsecuentes.

CAPITULO II

1.2. Nivel semántico. Estudio a continuación el nivel semántico en su carácter léxico y gramatical, con el objeto de encontrar, como lo hice con el nivel fónico, las desviaciones que caracterizan el lenguaje poético de Vallejo en *Trilce*, a través de la predicación.

1.2.1. La predicación. "Por medio de la predicación [dice Cohen] un carácter en su sentido más amplio, es atribuido a un sujeto a título de propiedad" (pág. 117).

La predicación es principalmente de dos tipos: nominal y verbal.

1) Nominal: expresa una cualidad del sujeto o lo clasifica. Puede ser sustantiva, adjetiva o adverbial, según el predicado sea sustantivo, adjetivo o adverbio, respectivamente.

2) Verbal: indica una acción del sujeto. Puede ser simple, cuando el predicado está formado sólo por el verbo o compleja, cuando además del verbo, como núcleo del predicado, están presentes uno o más términos adyacentes, tales como el objeto directo, el objeto indirecto o el complemento circunstancial.

Ahora bien, Cohen sostiene que todo predicado, además de ser correcto gramaticalmente, debe respetar la ley de inteligibilidad. Esta ley exige que todo predicado y, más ampliamente, todo término de una frase, debe ser semánticamente capaz de desempeñar su función gramatical; pero el lenguaje poético constantemente se desvía de esta regla por medio de ciertos caracteres codificados por la retórica conocidos por el nombre de figuras, principalmente, por la metáfora. Así, llama a la desviación predicativa "*impertinencia*", cuando el predicado es absurdo en relación al sujeto, como se puede ver en los siguientes ejemplos: " 'la soledad es azul' - 'solitude bleue' - (Mallarmé), 'viento crispado' - 'vent crispé' - (Verlaine) y 'áspera escalera' - 'âpre escalier' - (Hugo)" (pág. 118). Por el contrario, llama "*pertinencia*", a las frases semánticamente coherentes, es decir, que envuelven un predicado lógico y normal del sujeto que no va más allá de las posibilidades materiales del mundo real, como: " 'la falda roja' o 'la falda es roja' (Bally)" (pág. 118).

Cohen indica que "la impertinencia es una desviación del código del habla y se sitúa en el plano sintagmático; la metáfora es una violación del código de la lengua y se sitúa en el plano paradigmático . . . Tenemos pues,

dos niveles diferentes: el primero es sintagmático, paradigmático el segundo. Sólo el segundo merece el nombre de metáfora" (págs. 113- 114). Así pues, la desviación creada por la impertinencia en el primer nivel, se reduce por medio de la metáfora en el segundo. La metáfora implica un "cambio de sentido" y aplicada a la impertinencia, puede reintroducirla dentro de la norma. El código de la lengua impone a un significante un significado dado. La poesía recurre a un significado nuevo. Lo que en su primer sentido hace a un término impertinente, en el segundo le devuelve su pertinencia. "Como probaremos [dice Cohen] todas las figuras tienen por fin el provocar el proceso metafórico. La estrategia poética tiene como fin único el cambio de sentido" (pág. 114).

Entre las impertinencias Cohen distingue dos grados:

1) desviación de primer grado: la que se limita a uno de los elementos del significado. Ciertos términos "concretos" admiten la posibilidad de un análisis de sentido en unidades, menores. Uno de los ejemplos citado por Cohen es de Lamartine: 'tresses d'ébène,' que puede descomponerse: ébano= madera + negra, lo cual nos da un segundo sentido: "trenzas negras". Aquí la impertinencia es solamente parcial y la metáfora que la reduce es una *sinécdoque*. Esta clase de impertinencia es reducible al quitar uno de los elementos del significado.

2) desviación de segundo grado: la que se refiere a la relación de los dos significados, como la producida por medio de la *metáfora afectiva*: "la que descansa en una analogía de valor sugerida por nuestros sentimientos, por nuestra subjetividad" (pág. 128). El autor no da ningún ejemplo de metáfora afectiva, pero sería el caso de "la cerveza lírica y nerviosa. . ." en Trilce XXXV, que constituye una desrealización de la cerveza; una personificación en que se le atribuye a la cerveza dos aptitudes que propiamente no posee sino que son, más bien, transposiciones de la actitud del hablante y su referente. La reducción de las desviaciones de segundo grado, es pues, solamente posible por medios extralingüísticos, analizando la motivación. No se puede pasar de un sentido al otro por simple abstracción, como en la desviación de primer grado. En esta última, como se ve en el ejemplo "trenzas de ébano", negro es el color objetivo del ébano; mientras que en el caso de la desviación de segundo grado, como en el ejemplo "cerveza lírica y nerviosa" dos de los sentidos son puramente subjetivos, pueden descubrirse en el contexto global que implica el enunciado poético y no en el significado propio de las palabras que constituyen la metáfora.

La oposición pertinente/impertinente se encuentra a nivel formal; Cohen no analiza la significación, sino que únicamente señala si constituye o no una fórmula lingüística aceptable. Su estudio se queda por ello en la primera fase, como lo hizo en el nivel fónico. Además, se ocupa exclusivamente del epí-

teto, sin tener en cuenta los demás tipos de predicación.

Para llevar a cabo mi análisis de la predicación en *Trilce*, he estudiado todos los predicados de la obra, nominales y verbales, sin limitarme a los epítetos, para determinar cuáles son los impertinentes.

La pertinencia o impertinencia de los predicados se percibe en la relación entre dos conceptos. Es necesario pues, aislar siempre dos elementos y por esto, cuando hay más de dos elementos en una oración, hay que multiplicar hasta cierto punto el número de referencias de esa oración. Al efecto, he dividido cada oración en frases bipolares, separándola tantas veces cuantas relaciones bipolares existan en ella. Así, cada vez que aparece un sustantivo modificado por un adjetivo, supongo predicación existente entre ellos. Lo mismo ocurre con los verbos que están en relación bipolar con cada uno de los términos adyacentes que los acompañan.

En toda oración existe casi siempre una relación bipolar entre un elemento y el otro. De la misma manera, cada relación bipolar supone una relación oracional entre los dos elementos. Si decimos "la hermosa mujer," es que la mujer es hermosa, lo que implica una relación bipolar entre mujer y hermosa.

Existen ciertos recursos sintácticos, como la elipsis, la subordinación, la aposición y la modificación, por medio de los cuales muchas relaciones explícitas entre los elementos de una oración, pasan a ser implícitas. Estos recursos son notables en el lenguaje vallejiiano y en particular en *Trilce*.

Después de separar cada oración en frases bipolares, planteo las impertinencias existentes en ellas. Enseguida las clasifico según la estructura del predicado en el que aparecen; y, finalmente, presento tres ejemplos de cada caso de impertinencia predicativa encontrado en la obra.

Considero como *sujeto* no sólo al sujeto gramatical de las distintas oraciones, sino también al sustantivo o frase sustantival que funcione como sujeto de la predicación implícita, independientemente de que este sustantivo forme parte del objeto directo, indirecto o del complemento circunstancial de la oración.

De la misma manera que en el capítulo anterior, correspondiente al nivel fónico, establezco la frecuencia de cada desviación predicativa comparándola con el total de los predicados pertinentes en la tabla 2 al final del capítulo. Asimismo, en el apéndice 2 incluyo todos los ejemplos de cada caso.

Efectuaré la reducción y el análisis de la significación de las impertinencias, en la segunda parte del estudio dentro del contexto de cada poema.

A continuación vienen los ejemplos de cada tipo de desviación.

i. Predicación nominal impertinente:

a) Sustantival:

1. Sujeto-cópula-frase sustantival:

tus pueros huesos estarán harina

... (XXIII, 18)

Este cristal es pan no venido todavía. (XXXVIII, 4)

... , vosotros sois los cadáve-

res de una vida que nunca fue. ... (LXXV, 19 -20)

2. Sujeto-frase sustantival (en aposición):

... el guano, la simple calabrina tesórea

... (I, 6)

... un par de pericardios, pareja

de carnívoros en celo. (VIII, 6 - 7)

buen recuerdo, ... , implacable

cruel dulzor. ... (XXVII, 2 -3)

b) Adjetival:

1. Sujeto - cópula - adjetivo predicativo:

Melancolía está amarrada; (LXIII, 3)

... martes cenagoso ...
está ... helado. (LXVIII, 7 - 8)

Absurdo, sólo tú eres puro. (LXXIII, 12)

2. *Sujeto - cópula - frase adjetival:*

... la calle está ojerosa de puertas, (VII, 13)

Es de madera mi paciencia, (LX, 1)

... El
no haber sido [vosotros] sino muertos siempre. ... (LXXV, 20 -21)

3. *Sujeto - adjetivo atributivo:*

... la línea mortal ... (I, 16)

... trigueña bondad. (VI, 14)

el tenedor absorto, ... (XXXV, 9)

4. *Sujeto - adjetivo atributivo - frase adverbial:*

...
el traje turbio de injusticia. (VI, 6)

... nata blindada
de piedra ideal ... (XX, 1)

... , los cielos ... , torbos
de imposible. (LXIII, 7 -8)

5. Sujeto - frase adjetival:

... la tarde

DE LOS MAS SOBERBIOS BEMOLES. (I, 12 - 13)

... carámbanos
de lástima infinita. (XXV, 12 - 13)

... el cuarto ángulo del círculo. (XXXVI, 3)

6. Sujeto - frase adverbial habilitada como adjetival:

Carilla en nudo, ... (XII, 9)

... siete colores
bajo cero, ... (XXV, 16 - 17)

... perchas
como ductores índices grotescos, (XLIX, 29 - 30)

7. Sujeto - oración subordinada adjetival copulativa:

... la piedra circular que está
en las cien esquinas de esta suerte
... (XXXI, 8 - 9)

...
su sangre blanca que no es sangre. (XLI, 2)

... esta ala huérfana del día,
que a fuerza de ser una ya no es ala. (XLV, 16 - 17)

8. Sujeto - oración subordinada adjetival:

... terciario brazo
que ha de pupilar, ... (XVIII, 21 - 22)

... , aunes que gatean
... (XXXVI, 16)

dientes que huronean desde la neutra emoción, (LVI, 16)

c) *Adverbial:*

1. Sujeto - cópula - frase adverbial:

... el botón de dicha, está en sazón. (XIII, 4)

Julio estaba entonces de nueve. ... (LXXII, 16)

... la vida está en el espejo, ... (LXXV, 9)

ii. *Predicación verbal impertinente:*

En esta sección se consideran no sólo los predicados verbales simples (sujeto - verbo), sino también los predicados complejos (sujeto - verbo - términos adyacentes) cuando la relación bipolar sujeto - verbo, en estas frases, es absurda. Entonces, se aísla el verbo de sus términos adyacentes, los cuales se consideran en la sección correspondiente. Es decir que ciertas frases aparecerán dos veces o más, si la impertinencia de la predicación se da dentro de la misma oración entre sujeto y verbo y entre el verbo y alguno o todos sus términos adyacentes. También se consideran en esta sección los gerundios y los infinitivos, en su aspecto verbal, aunque, cuando modifican a un verbo, han sido categorizados como adverbios en la sección que corresponde a los complementos circunstanciales.

a) *Simple:*

1. *Sujeto - verbo:*

La mañana no palpa . . . (XVII, 5)

Zumba el tedio . . . (XXIX, 1)

La tarde cocinera se detiene
. . . (XLVI, 1)

b) *Compleja:*

1. *Sujeto - verbo - atributo nominativo:*

En esta sección se repiten, a veces, algunos de los ejemplos citados anteriormente, pero lo que interesa aquí es la impertinencia del predicado en cuanto a la relación bipolar del atributo con el sujeto y el verbo.

. . . hormigas minuterías
se adentrán dulzoradas, . . . (VII, 16 - 17)

[la moneda] . . . espejea impertérrita
. . . (XLVIII, 10)

la rama del presentimiento
. . . ondea sudorosa, (LXVI, 3 - 4)

2. *Sujeto - verbo - objeto directo:*

En esta sección interesa estudiar la impertinencia parcial del predicado, en lo referente al objeto directo. En ciertos casos, el verbo será asimismo im-

pertinente, lo cual se muestra en la sección correspondiente a la estructura sujeto - verbo; en otros, el verbo que acompaña al objeto directo puede ser perfectamente lógico.

Bomba aburrída del cuartel achica
tiempo tiempo tiempo tiempo. (II, 3 - 4)

no ensillaremos jamás el toroso Vaveo
de egoísmo y de aquel ludir mortal
de sábana, (IX, 15 - 17)

... sus [del piano] trompas,

...
...

... se espulgan pesadillas insectiles, (XLIV, 8 - 11)

3. Sujeto - verbo - objeto directo - atributo acusativo:

Cómo a su vez éstas [las palomas] dejan el pico
cubicado en tercera ala. (X, 11 - 12)

... Hubimos de esplendor,
bocas ensortijadas de mal engreimiento, (XXI, 6 - 7)

Déjenlo [al cristal] solo no más. (XXXVIII, 20)

4. Sujeto - verbo - objeto indirecto:

...
... le brinden [a tu humildad] la bondad más triste. (XLVI, 6)

y no hago mas que sonreír a cada púa
de las verjas, ... (XLIX, 17 - 18)

De la noche a la mañana voy
sacando lengua a las más mudas equis. (LXXVI, 1 - 2)

5. Sujeto - verbo - complemento circunstancial:

En esta sección se toma en cuenta la impertinencia de la circunstancia independientemente, como se ha hecho en los apartados anteriores con la relación sujeto - verbo o sujeto - verbo- objeto. He separado los complementos circunstanciales en los cuatro tipos más importantes: de tiempo, de lugar, de instrumento y de modo. Todos los que no pertenecen a las tres primeras clasificaciones, están agrupados bajo circunstancias de modo.

Circunstancial de tiempo:

Cuánta madre quedábase adentrada
... , cuando
el cuadro faltaba, ... (LXVII, 17 - 19)

[tornan] ... las olas, después
de descalar los cuatro vientos
... (LXIX, 7 - 8)

... aquesa membrana
... , viene y va de cre-
púsculo a crepúsculo, ... (LXXV, 5 - 7)

Circunstancial de lugar:

[mi lavandera]
lo lavaba [el traje] en sus venas otilinas, (VI, 3)

... Junio, y en tus hombros
me paro a carcajear, ... (XVII, 14 - 15)

... la Muerte está soldando ...
... , desde la cu-
beta de un frontal, ... (LV, 3 -5)

Circunstancial de instrumento:

[la cosas del velador]¹

Quedaron ...

... , selladas con su trigüeña bondad. (VI, 13 - 14)

... aquella núbil campaña borda
con sus propias baterías germinales
... (XXXV, 16 - 17)

Se ha degollado una semana
con las más agudas caídas; ... (LXVIII, 9 - 10)

Circunstancial de modo:

se arrequintan pelo por pelo
soberanos belfos, los dos tomos de la Obra, (IX, 10 - 11)

... , mis manos han entrado en su edad
como en par de mal rebocados sepulcros. (XI, 6 - 7)

ceden las estevas en espasmo de infortunio, (XXV, 7)

N.B. Para los demás ejemplos de las diferentes clasificaciones, véase el Apéndice II en la página 205.

TABLA II

Predicación	Número	Totales Parciales	Porcentajes Parciales	Porcentaje Total
PREDICADOS IMPERTINENTES	1545			59.31 o/o
i. Nominales:				
Sustantivales		69	4.47 o/o	
Adjetivales		682	44.14 o/o	
Adverbiales		10	0.65 o/o	
		<u>761</u>	<u>49.26</u>	
ii. Verbales:				
Sujeto verbo		254	16.44 o/o	
Sujeto-verbo-atributo nominativo		42	2.72 o/o	
Sujeto-verbo-objeto directo		180	11.65 o/o	
Sujeto-verbo-objeto directo-atributo acusativo		8	0.52 o/o	
Sujeto-verbo-objeto indirecto		6	0.39 o/o	
Sujeto-verbo-complemento circunstancial				
de tiempo		13	0.84 o/o	
de lugar		123	7.96 o/o	
de instrumento		22	1.42 o/o	
de modo		136	8.80 o/o	
		<u>784</u>	<u>50.74</u>	
		<u>1545</u>	<u>100.00 o/o</u>	
PREDICADOS PERTINENTES	1060			40.69 o/o
TOTAL	2605			100.00 o/o

Teniendo en cuenta cada una de las frases bipolares de *Trilce*, aquí analizadas, he encontrado un total de 2605 predicados explícitos e implícitos de los cuales el 59.31 o/o corresponde a los predicados impertinentes y el 40.69 o/o a los pertinentes. Esto supone una desviación significativa del lenguaje poético de Vallejo en relación a la norma, ya que aproximadamente dos terceras partes de las frases de *Trilce* son semánticamente incapaces de desempeñar su función predicativa, aunque gramaticalmente sean correctas.

La desviación más preponderante entre los predicados impertinentes es la que se presenta en los predicados nominales adjetivales que comprenden el 44.14 o/o del total. Este porcentaje está repartido en las frases nominales que presentan las siguientes estructuras: sujeto - adjetivo (predicativo y atributivo), sujeto - frase adjetival y sujeto - oración subordinada adjetival. Como puede verse al compararlo con los otros casos de impertinencia predicativa, este porcentaje es verdaderamente representativo e indica una extrema tendencia en Vallejo hacia la adjetivación absurda.

El segundo lugar lo ocupan los complementos circunstanciales impertinentes que en conjunto representan el 19.02 o/o. Este porcentaje está repartido entre cuatro tipos diferentes de circunstancia. Los más frecuentes son el complemento circunstancial de modo, con un porcentaje de 8.80 o/o y el complemento circunstancial de lugar, que representa el 7.96 o/o.

A continuación, en una frecuencia muy parecida, están los predicados verbales en la estructura sujeto- verbo, que representa el 16.44 o/o de las impertinencias. Hay que tener en cuenta que en este grupo la impertinencia recae exclusivamente en el verbo, independientemente de que los otros elementos del predicado verbal, como los objetos o los complementos, sean a su vez pertinentes o impertinentes. La desviación en estos elementos está señalada separadamente en cada una de las otras estructuras que se agrupan bajo predicados verbales.

Menos importante estadísticamente es la impertinencia de los objetos directos que representa el 11.65 o/o.

Los restantes casos son relativamente insignificantes. Corresponden en orden de frecuencia al predicado nominal sustantival (4.47 o/o); atributo nominativo (2.72 o/o); complemento circunstancial de instrumento (1.42 o/o); complemento circunstancial de tiempo (0.84 o/o); predicado nominal adverbial (0.65 o/o); atributo acusativo (0.52 o/o) y objeto indirecto (0.39 o/o).

SEGUNDA PARTE

CAPITULO III

2. Reducción de las desviaciones.

Las desviaciones fónicas y semánticas de *Trilce*, planteadas en la primera parte de este estudio son analizadas en esta segunda parte, con el objeto de reconstruir su significado y determinar así su función poética. Esto es lo que Cohen llama “reducción” de las desviaciones, lo que considera como el segundo tiempo del hecho poético cuyo primer tiempo es el “planteamiento” de las mismas. “Únicamente [afirma Cohen] el primer tiempo es negativo . . . Pero, funcionalmente, sólo es un medio, cuyo fin lo constituye el segundo tiempo . . . En y por la figura [dice más adelante] se pierde y a la vez se vuelve a recuperar el sentido” (pág. 199). Pero para determinar el sentido hay que tener en cuenta la polivalencia funcional del lenguaje, asunto sumamente complejo, ya que el número y el valor de estas funciones difieren según distintos lingüistas. De las múltiples funciones atribuidas al lenguaje, Cohen escoge dos, las que “corresponden a las dos grandes divisiones clásicas de la vida psíquica”:

1) “Intelectual”, “cognitiva”, “representativa”; que es la función ordinaria del lenguaje, a la que el autor llama “denotación” y la determina como función de la prosa no literaria y,

2) “Afectiva” o “emotiva”, que implica una prueba afectiva extraña a la idea, a la que llama “connotación” y la considera como la función propia de la poesía lírica¹

Estas funciones tienen el mismo referente y solamente se oponen en el plano psicológico, por ser una cognitiva y la otra afectiva, pero ambas respuestas, al mismo objeto:

El sentido denotativo [explica Cohen] hace que el término sea incapaz de llenar la función que la frase le asigna. Pero la connotación reemplaza a la denotación desfalleciente. Desde ese momento la concordancia de los términos actúa en el plano connotativo. Una especie de ‘lógica afectiva’ da la norma a la frase poética. El lenguaje ha cambiado de código. . . . Pero la inteligibilidad ya no es del mismo orden. El significante remite a otro significado, S² toma el lugar de S¹. S² y S¹ tienen al mismo re-

ferente lo cual fundamenta la correspondencia entre ambos códigos. . . . [Más adelante añade:] Connotación y denotación son antagónicas. La respuesta emocional y la respuesta intelectual no se pueden dar al mismo tiempo. Estas son antitéticas, y para que surja la primera es necesario que desaparezca la segunda. . . El sentido nocional y el sentido emocional no pueden existir juntos dentro de una misma conciencia. El significante no puede inducir al mismo tiempo dos significados que se excluyen. Por esta razón, la poesía ha de hacer uso de un rodeo: ha de cortar el lazo original entre el significante y la noción para reemplazarlo por la emoción; ha de bloquear el viejo código para hacer posible el funcionamiento del nuevo. (págs. 201 - 220)

Es así como se comprende la razón de la desviación y su necesaria reducción. La función poética se descubre al reconstruir el significado. El poeta no trata de destruir el mensaje, ya que está empleando la lengua con un fin comunicativo. Es aquí donde interviene en mi estudio la estilística y funciona conjuntamente con la lingüística para la comprensión del poema, ya que para poder llegar a esta reducción es necesario analizar los distintos tropos que reintroducen las impertinencias a la norma por medio del cambio de sentido. Unas veces se trata de sinédoques, otras de metonimias, otras de imágenes, pero siempre todas estas figuras están configurando o desarrollando alguna metáfora, figura básica y estructuradora del lenguaje poético. Además, analizo las desviaciones fónicas y sintácticas que obstaculizan la inteligencia de los contenidos semánticos y estructuran el todo complejo del poema.

Esta segunda parte del estudio no es exhaustiva como la anterior en la cual consideré los setenta y siete poemas de *Trilce* verso por verso para el planteamiento de las desviaciones. Para su reducción efectúo un análisis representativo basado no ya en el verso ni el trozo aislado sino en el poema completo. Debido al carácter de esta segunda parte que presupone el estudio de la estructura fónica, semántica y gramatical, el análisis se reduce aquí a ocho poemas, en la inteligencia de que son suficientes para demostrar la teoría aplicada. Estos han sido seleccionados de acuerdo a la frecuencia de desviaciones que presentan. Algún día espero poder llevar a cabo un análisis semejante de todos los demás poemas de *Trilce*.

En los setenta y siete poemas de *Trilce* la frecuencia de desviaciones presenta una variación de 0 a 69. Dicha frecuencia se ha establecido según el número de desviaciones de cada uno de los poemas sin considerar la extensión de los mismos, lo cual podría hacer variar la selección. Entre los poemas que contienen la máxima cantidad de desviaciones he seleccionado los siguientes:

<i>Trilce</i>	XXIII	49 desviaciones
"	XXXV	49 "
"	XXXVI	69 "
"	XLIX	51 "
"	LII	55 "
"	LX	48 "
"	LXV	60 "
"	LXVII	52 "

Cabe señalar que estos ocho poemas, independientemente de ser representativos para los fines de este estudio, se encuentran entre los que han sido considerados por los críticos de Vallejo como los de superior envergadura poética o de mayor hermetismo en el conjunto trílrico.

En el análisis que sigue he ordenado los ocho poemas según el número ascendente de desviaciones que presentan, desde T. LX (48) hasta T. XXXVI (69).

Para facilitar al lector la consulta inmediata de los textos completos y hacer visible la numeración de los versos, incluyo una copia de cada poema según se imprimió en la primera edición de *Trilce*, que es la que he venido usando en este trabajo.

Ló que nos describe la primera frase es una condición de la persona que acaba de ser presencada en el poema.

La segunda imperitencia atribuye un defecto físico a un elemento abstracto:

mi paciencia es sortá

LX

- 1 Es de madera mi paciencia,
- 2 sorda, vejetal.

- 3 Día que has sido puro, niño, inútil,
- 4 que naciste desnudo, las leguas
- 5 de tu marcha, van corriendo sobre
- 6 tus doce extremidades, ese doblez ceñudo
- 7 que después deshíláchase
- 8 en no se sabe qué últimos pañales.

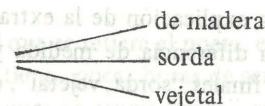
- 9 Constelado de hemisferios de grumo,
- 10 bajo eternas américas inéditas, tu gran plumaje,
- 11 te partes y me dejas, sin tu emoción ambigua,
- 12 sin tu nudo de sueños, domingo.

- 13 Y se apolilla mi paciencia,
- 14 y me vuelvo a exclamar: ¡Cuándo vendrá
- 15 el domingo bocón y mudo del sepulcro;
- 16 cuándo vendrá a cargar este sábado
- 17 de harapos, esta horrible sutura
- 18 del placer que nos engendra sin querer,
- 19 y el placer que nos DestieRRA.

TRILCE LX

Trilce LX presenta cuarenta y ocho desviaciones: nueve fónicas y treinta y nueve semánticas, que iré reduciendo conforme avance en el análisis de la significación del poema.

El poema empieza con una referencia personal al “yo” poético representado por el determinante posesivo “mi” que describe parcialmente al hablante del poema: “mi paciencia”. Esta virtud es descrita con tres predicados nominales absurdos, el primero de los cuales es una frase adjetival introducida por la cópula “es” y, los siguientes, dos adjetivos predicativos en los que la cópula está sobreentendida. Así, tenemos tres frases nominales en estos dos versos:

mi paciencia es  de madera
sorda
vegetal

cada una de las cuales representa una desviación semántica. La primera impertinencia atribuye una calidad vegetal a una virtud humana:

Es de madera mi paciencia

Al descomponer la palabra “madera” en sus unidades básicas de significado, se reduce la impertinencia pues la relación de semejanza entre ambos términos se hace obvia:

madera: parte de los árboles debajo de la corteza+ sólida.

paciencia: cualidad humana (parte de los hombres) también debajo de la corteza (la piel), es decir, interior+ sólida.

Lo que nos describe la primera frase es una condición interna de la persona que acaba de ser presentada en el poema.

La segunda impertinencia atribuye un defecto físico a un elemento abstracto:

mi paciencia es sorda

es decir, que no oye o no oye bien o mejor, que es silenciosa, callada. Como ya se ha situado a la paciencia como algo vegetal y sólido, se le atribuye además otra característica propia de la madera o del mundo vegetal: la incapacidad de emitir sonidos.

La tercera impertinencia atribuye una calidad orgánica a la misma virtud:

mi paciencia es vegetal

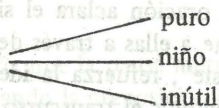
La palabra "vegetal" aclara el concepto semántico recién elaborado acen- tuando una de sus connotaciones y borrando la otra pues se asocia inmediata- mente con una parte de los significados de los términos anteriores.

La metáfora básica "paciencia= madera," se desarrolla en "madera = sorda, vegetal" y así se produce la transferencia "paciencia = sorda, vegetal". El hablante del poema se manifiesta como un ser que ha renunciado a vivir, que sólo tiene vida vegetativa como un árbol.

Las tres pausas que encuadran las tres frases nominales, una externa y dos internas, contribuyen a tensar la descripción, ya que a partir de la primera - la más importante pues es versal y semántica- han creado una interdependen- cia entre los predicados y contribuyen a hacer de los dos separados en el se- gundo verso, una explicación de la extraña afirmación contenida en el prime- ro. Asimismo, la diferencia de medida y ritmo entre los dos versos, carga a los dos adjetivos finales "sorda, vegetal", de mayor efecto descriptivo. El enun- ciado contenido en la primera estrofa termina abruptamente, no sólo por el corte que implica la pausa final intensa, sino también por el blanco que separa esta estrofa de la siguiente.

La segunda estrofa se inicia con la introducción de otro sujeto en forma directa, vocativa, y que no parece tener relación alguna con el sujeto anterior, ya que ahora es un sujeto temporal: "Día". De esta manera, además de la in- terrupción fónica y sintáctica del primer enunciado, se efectúa también una interrupción semántica. Posiblemente la razón del poeta al crear esta estruc- tura, haya sido demarcar la temporalidad y no sólo destacar la diferencia en- tre ambos sujetos. En la primera estrofa la afirmación sobre el sujeto está en presente, mientras que en la segunda se introduce el presente perfecto con el nuevo sujeto, que implica un salto temporal hacia el pasado, hacia el inicio del día e indica que no se ha terminado aún. Esta estrofa constituye una des- cripción-situación del sujeto "día". Por medio de la segunda persona singular este sujeto se sitúa como referente del poema, el "tú" a quien se dirige el ha- blante.

La descripción del referente es presentada por medio de predicados absurdos en el tercer verso que contiene tres desviaciones semánticas en las tres frases subyacentes que lo forman:

Día que has sido 

- puro
- niño
- inútil

Se establece aquí un contraste extraño ya que estas impertinencias humanizan al referente mientras que las tres anteriores deshumanizaron al hablante. Los tres atributos dividen gradualmente al día en tres etapas diferentes. El primero transpone una cualidad abstracta humana al elemento temporal:

Día que has sido puro,

Es decir, limpio, inocente, sin pecado. Esto se explica y se reduce junto con el segundo atributo:

[Día] que has sido . . . niño,

Por relación de semejanza, este día al que se refiere el poeta, es un día “niño”, es decir que acaba de empezar, que tiene pocas horas de ser. Al reducir esta impertinencia se reduce la primera pues se asocia “niño” con “puro.” Si el día es como un niño que aún no ha vivido mucho y tiene poca experiencia, entonces es también puro, aún no ha alcanzado a corromperse.

Al igual que “puro,” el tercer adjetivo, “inútil,” se relaciona también con niño, que como tal es incapaz de valerse por sí mismo.). La metáfora básica, “día = niño”, se desarrolla en “niño = puro, inútil” y la transferencia resulta “día = puro, inútil”. Transferidos al día, los dos primeros atributos le confieren un aspecto positivo, que el tercero desvaloriza ya que “inútil” implica un día sin provecho.

El uso del presente perfecto “has sido,” indica que estas tres condiciones corresponden a una etapa anterior al tiempo presente de ese día. La oración siguiente, aunque sintácticamente colocada después, corresponde semánticamente a la primera etapa del día, ya que se refiere a su nacimiento. Aquí la impertinencia predicativa recae en el verbo y en el atributo:

[Día] que naciste desnudo

Esta impertinencia completa la metáfora día/niño que hemos advertido en la humanización del sujeto temporal. Tal relación reduce la impertinencia verbal y también la atributiva. En el atributo se funden las imágenes de la

desnudez que acompaña el nacimiento de todo niño con la desnudez de contenido, el vacío que representa el inicio de ese día particular en el hablante lírico. Esta oración aclara el significado de las tres afirmaciones anteriores pues se une a ellas a través del tiempo verbal. El pretérito de la oración adjetiva “naciste”, refuerza la idea de un tiempo anterior. Luego, el poeta está describiéndonos el transcurso del tiempo y los cambios que va sufriendo en su subjetividad conforme pasan las horas. En efecto, la oración posterior, separada por una pausa sintáctica débil, expresa claramente esa sucesión de horas:

las leguas
de tu marcha, van corriendo sobre
tus doce extremidades,

Esta oración contienen tres desviaciones semánticas y dos fónicas. La primera es una impertinencia predicativa nominal: “las leguas/de tu marcha”, que confiere al tiempo una calidad de espacio por medio de la medida de extensión “leguas”. Hay aquí una transferencia entre la medida temporal, horas y, la medida espacial, “leguas” que sirve para enfatizar la rapidez con que se marcha el día atribuyéndole la capacidad de caminar y partir a través de “marcha”. Es el tiempo irrecuperable que pasa y se aleja por el camino de la vida del hablante atravesando leguas.

La desviación fónica provocada por la pausa métrica que no coincide con la semántica, separa un grupo sintáctico íntimamente unido: el sustantivo de su frase adjetival y, contribuye, así, a resaltar la imagen insólita de las leguas, medida de extensión espacial que funciona aquí como medida de extensión temporal.

La segunda impertinencia recae en el verbo:

las leguas
de tu marcha van corriendo . . .

Vemos aquí que el día no sólo se marcha sino que, como la medida espacial que lo representa, lo hace corriendo, lo cual intensifica la idea de la huída del tiempo. Parece repetirse aquí el tópico poético tradicional “tempus fugit”.

La tercera impertinencia recae en el complemento circunstancial:

... van corriendo sobre
tus doce extremidades, ...

Aquí hay además otra desviación fónica, en la que la pausa métrica escinde un grupo sintáctico írtimamente unido separando la preposición del término que introduce:

... sobre
tus doce extremidades, ...

De esta manera Vallejo hace hincapié en el complemento circunstancial incurriendo en dos desviaciones relacionadas con el mismo elemento. Continúa desarrollándose la personificación del día, que nació desnudo y que ha sido primero puro, luego niño, después inútil y que ahora, ya crecido, se escapa corriendo sobre sus "doce extremidades". Esta imagen sugiere a la vez dos asociaciones complementarias, una, abstracta, las horas del día, y la otra, concreta, un reloj cuyas manecillas marchan corriendo sobre las doce horas. Se perfila una nueva impertinencia formada por esta última frase y la siguiente que están en aposición:

tus doce extremidades, ese doblez ceñudo

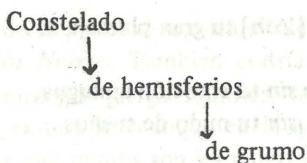
Las doce extremidades no son únicamente doce horas sino también las doce últimas horas del día, porque son el "doble", es decir, el doble de las otras doce que ya han pasado y que volverán a ser las doce primeras horas del nuevo día que vendrá. En "doble ceñudo" se presenta otra impertinencia; doblez contiene la idea de doble ya relacionada con las horas, pero también la de arruga que se marca en la frente del hombre. Esto parece aludir a la cara de un reloj, siendo "ceñudo" un atributo propio de la fisonomía humana. Así se continúa la personificación del día, dotado ya de cara a través del reloj y de extremidades por las manecillas.

La oración siguiente, cuyo sujeto es "doble ceñudo", presenta otra impertinencia en el predicado verbal y dos desviaciones fónicas que separan el sujeto de su oración relativa y el verbo de su complemento circunstancial. Aquí sigue desarrollándose la imagen anterior, el día "deshiláchase" cubierto por los "últimos pañales", primera vestidura de la infancia que pasa a ser la vestidura final, mortaja que envuelve sus últimas horas en contraste con la desnudez de su nacimiento. Hay otra vez una transferencia: los pañales, como

pañó, se deshilachan al gastarse, así como el día se desintegra al pasar las horas y la vida del hombre se disuelve con su muerte. Al mismo tiempo esta imagen representa el instante en que se funden el día presente que muere y el día futuro que nace; en este sentido, "últimos" señala el final de un día y "pañales" el inicio del otro. La imagen está reforzada por el adverbio "después" que indica un tiempo futuro y por la frase que modifica a "últimos pañales" - "en no se sabe qué" - pues el hablante no conoce aún el nuevo día y únicamente puede intuirlo. Las dos desviaciones fónicas acentúan la idea de la desintegración.

En contraste con la primera estrofa que se desarrolla en un tempo corto, tenso y compacto, esta segunda estrofa se alarga y se complica sintácticamente alambicándose en varias oraciones subordinadas, modificadoras todas del vocativo "día". Estas oraciones están separadas únicamente por pausas sintácticas débiles que indican una interdependencia semántica de las unidades entre las que se interponen. Asimismo, las pausas fónicas de los versos 4, 5, 6 y 7 y los encabalgamientos respectivos contribuyen a la extensión del tempo de la estrofa, que combina perfectamente con el contenido semántico connotado: el transcurso del tiempo de un día desde su nacimiento hasta su disolución.

La tercera estrofa, presentada con gran desorden sintáctico, contiene dos oraciones coordinadas. Ambas oraciones tienen un sujeto en común, vocativo como el anterior, "domingo", situado en el verso 12 al final de la estrofa. He alterado la sintaxis original de las dos oraciones para facilitar el análisis de las distintas frases bipolares impertinentes que modifican al sujeto. Por esta razón, analizo como primera impertinencia de este grupo la frase del verso 10 "tu gran plumaje", que atribuye al domingo un rasgo físico que no le pertenece. El domingo es un día de descanso y de fiesta en el que la gente se viste sus mejores trajes; esto se amplía aquí hasta el mismo domingo que también se viste sus mejores galas, o sea, su "gran plumaje". Además, al presentar el domingo revestido de plumas, el poeta le confiere un carácter promisorio de ave anunciadora de un cambio; pero no un cambio de estación sino que supone un cambio en el estado de las cosas, ya que, de una parte, es el primer día de la semana, que inicia un nuevo período renovador y, de otra, por ser el día de descanso y de fiesta, proporciona la esperanza de una semana mejor². Vallejo se refiere en varios poemas al domingo como portador de esperanza; otras veces, la esperanza se presenta como un ave, generalmente en forma sinecdótica, "ala", "pluma", etc.³ Aquí, el poeta funde ambas metáforas y las asocia a una misma idea. La metáfora continúa desarrollándose en la frase nominal que amplía la descripción del gran plumaje del domingo que puede dividirse en tres frases subyacentes:



El adjetivo predicativo impertinente modifica al sustantivo e introduce un nuevo grupo nominal, también impertinente, que como régimen de la preposición *de*, funciona como frase adverbial modificando al adjetivo. Dentro de este grupo nominal, compuesto de un sustantivo y una frase adjetival, hay una nueva impertinencia. El plumaje constelado del domingo alude al cielo cubierto de estrellas que es el gran adorno de esta noche dominical. La alusión a la noche continúa el tema del transcurso del tiempo expresado en la primera estrofa. La frase adjetival “de hemisferios” alude asimismo a las estrellas. Finalmente “de grumo” establece una asociación completamente afectiva y subjetiva entre algo amorfo, que no se puede controlar y la reacción que el hablante tiene ante el tiempo que no da forma a su vida y que él tampoco puede controlar. Además, la transferencia estrellas = “hemisferios de grumo”, tiene una connotación completamente negativa que parece una inversión radical del tópico tradicional tal como lo expresa, por ejemplo, Fray Luis de León.⁴

La siguiente frase adverbial, “bajo eternas américas inéditas”, constituye una impertinencia circunstancial que contiene a su vez otras dos impertinencias en los adjetivos que modifican al nombre. Además de la circunstancia de lugar que implican el adverbio “bajo” y el sustantivo “américas” se sugiere también la idea de esperanza implícita en “américas inéditas”, es decir, nuevos mundos todavía no descubiertos, tal vez extraterrestres. El adjetivo “eternas” parece aludir al tópico tradicional de la esfera astral ya que se suponía que las estrellas no cambiaban de lugar en el séptimo cielo.

Los dos únicos verbos de toda la estrofa, unidos por la conjunción y colocados en el centro, dotan de mayor intensidad a la convulsión sintáctica que esta estrofa presenta y que está íntimamente relacionada con el contenido semántico y la emoción del hablante. Ambas acciones son correspondientes y se producen simultáneamente en el hablante y su referente: “[tu,] domingo te partes y [a mí] me dejas” . . . El que se lleva la mejor parte es el tiempo. El hombre queda completamente despojado:

te partes [*con*] tu gran plumaje . . .

y

me dejas *sin* tu emoción ambigua,

sin tu nudo de sueños . . .

Se subraya así la íntima relación de dependencia que existe entre el hombre y el tiempo ya que al morir el día muere también la esperanza de renovación del hablante. El domingo normalmente inspira al hablante una "emoción ambigua" porque no sabe de verdad qué espera, pero al menos siente y sueña, se humaniza aunque sea vagamente; pero esta vez no ha podido, el día prometedor lo ha traicionado y se pierde en la eternidad del tiempo dejándolo sin su único asidero en la vida: "su nudo de sueños". Por ello, hay una queja implícita que expresa su desilusión: "te partes y me dejas". Esto explica también la colocación de "domingo" al final de la estrofa.

La última estrofa es la consecuencia de las anteriores. La desintegración del día trae consigo la desintegración del hombre:

y se apolilla mi paciencia

nueva impertinencia que también se reduce por relación con otra anterior: la paciencia de madera se deshace carcomida por la desilusión. El hablante se cansa de esperar un cambio que dé sentido a su existencia y lo único que desea en su grito de angustia es el cambio definitivo del ser al no-ser:

¡Cuándo vendrá

el domingo bocón y mudo del sepulcro; . . .

La desviación fónica, separa el sujeto de su predicado, contribuyendo a resaltar la impertinencia del sujeto: el domingo del sepulcro, que es a la vez "bocón y mudo". El tema del domingo portador de esperanza de las estrofas anteriores, adquiere aquí una nueva connotación: antes era una esperanza constructiva, de vida, ahora, se trata de una esperanza destructiva, de muerte. El descanso dominical será esta vez el descanso definitivo.

Los epítetos "bocón y mudo" que lógicamente se refieren al "sepulcro" han sido transferidos aquí al "domingo", prometedor y portador del silencio eterno. "Bocón" contiene además la imagen visual del sepulcro abierto que

recuerda el “hueco de la inmensa sepultura” de Vallejo en “Los dados eternos” de *Los Heraldos Negros*. También podría aludir a la palabra “sarcófago” que en su etimología griega significa “comedor de carne”. “Mudo”, referido a sepulcro, es una sinécdoque en la que se menciona al contenido por el continente, ya que mudos son los muertos enterrados en los sepulcros. Al mismo tiempo y por su relación con sarcófago, se establece una oposición entre “bocón” y “mudo”; es “bocón” porque come los cadáveres, pero es “mudo” por el silencio del sepulcro, que no habla aunque tiene boca.

El “domingo del sepulcro” se convierte también en el sepulturero gracias a la impertinencia verbal de la oración que sigue:

cuándo vendrá a cargar este sábado
de harapos . . .

La pausa métrica separa aquí al nombre, que funciona como objeto directo de esta oración, de la frase adjetival que lo modifica impertinentemente, intensificando el efecto del “sábado de harapos”. Este, es el último día de la semana que anuncia el fin de una etapa: el término de la vida miserable del hablante que se desintegra en “harapos”. La aposición entre esta frase y la siguiente acentúa esta desintegración del “sábado de harapos” al mismo tiempo que relaciona al hablante con su referente:

este sábado de harapos, esta horrible sutura
del placer . . .

El sábado que se deshace constituye una “horrible sutura” en la vida del hablante. El domingo del sepulcro, el sepulturero, vendrá a llevarse conjuntamente el día que se acaba y la herida que destruye al hombre. En la frase “sutura del placer” hay otra impertinencia que sugiere el órgano sexual femenino y que se relaciona con la oración adjetiva que sigue: “el placer que nos engendra sin querer” que implica el acto sexual. Se produce aquí una transferencia entre “sutura” y vulva, parte del órgano sexual, y el acto en sí ya que éste contiene ambas notas semánticas: engendra y da placer. Pero esta “sutura del placer que nos engendra” es ambivalente pues es también la “sutura del placer que nos DestieRRA”. Aquí se sugiere la relación entre Eros y Thanatos. La causa del placer puede ser también la causa del dolor. Esto explicaría el atributo “horrible” aplicado a la sutura y la transferencia

entre la vulva y acto sexual concebidos como "sutura". Esta herida ambigua que tiene dos caras, una que da vida, "el placer que nos engendra sin querer", y otra que da muerte, "el placer que nos DestieRRA", unifica los dos actos extremos del ser humano: nacer y morir. Además, la "horrible sutura del placer" ya no es sólo privativa del hablante. Vallejo la extiende aquí a todos los hombres por medio del pronombre plural: "nos engendra" en contra de nuestra voluntad y "nos DestieRRA" también en contra de ella. Aplicada al género humano y relacionada al misterio de la vida y de la muerte y simultáneamente a la carencia de una voluntad humana expresa ante los actos de nacer y morir, la "sutura" -acto sexual- pecado original- es también por esto "horrible" ya que el placer que conlleva y que nos trae a la tierra, es al mismo tiempo la causa que nos aliena de ella. El poeta recarga la palabra DestieRRA de letras mayúsculas produciendo un efecto visual intencionado que acentúa la importancia de este término que es además la última palabra del poema. Todo termina aquí simultáneamente, la paciencia del hablante apolillada; el día, convertido en harapos; el placer, en herida; la vida, en muerte y el poema.

XXIII

1 Tahona estuosa de aquellos mis bizcochos
2 pura yema infantil innumerable, madre.

3 Oh tus cuatro gorgas, asombrosamente
4 mal plañidas, madre: tus mendigos.
5 Las dos hermanas últimas, Miguel que ha muerto
6 y yo arrastrando todavía
7 una trenza por cada letra del abecedario.

8 En la sala de arriba nos repartías
9 de mañana, de tarde, de dual estiba,
10 aquellas ricas hostias de tiempo, para
11 que ahora nos sobrasen
12 cáscaras de relojes en flexión de las 24
13 en punto parados.

14 Madre, y ahora! Ahora, en cuál alvéolo
15 quedaría, en qué retoño capilar,
16 cierta migaja que hoy se me ata al cuello
17 y no quiere pasar. Hoy que hasta
18 tus puros huesos estarán harina
19 que no habrá en qué amasar
20 ¡tierna dulcera de amor,
21 hasta en la cruda sombra, hasta en el gran molar
22 cuya encía late en aquel lácteo hoyuelo
23 que inadvertido lábrase y pulula ¡tú lo viste tanto!
24 en las cerradas manos recién nacidas.

25 Tal la tierra oír en tu silenciar,
26 cómo nos van cobrando todos
27 el alquiler del mundo donde nos dejas
28 y el valor de aquel pan inacabable.
29 y nos lo cobran, cuando, siendo nosotros
30 pequeños entonces, como tú verías,
31 no se lo podíamos haber arrebatado
32 a nadie; cuando tú nos lo diste,
33 ¿dí, mamá?

TRILCE XXIII

Trilce XXIII presenta cuarenta y nueve desviaciones, diecisiete fónicas y treinta y dos semánticas, distribuidas en cinco estrofas de distinto número de versos.

La primera estrofa, de sólo dos versos está formada por una frase nominal compleja que contiene varias frases bipolares subyacentes. Esta frase funciona como predicado del sujeto vocativo que aparece en último lugar, separado del predicado por una pausa sintáctica débil. El largo predicado nominal, además de ser impertinente semánticamente, es característico de la sintaxis vallejianna por la elipsis verbal y la ausencia de ciertos nexos sintácticos y signos de puntuación.

Con un par de términos poco usuales el hablante inicia una invocación a su madre, que recuerda las letanías a la Virgen, enumerando atributos que la despersonifican y la convierten en símbolo:

Tahona estuosa de aquellos mis bizcochos
pura yema infantil innumerable, madre.

De la visión evocadora de la madre cociendo bizcochos para sus hijos pequeños surge la metáfora que la transfigura en "tahona" amplificando su función de panadera a la de horno y depósito del alimento más precioso para la mente infantil los "bizcochos". La asociación se acentúa con el adjetivo que los relaciona, "estuosa", es decir, calurosa como la tahona y ardiente y amorosa como la madre. El demostrativo que determina a "bizcochos" remite a una época anterior al momento de la vivencia lírica y el posesivo intensifica la relación entre la madre invocada y el hablante.

El verso se interrumpe sin pausa sintáctica que indique la independencia entre los contenidos semánticos del primer y segundo versos. Tal ausencia de puntuación donde parece que debía haberla, carga a la frase nominal del segundo verso de un nuevo sentido. Bien se trata de una desviación fónica en la que se separa el nombre de su modificador, en cuyo caso esta frase subyacente no presentaría una desviación semántica sino la ausencia del término relacionante; o bien abre una nueva frase nominal impertinente en cuanto a predicado de "madre". A mi entender ésta es precisamente la intención del poeta, una ambigüedad provocada por la natural asociación de "bizcochos"

con “pura yema”, la parte mejor, el más rico ingrediente del manjar de su niñez, que al ser relacionada con su madre, lo mejor y más puro de su infancia, le confiere una nueva transfiguración tan simbólica como la anterior. De tal manera la madre se convierte en la más excelsa nutriz, no sólo es la dadora de alimento sino además el horno para cocerlo, el depósito para guardarlo y el máspreciado ingrediente del alimento mismo. Por todo esto la madre es “innumerable” para sus hijos. Esta compleja metáfora restituye a nivel poético la pertinencia de la desviación semántica, al mismo tiempo que justifica la ausencia de signos de puntuación y nexos sintácticos. La mención del apelativo en último lugar, como colofón de la letanía, subraya aún más la expresión de la metáfora con su acepción figurativa de causa, raíz y origen de todas las cosas que instituye a la madre del hablante en “la madre universal” por excelencia.

La emoción y el apasionamiento que abren el poema va intensificándose a medida que avanza. En la segunda estrofa el apóstrofe continúa con una exclamación que abarca los versos 3 y 4:

Oh tus cuatro gorgas, asombrosamente
mal plañidas, madre: tus mendigos.

Esta oración exclamativa contiene dos impertinencias, una que atribuye a la madre “cuatro gorgas” y otra en la aposición que une “tus cuatro gorgas . . . : tus mendigos”. Ambas se reducen por la sinécdoque que relaciona las “gorgas”, gargantas, con los hijos, “mendigos” clamando por sus cuatro gargantas “asombrosamente/mal plañidas” por el alimento maternal. El término “gorgas” tiene además la acepción de “alimento para aves de cetrería”. Este contenido semántico se relaciona perfectamente con el contexto, la madre repartiéndose entre sus pequeños quienes lloran “asombrosamente mal” como polluelos hambrientos. Los dos adverbios modificadores del adjetivo “pañidas” están separados por una pausa fónica que contribuye a resaltar el efecto de asombro que se produce en la mente del hablante al recordar aquel instante de sus primeros años.

Los tres últimos versos de esta estrofa no contienen ninguna desviación semántica porque son completamente anecdóticos. Su función es explicar quiénes son las “cuatro gorgas/mendigos”; parecen sacarnos del contexto poético y acercarnos al contexto familiar:

Las dos hermanas últimas, Miguel que ha muerto
y yo arrastrando todavía
una trenza por cada letra del abecedario.

Los cuatro mendigos son las dos hermanas menores, tantas veces mencionadas en los poemas de Vallejo: Aguedita y Nativa, el hermano Miguel que, hoy que el poeta revive este momento del hogar infantil, está muerto y “yo”, César, que entonces y hoy continúa “arrastrando todavía/ una trenza por cada letra del abecedario”. El presente perfecto del verso 5 y el gerundio del verso 6 acentúan la impresión de realidad al presentizar los hechos. El adverbio “todavía”, intercalado entre el verbo y el objeto directo y aislado al final del verso pone de relieve la idea de continuidad contenida en los versos 6 y 7. El hablante del poema, el poeta, sigue sufriendo con las letras, entonces, cuando era niño, para aprenderlas, ahora, ya adulto, para adaptarlas a su poesía, para convertirlas en su instrumento de expresión.

La tercera estrofa extiende la evocación al lugar y el momento en que se celebra el ritual de la repartición:

En la sala de arriba nos repartías
de mañana, de tarde, de dual estiba,
aquellas ricas hostias de tiempo, . . .

La excelsa nutriz es ahora no sólo la dadora del alimento corporal sino también del alimento espiritual. Entre los versos 8 y 10 hay una desviación fónica que separa el verbo de su objeto directo por medio de la pausa métrica y también de la interpolación de los complementos circunstanciales de tiempo. Al demorar el efecto de la acción, el poeta hace resaltar la importancia del don materno, “aquellos . . . bizcochos” son aquí “aquellas . . . hostias de tiempo”, repartidas dos veces al día, “de mañana, de tarde”. El tercer complemento, “de dual estiba”, enfatiza sobre esta distribución doble o “dual”. “Estiba”, derivado del verbo estibar, es la disposición ordenada de ciertas cosas, como sacos o bultos; en este caso lo que se estiba son los bizcochos-hostias que los niños a su vez estibaban dos veces, “de mañana, de tarde”, en sus “gorgas” y estómagos.

En el verso 10 la impertinencia recae en la frase adjetival que modifica a “hostias”:

aquellas ricas hostias de tiempo,

Las hostias, que simbolizan el amor de Cristo : que se regala a los hombres eternamente remiten, por medio del determinativo común, a “aquellos bizcochos” que la madre hizo de su propia sangre y cuerpo para entregarse en comunión total a sus pequeños y perennizar así su amor en ellos. Por esto las hostias son “ricas” en su sabor y contenido y son “de tiempo” para repetirse y proteger a sus hijos a través del tiempo.

La siguiente impertinencia recae en el sujeto de la oración subjuntiva subordinada, “cáscaras de relojes” del verso 12, que son lo que queda “ahora” en el presente, de las “hostias de tiempo”. La asociación entre tiempo y relojes es obvia; entre las hostias/ bizcochos y “cáscaras” hay en común el contenido semántico “cortezas” que se relaciona con ambos términos. Lo que sobra de las hostias/bizcochos es la cubierta exterior del tiempo atrapado en los relojes que están “parados” en el cumplimiento de su función: medir el tiempo o dividir el día y en este caso han llegado a la última hora del día, “en flexión de las 24 en punto...”. El tiempo continúa llevándose la infancia, la madre, los bizcochos, pero no el recuerdo que queda detenido en la plenitud del instante creador.

La desviación fónica entre los vv. 10 y 11 escinde un grupo sintáctico íntimamente unido, separando dos palabras gramaticales que forman una locución conjuntiva inseparable. El efecto poético produce un suspenso continuado en los vv. 11, 12, y 13 donde se desarrolla la oración explicativa de las “hostias de tiempo”:

... para
que ahora nos sobrasen
cáscaras de relojes en flexión de las 24
en punto parados.

Las desviaciones fónicas de los vv. 11 y 12 y 12 y 13, continúan este suspenso fono-semántico, separando el sujeto de la oración subjuntiva de su verbo y la frase adverbial temporal del numeral que hace las funciones de adjetivo y sustantivo representando a “horas”. El suspenso termina definitivamente con el adjetivo “parados”, que significativamente ha sido separado del sustantivo al que modifica y colocado al final de la estrofa justo antes de la pausa final intensa. Con esta estructura sintáctica, fónica y semántica estrechamente relacionada se detiene también el tiempo de las reminiscencias, el tiempo del

ayer infantil y se pasa con la cuarta estrofa al tiempo presente del hablante lírico que será resaltado en toda la estrofa por medio de los adverbios temporales “ahora” y “hoy” que se repiten insistentemente. Aquí entran en choque los recuerdos positivos de amor y protección del pasado con la negativa realidad del momento presente que es de vacío y angustia.

La cuarta estrofa muestra varias impertinencias y mayor complicación sintáctica a medida que se intensifica la emoción del hablante que irrumpe en una exclamación que se interrumpe y se reanuda con el mismo adverbio:

Madre, y ahora! Ahora, en cuál alvéolo
quedaría, en qué retoño capilar
cierta migaja que hoy se me ata al cuello
y no quiere pasar. . . .

Del amor de la madre: bizcochos-hostias-cáscaras, queda solamente “cierta migaja” que expresa la angustia que el recuerdo produce en el hablante en su ahora sin amor; y se pregunta adónde quedaría esa migaja que está ahogándolo:

. . . en cuál alvéolo

. . . , en qué retoño capilar,

Ambos complementos circunstanciales de lugar impertinentes se relacionan con el niño en cuyo alvéolo infantil pudo haberse escondido la migaja, ocupando el lugar de la muela todavía por nacer, o que, tal vez, pudo haber nacido con algún nuevo cabello.

La siguiente impertinencia se encuentra en el sustantivo adjetivado del verso 18, que hace las veces de predicativo en la oración copulativa:

tus puros huesos estarán harina

Se reduce metafóricamente gracias a la relación de semejanza existente entre el polvo de los huesos deshechos por el tiempo y la harina que se hace más evidente por medio del adjetivo que modifica a “huesos”. La pureza de la madre, ya anotada en la primera estrofa, trasciende a sus huesos y sugiere el color blanco característico de la harina⁵. Textura y cromatismo se reúnen en

esta imagen visual y le dan mayor fuerza expresiva. La tahona/ panadera/ yema de amor se transfigura una vez más, aún después de muerta, en esencia de nutrición. Hay como una vuelta a la materia prima que ha ido desarrollándose gradualmente desde la primera estrofa: bizcochos-hostias- cáscaras- migaja- harina. La metáfora se amplía en el verso 19, ahora con una carga negativa al expresar la realidad presente y futura de la orfandad:

... harina
que no habrá en qué amasar

Muerta la madre, la tahona no existe más ni la yema. Ya no pueden amasarse los bizcochos/ hostias de tiempo; la sustancia básica no llega hasta sus huérfanos, no puede realizarse la comunión.

Entre los vv. 17 - 19 hay dos desviaciones fónicas, la primera separa un grupo sintáctico íntimamente unido y establece un corte entre la preposición "hasta" y la oración copulativa que introduce, encabezada por un pronombre. La segunda desviación es menos violenta, aunque también divide un grupo sintáctico que tiene estrecha relación: el nombre "harina" de su oración adjetiva especificativa, "que no habrá en qué amasar". En el primer caso, la desviación fónica al aislar la preposición, tensa la carga semántica del enunciado siguiente convirtiéndolo en oración exclamativa en un movimiento rítmico ascendente que culmina en la palabra "harina". El segundo caso, establece un movimiento descendente a partir del mismo vocablo puesto que la tensión producida por este término declina en la oración del verso 19 que expresa la desilusión del hablante provocada por el choque con la realidad. Ambos recursos fónicos se cargan de valor significativo y responden admirablemente a los movimientos anímicos de la emoción del hablante.

En el verso 20 hay dos nuevas impertinencias en la frase exclamativa que funciona como sujeto vocativo de la cláusula interpolada entre el verbo y los complementos circunstanciales. Una de ellas recae en el atributo y la otra en la frase adjetival:

¡tierna dulcera de amor,

En primer lugar hay que considerar que el término "dulcera" posee dos significados muy distintos. Por una parte, es un sustantivo que da nombre al

recipiente donde se conserva un dulce y en este contexto la frase “tierna dulcera” es impertinente. Por otra parte, es un adjetivo que califica a la persona aficionada al dulce, en cuyo caso sería pertinente aunque gramaticalmente se convertiría en un adjetivo sustantivado por el adjetivo “tierna” y la frase adjetival “de amor” que lo modifican. A mi modo de ver, se funden aquí ambos conceptos metafóricamente. La madre, “tahona” y “yema” se metamorfosea ahora en “dulcera”, es el continente del amor y por esto es “tierna”. En el otro sentido, se mezclan las connotaciones de lo que es dulce, agradable al paladar y, lo que es dulce, agradable al espíritu; en la madre se dan ambas connotaciones, ella es: el origen de los dulces bizcochos de amor, la que nutre a sus hijos con el alimento primordial.

Los complementos circunstanciales de lugar del vs. 21 muestran nuevas impertinencias y adquieren un valor especial por haber quedado aislados del verbo:

hasta en la cruda sombra, hasta en el gran molar

La primera desviación predicativa que se encuentra en el adjetivo que modifica “sombra”, se reduce por medio de la metáfora tradicional que asocia sombra a muerte, cuya característica semántica común es la oscuridad, concreta en el caso de la sombra, figurativa en el de la muerte. La “cruda sombra” es la muerte cruel y despiadada que se ha llevado a la madre quien proyecta su imagen ausente en su hijo.

La segunda desviación abarca todo el complemento circunstancial. Puede recobrar su pertinencia por asociación con el “alvéolo” del vs.14 que guardó en el hablante niño la “migaja” de los bizcochos maternos. Hoy, en el hablante adulto, “el gran molar” que ha llenado la cavidad, es incapaz de moler, de triturar, el alimento brindado por la nutriz; por ello la “harina” de los huesos maternos no puede ser amasada. El “gran molar” representa la edad adulta del hablante, su presente, mientras que el “alvéolo” lo sitúa en su niñez. Son dos tiempos separados que se funden en el verso 22 en el vaivén temporal que resulta de la reunión del presente verbal “late” que nos remite a un ahora y el adjetivo “aquél” que nos lleva al pasado. A esta impresión se suma la nueva relación con el “alvéolo” y con la infancia que establece el “lácteo hoyuelo”, cuya cavidad contiene a la encía en su estado original, es decir, antes de que el “gran molar” aparezca. Dos términos evidencian esta impresión, el adjetivo “lácteo” que remite al período de lactancia cuando aún no han salido los dientes y, el verbo “late” que implica la sensación dolorosa que se siente en las encías cuando los dientes están por salir. Así, el “hoyue-

lo . . . inadvertido” empieza a ser labrado por el diente que se gesta y brota en el alvéolo del infante. Este proceso se repite múltiples veces durante el crecimiento hasta que culmina con la aparición de los grandes molares que son los últimos en salir. Aquí el poeta interrumpe la explicación que había empezado interpolando otra oración exclamativa, “¡ tú lo viste tanto!”, que introduce nuevamente la emoción sentida por el hablante al evocar el proceso de su crecimiento bajo la mirada amorosa de su madre quien debió haber presenciado este proceso innumerables veces en cada uno de sus hijos. Su vivencia del pasado termina con la última impertinencia de la estrofa que recae en el complemento circunstancial del verso 24:

en las cerradas manos recién nacidas.

Esta frase refuerza la impresión anterior puesto que cuando los dientes empiezan a brotar producen un hormigueo que obliga a los infantes a llevarse las manitas cerradas a la boca para mitigar el dolor. El hablante, en su angustia y soledad actual, no encuentra manera de asimilar el alimento dejado por la madre del que cada vez le queda menos, una “migaja” que no puede pasar y “harina” que no tiene cómo amasar. Toda la estrofa expresa alta tensión emocional no sólo a través del contenido semántico sino también por medio de la estructura hipotáctica que va complicando la sintaxis cada vez más. Contribuyen a este efecto las interpolaciones de los vv. 20 y 23, las repeticiones de los adverbios en los vv. 14, 16 y 17 y de las preposiciones en los vv. 17 y 21, más el procedimiento sintáctico de la modificación vertical de los vv. 18 -19 y 22 - 23, por el cual un modificador de la oración principal se convierte en el núcleo de la cláusula subordinada. Hay también una especie de rima interna consonante que se repite en cuatro palabras de la estrofa, “cá-pilar”, “pasar”, “amasar” y “molar” en los vv. 15 - 17 - 19 y 21.

La última estrofa plantea la situación de honda angustia del hablante, su enfrentamiento al mundo y a los hombres desde su orfandad actual. En el vs. 25 hay dos impertinencias, una en el verbo y otra en el complemento circunstancial:

Tal la tierra oirá en tu silenciar,

La impertinencia verbal personifica a la tierra atribuyéndole la facultad de

oír, paradójicamente, en el silencio de la madre. El complemento circunstancial se relaciona con la ausencia de la madre a causa de su muerte y su silencio consiguiente. Es por ello que la tierra es capaz de oír ahora. "Tierra" puede tomarse de dos maneras, de una parte es la que cubre los restos mortales de la madre quien así le comunica algo de su ser; de otra, funciona como una sinécdoque por la gente que la puebla y así se restituye la pertinencia del verbo. Ahora que la excelsa protectora se ha ausentado para siempre, hasta la tierra es capaz de oír cómo "todos", los demás hombres, enajenan a sus hijos su derecho a ocupar un lugar en "el mundo donde nos dejás" y a recibir el alimento precioso de "aquel pan inacabable", sublime amor que ella les dio cuando eran pequeños y por lo tanto inocentes e incapaces de haberse-lo quitado a otro.

La angustia del hablante ante la injusticia social, ante la orfandad, le hace retroceder en el tiempo una vez más. El hombre de hoy duda de su derecho a recibir tanto por nada y después de buscar todas las justificaciones: "cuando, siendo nosotros/pequeños entonces, como tú verías, no se lo podíamos haber arrebatado/ a nadie; cuando tú nos lo diste", pregunta inocentemente a su madre: "¿dí, mamá?".

La forma breve imperativa, aislada del resto de la interrogación por la pausa sintáctica, marca la angustia del hablante quien apela a la madre de una manera tiernamente real indicada por la vuelta a la niñez.

Parece como que ante la ausencia de comprensión actual el único camino de salvación que le queda es volver a ser niño, para contar así nuevamente con la protección materna. Parece haber aquí una reminiscencia de las palabras de Cristo refiriéndose a los niños como dueños del reino de los cielos y su exhortación a los adultos a volverse como niños para hacerse merecedores de la gloria eterna ⁶. Tal vez esta resonancia, aquí sin resolución, es la que mueve al poeta a este retroceso temporal tratando de hacerse merecedor de los bienes terrenales, no divinos como apuntan las palabras de Cristo. Vallejo estaría dando así, como tantas otras veces, dimensión humana a lo divino ⁷. El intento está sin resolución porque el poema queda trunco en la pregunta que ni siquiera es formulada. El imperativo interrogativo exige además una respuesta del destinatario que no llegará, de manera que el hablante conocedor de esta imposibilidad, interrumpe dramáticamente la pregunta iniciada, el apóstrofe poético y al mismo tiempo la vivencia presente y la aprehensión del pasado.

A partir del verso 29 hasta el final ya no hay ninguna impertinencia; el lenguaje se torna directo y sencillo; es el lenguaje de un niño que busca seguridad.

Trilce XXIII es un poema de felices reminiscencias infantiles en contraste con las frustraciones del hablante adulto, quien, en un emocionado apóstro-

fe se dirige a su madre muerta interpellándola por la causa de su sufrimiento. Como tantos otros poemas trágicos, relacionados con su infancia, Vallejo combina aquí el "yo empírico" y el "yo poético" con lo cual presentiza el pasado evocado y llena de vida a la imagen materna.

La imagen materna es el eje central del poema. El poeta se dirige a su madre muerta, interpellándola por la causa de su sufrimiento. Como tantos otros poemas trágicos, relacionados con su infancia, Vallejo combina aquí el "yo empírico" y el "yo poético" con lo cual presentiza el pasado evocado y llena de vida a la imagen materna.

La imagen materna es el eje central del poema. El poeta se dirige a su madre muerta, interpellándola por la causa de su sufrimiento. Como tantos otros poemas trágicos, relacionados con su infancia, Vallejo combina aquí el "yo empírico" y el "yo poético" con lo cual presentiza el pasado evocado y llena de vida a la imagen materna.

La imagen materna es el eje central del poema. El poeta se dirige a su madre muerta, interpellándola por la causa de su sufrimiento. Como tantos otros poemas trágicos, relacionados con su infancia, Vallejo combina aquí el "yo empírico" y el "yo poético" con lo cual presentiza el pasado evocado y llena de vida a la imagen materna.

La imagen materna es el eje central del poema. El poeta se dirige a su madre muerta, interpellándola por la causa de su sufrimiento. Como tantos otros poemas trágicos, relacionados con su infancia, Vallejo combina aquí el "yo empírico" y el "yo poético" con lo cual presentiza el pasado evocado y llena de vida a la imagen materna.

La imagen materna es el eje central del poema. El poeta se dirige a su madre muerta, interpellándola por la causa de su sufrimiento. Como tantos otros poemas trágicos, relacionados con su infancia, Vallejo combina aquí el "yo empírico" y el "yo poético" con lo cual presentiza el pasado evocado y llena de vida a la imagen materna.

La imagen materna es el eje central del poema. El poeta se dirige a su madre muerta, interpellándola por la causa de su sufrimiento. Como tantos otros poemas trágicos, relacionados con su infancia, Vallejo combina aquí el "yo empírico" y el "yo poético" con lo cual presentiza el pasado evocado y llena de vida a la imagen materna.

1 El encuentro con la amada
2 tánto alguna vez, es un simple detalle,
3 casi un programa hípico en violado,
4 que de tan largo no se puede doblar bien.

5 El almuerzo con ella que estaría
6 poniendo el plato que nos gustara ayer
7 y se repite ahora,
8 pero con algo más de mostaza;
9 el tenedor absorto, su doneo radiante
10 de pistilo en mayo, y su verecundia
11 de a centavito, por quítame allá esa paja.
12 Y la cerveza lírica y nerviosa
13 a la que celan sus dos pezones sin lúpulo,
14 y que no se debe tomar mucho!

15 Y los demás encantos de la mesa
16 que aquella núbil campaña borda
17 con sus propias baterías germinales
18 que han operado toda la mañana,
19 según me consta, a mí,
20 amoroso notario de sus intimidades,
21 y con las diez varillas mágicas
22 de sus dedos pancreáticos.

23 Mujer que, sin pensar en nada más allá,
24 suelta el mirlo y se pone a conversarnos
25 sus palabras tiernas
26 como lancinantes lechugas recién cortadas.

se le dirige a su madre muerta implorándole por la causa de su sufrimiento. Como tantos otros poemas trágicos, relacionados con su infancia, Vallejo sobina aquí el "yo empírico" y el "yo poético", con lo cual presenta el pasado evocado y llena de vida a la imagen materna.

- 27 Otro vaso, y me voy. Y nos marchamos,
28 ahora sí, a trabajar.

- 29 Entre tanto, ella se interna
30 entre los cortinajes y ¡oh aguja de mis días
31 desgarrados! se sienta a la orilla
32 de una costura, a coserme el costado
33 a su costado,
34 a pegar el botón de esa camisa,
35 que se ha vuelto a caer. Pero has visto!

El ambiente con ella que estaría
6 poniendo el plato que nos gustara ayer
7 y se repite ahora.
8 pero con algo más de nostalgia;
9 el tenedor espanta su dulce radiante
10 de pastelito en mano, y su vercuñada
11 de a costado, por darme a la esa baja
12 Y la cerveza fría y nervosa
13 a la que cejan sus dos pezones sin título,
14 y que no se debió tomar mucho!

15 Y los demás encuentros de la mesa
16 que aquella nuda cuprita boba
17 con sus propias patatas geminadas
18 que han operado toda la mañana,
19 según me consta a mí,
20 amoroso notorio de sus intimidades,
21 y con las diez varillas mágicas
22 de sus dedos generativos.

23 Mujer que, sin pensar en nada más allá,
24 saca el plato y se pone a conversar
25 sus palabras frías
26 como lacrimantes lechugas recién cortadas.

TRILCE XXXV

Trilce XXXV presenta cuarenta y nueve desviaciones, diecinueve fónicas y treinta y siete semánticas. Este es un poema de tipo amoroso en el que el hablante presenta a la mujer amada esbozando sutilmente algunas de sus características físicas y psicológicas de acuerdo con ciertas actitudes y actividades.

La primera estrofa está formada por tres oraciones copulativas con un sujeto común, dos de las cuales presentan elipsis verbal, la primera y la última:

El encuentro con la amada
tánto alguna vez, es un simple detalle,
casi un programa hípico en violado,
que de tan largo no se puede doblar bien

La primera oración se compone del sujeto, "El encuentro con la amada", y de dos complementos circunstanciales, uno de modo, "tánto" y el otro de tiempo, "alguna vez". Esta expresión adverbial temporal, aunque es indefinida, parece sugerir un verbo elíptico en pretérito, "fue", por el contraste implícito entre esa expresión y el presente de la oración siguiente, "es". Dicho contraste me lleva a suponer que "alguna vez" alude a ocasiones anteriores a la presente. Por otra parte, el adverbio "tánto", a mi entender, equivale aquí a "tan" encareciendo un adjetivo también elíptico que podría suplirse por "difícil", "complejo", o "importante", por contraposición a "simple detalle". Supliendo entonces las elipsis se podría leer: "El encuentro con la amada/ [que fue] tánto [tan difícil] alguna vez, es [ahora] un simple detalle". El contraste temporal contribuye a dar una visión más completa de la relación entre el hablante y su amada que parece haber entrado a una etapa de mayor costumbre, como lo indica también la oración siguiente. La primera impertinencia surge en el predicado de dicha oración "El encuentro con la amada [es] / casi un programa hípico . . .". Esta comparación disminuye la importancia del encuentro que pasa a ser "casi" un suceso irrelevante. La palabra "programa" sugiere que en este encuentro se llevan a cabo una serie de acontecimientos que alguna vez podrían haber sido difíciles, pero que por conocerse de antemano convierten la reunión con la amada en algo rutinario

y carente de sorpresa. El adjetivo "hípico" parece ser usado aquí, además con un sentido erótico, ya que es una obvia referencia de repetidas ejecuciones del acto sexual⁸. La frase adverbial "en violado" que lo modifica, es ambivalente pues, de un lado, significa que el programa es de color violeta o morado claro, lo cual no es mas que un detalle trivial, pero, de otro, en cuanto a participio pasado del verbo "violar" sugiere algo maltratado y ya usado, lo cual se relaciona con la imagen de tipo erótico ya advertida en "hípico".

El último verso de la estrofa continúa la descripción de este "programa . . . que de tan largo no se puede doblar bien", que es al mismo tiempo la descripción de un programa de carreras de caballos y de un programa de repetidos actos sexuales que se desarrolla en el "encuentro con la amada". El verbo "doblar" tiene también doble valencia aquí; relacionado al programa hípico⁹, tiene el sentido de plegar, pero relacionado al programa del encuentro, implica que son tan repetidas las "carreras" eróticas que sería difícil doblar o duplicar bien su número.

En la segunda estrofa empieza el inventario de este programa contrastando otra vez las diferencias entre los sucesos de antes y los que se repiten ahora. Vemos desfilar cosas concretas relacionadas con los alimentos del almuerzo, como "plato", "mostaza", "tenedor" y "cerveza", junto a las distintas actitudes que la amada adopta durante el almuerzo. La recreación de esta escena deja entrever una sensación ambivalente de gusto e ironía en el hablante que asiste a este espectáculo montado para él, tomando nota de todo lo que ve y percibe con un cierto tono de humorismo burlón.

Los primeros cuatro versos por ser circunstanciales y anecdóticos no presentan ninguna impertinencia semántica, únicamente se observan dos desviaciones fónicas. La primera desviación surge entre los versos 5 y 6, separando los dos elementos de la frase verbal, "estaría/ poniendo", que sirve para hacer hincapié en el tiempo condicional del verbo, implicando una variación temporal entre el tiempo presente anterior y el de los versos próximos. La suposición del condicional sugiere que todo lo que sigue está siendo sólo recordado con tanta fuerza que presentiza la vivencia. La desviación siguiente, entre los vv. 6 y 7, cumple la misma función ya que esta vez lo que separa es el verbo "gustara", pluscuamperfecto arcaico por "había gustado" y el adverbio temporal que lo modifica, "ayer", de la oración coordinada que sigue "y se repite ahora" que modifica, con la anterior, al mismo sujeto de la predicación implícita, "plato". Aquí tanto el verbo, imperfecto de subjuntivo como el adverbio temporal, aluden a un tiempo pasado que contrasta con el presente de la oración coordinada y con el adverbio "ahora" que lo modifica. El pasado se refiere al tiempo en que la amada realizaba esas mismas cosas que agradaban al hablante; al tiempo en que todo ello era "tanto alguna vez"; mientras que el presente es una presentización del recuerdo de

otro tiempo pasado, cuando todas estas cosas pasaron a ser “repeticiones” del “programa”, y dejaron de ser una sorpresa en estos encuentros para convertirse más bien en una rutina.

La amada se presenta diligente, tratando de agradar al novio; para ello recurre a todos los recursos de que dispone. La adición de la “mostaza” al “plato que nos gustara ayer” puede tomarse como algo positivo que da más sabor a aquel plato o como algo negativo que lo hace más fuerte y encubre su sabor verdadero. Al mismo tiempo sugiere que la actitud de la muchacha es más pícaro que anteriormente.

Los versos siguientes van redondeando la imagen de la amada en una larga enumeración de sus actitudes y de los otros componentes de la comida que se contagian de ella. Todo esto entretejido con frases coloquiales que dan mayor intimidad a la escena.

Aparece una impertinencia entre el sustantivo “tenedor” y el adjetivo que lo modifica, “absorto”, en el verso 9, que lo personifica atribuyéndole una actitud de ensimismamiento. Esto constituye un desplazamiento calificativo ya que la absorta es la joven que lo sostiene y lo deja por un momento suspendido, estático; es por ello que el tenedor pasa a ser calificado de absorto desplazándose la actitud de la joven a su instrumento. La impertinencia siguiente surge en la frase adjetival del vs. 10 que modifica a “doneo”. Este arcaísmo presenta a la muchacha en actitud de galantear al novio, actitud que se supone más propia de hombres que de mujeres y que enfatiza la obsequiosidad de que hace gala en los versos anteriores. Ella está haciendo todo lo posible por agradarle. El adjetivo “radiante” la muestra en todo su esplendor, resplandeciente de alegría y atractivo. En la frase adjetival que modifica a “doneo” se encuentra la impertinencia siguiente:

... , su doneo radiante
de pistilo en mayo,

Esta frase adjetival de connotación erótica alude a los atractivos exuales de la muchacha, ya que el pistilo es el órgano femenino de la flor y por su forma se relaciona al órgano sexual femenino. “Pistilo en mayo” se refiere a la época en que las plantas florecen y se reproducen, lo cual sugiere que la joven está desplegando todos sus atractivos femeninos para conquistar al hablante. Sin embargo esta actitud contrasta con la de la frase a continuación que la muestra tímida y avergonzada: “y su verecundia/ de a centavito”. Aquí se combinan dos tipos de léxico comunes en Vallejo, de una parte el cultismo latino poco común “verecundia” que el poeta prefiere a la

palabra más conocida, "vergüenza" y, de otra, una expresión coloquial que la minimiza, "de a centavito". Parece que el hablante por medio de esta yuxtaposición sugiere que esta "verecundia" no es más que un falso remilgo de la joven quien, por una parte no tiene reparo en presentarse sexualmente atractiva, y por otra afecta una vergüenza que realmente no siente, sobre todo teniendo en cuenta la relación sexual existente entre ellos que se desprende de la primera estrofa. Es aquí y en la siguiente expresión coloquial, "por quítame allá esa paja", que hace más evidente la exagerada vergüenza de la muchacha, donde se observa el humor un tanto burlón con que el hablante contempla a su amada.

Entre los versos 12 - 14 hay una oración coordinada con el verbo elíptico que tiene dos cláusulas subordinadas que modifican al sujeto de la oración principal:

Y la cerveza lírica y nerviosa
a la que celan sus dos pezones sin lúpulo,
y que no se debe tomar mucho!

Se introduce allí otro elemento básico del almuerzo, la "cerveza" que aparece personificada por los dos adjetivos coordinados impertinentes que le atribuyen características anímicas, "lírica y nerviosa". El desplazamiento calificativo se produce ahora entre el hablante y la cerveza a la que traslada su estado de ánimo ante la cercanía de los "pezones" de su amada. La visión de la muchacha inclinándose a servirle la cerveza y vigilando que no tome mucho es la que produce este estado de ánimo, que lo hace sentirse poético y nervioso. En la frase adjetival que modifica a "pezones" hay otra impertinencia; el "lúpulo" es una planta cuyos frutos secos se emplean para dar sabor amargo a la cerveza; "sin lúpulo" implica que los "pezones" de la amada aunque estén tan cerca de la cerveza no se contagian de su amargor. La oración exclamativa del último verso se relaciona con el verbo "celar" y trasluce otro aspecto más de la amada, su actitud casi maternal al aconsejarle: "y que no se debe tomar mucho!". Aquí se observa otra vez un contraste en esta joven, por una parte le sirve la cerveza y por otra le aconseja no tomar mucho; actitud que es similar a la anterior cuando al mismo tiempo que exhibía sus atractivos, fingía timidez.

Toda la estrofa sirve para enmarcar la figura de esta muchacha a quien el hablante recuerda ejerciendo funciones de ama de casa. La escena que podría ser de lo más vulgar, está poéticamente realzada en la descripción de la amada que es presentada en todas las facetas de su personalidad: diligente, solícita, pensativa, coqueta, atractiva, tímida, excitante y maternal,

aspectos que por una parte halagan al hablante pero por otra le divierten un poco y por ello deja ver ese tono un tanto burlón, especialmente cuando se refiere a sus remilgos. Las múltiples enumeraciones de la estrofa sugieren que todas estas cosas son parte de ese programa que la muchacha desarrolla para él. De ser así, la frase del verso 2, “es un simple detalle”, podría ser una exclamación irónica, porque efectivamente todo este despliegue del almuerzo no parece ser tan “simple”.

La combinación de los términos cultos y poéticos con palabras y expresiones coloquiales coincide con la presentación de un tema banal enmarcado en una estructura sintáctica que recuerda a los clásicos latinos. El período comprendido en esta estrofa es sumamente complejo sintácticamente. Está formado por una oración principal compuesta de una frase sustantival, “el almuerzo”, que funciona como objeto directo de un verbo elíptico que podría ser “[Recuerdo]” y, de una frase preposicional “con ella” que funciona como complemento circunstancial de compañía. El sujeto tácito sería “yo” que corresponde al hablante lírico. Dicha oración contiene tres cláusulas subordinadas, coordinadas por medio de la conjunción “y” que modifican al mismo sujeto “ella”, de las cuales la primera tiene verbo y las otras dos presentan elipsis verbal:

- 1) Ella que estaría poniendo el plato
- 2) y [ella que estaría poniendo] la cerveza
- 3) y [ella diría] que no se debe tomar mucho.

Dentro de la primera cláusula subordinada -- “ella que estaría poniendo el plato”-- hay otras dos cláusulas subordinadas, coordinadas por la conjunción “y” que tienen un sujeto común:

- a) el plato que nos gustara ayer
- b) y [el plato que] se repite ahora,/ pero con algo más de mostaza.

Dentro de la segunda cláusula subordinada -- [ella] que estaría poniendo la cerveza-- hay también una cláusula subordinada:

- a) [la cerveza] a la que celan sus dos pezones sin lúpulo.

Las tres frases contenidas en los versos 9 - 11:

- el tenedor absorbió,
- su doneo radiante/ de pistilo en mayo
- su verecundia/ de a centavito, por quítame allá esa paja,

son tres cláusulas descriptivas absolutas en forma de incisos parentéticos que modifican no restrictivamente al sujeto de la primera cláusula subordi-

nada, “ella”, y por ello, constituyen parte intrínseca de la joven.

Toda esta complejidad sintáctica depende del sustantivo “ella” parte de la frase preposicional “con ella” que se encuentra en la oración principal del vs. 5. Interesa ver cómo Vallejo suprime dos elementos imprescindibles de la oración española, sujeto y verbo y centra su atención en el objeto, logrando así, convertir a la amada no sólo en el foco semántico de esta estrofa, como ya he señalado, sino también en el foco sintáctico.

En la tercera estrofa continúa la recapitulación del almuerzo, esta vez con menos elementos que anteriormente. La estructura sintáctica es también un tanto menos compleja, pero semánticamente la estrofa está llena de dobles sentidos, asociaciones múltiples entre las distintas palabras, cultismos y expresiones coloquiales que se reúnen otra vez.

La estrofa se inicia con una oración coordinada que está conectada con la estrofa anterior y que presenta elipsis verbal; el verbo suplido podría ser el mismo que el anterior:

Y [recuerdo] los demás encantos de la mesa

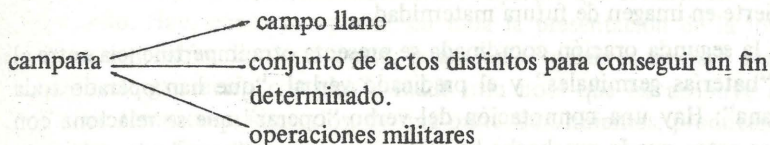
Esta oración se conecta con una cláusula subordinada donde se ve el procedimiento sintáctico de la modificación -- tan común en Vallejo-- que complica la sintaxis convirtiendo al modificador de una oración en el núcleo de la siguiente, como puede verse entre los vv. 15 - 17: “[los encantos de la mesa] / que aquella núbil campaña borda/ con sus propias baterías germinales”. Esta cláusula se une a otra cláusula subordinada cuyo núcleo fue el modificador de la anterior: “[baterías germinales] que han operado toda la mañana”.

En los vv. 19 - 20 se interpola un comentario del hablante que separa dos complementos circunstanciales de instrumento que modifican al verbo “borda”, en la primera cláusula subordinada:

aquella núbil campaña borda con sus propias baterías germinales
y
las diez varillas mágicas de sus dedos

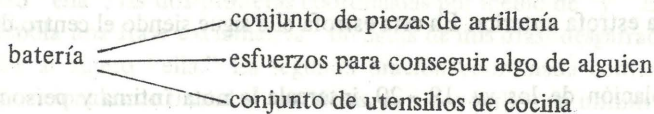
En la estructura implícita se presentan varias impertinencias. La primera surge dentro del sujeto de la primera cláusula subordinada, entre el adjetivo

atributivo “núbil” y el sustantivo al que modifica, “campaña”, que es plurivalente:



Vamos a ver cómo las tres valencias se asocian con distintas partes del contexto. En primer lugar en cuanto a su relación con “núbil” que se refiere a la mujer en edad apta para el matrimonio la transferencia se realiza en tres pasos: muchacha = núbil; muchacha núbil = campo listo para la siembra; luego, núbil campaña = muchacha en potencia de fertilidad. Esta metáfora de connotación erótica, que transfiere a la muchacha cualidades de la naturaleza, se relaciona con la metáfora de la estrofa anterior por la cual se comparaban sus atributos físicos a los de un “pistilo en mayo” que igualmente le confiere atributos de la naturaleza. Al reducir esta impertinencia se reduce también la impertinencia verbal pues la que “borda” es la muchacha y no la “campaña”.

La impertinencia siguiente se da en la subestructura del complemento circunstancial de instrumento entre el sustantivo “baterías” y su adjetivo atributivo “germinales”. Este sustantivo es también plurivalente:



Dos de estas acepciones se asocian enseguida a dos de las acepciones de “campaña” que he dejado sin analizar, la primera “piezas de artillería” por pertenecer al mismo campo semántico de “campaña = operaciones militares”; la segunda, “esfuerzos para conseguir algo de alguien” se relaciona con “campaña = conjunto de actos para conseguir un fin determinado”. La tercera, “utensilios de cocina”, se relaciona con lo presentado en la estrofa anterior: “el almuerzo”, “el plato que nos gustara . . . y se repite . . . con algo más de mostaza”. Así, “baterías”, vale por las tres cosas, son los instrumentos que sirven para la campaña militar, la campaña personal y, la campaña culinaria, las tres con el mismo fin: conquistar al hablante. Además, el adjetivo atributivo “germinales”, que atribuye a las baterías de la amada la facultad de

germinar, de dar origen a algo nuevo, relacionado con la campaña culinaria, la describe como extraordinaria cocinera, capaz de manejar sus baterías magistralmente para crear el delicioso "plato que nos gustara ayer" y, relacionado con la "núbil campaña", fértil y el "pistilo en mayo", listo para la floración, la convierte en imagen de futura maternidad.

En la segunda oración coordinada se presenta otra impertinencia entre el sujeto "baterías germinales" y el predicado verbal, "que han operado toda la mañana". Hay una connotación del verbo "operar" que se relaciona con todos los actos que la muchacha ha realizado; así, sus "baterías han operado toda la mañana" ejecutando acciones que requieren estrategia militar, como conquistar al hablante; llevando a cabo labores culinarias; "bordando" sus encantos y los de la mesa (la comida, tal vez un mantel bordado) para agrardarlo. Todo esto lo ha realizado "con las diez varillas mágicas/ de sus dedos pancreáticos". Aquí se presentan dos impertinencias más, una, entre el complemento circunstancial de instrumento y el verbo "borda/ . . . con las diez varillas mágicas"¹⁰ y, la otra, en la predicación implícita de la frase adjetival que modifica a las "diez varillas", "dedos pancreáticos". La impertinencia surge entre el sustantivo y el adjetivo que introduce un término médico o anatómico poco propio en poesía. Hay una transferencia entre, pancreático, lo que excita el apetito y contribuye a la digestión y dedos mágicos, que preparan las comidas y excitan el apetito, de lo que surge, "dedos pancreáticos". Más sencilla es la reducción "diez varillas mágicas" = "diez dedos", por medio del adjetivo numeral y de la forma de los dedos que se parece a la de las varillas. Estos dedos mágicos funcionan como símbolo de las extraordinarias capacidades de la amada, ya entrevistas en los versos anteriores.

La muchacha es vista aquí de una manera idealizada, diferente del punto de vista de la estrofa anterior. En esta estrofa ella sigue siendo el centro del poema.

La interpolación de los vv. 19 - 20, intercala la nota íntima y personal que expresa el juicio del hablante y lo sitúa en relación con la amada. Esta es la primera vez que aparece directamente en el poema y esta forma de entrometerse de pronto en medio de la descripción lo constituye en testigo de la escena, el único capaz de dar fe como "amoroso notario" que levanta el acta de las "intimidades" de la joven.

La cuarta estrofa está formada por dos oraciones subordinadas, coordinadas por medio de la conjunción "y" en las que hay sólo una impertinencia entre la predicación implícita entre el sustantivo "lechugas" y su modificador "lancinantes". El autor emplea otra frase coloquial para describir más familiarmente la banalidad de la amada que "suelta el mirlo", es decir, empieza a charlar, sin pensar, superficialmente, con el lenguaje de los jóvenes enamorados lleno de "palabras tiernas". Dado el contexto en que se encuen-

tra la frase “palabras tiernas” me parece que se relaciona con la idea de palabras, dulces, almibaradas, pero vacías, lo cual concordaría con los remilgos de la joven entrevistada en la expresión “verecundia de a centavito” y, con su banalidad, aunque esto no necesariamente implique que el hablante se disguste con ello. Hay, como ya apunté, en toda la presentación de la joven un cierto tono burlón. Por otra parte, la analogía “palabras tiernas” con “lancinates lechugas recién cortadas”, añade otra nota que les atribuye dos aspectos un tanto contradictorios; de una parte, son hirientes, producen dolor y, de otra, son frescas, nuevas y por lo tanto inocentes. Creo que lo que esto implica es que la joven en su superficialidad e inocencia no se da cuenta de que sus palabras pueden herir al hablante.

La quinta estrofa está constituida por sólo dos versos que contienen dos oraciones coordinadas:

Otro vaso, y me voy. Y nos marchamos,
ahora sí, a trabajar.

El lenguaje es directo y la sintaxis simple, como si el autor quisiera así enfatizar en la necesidad de marcharse. Se sugiere que el “otro vaso” (de la “cerveza lírica y nerviosa”) es lo último a lo que cede antes de decidirse a partir. Parece que le ha costado tomar la decisión por el “ahora sí”, posiblemente porque ahora debe abandonar “los encantos de la mesa” e ir “a trabajar”.

La última estrofa está compuesta de tres oraciones que tienen el mismo sujeto “ella”; las dos primeras coordinadas por medio de “y.” Entre ambas se interpola una frase exclamativa “oh aguja de mis días/ desgarrados!” que modifica al sujeto “ella.” La segunda oración coordinada contiene dos frases preposicionales de finalidad, paralelas, con dos verbos en infinitivo:

[ella] se sienta
 / a coserme el costado ...
 \ a pegar el botón ...

Dentro de la segunda frase preposicional hay, además, una cláusula subordinada explicativa: “el botón de esa camisa, / que se ha vuelto a caer”. Por último, la tercera oración, es una frase exclamativa con el verbo principal elíptico que funciona igual que la anterior frase exclamativa del vs. 14:

[ella dice:] Pero hase visto!

Continúa pues, como puede verse la complejidad sintáctica característica de este poema, con excepción de la estrofa anterior, situando siempre a "ella" como el foco semántico y sintáctico de manera que ambos niveles funcionan estrechamente unidos.

El tema de esta estrofa está centrado en una imagen impresionante, "coserme el costado a su costado", frase por medio de la cual se eleva a categoría lírica el resto de la imagen "coser el botón de esa camisa", que de otra manera sería una imagen trivial. Dicha frase implica que lo cosido no es únicamente un botón, sino el mismo hablante y su amada, la cual se convierte aquí no sólo en costurera, sino en el instrumento esencial para coser "la aguja", y en la materia cosida, "su costado". Esta imagen es similar a la de otro poema aquí estudiado, en el cual el hablante convierte a su madre en panadería, horno, panadera y pan.¹¹

La primera oración, "Entre tanto ella se interna/ entre los cortinajes", puede tomarse en su sentido concreto, en cuyo caso sería un comentario completamente trivial, o puede connotar algo más. Me parece que la connotación es más profunda y se relaciona con el significado figurativo del verbo "internarse", es decir, introducirse en los secretos de alguien; esto asociado al significado figurativo de "cortinajes", lo que encubre y oculta algo, sugieren que la joven penetra los pensamientos del hablante y como consecuencia "se sienta a coserme el costado/ a su costado", así, intenta unirse estrechamente a él y retenerlo. Esto explicaría la frase exclamativa interpolada "oh aguja de mis días desgarrados!" que presenta dos impertinencias en la predicción implícita, una, "ella aguja" y la otra, "días desgarrados". Ella, la costurera, "se sienta a la orilla de una costura,/ . . . a pegar el botón de esa camisa,/ que se ha vuelto a caer". De esta función común, que la presenta llevando a cabo otra tarea hogareña, el poeta crea una imagen extraordinaria que convierte a la amada en el instrumento esencial para coser algo trascendental, la misma vida del hablante hecha pedazos. La transferencia se realiza por relación de contigüidad entre la costurera y la aguja. La impertinencia se reduce por un tipo de metonimia que señala el instrumento por la causa activa. La segunda impertinencia, "días desgarrados", se relaciona directamente con la imagen de la muchacha cosiendo; ella es la aguja que cose los días desgarrados del hablante. Se muestra así por primera vez el estado de ánimo del "yo" poético que antes había sido mostrado indirectamente bajo dos facetas, entre halagado y divertido, como un amante crítico y a la vez burlón de ciertas actitudes de su amada y como el "amoroso notario de sus intimidades". Ahora, se revela con sus "días desgarrados" como un hombre en estado de intenso sufrimiento, de vida despedazada. El verbo desgarrar, significa además separarse y es posible que a ello se deban los "días desgarrados" del hablante.

A mi entender, *Trilce* XXXV es una síntesis de una relación amorosa contemplada en distintos momentos desde cierta distancia temporal. Aunque la mayor parte de los verbos estén en presente, esta "presentización" parece ser un recurso para que la vivencia del recuerdo sea más viva, más real. El almuerzo representa el recuerdo de los días placenteros con la amada que contrastan con los actuales "días desgarrados". T. XXXV se caracteriza por su realismo donde se combinan extraordinariamente dos niveles del lenguaje el poético y el coloquial para enmarcar la figura de una mujer, la amada, centro y tema de este poema.

XLIX

- 1 Murmurado en inquietud, cruzo,
- 2 el traje largo de sentir, los lunes
- 3 de la verdad.
- 4 Nadie me busca ni me reconoce,
- 5 y hasta yo he olvidado
- 6 de quien seré.

- 7 Cierta guardarropía, sólo ella, nos sabrá
- 8 a todos en las blancas hojas
- 9 de las partidas.
- 10 Esa guardarropía, ella sola,
- 11 al volver de cada facción,
- 12 de cada candelabro
- 13 ciego de nacimiento.

- 14 Tampoco yo descubro a nadie, bajo
- 15 este mantillo que iridice los lunes
- 16 de la razón;
- 17 y no hago más que sonreír a cada púa
- 18 de las verjas, en la loca búsqueda
- 19 del conocido.

- 20 Buena guardarropía, ábreme
- 21 tus blancas hojas:
- 22 quiero reconocer siquiera al 1,
- 23 quiero el punto de apoyo, quiero
- 24 saber de estar siquiera.

- 25 En los bastidores donde nos vestimos,
 26 no hay, no Hay nadie: hojas tan sólo
 27 de par en par.
 28 Y siempre los trajes descolgándose
 29 por sí propios, de perchas
 30 como ductores índices grotescos,
 31 y partiendo sin cuerpos, vacantes,
 32 hasta el matiz prudente
 33 de un gran caldo de alas con causas
 34 y lindes fritas.
 35 Y hasta el hueso!

TRILCE XLIX

Trilce XLIX presenta cincuenta y una desviaciones, treinta y cuatro semánticas y diez y siete fónicas, además de una extrema fragmentación sintáctica.

La primera estrofa se inicia describiendo la situación del hablante y su actitud en el momento actual.

Murmurado en inquietud, . . .

La primera frase está formada por un participio predicativo modificado por una frase adverbial. La frase completa modifica el sujeto tácito que es aquí el hablante.

El participio predicativo “murmurado” tiene un sentido temporal de anterioridad que implica que la acción de murmurar ya ha pasado sobre el sujeto quien está ahora como lleno de ella; tiene también un sentido modal, representa la manera o el estado en que el sujeto se encuentra.

La frase adverbial “en inquietud” que modifica también al sujeto a través del participio, ofrece una imagen más completa de este estado. La preposición “en”, que indica lugar, tiempo o modo, parece tener aquí valor temporal y modal al mismo tiempo: “murmurado en [un momento de] inquietud” y “murmurado en [estado de] inquietud”. Así, se presenta un hablante disgustado y agitado anímicamente, en movimiento interno, en el momento de realizar una acción que implica también movimiento, “cruzo”.

El objeto directo de esta oración, “los lunes/ de la verdad”, está separado sintácticamente de su verbo por la interpolación de una frase absoluta que constituye un complemento circunstancial de modo. Dicha frase absoluta, construida sin nexo sintáctico - se sobreentiende la preposición *con-* presenta la primera impertinencia en la predicación implícita entre el adjetivo y la frase adverbial que lo modifica:

el traje largo de sentir

al mismo tiempo que introduce un elemento más para la caracterización del estado del hablante. La predicación “el traje largo” es pertinente sólo aparen-

temente, ya que en verdad, como algo exterior que cubre al hombre, se relaciona analógicamente con la expresión coloquial "la cara larga", que implica no la forma de la cara sino la expresión, algo también exterior y que expone la actitud del hablante. De esta manera, la impertinencia "el traje largo de sentir" se reduce, ya que se relaciona perfectamente con el talante anímico del hablante, cuyo desasosiego y decepción provienen de ser sensible "de sentir" y se extienden hasta su vestimenta recubriéndolo por completo. Esta frase puede interpretarse de otra manera a partir de la misma asociación de traje con lo que recubre al hombre, lo que no deja ver su realidad, pero relacionando la imagen "traje largo" con una función determinada. Así, por analogía con el traje largo de baile, éste puede ser el "traje largo de sentir", que se usa sólo para ocasiones importantes. Parece que el hablante en este caso eligió el traje equivocado pues para atravesar "los lunes de la verdad" se ha cubierto de emoción y sensibilidad, cuando tal vez debiera haberse puesto "el traje largo de pensar". Como quiera, la impertinencia se reduce también por analogía y, al igual que la anterior, expresa el estado de ánimo del sujeto.

La segunda impertinencia se presenta en la estructura interior del objeto directo, formado por un sustantivo y una frase adjetival:

los lunes
de la verdad

Aquí hay además una desviación fónica, ya que el sustantivo aparece separado de la frase adjetival que lo modifica con la que forma un grupo sintáctico íntimamente unido. Esta fragmentación que se repite varias veces en el poema corresponde perfectamente al desgarramiento interior que el poema expresa.

El lunes, como día que sigue al domingo, día de reposo y de renovación, que como ya he anotado en *Trilce LX*, representa para Vallejo una falsa esperanza, es el primer día de actividad, en el cual el hombre se sacude de la meditación dominical y se encara con la realidad exterior. Es entonces, el día "de la verdad". La impertinencia de la frase adjetival se reduce por esta metáfora afectiva.

La desviación fónica, contribuye a acentuar el efecto semántico y emotivo ya que, al separar la frase adjetival se produce un descenso tonal que encaja con este enfrentamiento con la verdad. Verdad que cae con todo su peso sobre el hablante, puesto que no se trata de una realidad óptima como se puede ver en los versos siguientes. Así, el hablante, cruza de lado a lado esta verdad, asumiendo su alienación respecto del medio ambiente, su patente estado de soledad:

Nadie me busca ni me reconoce

tal vez a causa de esa inquietud que se manifiesta aún en su exterior, en su “traje largo de sentir”, o porque este traje cubre su verdadera identidad.

En los vv. 5 -6 la realidad es peor; el hablante reconoce su propia pérdida de identidad, de su sentido de pertenencia o de relación con alguien:

y hasta yo he olvidado
de quien seré.

Hay aquí un juego sintáctico temporal interesante ya que el uso del futuro “seré”, implica a la vez un futuro imperfecto que expresa una acción venidera y un futuro de probabilidad que se relaciona con el momento presente. Tomado en esta última forma, no se altera la sintaxis, pues se respeta la “consecutio temporum”, pero si se toma en la primera, es decir, como futuro imperfecto, entonces el presente perfecto “he olvidado” altera la temporalidad y nos enfrenta con un hecho imposible: el hablante no puede haber olvidado algo que todavía no ha sido, a menos que su destino haya sido designado de antemano y él, en su estado de inconsciencia presente lo haya olvidado. Se abre aquí entonces la posibilidad de una existencia superior que habría ordenado el destino de este hombre. Esta teoría responde perfectamente al resto del poema, como se verá más adelante.

En estos versos vuelve a ocurrir un corte debido a la pausa métrica que separa esta vez el verbo del objeto directo, enfatizando la carga emotiva de ambos miembros de la oración y, al igual que el caso anterior, contribuye con la fragmentación sintáctica a la desconexión que se realiza entre el yo poético y su existencia.

En la segunda estrofa, apartándose por un momento del yo el hablante deja paso a un nuevo elemento exterior a sí mismo:

Cierta guardarropía,...

elemento indefinido a causa del adjetivo que lo acompaña y cuya única relación con la situación anterior reside en aquél “traje” que el hablante estaba usando en la primera estrofa. El poeta pone de relieve a este elemento atribuyéndole una condición exclusiva:

sólo ella, nos sabrá
a todos . . .

Aquí aparece una nueva impertinencia entre el sujeto y el verbo. La guardarropía se personifica y así adquiere la capacidad de conocimiento propia del ser humano, pero lo sobrepasa pues está dotada de omnisciencia. Es la única capaz de *saber* a todos los hombres, incluyendo al hablante quien así pasa a ser parte de un grupo, el de los actores que utilizan los trajes que guarda la guardarropía para interpretar sus distintos papeles en el "gran teatro del mundo". Trajes que representan sólo el parecer y no el ser y que no cumplen con su función utilitaria de vestir por necesidad, sino que revisten de falsedad. La guardarropía es entonces, la única capaz de saber la realidad que está bajo esos trajes, ya que ella ve a los hombres vestidos y desnudos y conoce los papeles que estos representan.

La desviación fónica, que separa el verbo del objeto directo, entre los vv. 7 - 8, sirve para resaltar el efecto del conocimiento omnisciente atribuido a la guardarropía y cumple también una función sintáctica que veré más adelante.

La siguiente impertinencia surge entre el verbo y el complemento circunstancial de lugar:

. . . nos sabrá
a todos en las blancas hojas
de las partidas.

Para reducirla, es necesario apelar a otra relación semántica que la metáfora de la guardarropía ofrece, ya que puede referirse también al armario donde se guardan los libros del registro parroquial o civil en cuyas "hojas" se asientan las "partidas" que atestiguan la existencia humana en forma concreta: nacimiento, bautizo, matrimonio y defunción. Las partidas registran la existencia física del hombre en las distintas etapas de su ciclo vital que va desde el nacimiento hasta la muerte. Así, la guardarropía viene a ser la única capaz de conocer a los hombres, en todos los papeles que representan y en los actos significativos que en verdad realizan.

El uso del verbo "saber" en futuro, abre una posibilidad más, ya que al igual que en el caso anterior, puede tratarse de un futuro de probabilidad o de un futuro imperfecto. Este segundo aspecto completa la omnisciencia de la guardarropía, ya que implica una precognición de lo que estará escrito en las partidas, a lo que se suma el adjetivo "blancas" atribuido a las hojas de

las partidas, pues presupone un estado anterior al registro de los acontecimientos. Esto se vincula a la impresión de destino designado de antemano por una existencia superior que se desprende de los vv. 5 -6, como anoté arriba, y justifica también la función sintáctica del corte que aísla el verbo "saber" del resto del predicado en los vv. 7 -8. La pausa no concordada que separa el sustantivo "hojas" de su frase adjetival "de las partidas", insiste en la fragmentación que ya he observado.

Ahora que ha presentado a la guardarropía, el poeta utiliza un adjetivo definido para designarla que contrasta con el anterior, "Esa guardarropía", sin embargo el determinante no determina, la deixis no se lleva a cabo pues seguimos sin saber quién o qué es la guardarropía. Nuevamente se enfatiza en su exclusividad de conocimiento invirtiendo la frase del v. 7 y suprimiendo el verbo:

... ella sola [nos sabrá]
al volver de cada facción

La facción representa aquí la lucha que implica cada acto de vida. Vallejo, en este poema, presenta al ser humano en acción guerrera para conquistar la realidad interior y exterior. Así, la guardarropía es la única testigo de esta lucha cada vez que el hombre vuelve de un conflicto existencial. Y es también la que [nos sabrá al volver] "de cada candelabro/ ciego de nacimiento". La impertinencia del complemento circunstancial se reduce al relacionar el candelabro con el bautismo. El candelabro simboliza tradicionalmente, luz espiritual y salvación y en la ceremonia bautismal hay un candelabro apagado que simboliza la ceguera espiritual con que el hombre llega al mundo, invidencia que pierde al recibir la fe por el bautismo. Aquí, por contigüidad, el poeta relaciona metonímicamente al candelabro apagado con el hombre "ciego de nacimiento" es decir, el hombre al momento de nacer, antes de recibir la luz espiritual y también al volver de cada momento de invidencia, de duda y falta de fe. Esto reduce la impertinencia del complemento circunstancial entre "candelabro" y su atributo "ciego". La desviación fónica que escinde el sustantivo de su adjetivo contribuye a resaltar el efecto semántico y se suma a la impresión sintáctica de fragmentación ya comentada.

La guardarropía trasciende así a símbolo de la divinidad, pues sólo un dios creador posee la omnisciencia, el conocimiento previo, presente y futuro de los actos humanos en todos y cada uno de los momentos de la existencia. Es el gran director que distribuye los papeles que han de representar en la escena de la vida, el único capaz de ver lo que hay debajo de los trajes.

Se ha revelado pues la esencia del poema y puede inferirse que el estado

de inquietud, de desolación e inconsciencia con que se presentó el hablante se refiere a la búsqueda de la verdad y del conocimiento, la luz que ilumine su ceguera "de nacimiento".

En la tercera estrofa se reanuda esta búsqueda, que se había interrumpido en la primera estrofa, de la toma de conciencia del hablante sobre la pérdida de su sentido de pertenencia, prácticamente, de orientación. En la segunda estrofa considera quién sí sabe lo que él ha olvidado, y en la tercera, se vuelve a tomar la secuencia anterior. Así, como nadie le busca ni le reconoce, él tampoco descubre a nadie, lo que significa una ausencia total de comunicación entre los hombres quienes no pueden verse debido a los trajes que los cubren. De la misma manera, la razón que puede llevar al conocimiento, está cubierta "bajo este mantillo que iridice los lunes/ de la razón".

El mantillo o abono de estiércol, cubre con los colores del arco iris la verdadera luz estableciendo así una separación entre el hablante y la razón. Es aún más patético que la razón esté cubierta de estiércol ya que implica que la parte animal está triunfando sobre la intelectual. Vallejo utiliza aquí un neologismo derivado posiblemente del adjetivo "iridiscente" o del verbo intransitivo "irisar"; con éste último sólo se relaciona semánticamente, aunque no morfológicamente, lo interesante es que emplea el subjuntivo, lo que sólo supone la realización de esta acción.

En estos versos se presenta una nueva impertinencia entre el verbo y el objeto directo y otra en la predicación implícita entre el sustantivo y la frase adjetival que foman el objeto directo. Se reducen ambas por el paralelismo existente entre "los lunes/de la verdad" y "los lunes de la razón".

El razonamiento es una de las fases obligadas para llegar a la verdad, por esto se relaciona aquí también con "los lunes", día posterior al de fiesta o descanso, de enfrentamiento con la realidad y al igual que en la estructura primera, se fracciona aquí el sustantivo de su frase adjetival por medio de la pausa no concordada.

Enfrentando a la oscuridad que el falso reflejo del mantillo proyecta sobre la razón, el poeta impotente sólo atina a "sonreír a cada púa/ de las verjas", es decir a cada escollo, que dolorosamente lo separa de la verdad, dándose cuenta de que la búsqueda que ha emprendido es una "loca búsqueda", algo imposible de alcanzar: "el conocido". Este "conocido", representa a mi entender, el dios o la fuerza o poder sobrenatural encubierto por la guardarropía. Es el "conocido" porque todo el mundo habla de él pero en verdad nadie le conoce. Nuevamente, hay aquí una desviación fónica que separa esta vez el sustantivo de la frase adjetival y que relaciona la fragmentación sintáctica con la desintegración emocional que se está llevando a cabo en el hablante enfrentado en una búsqueda imposible.

En la cuarta estrofa, como consecuencia, viene entonces el ruego. El hablante reconoce su miseria humana incapaz de alcanzar el conocimiento e implora a la "guardarropía", símbolo del supremo conocedor, que le abra las "hojas" del libro del universo donde están escritos los designios divinos; quiere penetrar en el misterio que no es capaz de interpretar porque para él las hojas son "blancas"; detrás de ellas se encuentra la verdad que está buscando expresada en tres anhelos diferentes pero relacionados:

quiero reconocer siquiera al 1,

o sea, a la unidad indivisible, al centro, al poder creador. La mística universal llama a Dios "Uno" y "Unidad" porque unifica las facultades humanas y reúne en él a los hombres en la iluminación;

quiero el punto de apoyo,

también la unidad, origen y centro, absolutamente oculto e inalcanzable;

quiero/ saber de estar siquiera.

lo cual se refiere ya a sí mismo y resulta menos inaccesible; al menos corresponde al conocimiento ya no de la divinidad sino de sí mismo, de su existencia física. La intensidad emotiva de la estrofa va decreciendo con el último pedido conforme se hace patente la imposibilidad humana de penetrar en lo absoluto y esta declinación va pareja al descenso tonal que se produce en los dos últimos versos a causa de la desviación fónica que escinde en dos miembros la frase verbal:

... quiero

saber de estar siquiera.

La última estrofa constituye la disolución del clímax que llegó a su punto máximo en la estrofa anterior. La situación física vuelve a ser el teatro; se localiza en la escena que se lleva a cabo entre bastidores, en el interior del escenario. Nuevamente el yo pasa a formar parte de un grupo, el género humano que cambia de vestido para seguir aparentando una existencia, pero ahora el hablante no encuentra a nadie:

En los bastidores en que nos vestimos
no hay, no Hay nadie: hojas tan sólo
de par en par.

Esta es la respuesta a su ruego anterior. El "Hay" con mayúscula representa la existencia superior que ha estado buscando. A la que va a buscar en el mismo teatro de la vida pero que no se le manifiesta. No puede reconocer al "conocido" ni puede saber de su propio ser, por esto lo único que ve son las hojas abiertas "de par en par" a su ruego, pero vacías. El no puede penetrar en el secreto.¹²

La pausa métrica y la disposición tipográfica del verso 27, enfatizan gráficamente la apertura de las hojas, que se infiere de la frase verbal "de par en par", al mismo tiempo que realzan su sentido.

Lo que queda es lo falso, el "parecer", pero éste ya carece de todo valor:

Y siempre los trajes descolgándose
por sí propios, de perchas
como ductores índices grotescos
y partiendo sin cuerpos, vacantes,

Los dos predicados verbales "descolgándose" y "partiendo" son impertinentes en relación a su sujeto común "trajes". Ambas impertinencias se reducen metafóricamente puesto que los trajes representan a los hombres en cuanto a su apariencia y existencia física. Ambas acciones son consecutivas y se relacionan con la pérdida de valor del parecer; no habiendo encontrado su "ser" su identidad, ni su razón de existir, el hombre no necesita más del parecer. Los trajes que se descuelgan "por sí propios" y que parten "sin cuerpos" han terminado ya con su función de envolver al hombre y darle una apariencia. No sólo no tienen alma, sino que tampoco tienen cuerpo. Es la total pérdida de identidad que más tarde Vallejo expresará con imágenes parecidas: "Hay gentes tan desgraciadas, que ni siquiera/ tienen cuerpo . . ." ¹³.

La representación de la vida ha terminado y por ello, los trajes están ahora "vacantes" de su cargo; sólo les queda el viaje postrero: partir en la dirección que grotescamente les señalan las "perchas/ como ductores índices grotescos". Esta nueva impertinencia se presenta en la predicación implícita entre el sustantivo "perchas" y la frase adjetival que la modifica. La imagen es sumamente gráfica ya que en la forma de las perchas reside la base de la comparación con los índices, dedos deícticos que señalan hacia una dirección y que son también "ductores", pasando así de su condición de simples

indicadores a la de guías de los trajes vacíos. Estos indicadores son además “grotescos” porque realizan una función sin sentido: las perchas son los remedos de los índices, tal como los trajes son los remedos de los hombres.

Los trajes “vacantes” parten entonces hacia su destino final y llegan:

hasta el matiz prudente
de un gran caldo de alas con causas
y lindes fritas.

Este complemento circunstancial de lugar es impertinente y presenta también otras impertinencias en su predicación implícita; para reducir las desviaciones es necesario interpretar su significado ya que constituye una metáfora afectiva muy extensa, cuya interpretación reside en el contenido simbólico extralingüístico. El “caldo de alas” es la sustancia alimenticia que, figurativamente, en este caso, supone un alimento espiritual, puesto que las alas, que físicamente sirven al ave para volar, metafóricamente sirven al hombre para su elevación espiritual. En la poesía trílrica, las alas o las aves son mencionadas a menudo y están siempre en relación con algo espiritual y positivo¹⁴. Es así, que algo tan sencillo y cotidiano como un caldo de alas, está aquí calificado de “un gran caldo”, atribuyéndosele grandeza por medio del adjetivo. Pero en este “gran caldo”, donde van a caer los “trajes vacantes”, vacías representaciones de lo humano, se mezclan y revuelven varios elementos: las ilusiones o ansias espirituales del hombre por aprehender lo divino: “alas” y los dos atributos opuestos de la divinidad: “causas” y “lindes”. Esto es, el Alfa, principio de todas las cosas, creación y, la Omega, final y destrucción. Alas, causas y lindes cocinadas juntas, “fritas”, se disuelven después del caos de la muerte en este caldo apocalíptico donde lo único que queda es la Nada, ya que para terminar, hasta la más indestructible e interna partícula corpórea del ser humano, el “hueso” - que aquí representa su realidad, así como el “traje” representa su apariencia - se disuelve también. Es por esto que el poema termina con esta exclamación final: “Y hasta el hueso!” El signo exclamativo que pone punto final al poema, revela la sorpresa del “yo” poético al enfrentarse con el final de su existencia, después de haber intentado encontrar el secreto del misterio existencial en la “loca búsqueda del conocido” y de sí mismo. El hablante se asombra al descubrir que, al fin y al cabo, después de la muerte no hay respuesta a su búsqueda, no hay realidad ni apariencia no hay espiritualidad ni divinidad; sólo hay el “no ser” de la nada.

Trilce XLIX presenta una visión desintegradora de la realidad a través de la búsqueda existencial. El hablante ha perdido su identidad y el contacto con los demás seres humanos. Trata de encontrar “la verdad” y “la razón”

que den apoyo a su existencia, pero termina descubriendo la falsedad y sin razón del gran teatro del mundo y la inexistencia de un ser superior o una vida posterior a la presente.

1	Caras cerca el veneno y amarga
2	diversos estajos el hombre
3	rescogidos otros campos un pedregal
4	esparcidos en la sola recta inevitable
5	Carra el escano y en aquellos partes
6	embuzadas de mara
7	horizontes, fuzana la arrojada acuerda
8	de la melancolía
9	El mundo empujado de trisido andido, traido
10	que frito en ese sitio para donde
11	pensamos que vendría el gran capelo pudente
12	A que, éste es el cuadro que frito
13	Más para qué me esto: está
14	por-dor-pañilla para tal encanada suculenta
15	de a espaldas de astros queridos
16	se consente el vacío, a pesar de todo
17	¿cuánta madre quehábese idéntica
18	siempre en tener feyo de carpo cuando
19	el cuadro frito y para lo que circula
20	al pie de árbol quebrada de mujer

LXVII

1 Canta cerca el verano, y ambos
2 diversos erramos, al hombro
3 recodos, cedros, compases unípedos,
4 espatarrados en la sola recta inevitable.

5 Canta el verano, y en aquellas paredes
6 endulzadas de marzo,
7 lloriquea, gusanea la arácnida acuarela
8 de la melancolía.

9 Cuadro enmarcado de trisado anélido, cuadro
10 que faltó en ese sitio para donde
11 pensamos que vendría el gran espejo ausente.
12 Amor, éste es el cuadro que faltó.

13 Mas, para qué me esforzaría
14 por dorar pajilla para tal encantada aurícula,
15 si, a espaldas de astros queridos,
16 se consiente el vacío, a pesar de todo.

17 Cuánta madre quedábase adentrada
18 siempre, en tenaz atavío de carbón, cuando
19 el cuadro faltaba, y para lo que crecería
20 al pie de árdua quebrada de mujer.

- 21 Así yo me decía: Si vendrá aquel espejo
22 que de tan esperado, ya pasa de cristal.
23 Me acababa la vida ¿para qué?
24 Me acababa la vida, para alzarnos
25 sólo de espejo a espejo.

... y ampos
diversos ampos

Trilce LXVII presenta cincuenta y dos desviaciones, doce fónicas y cuarenta semánticas, repartidas en siete estrofas de cuatro versos cada una, con excepción de la última que está constituida por un único verso, encabalgado con el último de la estrofa anterior.

La primera estrofa se abre con una impertinencia predicativa verbal que atribuye al verano la posibilidad de cantar, personificándolo:

Canta cerca el verano,

La característica principal del acto de cantar es la de producir armonía; asociada esta acción al verano, le comunica un carácter propicio, agradable y cordial. Además, cantar puede asociarse con la acción de anunciar el advenimiento de algo, y en este caso el anuncio gozoso es el de la venida del verano. El adverbio “cerca” añade la nota de proximidad que se relaciona con el advenimiento. En el contexto geográfico en que se escribió el poema, el verano es la estación más alegre del año, ya que en la costa peruana, es la única época en que puede verse el sol y el cielo despejado y, como consecuencia, los espíritus se alegran. Así, el inicio del poema establece un ambiente positivo, lleno de luz y calor al anunciar la proximidad del verano.

La oración coordinada que sigue, enlaza este ambiente con el hablante lírico que se mueve en él y que aparece asociado a otra persona, aparentemente una mujer, como lo sugiere el contexto del poema, por medio de la primera persona plural del verbo “erramos” y del pronombre numeral “ambos”. Este sujeto plural, de carácter sustantivo aquí ya que está modificado por un adjetivo, “diversos”, abre dos posibilidades de interpretación; por una parte, puede referirse a una asociación entre el verano y el hablante lírico y, por otra, a una pareja humana en la que se sugiere un “tú” aún no presentado, puesto que “ambos” significa “los dos”, que realizaría junto al hablante las acciones plurales que vienen a continuación:

... y ambos
diversos erramos, ...

Si se considera la primera posibilidad la oración sería impertinente y continuaría la personificación del verano atribuyéndole la capacidad de caminar vagando o de equivocarse, que son las principales acepciones del verbo "errar". Tomando en cuenta la segunda posibilidad, la oración sería pertinente. A mi entender, "ambos" se refiere a la segunda posibilidad, es decir, que introduce al referente del poema, a quien asocia por medio del plural con el hablante, mientras que el verano queda así como el momento y el ambiente exterior en el que van a realizarse las acciones de esta pareja. Esta interpretación se entiende mejor al continuar la lectura.

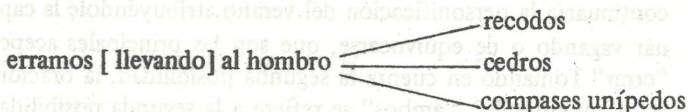
El adjetivo "diversos" que modifica al sujeto "ambos" y el predicado verbal "erramos" implican que estos dos seres, aunque distintos, van juntos.

Entre los vv. 1 y 2 hay una desviación fónica que separa un grupo sintáctico íntimamente unido, el sustantivo "ambos" de su adjetivo "diversos", desviación que contribuye a acentuar la diversidad de estas dos personas que sin embargo están unidas.

La segunda oración se complica sintácticamente con una cláusula subordinada elíptica compuesta de una frase adverbial y de una enumeración de sustantivos concretos sin aparente conexión, que funcionan como objetos directos del verbo entendido "[llevando] al hombro".

... , al hombro
recodos, cedros, compases unípedos,

El verbo elíptico parece ser "[llevando] al hombro" y se asocia perfectamente con la acción de errar, en su sentido de vagabundear o caminar sin rumbo fijo, por la imagen visual alusiva al vagabundo que lleva al hombro sus pertenencias. Llevar al hombro sugiere además la idea de llevar un fardo y, en este caso, la carga de estos dos seres resulta completamente fuera de lo común, "recodos, cedros, compases unípedos", los tres sustantivos son impertinentes semánticamente en relación al verbo y al sujeto y no parecen tener ninguna relación entre sí. Los analizo separadamente pues cada uno de ellos forma con el verbo una frase bipolar en la predicación implícita:



La palabra “recodos” se relaciona con el verbo “errar”, en su acepción de vagar, porque evoca instantáneamente la visión de un camino laberíntico que va torciendo su rumbo y complicándose. Tradicionalmente el camino se asocia con el camino de la vida que será mencionado en el verso siguiente, “en la sola recta inevitable”. Los “recodos” del camino se desplazan aquí a la pareja que lo recorre y constituyen uno de los fardos que lleva consigo; representando las vueltas y dificultades de la vida. Esta asociación recupera la pertinencia del primer objeto directo a nivel poético.

El “cedro”, árbol de gran altura y de larguísima duración, es el árbol llevado al hombro por Caupolicán en *La Araucana*, donde se le menciona como “un macizo líbano fornido, / que con dificultad se rodeaba”; que simboliza en aquella obra la aceptación del “peso y grave carga” de la responsabilidad¹⁵. Además, en algunas leyendas antiguas, como “La leyenda de la Cruz”, donde es llamado “el más noble de los árboles del Líbano”, se relaciona al cedro como el madero del cual se hizo la cruz que Cristo llevó al hombro hasta el Calvario, en cuyo caso simboliza el peso del sufrimiento.¹⁶ Me parece que Vallejo lo asocia aquí a los pesos de la vida, los cuales pueden ser de distinto tipo. Por otra parte, considerados objetivamente, pueden formar parte del paisaje físico de un camino y sus recodos, que estarían también desplazados a la pareja que recorre el camino. Esta sería la única conexión lógica entre “recodos” y “cedros”, elementos que aparecen sintácticamente combinados en la oración.

En el tercer fardo, “compases unípedos”, hay también una impertinencia adjetival en la subestructura del objeto directo, que está formado por un sustantivo y un adjetivo atributivo. Los compases, que marcan el ritmo musical, al ser calificados de “unípedos”, de un sólo pie, infieren un sólo y mismo ritmo. Considerados como parte del bagaje que lleva esta pareja, suponen que ambos van errando al mismo ritmo o compás, a un sólo pie. Parece que Vallejo estuviera transformando un lugar común - tenemos un sólo corazón, una sola carne - en una frase original: llevamos en nuestra marcha por la vida, nuestras dificultades, nuestros pesos y un mismo y único compás.

La situación de la pareja se completa en la última frase de la estrofa, formada por un adjetivo que modifica al sujeto “ambos” y una frase adverbial de lugar, “espatarrados en la sola recta inevitable”. Esta recta apunta obvia-

mente al camino de la vida, recorrido por la pareja en una sola e inevitable dirección; el participio “espatarrados” indica la forma en que caminan un tanto grotesca, con las piernas abiertas, lo que se explica por el peso de la carga que llevan.

La primera estrofa presenta a dos seres determinados a caminar juntos y en una misma dirección aunque ellos sean distintos entre sí y este camino sea difícil, inseguro y accidentado.

La segunda estrofa continúa la situación ambiental exterior y repite casi el primer verso pero suprimiendo ahora el adverbio “cerca”:

Canta el verano, . . .

Esto crea la sensación del paso del tiempo, ya que ahora estamos en pleno verano y no en su proximidad. Esto se evidencia más con la mención del mes de Marzo en el verso siguiente que es el último mes del verano en América del Sur. Además, sugiere que la oración primera “Canta cerca el verano” se refería a la primavera; ahora, “Canta el verano” y viene el recuerdo de lo que pasó en primavera.

La oración coordinada que sigue es una oración compleja con dos verbos yuxtapuestos que son predicados de un mismo sujeto:

. . . , y en aquellas paredes
endulzadas de marzo,
lloriquea, gusanea la arácnida acuarela
de la melancolía

Esta oración es bastante compleja sintácticamente con el complemento circunstancial de lugar primero, los dos verbos yuxtapuestos a continuación y, por último, el sujeto. Hay aquí varias desviaciones, dos fónicas y cinco semánticas.

La primera impertinencia predicativa ocurre en el complemento circunstancial de lugar entre el sustantivo “paredes” y la frase adjetival “endulzadas de marzo” que ha sido separada del nombre por medio del corte a final del verso para resaltar la impertinencia de la frase adjetival, juntándose así la desviación fónica con la semántica. Hay una impertinencia más en el adjetivo determinativo “aquellas” que debiera determinar a “paredes” pero que no tiene ninguna referencia deíctica que las relacione con alguna parte del contexto

anterior. Esto carga de indeterminación a las "paredes". La frase adjetival que las modifica "endulzadas de marzo" añade otra nota propicia al ambiente gozoso del verano que canta. Marzo, "dulce" por ser aún un mes veraniego, podría también poseer esta característica por relacionarse con algo muy privado del hablante, que él no nos comunica; tal vez el recuerdo dulce de otros buenos momentos pasados con la amada. Las "paredes" como algo que encierra y contiene, aluden a su mundo interior donde se guardan los recuerdos. En este mundo interior algo se ha deshecho ya que aquí "lloriquea, gusanea la arácnida acuarela/ de la melancolía". Esta imagen visual presenta una situación subjetiva que expresa el estado interior anímico de desolación y angustia en que se encuentra el hablante. En esta imagen hay un contraste típico en la poesía de Vallejo: la mezcla de lo dulce y lo triste. Aunque el verano cante y las paredes estén endulzadas, la melancolía invade al hablante. La melancolía se encuentra asociada a una "arácnida acuarela"; se presentan aquí dos impertinencias en las dos frases bipolares que forman el sujeto, la primera, entre el predicado adjetival "arácnida" que modifica al sustantivo "acuarela" y, la segunda en el nuevo grupo nominal que este sustantivo introduce, que funciona como frase adjetival y lo modifica también impertinente: "acuarela/ de la melancolía".

A primera vista no existe nada en común entre "acuarela" y "melancolía". El primer término es un objeto concreto que pertenece al mundo de las cosas, mientras que el segundo es un estado abstracto y subjetivo que pertenece al mundo de los sentimientos humanos. Sin embargo, hay ciertos elementos que los relacionan, como la vaguedad de los colores tenues y difuminados de una acuarela y la imprecisión de sus contornos, que son también notas características de la melancolía, sentimiento de tristeza dulce, vaga e imprecisa. Otro punto de comparación reside en que los colores de una acuarela se diluyen en agua y figurativamente la melancolía se diluye en lágrimas, ambos elementos líquidos y tradicionalmente asociados.

El adjetivo atributivo "arácnida" introduce ahora el mundo animal, ya que significa que se parece a una araña. Hay dos características de las arañas que pueden contribuir a la asociación con "acuarela/ de la melancolía", una se relaciona con la acuarela y las otras dos con la melancolía. Las arañas con sus telas cubren las paredes igual que las acuarelas atrapan a los insectos envolviéndolos e impidiéndoles el movimiento, como la melancolía envuelve y aprisiona el espíritu humano. También la ponzoña que expiden algunas arañas puede equiparse figurativamente con el veneno espiritual de la melancolía que es capaz de destruir física y moralmente a un ser humano. Por medio de estas transferencias metafóricas se reducen ambas impertinencias.

Entre los vv. 7 y 8 aparece también una desviación fónica que separa dos elementos sintácticos íntimamente unidos, el sustantivo "acuarela" de su fra-

se adjetival “de la melancolía”, no sólo por el corte a final del verso 7 sino también por el espacio en blanco al principio del verso 8 que sitúa a la frase adjetival exactamente al centro de la estrofa, lo que contribuye a crear un efecto visual que se relaciona apretadamente con el contexto semántico ya que deja a la melancolía como parte central y dominante no sólo de la estrofa sino también del espíritu del hablante e incluso podría decirse, de las paredes. Los dos verbos que completan la oración, constituyen otras dos impertinencias. Sin embargo, ya reconstruida la pertinencia del sujeto, recuperan la suya pues se encuentran varias notas semánticas comunes entre éste y aquéllos. El primer verbo “lloriquea” completa la sensación de tristeza y desolación de la melancolía añadiéndole mayor fuerza emotiva; el segundo, “gusanea”, aumenta el desasosiego interior del hablante puesto que implica una sensación molesta que se experimenta físicamente pero que es muy similar al hormigueo de la angustia. La situación espiritual del hablante aunque no haya habido ninguna referencia directa a su persona en toda la estrofa, se ha agravado en los tres meses que parecen haber transcurrido a partir del primer verso del poema y el mes de marzo de la segunda estrofa. Es de suponer que este malestar espiritual se debe a la pérdida de algo o de alguien no expresamente referido, porque la melancolía se produce en el que anhela algo que ya no tiene lo cual le causa sentimientos encontrados de dulzura y tristeza por el recuerdo idealizado de lo que fue y ya no es.

La tercera estrofa aunque es casi tan indirecta como la anterior, da más elementos de referencia. En primer lugar se introduce por asociación con “acuarela” una nueva imagen: “cuadro”, que se repite tres veces en esta estrofa, lo cual lo reviste de importancia. La primera referencia es una descripción formal del cuadro:

Cuadro enmarcado de trisado anélido

La segunda referencia expresa la ausencia del cuadro en un lugar determinado:

... , cuadro
que faltó en ese sitio ...

La tercera, determina la identidad del cuadro y repite su falta o carencia:

... éste es el cuadro que faltó.

Se presentan varias desviaciones fónicas y semánticas en las distintas oraciones y frases bipolares que componen la estrofa. En la primera frase, "Cuadro enmarcado de trisado anélido", hay dos impertinencias de tipo nominal entre el adjetivo atributivo "enmarcado" que modifica al sustantivo y el nuevo grupo nominal que introduce, "de trisado anélido", que tiene carácter adverbial y modifica al adjetivo. Dentro de este grupo nominal hay otra impertinencia en la predicación implícita entre el adjetivo atributivo "trisado" y el sustantivo "anélido". Al reducir la impertinencia de este sustantivo se reducirán las demás. La palabra "anélido" se asocia con el verbo "gusanear" de la estrofa anterior puesto que los gusanos son anélidos. La asociación es estrecha pues este verbo ha sido relacionado con la acuarela, así como el anélido está aquí relacionado al cuadro. "Trisado" (por "trizado") que significa rajado o roto en pequeños pedazos, se asocia con anélido por la forma del cuerpo de los gusanos, casi cilíndrico, pero como cortado en pequeños anillos. Es posible que el poeta haya relacionado la forma de un marco antiguo con cortes moldeados en la madera, con los cortes del cuerpo de los gusanos y que esta imagen le haya sido sugerida por la anterior donde asociaba a la "acuarela/ de la melancolía" con el verbo "gusanear". La transferencia se llevaría a cabo en tres pasos: "trisado anélido" = forma de los gusanos; la forma de los gusanos = forma del marco; luego marco = trisado anélido. La impertinencia se reduce entonces por la relación de semejanza que existe entre los dos. Tengo la impresión de que "anélido" podría ser también un juego de palabras de tipo fónico con anhelo -- anhelitus en latín -- que se sugiere en la melancolía de la segunda estrofa y persiste a lo largo de todo el poema como tema central. De ser así, "trisado [anhelo]" significaría en el poema, además, un deseo destrozado. Aplicado como marco del cuadro, confiere a éste un tinte negativo, de frustración. Un cuadro, como imagen de una realidad reproducida, no constituye la realidad misma sino una realidad evocada que nos gustaría ver. Asociado con la "acuarela/ de la melancolía" y con el anhelo frustrado que lo rodea y encierra, como un marco, convierte a cualquiera que sea la imagen reproducida por el cuadro, en una imagen destruida y por lo tanto inexistente lo que explicaría la causa de la melancolía.

Aunque las impertinencias se reducen, la significación del cuadro queda aún sin precisar pero se irá concretando en los versos siguientes:

... cuadro
que faltó en ese sitio para donde
pensamos que vendría el gran espejo ausente.

Este período, aunque sintácticamente es complejo, porque presenta tres oraciones subordinadas, no contiene ninguna impertinencia semántica, pero amplía la información sobre el cuadro por medio de la aposición y la repetición, “Cuadro enmarcado . . . , cuadro/ que faltó . . .” al inicio de ambas cláusulas. Aquí se precisa la idea de la inexistencia del cuadro o de la imagen que representa pues “faltó” en su lugar determinado, “en ese sitio para donde/ pensamos que vendría el gran espejo ausente”. Reaparece el “nosotros” de la primera estrofa implícito en la primera persona plural “pensamos”. El pretérito aquí y en “faltó” nos remonta a una época pasada donde aún existía la unión entre la pareja y planeaban cosas juntos, tal vez, la primavera de la primera estrofa. El mismo verbo, unido al condicional “vendría”, sugiere una suposición elaborada por la pareja que se relaciona con la venida del “gran espejo ausente”.

Tenemos ahora tres elementos que poseen una característica semántica común: espejo-cuadro-acuarela; los tres reproducen una imagen. Además, de acuerdo con las estructuras sintácticas en que se encuentran, los tres están relacionados con la carencia de esta imagen: “espejo/ ausente” - “cuadro que faltó” - “acuarela de la melancolía”. Finalmente, la oración que sigue pone de manifiesto la relación entre estos tres elementos y revela el símbolo escondido detrás de ellos:

Amor, éste es el cuadro que faltó.

El pronombre demostrativo “éste”, que desempeña una función anafórica porque se refiere al término enunciado inmediatamente antes en la oración, combinado con el resto del predicado, expone que el Amor es el cuadro que faltó. El “espejo ausente” se identifica con el “cuadro que faltó” por que ambos debían ocupar el mismo sitio que le tenían dispuesto. La falta de uno y la ausencia del otro, es decir, del Amor, que era la imagen que debían reflejar, causan la aparición de la “acuarela/ de la melancolía” en las “paredes” interiores del hablante, acuarela que reproduce la imagen de lo que pudo ser y no fue. Esta escueta oración da la clave del poema y explica la razón del cambio efectuado entre la primera estrofa y las demás. Lo que en aquella era unidad, a pesar de la diversidad de la pareja, en las siguientes, al faltar el vínculo de unión, el Amor, todo es soledad, ausencia, anhelos frustrados.

La cuarta estrofa es un monólogo interior del hablante consigo mismo, donde recapacita sobre la futilidad de toda ilusión:

Mas, para qué me esforzaría
Por dorar pajilla para tal encantada aurícula,
si, a espaldas de astros queridos,
se consiente el vacío, a pesar de todo.

La primera oración contiene varios elementos que se refieren a lo ilusorio y su falta de consistencia; “dorar pajilla” implica revestir de algo valioso como el oro algo que no tiene valor, una “pajilla”. Esta frase constituye una modificación de Vallejo de la frase coloquial “dorar la píldora”, que significa encubrir agradablemente algo desagradable. La “encantada aurícula” se refiere a la oreja, ya una sinécdoque por sí mismo, ya del “tú” que escuchaba encantado los engaños con que el hablante intentaba idealizar la realidad.

La segunda oración explica la inutilidad de esta pretensión ya que “a espaldas de astros queridos,/ se consiente el vacío, a pesar de todo”. Los “astros queridos”, por su posición en el firmamento, su luz y su belleza, se relacionan tradicionalmente con los deseos inalcanzables del hombre quien “a espaldas” de ellos no puede ver lo ideal sino sólo la realidad y debe “consentir” el “vacío”, la soledad y la carencia de amor. La frase coloquial, “a pesar de todo”, esto es, a pesar de todas las buenas intenciones, el hombre termina por aceptar esa realidad. Esta frase concluye la meditación sobre la vanidad de la ilusión y la inutilidad del esfuerzo realizado por engañarse a sí mismo.

La quinta estrofa expresa la angustia del hablante al contemplar la frustración de otro anhelo íntimamente unido al anterior. Toda la estrofa presenta un cuadro de maternidad fallida:

Cuánta madre quedábase adentrada
siempre, en tenaz atavío de carbón, cuando
el cuadro faltaba, y para lo que crecería
al pie de árdua quebrada de mujer.

Hay dos oraciones coordinadas en esta estrofa y una subordinada dependientes de la primera oración exclamativa. El pronombre exclamativo con función adjetival, “cuánta”, encarece al sujeto “madre”, revelando la importancia que tiene para el hablante quien había entrevisto en la amada dos posibilidades de maternidad que no se cumplen. Una, que ella fuera su segunda madre que supiera por medio del amor, el vacío dejado por su madre muerta y, la otra, que fuera la madre de un hijo suyo. El predicado verbal “quedábase adentrada” infiere que ambas posibilidades se frustran y la madre potencial

no se manifiesta, no se proyecta hacia el exterior. El adverbio temporal "siempre" implica que este estado continúa así indefinidamente lo que se subraya en la frase siguiente que funciona como complemento circunstancial de modo, "en tenaz atavío de carbón". Hay dos impertinencias en la predicación implícita, una en el adjetivo que atribuye tenacidad a un conjunto de prendas de vestir, "tenaz atavío" y, la otra, en la frase adjetival que modifica al sustantivo, "de carbón". Esta última es un epíteto de color figurativo que sugiere el color negro del luto, es decir, de muerte. Así, "atavío de carbón" alude a las vestiduras de luto que cubren a la madre frustrada. El adjetivo impertinente "tenaz" relacionado al atavío luctuoso, se asocia también con la persistencia de la muerte, que en este caso significa ausencia de la madre.

La oración subordinada temporal, "cuando el cuadro faltaba" explica la causa de esta desilusión pues continúa la metáfora cuadro - amor. Es decir, que al faltar el amor, se frustra la ilusión del hablante de recobrar a su madre por medio de su amada y, al mismo tiempo la de tener un hijo. Esta segunda desilusión se expresa en la oración coordinada siguiente:

.. ., y para lo que crecería
al pie de árdua quebrada de mujer

El sujeto de esta oración es el pronombre personal de tercera persona neutro "lo" que se refiere al hijo, que, al no ser, no tiene sexo determinado; es sólo la idea de éste y pasa a ser como una noción abstracta. Es el hijo "lo que crecería/ al pie de . . . la mujer". El verbo aparece en condicional apuntando sólo a la probabilidad de que esto se realizara. En el complemento circunstancial de lugar, "al pie de árdua quebrada de mujer", se presenta una impertinencia predicativa nominal en la frase adjetival que atribuye un elemento de la naturaleza a la mujer. "Quebrada" como sustantivo, es una abertura estrecha y áspera entre las montañas, llamada también "cañón"; atribuida a la mujer, es una imagen visual que se relaciona con la forma de la vagina, órgano de la reproducción. Esta traslación es tradicional pues desde los mitos antiguos se han atribuido propiedades telúricas a la mujer por sus condiciones comunes de fertilidad¹⁷. Por otra parte, Vallejo en varias ocasiones se refiere al -organo sexual femenino con alusiones telúricas.¹⁸

El adjetivo "árdua" que modifica a "quebrada", transfiere la dificultad del paso por la quebrada natural a la del ingreso a la quebrada femenina. En esta imagen no hay, sin embargo, ninguna connotación erótica ya que se refiere a algo trascendental como la maternidad. La mujer "árdua quebrada", resulta ser para el hablante una tierra difícil y poco propicia a la germinación.

Esto crea un contraste entre la situación del hablante, dominado por la desilusión, ante la ausencia de lo que no fue, y el ambiente exterior, donde el verano, la estación de la fertilidad, canta gozosamente.

La última estrofa vuelve al monólogo interior iniciado en la cuarta estrofa y continúa con la sensación de frustración e inutilidad de todo anhelo. La estrofa retoma el tiempo pasado y continúa con la evocación:

Así yo me decía: Si vendrá aquel espejo
que de tan esperado ya pasa de cristal.

El hablante medita sobre la posibilidad de realización de sus aspiraciones sabiendo ya que son imposibles. La imagen del espejo vuelve a dominar y esta vez toma una nueva figura, "ya pasa de cristal". El espejo que ya pasa de cristal expresa la destrucción del anhelo del hablante que se ha hecho cada vez más frágil, como el cristal. Así se da cuenta de que su sueño era totalmente imposible y que sólo le llenaba de angustia y le impedía vivir:

Me acababa la vida ¿para qué?
Me acababa la vida, para alzarnos

sólo de espejo a espejo

El amor se ha vuelto con el tiempo cada vez más ilusorio; de la imagen concreta que hubiera podido ser representada por un "cuadro que faltó", se convirtió en el reflejo de un "espejo ausente" y ahora en un "cristal" que por ser transparente ya ni siquiera reproduce este reflejo de lo que no pasó.

Estos versos finales encierran una pregunta y una respuesta. El hablante cuestiona la utilidad de la angustia causada por sus anhelos que le acaban la vida. La pregunta "¿para qué?" implica el sin sentido de la ilusión y, la respuesta "para alzarnos/ sólo de espejo a espejo", subraya aún más este sin sentido. El verbo "alzarnos" en plural vuelve a incluir a la pareja y sugiere el vuelo de la ilusión que levanta al ser humano de su realidad. El complemento circunstancial, "sólo de espejo a espejo", insiste en la imposibilidad de realización. El hombre va por la vida de anhelo en anhelo, de ilusión en ilusión que lo engañan inútilmente pues son únicamente el reflejo de la realidad.

El último verso, separado de los anteriores por un espacio en blanco,

constituye una estrofa aparte que se encabalgaba a la anterior. La pausa fónica y el blanco aíslan este verso de los demás lo que se relaciona con el contenido semántico ya que las ilusiones del hablante, sus espejos, son los que lo aíslan de la realidad y del mundo exterior.

Trilce LXVII desarrolla un tema de amor frustrado y al mismo tiempo la carencia de sentido de toda ilusión que no resulta ser más que un espejismo. El tono es de profundo desaliento, pero no de amargura, ésta se diluye en ironía a causa de la meditación.

1	1
2	2
3	3
4	4
5	5
6	6
7	7
8	8
9	9
10	10
11	11
12	12
13	13
14	14
15	15
16	16
17	17
18	18
19	19
20	20
21	21
22	22
23	23
24	24

LII

1 Y nos levantaremos cuando se nos dé
2 la gana, aunque mamá toda claror
3 nos despierte con cantora
4 y linda cólera materna.
5 Nosotros reiremos a hurtadillas de esto,
6 mordiendo el canto de las tibias colchas
7 de vicuña ¡y no me vayas a hacer cosas!

8 Los humos de los bohíos ¡ah golfillos
9 en rama! madrugarán a jugar
10 a las cometas azulinas, azulantes,
11 y, apuñuscando alfarjes y piedras, nos darían
12 su estímulo fragante de boñiga,
13 para sacarnos
14 al aire nene que no conoce aún las letras,
15 a pelearles los hilos.

16 Otro día querrás pastorear
17 entre tus huecos onfalóideos
18 ávidas cavernas,
19 meses nonos,
20 mis telones.
21 O querrás acompañar a la ancianía
22 a destapar la toma de un crepúsculo,
23 para que de día surja
24 toda el agua que pasa de noche.

- 25 Y llegas muriéndote de risa,
 26 y en el almuerzo musical,
 27 cancha reventada, harina con manteca,
 28 con manteca,
 29 le tomas el pelo al peón decúbuto
 30 que hoy otra vez olvida dar los buenos días,
 31 esos sus días buenos con b de baldío,
 32 que insisten en salirle al pobre
 33 por la culata de la v
 34 dentilabial que vela en él.

TRILCE LII

En *Trilce* LII se presentan cincuenta y cinco desviaciones, diecisiete fónicas y treinta y ocho semánticas repartidas en cuatro estrofas.

Este es uno de los característicos poemas vallejanos en los que se mezclan el "yo empírico" del autor y el "yo poético". Es decir, que el primero emplea un "yo" que expresa una experiencia específica personal del poeta basada en anécdotas, mientras que el segundo emplea el "yo" como un ejemplo de universalidad que aunque parte de su experiencia se generaliza de una manera más abstracta y que puede desprenderse de su propia realidad. En este caso predomina el "yo empírico" ya que todo el poema constituye un viaje simbólico al pasado en el cual el poeta desde su actualidad sufriente y oscura trata de recuperar la luz y la alegría que el recuerdo de su madre trae consigo.

T LII puede situarse entre los muchos poemas que narran recuerdos de la infancia de Vallejo y de su tierra natal.

El poema empieza "in medias res", como muchos otros de Vallejo, con una conjunción copulativa que debiera enlazar dos oraciones, pero que aquí, a principio del período, denota un enlace con algo supuesto o con algo ya sucedido que el autor omite. El período que abre el poema está compuesto por una oración principal y dos cláusulas subordinadas que expresan una afirmación enfáticamente. La oración principal supone una acción que aún no ha sido realizada ya que está expresada en futuro imperfecto. Esta oración se conecta con una cláusula subordinada adverbial de tiempo, que sugiere un futuro hipotético y, con otra cláusula subordinada concesiva, que implica un obstáculo real pero tampoco realizado en ese momento, por lo que está en presente de subjuntivo:

Y nos levantaremos cuando se nos dé
la gana, aunque mamá toda claror
nos despierte con cantora
y linda cólera materna.

Dicho período contiene siete frases bipolares repartidas en cuatro versos, que presentan varias desviaciones tanto fónicas como semánticas .

La primera desviación fónica aparece dentro de la cláusula subordinada temporal que modifica a la oración principal entre los vv. 1 y 2: "cuando se nos dé/ la gana, . . ." separando el predicado de la cláusula subordinada de su sujeto. El encabalgamiento abrupto que produce sirve para añadir énfasis a la afirmación ya que resalta la entonación aguda del verbo al final del verso y también contribuye a destacar la impresión de capricho y resistencia contenida en esta declaración.

En el verso 2 se presenta una desviación semántica en la frase adjetival que modifica el sujeto de la cláusula subordinada concesiva: "mamá toda claror" en la que el poeta emplea un sustantivo con valor adjetival que atribuye a la madre la capacidad de irradiar luz e iluminar su alrededor. Este "claror" o claridad convierte a la madre en un espíritu superior y ultraterrestre, ya que la luz se identifica tradicionalmente con el espíritu y se considera como una de las cuatro dotes de los cuerpos gloriosos¹⁹. Esta es una característica de la visión de la madre en Vallejo que se presenta siempre positiva y maravillosa, como se observa en todos los poemas que se relacionan con ella, de los cuales se incluyen en este trabajo otros dos: T. XXIII, y T LXV. ²⁰

Hay otras dos desviaciones semánticas relacionadas también con la madre y que son dos atributos impertinentes de su carácter. Se presentan dentro del complemento circunstancial de instrumento de la misma cláusula concesiva:

... mamá ...

nos despierte con cantora

y linda cólera materna.

Ambos adjetivos restan agresividad a la cólera materna convirtiéndola en una cólera alegre y positiva, que concuerda más con su presentación y sugiere que esta cólera es sólo fingida por la madre.

Entre los vv. 2 y 3 y 3 y 4 hay otras dos desviaciones fónicas. La primera, separa al mismo sujeto de su predicado: "aunque mamá toda claror/ nos despierte . . ." y la segunda, divide dos adjetivos coordinados que modifican al mismo sustantivo "cantora/ y linda cólera materna". El primer caso no produce encabalgamiento. Gracias a la pausa de final de verso que realza el tono agudo de esta palabra y la deja suspendida, éste singular atributo del sujeto cobra mayor fuerza expresiva. El segundo caso sí crea un encabalgamiento suave al mismo tiempo que resalta la significación de cada uno de los atributos impertinentes. En ambos casos las desviaciones fónicas coinciden con las semánticas y se reducen simultáneamente.

²⁰ Esta primera parte de la estrofa ha presentado una escena familiar coti-

diana al mismo tiempo que introduce las personas del poema: la madre y los hijos. El "yo" se vuelve aquí "nosotros" por el pronombre reflexivo "nos" del primer verbo y por el de objeto directo de los otros verbos. La repetición insistente del pronombre y los tiempos en primera persona plural aluden a los hermanos del hablante que se identifica aquí con el poeta.

La segunda parte de la estrofa continúa desarrollando la escena donde prevalece la actitud de resistencia de los chicos que se niegan a dejar el calor de la cama y se aferran a ella "mordiéndose el canto de las tibias colchas de vicuña", burlándose de la falsa cólera de su madre. Esta parte, formada por una oración principal también en futuro hipotético, una cláusula subordinada adverbial y una oración coordinada exclamativa, no contiene ninguna impertinencia. La mención de las "tibias colchas/ de vicuña", añade a la anécdota una nota regional que la identifica más a la tierra natal del poeta. En esta frase hay una desviación fónica que separa el sustantivo "colchas" de su frase adjetival, "de vicuña", que contribuye a destacar esta nota regional.

En la última oración de la estrofa cambia el punto de vista del "nosotros" al "yo" y se interrumpe la narración con una exclamación dirigida a un "tú" que se menciona por primera vez. Ambos, el "yo" y el "tú" están implícitos en el pronombre acusativo "me" y en la segunda persona singular "vayas" y convierten la escena familiar en algo más personal en la que sólo existen el hablante y su madre. Identifico el "tú" con la madre porque es ella la que insiste en la primera parte en sacarlos de la cama²¹. La exclamación "¡y no me vayas a hacer cosas!" expresa en tono de protesta la terquedad del hablante - niño que se niega a levantarse y pide a la madre no lo tiree o no le haga cosquillas. Hay dos imágenes contrarias sugeridas por esta escena; de una parte tenemos a la madre toda luz, sonido y vitalidad, tratando de sacar a los hijos al mundo, como en un segundo parto y, de otra, los niños resistiéndose a abandonar el calor, la oscuridad y la protección de la colcha que sugiere una tibia matriz.

La segunda estrofa está formada por dos oraciones coordinadas que tienen un sujeto en común. Se presentan once impertinencias predicativas y cuatro desviaciones fónicas en esta estrofa.

La primera impertinencia está en la aposición de los vv. 8 y 9:

Los humos de los bohíos ;ah golfillos
en rama! . . .

Esta aposición equipara a "los humos", gases o vapores, con los "golfillos",

es decir, muchachos traviesos y vagabundos. La reducción se produce por medio de una imagen visual, ya que los humos se dispersan por el aire moviéndose de un lado a otro, así como los golfillos juguetones se dispersan corriendo o vagabundeando. La frase adverbial “en rama”, que funciona como adjetival modificando a “golfillos”, sugiere un paralelo visual entre el humo y el algodón en rama por el color y por la forma. El humo blancuzco que sale de las chimeneas de los bohíos se esparce por el cielo azul de la sierra peruana formando nubes que parecen de algodón. Los “golfillos”, jóvenes muchachitos, blandos y frágiles como el algodón en rama, se desparraman por la tierra al igual que los humos. Hay otra posibilidad de asociación entre estos términos que reside en la expresión “ir de rama en rama”, que implica ir de un lado a otro en continuo movimiento; esto se relaciona por igual con los “golfillos” y con los “humos”. La transferencia humos- golfillos reduce las imper tinencias que se relacionan con “los humos de los bohíos” como sujeto de acciones propias de chiquillos de las frases posteriores.

La siguiente desviación semántica está en el predicado verbal de la oración principal que es impertinente con respecto al sujeto:

Los humos de los bohíos . . .
. . . madrugarían . . .

El verbo “madrugar” que significa levantarse temprano establece un paralelo con la estrofa anterior entre los “humos” - “golfillos” que “madrugarían” y los chiquillos traviesos que se negaban a levantarse temprano. Concretamente asociado a los humos se relaciona con la temprana hora de la mañana en que se encienden los fogones en los bohíos, indicio de que empieza la vida diaria en los pueblos, lo que constituye además, una nueva alusión al pueblo natal de Vallejo.

La impertinencia siguiente, se encuentra dentro del predicado verbal de la oración principal que forma con el sujeto una frase bipolar:

Los humos de los bohíos . . .
. . . jugar
a las cometas, azulinas, azulantes,

Esta impertinencia se reduce igualmente por la transferencia humos - golfillos que como tales se levantan temprano a jugar y por su característica co-

mún de movimiento continuo, escogen las cometas para jugar. Las cometas por sus características de fragilidad, ligereza y movimiento en el aire se parecen a los humos y constituyen el juguete ideal de los golfillos. El color de las cometas “azulinas, azulantes” es muy significativo porque en *Trilce* hay casi una ausencia total de color y porque tienen como base el color típico de los poetas modernistas, completamente superados por Vallejo en esta época. Se asocian así el color del ideal, de la ilusión y al volar por el cielo se contagian de su color.

La siguiente impertinencia aparece en el complemento circunstancial de modo, que forma parte de la segunda oración coordinada pero que en su subestructura funciona como otro predicado verbal impertinente del mismo sujeto:

... apañuscando alfarjes y piedras,

El verbo “apañuscar” implica apretar y deshacer algo entre las manos, en este caso “alfarjes y piedras” dos objetos concretos que tienen algo en común, ya que un alfarje es la *pedra* baja de un molino, pero también se llama así a una clase especial de techo hecho de madera. En su calidad concreta, los humos traspasan todos los objetos concretos, sean molinos, casas o piedras y los envuelven de manera que no se ven bien, lo que equivale figurativamente a deshacerlos. En su calidad de “golfillos” éstos por su travesura generalmente toman piedras y las arrojan deshaciéndolas también. El verbo y el objeto directo de la oración coordinada aclaran esta imagen:

[Los humos de los bohíos]

... apañuscando alfarjes y piedras, nos darían
su estímulo fragante de boñiga,

esto es, que con su fuerte olor a boñiga son capaces de traspasar todo. La palabra “boñiga” añade otra nota al paisaje regional evocado ya que en los pequeños pueblos del Perú se utiliza la boñiga como combustible; es éste olor familiar al poeta, el que actúa como estímulo no sólo de los niños de la primera estrofa, aludidos aquí nuevamente por el pronombre “nos” y los saca finalmente de la cama, sino también como estímulo sensitivo de la misma conciencia del poeta que se encuentra en el proceso evocativo y le trae a la memoria del flujo de los recuerdos de su infancia. Este estímulo sensorial es equiparable al que el narrador de *A la recherche du temps perdu*²² recibe al mojar una magdalena en una taza de té haciéndole surgir a borbotones una se-

rie de asociaciones con su pasado y su niñez. Por ello Vallejo califica al olor de la boñiga de "fragante" atribuyéndole un olor suave y delicioso no característico de ésta pero sí de los recuerdos que le provoca.

La larguísima alusión a "los humos de los bohíos" vuelve a conectarse con la primera estrofa por medio del pronombre "nos" y de la cláusula subordinada de finalidad de los versos 13 - 15:

para sacarnos
al aire nene que no conoce aún las letras,
al pelearles los hilos.

Hay tres impertinencias en esta cláusula, dos de ellas dentro del complemento circunstancial de lugar, en las dos frases bipolares que lo forman. La primera reside en el adjetivo atributivo "nene" que personifica al aire y la segunda, en la oración adjetiva especificativa que modifica al mismo sustantivo, "aire nene que no conoce aún las letras". El "aire nene" se refiere al de las primeras horas de la mañana que ya fue sugerida por la hora de despertar de la primera estrofa y el verbo "madrugar" de la segunda. Así, es un aire aún puro que se asocia por su edad a los humos - golfillos y a los chiquillos de la primera estrofa. Esta transferencia reduce la impertinencia del adjetivo y al mismo tiempo la de la oración adjetival, ya que el "aire nene" lógicamente "no conoce aún las letras". La tercera impertinencia se encuentra en el último verso de la estrofa en la frase bipolar que funciona como complemento del verbo "sacarnos . . . a pelearles los hilos" El objeto directo de esta frase es impertinente con respecto al objeto indirecto "los humos de los bohíos" implícito en el pronombre indirecto enclítico "les" que está unido al verbo "pelear".

La impertinencia se reduce al relacionar los "hilos" a las "cometas" ya que forman parte de ellas y sirven para sujetarlas. En la escena inicial de esta estrofa, se muestra a los humos-golfillos jugando a las cometas, lo cual implica que las llevan de los hilos; ahora, el olor fragante de la boñiga propagado por los humos saca a los niños de la cama "al aire" para pelear con ellos por los juguetes.

Es notorio el contraste entre ambas estrofas, tanto espacial como situacional. En la primera estrofa el espacio es cerrado y se reduce a una habitación, mientras que en la segunda, el espacio es exterior, abierto e ilimitado. Fuera de la imagen de la madre que aparece rodeada de luz, las imágenes que proyecta la primera escena son de oscuridad, falta de movimiento y necesidad de protección, por el rechazo a abandonar el lecho que implica el deseo

de quedar encerrados y no enfrentarse a la vida. La segunda escena, en cambio, proyecta luz, libertad y actividad constante por medio de las imágenes del humo, los golfillos, las cometas y su colorido y el movimiento relacionado con los verbos jugar, apañuscar, sacar y pelear. Lo que une ambas escenas es el estímulo sensorial que el olor de la boñiga proyecta y que mueve a los niños a salir a jugar. Los "humos" y los "cometas" por su carácter ascendente sugieren la ilusión que recubre la dureza de la realidad: "alfarjes y piedras". Los humos de la ilusión incitan a los chiquillos a respirar el aire de la infancia, libre e inocente, ya que "no conoce aún las letras" y a pelear por los hilos de la ilusorias "cometas" que son lo único que las liga con la realidad. El condicional de dos de los verbos de esta estrofa resalta esta atmósfera de irrealidad: "madrugarían" y "darían".

La primera estrofa presenta una especie de estado crepuscular, entre la vigilia y el sueño, en el cual lo real está en la imagen de la madre "toda claror" y, la segunda, constituye lo soñado.

En la tercera estrofa el personaje central es otra vez el "tú" del verso 7 que se asocia con la madre y que aquí se aclara mejor. Los cinco primeros versos presentan gran desorden sintáctico, ausencia de nexos y desgajamiento de los versos que enumeran tres elementos a primera vista inconexos:

Otro día querrás pastorear
entre tus huecos onfalóideos
ávidas cavernas,
meses nonos,
mis telones.

Para comprender lo encerrado en estos versos es necesario reconstruir el orden sintáctico de la oración y suplir los nexos que el poeta omite. La oración empieza con el complemento circunstancial de tiempo: "Otro día", continúa con el sujeto implícito "tú" y el verbo estructurado en una frase verbal "querrás pastorear" en el verso 16; el complemento circunstancial de lugar está fragmentado en los versos 17 y 18 por una desviación fónica que separa la segunda frase nominal con función adjetival en aposición, de la frase adverbial principal que lleva implícita una cópula elíptica: "entre tus huecos onfalóideos[que son]/ávidas cavernas". En los versos 19 y 20, por último, se encuentra el objeto directo, también fragmentado en dos versos que están en aposición: "meses nonos/ mis telones", donde también podría suplirse la cópula. El verbo principal está otra vez en futuro hipotético "querrás" y se relaciona a un cambio en la actitud maternal que se implica en el cambio de tiempo, "Otro día". Este "Otro día" la madre desearía "pasto-

rear. . ./ meses nonos/ [que son] mis telones". El "yo" del hablante aparece nuevamente por medio del adjetivo posesivo "mis" y está unido a la madre como en el verso 7. La relación es ahora distinta y más íntima; mientras en la primera estrofa peleaba con la madre que lo trataba de despertar y sacar de su refugio, ahora es la madre quien quiere protegerlo y guardarlo en otro refugio aún más seguro, ya que el hijo se encuentra ahora en el interior de la madre, en estado prenatal. Los atributos femeninos de la maternidad son relacionados aquí con elementos de la naturaleza: "huecos" y "cavernas", como en otro poema trílrico aquí estudiado, T LXVII, donde el poeta llama a la vagina "quebrada de mujer".

La primera impertinencia semántica se presenta entre el verbo y el objeto directo: "querrás pastorear . . ./ meses nonos, / mis telones". El verbo "pastorear" significa cuidar y proteger; lo que la madre quiere proteger en su interior es al hijo en estado prenatal sugerido por meses nonos, los nueve meses que dura este estado en los que se gesta el niño. Estos nueve meses son los "telones" que ocultan al hablante - niño y lo separan de la vida exterior. La impertinencia de la aposición se reduce al mismo tiempo que la del objeto directo por estas transferencias.

La siguiente impertinencia está dentro del complemento circunstancial en la aposición que relaciona "huecos onfalóideos" con "ávidas cavernas". Ambos sustantivos tienen varias características comunes, la concavidad y la profundidad de la cavidad interior que sirve de continente y éstas los relacionan al mismo tiempo visualmente con el sexo femenino y la matriz. El adjetivo atributivo "onfalóideos" explica mejor esta relación. La palabra se deriva del griego - omphalós - que equivale a ombligo y a centro del mundo; Vallejo crea aquí un neologismo adjetival. El ombligo une al hijo a la madre por medio del cordón umbilical hasta el momento de nacer; los "huecos onfalóideos" son entonces los escondites umbilicales en los que la madre quiere guardar a su niño.

La siguiente impertinencia está en el adjetivo atributivo "ávidas" que modifica a las "cavernas" atribuyéndoles un deseo o ansiedad; la transferencia es sinécdoquica ya que la que está ávida o ansiosa por tener al niño en sus "cavernas" es la madre. Este adjetivo sugiere una conexión nueva que se relaciona con el significado de la palabra "huecos" tomada como adjetivo que significa vacío; e implica que ambos, "huecos" y "cavernas" están vacíos y por ello ávidos. Esto explica la actitud contradictoria de la madre quien primero incitaba a los hijos a salir a la luz y ahora en cambio quiere guardarlos en la oscuridad de su interior. El verbo de esta oración que está en futuro imperfecto equivale por lo hipotético de su contenido a un condicional que implica que la madre desearía sentir la maternidad otra vez y llenar los huecos y las cavernas de su interior.

La segunda parte de la estrofa presenta otra actitud de la madre enlazada también por el verbo “querrás” pero completamente contradictoria a la anterior por lo cual se expresa en una oración coordinada adversativa, pero que concuerda con su primera actitud. Aquí continúa el estilo directo:

O querrás acompañar a la ancianía
a destapar la toma de un crepúsculo,
para que de día surja
toda el agua que pasa de noche.

En estos versos se presentan dos impertinencias predicativas, una en el objeto directo de la oración principal y otra en la cláusula subordinada de finalidad. La primera ocurre dentro del objeto directo en la frase bipolar formada por el sustantivo “toma” y la frase adjetival que lo modifica “de un crepúsculo”. Una toma es una abertura en los canales o depósitos de agua y el crepúsculo es el momento intermedio entre la noche y el día. Al “destapar la toma de un crepúsculo”, la madre mitificada abre el día, lo da a luz. Es una especie de renacimiento cósmico en el que la madre debe realizar un viaje hacia el origen, hacia la “ancianía” - arcaísmo que significa antigüedad - para originar la luz, principio de la vida. Ya habíamos visto a la madre dotada de luz desde el principio del poema y ahora su “claror” adquiere una nueva dimensión. La palabra crepúsculo se relaciona también a los “meses nonos” de la estrofa anterior, que es el estado intermedio del feto entre la oscuridad y la luz, entre el ser y el no ser, y también con la escena de la primera estrofa entre el sueño y el despertar. Así se entiende también la impertinencia de la cláusula subordinada de finalidad que desarrolla la idea contenida en esta imagen; “para que de día surja/ toda el agua que pasa de noche”. Es decir que la genitora, elevada ahora a categoría cósmica, ya no se limita a despertar a los hijos a la vida sino que despierta a la vida misma: el día y el agua, que son el principio de todas las cosas. Al destapar la toma que estaba tapada, libera al agua y la hace nacer. El agua como fluido de vida se asocia al líquido amniótico que protege al feto en el seno maternal y que se derrama antes del nacimiento. La imagen “toda el agua que pasa de noche” que surgirá “de día” lleva también la misma significación, ya que la noche al igual que el agua significa fertilidad puesto que precede la formación de todas las cosas y promete y prepara el día. “El agua que pasa de noche” se patentiza al llegar el día y nace junto con el mundo.

Las correlaciones entre las tres estrofas se ven ahora más claramente.

He observado que en la primera es evidente la oscuridad y la protección, mientras que en la segunda lo que resalta son la luz y la libertad. Cada una de las dos partes de la tercera estrofa se relaciona con una de las otras dos: en la primera parte, los elementos de oscuridad y protección se observan en los "huecos", las "cavernas", los "telones" y en el verbo "pastorear". En la segunda parte, en cambio lo que resalta son las imágenes de luz y liberación contenidas en "destapar", "surgir", y "día". Este vaivén entre luz y oscuridad, protección y liberación, se relaciona con el proceso anímico del hablante que al recordar su infancia va igualmente de su oscuridad presente a la luz del pasado en busca de la protección maternal y de la liberación que ella es capaz de dar al mismo tiempo.

La última estrofa nos trae a una situación real, vuelve a la anécdota donde se combinan una serie de elementos cotidianos ligados a la vida familiar y a la tierra natal del poeta. A mi entender, el poema debiera haber terminado en la tercera estrofa que es donde adquiere su mayor altura. Esta estrofa le resta tensión poética haciendo que lo circunstancial prevalezca en la lectura del poema.

Los elementos familiares se relacionan con la escena del almuerzo, la presencia de la madre y la escena con el peón; los relacionados con lo regional, se observan en los alimentos del almuerzo, "cancha reventada" y "harina con manteca". La cancha es una típica comida en el desayuno andino así como los pasteles o empanadas de manteca. La palabra "cancha" es un peruanismo derivado del quechua "sara kanka" que significa "maíz tostado". "Harina con manteca" es una metonimia en la que se nombra la materia por la cosa hecha con ella. Por otra parte, constituye una imagen afectiva básica en la poesía de Vallejo quien asocia constantemente con su madre, el pan, los bizcochos y aún la harina, como puede observarse en otro poema incluido en este trabajo, T XXIII.

En esta estrofa se realiza una presentización de los hechos como lo dejan advertir los verbos "llegas", "tomas", "olvida", "insisten" y "vela", además de la mención de "hoy" en el verso 30. Esto contrasta con las estrofas anteriores en las que predomina el uso del futuro, el condicional o el presente de subjuntivo. El período contenido en esta estrofa está compuesto por dos oraciones coordinadas la segunda de las cuales contiene tres cláusulas subordinadas lo que establece un contraste sintáctico entre las dos oraciones ya que la primera es sintácticamente simple, mientras que la segunda es sumamente compleja. Este contraste se relaciona al contenido de cada oración. En las tres cláusulas se observa el procedimiento sintáctico de la modificación, tan común en Vallejo, por el cual convierte al modificador de cada una de las cláusulas en el núcleo de la cláusula siguiente, lo que mostraré más adelante.

La primera oración contenida en el verso 25, continúa desarrollando la

imagen de la madre, aludida por el “tú” implícito en la segunda persona singular del verbo. La madre se presenta completamente positiva, llena de vida y alegría:

Y llegas muriéndote de risa,

Tal actitud conecta esta estrofa con la primera en la que se ve a la madre llena de energía despertando a los hijos y haciéndoles reír y protestar y establece un nexo de continuidad entre ambas escenas familiares. La madre llega “muriéndose de risa” porque ha logrado sacar a los niños de la cama a pesar de su resistencia.

La segunda oración empieza describiendo el desayuno cotidiano que es evocado por el poeta como si constituyera una gran festividad:

y en el almuerzo musical,
cancha reventada, harina con manteca,
con manteca,

La primera impertinencia aparece en la frase nominal compuesta por el sustantivo “almuerzo” y el adjetivo “musical” que lo asocia a la armonía de la música. La transferencia se realiza por medio de una característica común que reside en la combinación artística y armoniosa —de los sonidos— en la música y —de los alimentos— en el almuerzo. Los alimentos aquí mencionados, como ya he observado, además de ser típicos de la región andina, son además en el recuerdo del hablante adulto, deliciosos, y por esto los describe con tanta fruición. La repetición “con manteca/ con manteca”, el elemento más rico de los pasteles, expresa el recuerdo agradable de la sorpresa experimentada cuando de niño se encontraba con semejante manjar. La repetición da a esta escena una imagen gráfica del desayuno de la infancia.

En el verso 29 aparece un nuevo personaje en el cuadro familiar: “el peón decúbito”, presente en el desayuno pero sin participar de él, indolentemente acostado. La madre con su buen humor “le toma el pelo”. Esta frase es típica de Vallejo quien acostumbra mezclar el lenguaje coloquial con el poético y da a la escena un carácter más íntimo y cotidiano.

La primera cláusula introduce una modificación sintáctica convirtiendo en sujeto al objeto indirecto de la oración principal: el “peón decúbito/ que hoy otra vez olvida dar los buenos días”. Esto nos presenta a un trabaja-

dor que no se levanta, no trabaja y no habla; que se niega inconscientemente a enfrentarse a la vida, al igual que los niños en la primera estrofa. Por ello la madre le toma el pelo, tratando de hacerlo reaccionar.

Las cláusulas siguientes aclaran la razón de su indolencia:

esos sus días, buenos con b de baldío,
que insiten en salirle al pobre
por la culata de la v
dental**ab**ial que vela en él.

Vallejo juega aquí con tres aspectos:

1) Con los sonidos bilabial y labiodental de la /b, v/, que se confunden en el habla del peón,

2) con la frase hecha “b de burro y v de vaca” a la que altera convirtiéndola en “b de baldío y v . . . que vela . . .”

3) con los sentidos de estas dos palabras que fuera de contexto no tienen nada que ver entre sí, pero que aquí, por la carga semántica de las otras palabras con que se relacionan sintácticamente, se convierten en términos opuestos.

Los dos primeros aspectos no necesitan mayor explicación, el tercero, lo entiendo en este sentido: Los días del peón son “baldíos” es decir, carecen de sentido, son vacíos y no le mueven a vivir, por ello está “decúbito”, acostado tratando de dormir para fugarse así de su realidad. Esto le hace que “olvide dar los buenos días” que le recuerdan la “b de baldío” porque al no nombrarlos cree que puede deshacerse de esa realidad. Sin embargo éstos “insisten en salirle . . . / por la culata de la v/ dental**ab**ial que vela en él”. Es decir que su realidad despierta “que vela” lo traiciona “por la culata”, por detrás, por su subconsciente y esto le produce un desliz lingüístico provocado por un desliz psicológico. Es tan patético el esfuerzo que hace por ignorar la realidad que el hablante al recordarlo ahora se compadece de él llamándole “el pobre”.

Lo interesante aquí es por qué Vallejo intercaló este pasaje al cuadro familiar. Posiblemente sea circunstancial y tenga un cierto contenido anecdótico que le viene a la memoria relacionado con la interacción de la madre a la que recuerda en constante vigilia física y espiritual. La madre quiere hacer partícipe de su vigilia a todo lo que la rodea, partiendo de su pequeño mundo familiar. Elevada luego a nivel cósmico, ayuda a despertar al día y al agua y, finalmente, vuelta a su contexto hogareño, trata de hacer reaccionar al peón, estimulándolo con los aspectos positivos de la vida, la buena co-

mida y la alegría. En esta estrofa al igual que en las anteriores se observa el contraste entre luz y oscuridad, representada por la madre y el peón.

LXV

1 Madre, me voy mañana a Santiago,
 2 a mojar me en tu bendición y en tu llanto.
 3 Acomodando estoy mis desengaños y el rosado
 4 de llaga de mis falsos trajines.

5 Me esperará tu arco de asombro,
 6 las tonsuradas columnas de tus ansias
 7 que se acaban la vida. Me esperará el patio,
 8 el corredor de abajo con sus tondos y repulgos
 9 de fiesta. Me esperará mi sillón ayo,
 10 aquel buen quijarudo trasto de dinástico
 11 cuero, que pára no más rezongando a las nalgas
 12 tataranietas, de correa a correhuela.

13 Estoy cribando mis cariños más puros.
 14 Estoy ejeando ¿no oyes jadear la sonda?
 15 ¿no oyes tascar dianas?
 16 estoy plasmando tu fórmula de amor
 17 para todos los huecos de este suelo.
 18 Oh si se dispusieran los tácitos volantes
 19 para todas las cintas más distantes,
 20 para todas las citas más distintas.

21 Así, muerta inmortal. Así.
 22 Bajo los dobles arcos de tu sangre, por donde
 23 hay que pasar tan de puntillas, que hasta mi padre
 24 para ir por allí,
 25 humildóse hasta menos de la mitad del hombre,
 26 hasta ser el primer pequeño que tuviste.

27. Así, muerta inmortal.
 28. Entre la columnata de tus huesos
 29. que no puede caer ni a lloros,
 30. y a cuyo lado ni el Destino pudo entrometer
 31. ni un solo dedo suyo.

32. Así, muerta inmortal.
 33. Así.

TRILCE LXV

Presenta este poema un total de sesenta desviaciones, cuarenta y nueve semánticas y once fónicas,

Trilce LXV se inicia introduciendo desde su primera palabra una referencia personal que determina el destinatario del monodílogo que empieza a partir del primer verso. Al mismo tiempo, establece una relación familiar entre el hablante y su referente, señalada por el vocativo "Madre" y otra referencia personal, el pronombre reflexivo "me", que hace recaer la acción del verbo en el hablante.

La segunda parte del verso introduce una referencia temporal que apunta a un futuro próximo indicado por el presente verbal dinámico "voy" y el adverbio temporal "mañana". Presenta también, una referencia espacial específica, "Santiago", que se relaciona con el pueblo natal del poeta, Santiago de Chuco, a la vez que abre una posibilidad de asociación con otro Santiago más remoto geográficamente, pero íntimamente relacionado con el motivo de la peregrinación que se desprende del poema, Santiago de Compostela, donde se venera al Apóstol Santiago el Mayor, santo patrón del pueblito de la sierra andina.

Tales referencias establecen una contextualización realista de la actualidad del hablante y expresan su deseo de cambiar la situación presente por medio de un viaje, no hacia un ambiente nuevo, sino un viaje de regreso al origen, a su madre, al ayer, al pueblo natal:

Madre, me voy mañana a Santiago,

El segundo verso explica la razón del viaje:

a mojarme en tu bendición y en tu llanto.

El infinitivo verbal sugiere la idea de purificación, que se logrará gracias a la "bendición" y al "llanto" maternos. Ambos términos coordinados, complementos circunstanciales de la acción, insinúan la confesión, la expiación y el perdón, que conlleva toda purificación. La impertinencia que surge en el primer complemento en relación a la acción verbal, se reduce por medio de

la metáfora que asocia la frase del segundo verso con la purificación, ya que ésta implica el acto de lavar y por lo tanto el de mojarse. Por otra parte, el procedimiento de la bendición sugiere la imagen del agua bendita, la cual, a su vez, puede relacionarse con el llanto de la madre, que está así siendo glorificado.

De esta manera, los dos primeros versos constituyen el *anuncio* del viaje y su justificación, primer paso antes de la partida.

Los dos siguientes versos de la estrofa constituyen la *preparación* del viaje. En ellos se presentan dos impertinencias en los objetos directos de la oración:

Acomodando estoy mis desengaños y el rosado
de llaga de mis falsos trajines.

Asimismo, dentro del segundo objeto directo, es impertinente la frase adjetival que modifica a "llaga":

llaga de mis falsos trajines.

Como todo romero en camino de perfección el hablante debe prepararse primero y así, empieza a "acomodar" la carga de su vida pasada y presente que consiste de "desengaños" y "trajines". Debe ordenar su bagaje espiritual y de experiencia vital antes de emprender el viaje, sopesándolo y armonizándolo para darle su exacta medida. Así concilia sus desengaños y repara en la superficialidad de sus trajines, los cuales, al asumir su poca trascendencia, adquieren un tono de falsedad que matiza el color y al mismo tiempo la intensidad del dolor de la huella impresa en el espíritu del hablante. Estos encuentros asociativos inherentes en las palabras "Acomodando" y "llaga", activados y desarrollados por la ordenación del léxico, restituyen la pertinencia de estas frases en su nivel poético.

La segunda estrofa refuerza más la imagen de la madre como meta de la peregrinación, cuyo "arco" y "columnas" en actitud de espera recibirán al hijo peregrino. Estas sinécdoques que bien pueden tratarse de partes corporales, aluden al mismo tiempo, a elementos arquitectónicos. Dichos elementos unidos al tema del peregrinaje y a la asociación provocada por la mención de Santiago al principio del poema, me llevan a preguntarme si el poeta, consciente o inconscientemente no habrá trazado un paralelo entre su madre y el

santuario - catedral de Santiago de Compostela. No tengo ninguna evidencia biográfica de que Vallejo haya conocido algunos detalles de la catedral a través de fotografías o grabados, pero esto no parece tampoco ser difícil, si tenemos en cuenta que sus dos abuelos fueron gallegos, que su ciudad natal tenía también por patrón a Santiago el Mayor ²³ y, que tanto la historia como la literatura están llenas de descripciones de las romerías a lo largo del Camino de Santiago, también llamado el Camino de Perfección, bajo la Vía Láctea. Desarrollo más abajo este paralelo al analizar las impertinencias correspondientes.

Las imágenes arquitectónicas dan enseguida paso a otras referencias del mismo tipo, relacionadas esta vez con la casa materna que podrían asociarse también con el santuario por la contigüidad de contenido. Al mismo tiempo forman parte de la regresión hacia el origen. Todos estos contenidos asociativos son, además, sintácticamente enlazados por el paralelismo anafórico que se establece entre estas imágenes con la repetición de la frase "Me esperará", que funciona como predicado verbal impertinente de cinco sujetos en la estrofa. Es la intensidad de esta repetición, acentuada por la prefiguración de los sujetos, lo que hace pensar que esta estrofa representa la *motivación* del viaje. El alma del peregrino, aún débil para iniciar su romería, se reafuerza evocando lo que le espera en su destino. La estrofa contiene un flujo y reflujo temporal, expresado en la proyección de futuro del verbo más la evocación de pasado de la figura materna y el hogar infantil.

Hay en esta estrofa varias impertinencias, no sólo las ya mencionadas respecto al predicado verbal reiterativo, sino también en las frases subyacentes que conforman a los sujetos. En el verso 5 aparecen las primeras:

Me esperará tu arco de asombro

Como ya he indicado que la imagen "arco de asombro" puede referirse simultáneamente a la madre y a la catedral de Santiago, la frase adjetival que modifica a "arco" recupera su pertinencia de dos maneras: relacionada con la madre, el "arco de asombro" sugiere la curva de las cejas arqueadas en actitud de asombro al presenciar el inesperado arribo del hijo. Asimismo, por analogía con "arco de triunfo", aluden a la espera de la madre que culmina triunfalmente con la llegada de su hijo. Asociada al santuario, sugiere la admiración que el magnífico trazo arquitectónico del Pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago de Compostela produce en el romero que llega ante él después de su largo viaje. Este célebre pórtico, verdadero "arco de asombro", arco triunfal, ha visto pasar a cientos de peregrinos del mundo entero que a través de los siglos recorrieron el Camino de Perfección para purgar su espí-

ritu a los pies del patrón Santiago. Así fundidas ambas imágenes configuran la visión de la madre-catedral que se yergue grandiosa a la entrada del santuario en espera del hijo- peregrino. Esta metáfora reduce también la impertinencia del predicado verbal con relación al sujeto. El verso 6, con el predicado verbal elíptico, contiene otras dos impertinencias en las dos frases bipolares nominales que forman el sujeto.:

las tonsuradas columnas de tus ansias

la primera de las cuales reside en el adjetivo atributivo “tonsuradas” y la segunda en la frase adjetival “de tus ansias”, ambas modificadoras de “columnas”. El adjetivo “tonsuradas” derivado del sustantivo “tonsura” contiene, de una parte, la nota semántica de investidura religiosa y, de otra, la de corte de pelo. Para comprender sus connotaciones es preciso analizar también los contenidos semánticos del sustantivo al que modifica, el cual encaja perfectamente dentro del contexto del verso precedente, ya que un arco se sostiene con columnas. Como esta frase y la anterior están unidas por un mismo predicado verbal, cabe suponer que ésta sea una continuación de la metáfora madre-catedral. En cuanto a elementos arquitectónicos las “tonsuradas columnas” aluden una vez más al Pórtico de la Gloria que está sostenido por pilares en cuyos capiteles están talladas las figuras de los profetas y de los apóstoles: “tonsurados”. En cuanto a elementos físicos, las “columnas” sugieren las piernas de la madre, soporte de su cuerpo y de sus ansias de espera, “tonsuradas” porque, de un lado, no están cubiertas de pelo como las piernas masculinas y, de otro, porque la figura materna ha sido investida de religiosidad por su hijo. Así se reducen ambas impertinencias y del mismo modo la impertinencia verbal.

Entre este verso y el vs.7 hay una desviación fónica que separa el sustantivo “ansias” de su oración adjetiva especificativa, que sirve para resaltar la intensidad de las “ansias” de la espera materna “que se acaban la vida”.

Las referencias arquitectónicas, asociadas esta vez a la casa y la insistencia del verbo “Me esperará”, enlazan la imagen de la madre y la catedral con el hogar del hablante, santuario perpetuado de recuerdos infantiles pero sobre todo, de la memoria materna. Así, el poeta ve el “patio” y el “corredor de abajo” vestidos de fiesta con sus mejores galas, “sus tondos y repulgos”, que se suman a la espera triunfal y gozosa de su vuelta al origen. La palabra “repulgos” que modifica al “corredor” muestra una impertinencia al transferir un término de repostería a un elemento arquitectónico. “Repulgo” es un adorno que se hace en las empanadas. La impertinencia se reduce puesto

que ambos términos tienen en común el ser adornos y de carácter festivo. Junto a estas partes de la casa le aguarda también su "sillón ayo". Aquí se presenta otra impertinencia de tipo adjetival que confiere categoría humana a un mueble por medio del adjetivo atributivo. Esta personificación se amplía por medio del adjetivo "quijarudo", del verso 10 y del predicado verbal de la oración subordinada especificativa del verso 11, "que pára no más rezongando"; ambas impertinencias relacionadas con el sillón que se convierte así en preceptor de su infancia. La atribución de "quijarudo" se reduce por la asociación que puede establecerse entre los brazos del viejo sillón parecidos a abultadas quijadas. La acción de rezongar, se relaciona con los crujidos emitidos por el mueble cuando los niños se sentaban. No obstante la personificación, el mueble sigue cosificado en el resto de su descripción, "trasto de dinástico cuero", en los vv. 1 - 11. La aposición "sillón - trasto", además de devolverle su categoría de cosa, le atribuye un carácter de vejez por medio de su connotación de inutilidad que es matizado e incluso realzado con el adjetivo del sustantivo al que modifica. Así este testigo de los años de su niñez, preceptor inútil ahora que no hay más niños en el hogar, sigue siendo respetado en la memoria del hablante, pues ha sido además testigo del paso de varias generaciones, "nalgas tataranietas". Así, una sinécdoque reduce esta impertinencia adjetival.

Reforzada el alma con esta visión confortadora de lo que le espera al final del camino, inicia su *purgación*, etapa que se presenta en los primeros cinco versos de la tercera estrofa que se enlaza por medio de la reiteración del verbo "estoy" con la etapa de la *preparación* de la primera estrofa:

Estoy cribando mis cariños más puros

La impertinencia entre el verbo y el objeto directo se reduce por la relación semántica existente entre el verbo "cribar" que significa limpiar de impurezas y este primer paso hacia la purificación, que es enfatizada por el adjetivo "puros". A este paso sigue otro que implica un esfuerzo mayor, un revolverse sobre sí mismo, que aunque le acarree mucho sufrimiento acercará al hablante a la purificación por medio del cambio. Este paso se expresa en la impertinencia verbal del vs. 14:

Estoy ejeando

que constituye un neologismo vallejiano derivado del sustantivo "eje". El sustantivo convertido en acción verbal sirve magníficamente al poeta para

expresar este viaje interior hacia su centro y el movimiento consiguiente que produce el cambio en el sujeto que "ejea". Este proceso adquiere un realce mayor al ser asociado a las dos oraciones siguientes de los vv. 14 -15 que vienen a significar las repercusiones que este esfuerzo trae consigo:

¿no oyes jadear la sonda?

¿no oyes tascar dianas?

Ambas oraciones contienen en su infraestructura una frase impertinente en la relación sujeto - verbo, la primera "jadear la sonda", la segunda, "tascar dianas". Ambos verbos se relacionan con ruidos violentos; por una parte, el verbo "jadear" implica un esfuerzo penoso que se manifiesta en respiración agitada que asociado a "sonda", instrumento que sirve para llegar al fondo de un cuerpo, devuelven la pertinencia a la oración anterior ya que desarrollan la metáfora del viaje interior, exploración profunda que el hablante realiza dentro de sí mismo y que implica un esfuerzo superior. Por otra parte, "tascar" significa quebrantar con ruido, mientras que el toque militar de las "dianas", a la vez que se relaciona con un despertar disciplinado pero armonioso como sonido, adquiere aquí una connotación violenta debido al verbo. "Tascar dianas" sugiere entonces, un despertar espiritual, provocado por el sondeo interior, que quebranta violentamente al hablante con el dolor que todo proceso de purgación lleva consigo.

La impertinencia siguiente se presenta en el objeto indirecto de la oración de los vv. 16 - 17:

estoy plasmando tu fórmula de amor
para todos los huecos de este suelo

Siendo su progenitora la meta de perfección, el hablante debe plasmar la fórmula mágica que le permita alcanzar esta meta. Como poeta su forma de plasmar es el acto de escribir, entonces por medio de su poesía empieza a darle forma al legado maternal: la receta de amor que servirá para llenar no sólo sus vacíos sino todos los vacíos de la tierra. Ese amor que ha motivado la purgación y que propiciará la purificación de su hijo.

El paralelismo anafórico que había observado en la segunda estrofa tiene lugar aquí también con la repetición al principio de cada oración del presente progresivo. Se reitera tres veces la primera persona presente del au-

xiliar “estar” acompañado siempre del gerundio de tres verbos distintos: “Estoy cribando”, “Estoy ejeando”, “estoy plasmando”. Este paralelismo sirve de enlace entre estas tres acciones y la observada en la primera estrofa, “Acomodando estoy”, sólo que en ésta última los términos se encuentran alterados, pero todas representan los distintos pasos conducentes a un mismo fin. Al mismo tiempo sirve para dar mayor intensidad a los contenidos expresados por ellas y para presentizar esta etapa del viaje.

Los tres últimos versos de la tercera estrofa constituyen la *iluminación* patentizada en el deseo que es al mismo tiempo profecía del encuentro:

Oh si se dispusieran los tácitos volantes
para todas las cintas más distantes
para todas las citas más distintas.

Estos tres versos presentan cuatro impertinencias predicativas, entre el verbo y el sujeto; en la predicación implícita dentro del sujeto, entre el sustantivo y el adjetivo atributivo y, dentro del predicado entre el verbo y las dos frases prepositivas de finalidad. En estas dos frases se observa además una paranomasia entre “cintas” - “citas” y “distante”- “distintas”. Esto y la estructura paralelística anafórica, relacionan íntimamente los conceptos encerrados en ellas.

La palabra “volantes” ofrece aquí dos posibilidades de interpretación; por una parte tomada como los adornos de tela que llevan las faldas de las mujeres se asocia a las “cintas” que son también adornos femeninos; esto relaciona ambas palabras a la madre y explica la impertinencia del adjetivo “tácitos”, callados, que aplicado a los “volantes” les confiere por extensión el silencio de la madre muerta. Por otra parte, “volantes” pueden ser también las hojas sueltas que contienen la obra del poeta, a los que califica de “tácitos” porque siente que no expresan lo que él quisiera. La disposición de los volantes implica una cierta ordenación y voluntad de servicio; si estos se dispusieran gracias a la fórmula de amor de su progenitora dejarían de ser “tácitos” y servirían para enlazar las “cintas” y reunirlos en las “citas”. La palabra “cintas” que remite a la acción de atar, está calificada de “distantes” lo cual implica que están desunidas. Por contigüidad se asocian también con “cordón”. Son entonces el vínculo de unión entre la madre y el hijo que están separados y “distantes”. Los “volantes” tomados como hojas sueltas se relacionan con las cintas desatadas; al disponerse serían capaces de atar nuevamente el cordón umbilical, propiciando así el encuentro entre la madre y el hijo, entre la vida y la muerte, que podrá lograrse solo por medio de la poesía.

Todas estas connotaciones contenidas en las unidades de significado de estas palabras van dando forma a la metáfora del encuentro que restituye la pertinencia de las cuatro desviaciones predicativas.

Junto con esta vía iluminativa, premonición del encuentro, empieza la inmortalización de la madre a través de su fórmula de amor que es el impulso para llegar a la Unión, la fórmula de vida espiritual; y, de su hijo, descendiente y continuador que la ha elevado en su poesía a meta de perfección.

La cuarta estrofa empieza entonces con la afirmación enfática de esa inmortalidad expresada por medio de un oxímoron que constituye una impertinencia adjetival y por la reiteración del adverbio que implica la realización del deseo expresado en la estrofa anterior. La impertinencia se reduce gracias a la metáfora que se desarrolló en esta última estrofa. El peregrino ha llegado aquí a la última etapa de su viaje hacia el origen; se encuentra aquí en el umbral de la *unión* y empieza a traspasar el Pórtico de la Gloria: .

Así, muerta inmortal. Así.

Bajo los dobles arcos de tu sangre, por donde
hay que pasar tan de puntillas,

Continúa entre estos versos la metáfora de la madre - catedral con la introducción de una nueva referencia físico - arquitectónica y empieza a hacerse patente que el punto final del viaje no es llegar *ante* la madre sino *adentro* de ella. "Bajo" tiene aquí valor de preposición e implica "pasar debajo de" como lo explica la oración siguiente, "por donde hay que pasar . . ." El peregrino traspasa entonces los "dobles arcos" del Pórtico de la catedral y de la "sangre" materna. Aquí la impertinencia de la frase adjetival contenida en "arcos de sangre" se reduce por medio de la asociación establecida con el ingreso al interior de las entrañas maternas, de su santuario que es el continente de su sangre. La metáfora asociativa de madre y santuario continúa desarrollándose con la mención de silencio y recogimiento implícita en el "pasar tan de puntillas" del vs. 23 y en el verbo "humildóse" del vs. 25. Entre los vv. 23 y 26 aparece una nueva referencia personal y familiar: el padre, vínculo entre la madre y el hijo y vehículo también para la inmortalización materna:

. . . hasta mi padre
para ir por allí,
humildóse hasta menos de la mitad del hombre,
hasta ser el primer pequeño que tuviste.

El padre aparece pasando bajo los mismos arcos por donde ahora pasa el hijo; para ello "humildóse hasta menos de la mitad del hombre", es decir se hizo niño nuevamente y vino a ser así "el primer pequeño" de la madre: genitor y engendrado. La progenitora se vuelve entonces el arquetipo de la maternidad. Hay en estas palabras resonancias del Evangelio que contribuyen a plasmar la visión de la madre como la meta de perfección: Dijo Cristo: "Dejad que los niños vengan a mí, porque de ellos es el reino de los cielos". Y añadió: "Les aseguro que aquel que falle en recibir el reino de Dios *como un niño pequeño*, no entrará en él".²⁴

En la quinta estrofa se reitera una vez más la afirmación de la inmortalidad. La madre arquetípica es inmortal por virtud del padre y del hijo. Así, ingresa el hijo peregrino al interior de la madre - santuario:

Entre la columnata de tus huesos

He aquí un nuevo elemento en el paralelo con la catedral de Santiago, a cuya nave central se ingresa atravesando el Pórtico de la Gloria, que está sostenida por una serie de columnas, "columnata"; el elemento arquitectónico es también elemento físico, "columnata" formada por los huesos de la pelvis que tienen forma de dobles arcos.²⁵ Esta imagen visual reduce la impertinencia que se presenta en la frase adjetival que modifica a "columnata" y contribuye a la prefiguración de la metáfora madre- catedral. Se continúa el paralelo en la oración especificativa "que no puede caer ni a lloros" que modifica también a "columnata de tus huesos" y que se encuentra separada por la pausa métrica del verso siguiente. La madre monumental y grandiosa, "inmortal" no puede ser derribada por nada, ni las lágrimas pueden minar su fortaleza "ni el Destino puédo entrometer/ni un solo dedo suyo". El santuario materno ha sido inviolado por el destino, el gran entrometido que cambia el curso de la vida. Las mayúsculas personifican al destino y lo elevan a alegoría tan sólo para resaltar su impotencia ante la perennidad de la madre a la que le ha sido conferida la inmortalidad. Al entrar el hijo nuevamente en el seno materno convertido en meta del Camino de Perfección, la "muerta inmortal" deviene en vida eterna. Ella, a su vez, inmortaliza a su hijo al recibirlo en su vientre y le genera vida continua.

La última estrofa consta tan sólo de dos versos que vuelven a repetir la frase mágica:

Así, muerta inmortal

Así.

Aquí termina el poema como himno triunfal. El peregrino ha conquistado la unión total. Se encuentra ya en el supremo refugio terrenal, puerto seguro, final del viaje que a la vez implica una nueva salida, un nuevo principio. No es la salvación concebida en términos cristianos ni la unión mística del alma con la divinidad lo que conquista el peregrino.²⁶ Sublimado por Vallejo, quien humaniza lo divino en contraste con San Juan de la Cruz, el gran místico que divinizó lo humano, el santuario materno representa más bien un descanso entre angustia y angustia.

Trilce LXV es un poema de peregrinación hacia el origen, en el cual el poeta como romero en camino de perfección, atraviesa las distintas etapas místicas: preparación, purgación, iluminación y unión, hasta llegar al vientre materno: punto de partida y destino final.

XXXVI

1 Pugnamos ensartarnos por un ojo de aguja,
 2 enfrentados, a las ganadas.
 3 Amoniácase casi el cuarto ángulo del círculo.
 4 ¡Hembra se continúa el macho, a raíz
 5 de probables senos, y precisamente
 6 a raíz de cuanto no florece.

7 ¿Por ahí estás, Venus de Milo?
 8 Tú manqueas apenas, pululando
 9 entrañada en los brazos plenarios
 10 de la existencia,
 11 de esta existencia que todaviiza
 12 perenne imperfección.
 13 Venus de Milo, cuyo cercenado, increado
 14 brazo revuélvese y trata de encodarse
 15 a través de verdeantes guijarros gagos,
 16 ortivos nautilus, aunes que gatean
 17 recién, vísperas inmortales.
 18 Laceadora de inminencias, laceadora
 19 del paréntesis.

20 Rehusad, y vosotros, a posar las plantas
 21 en la seguridad dupla de la Armonía.
 22 Rehusad la simetría a buen seguro.
 23 Intervenid en el conflicto
 24 de puntas que se disputan
 25 en la más torionda de las justas
 26 el salto por el ojo de la aguja!

- 27 Tal siento ahora al meñique
 28 demás en la siniestra. Lo veo y creo
 29 no debe serme, o por lo menos que está
 30 en sitio donde no debe.
 31 Y me inspira rabia y me azarea
 32 y no hay cómo salir de él, sino haciendo
 33 la cuenta de que hoy es jueves.
- 34 ¡Ceded al nuevo impar
 35 potente de orfandad!

TRILCE XXXVI

De los setenta y siete poemas tríficos *Trilce XXXVI* es el que presenta mayor número de desviaciones, sesenta y nueve en total, de las cuales veinte son fónicas y cuarenta y nueve semánticas.

La primera estrofa está formada por tres oraciones que aparentemente no guardan relación entre sí; sin embargo, están vinculadas por un elemento común, la imposibilidad:

Pugnamos ensartarnos por un ojo de aguja,
enfrentados, a las ganadas.
Amoniácase casi el cuarto ángulo del círculo.
¡Hembra se continúa el macho, a raíz
de probales senos, y precisamente
a raíz de cuanto no florece.

El primer verso presenta una impertinencia predicativa que constituye una referencia a las palabras de Cristo a sus discípulos en el episodio del joven rico:

En verdad os digo, que será muy difícil que un rico entre en el reino de los cielos. Y os repito, es más fácil que un camello pase por el ojo de una aguja a que un rico entre en el reino de Dios.²⁷

En este pasaje Cristo sostiene que lo que es imposible para los hombres es posible para Dios; así, la metáfora del primer verso, presenta la lucha constante del ser humano por la consecución de lo imposible. La idea de lucha está subrayada por el verbo inicial, "Pugnamos", y por los dos complementos circunstanciales de modo del verso 2, "enfrentados", es decir, haciendo frente u oponiéndose a lo imposible y; "a las ganadas", que implica el deseo de conquistar o lograr este propósito. Por medio del plural del verbo "Pugnamos" el hablante se asocia aquí desde el primer verso a otros hombres en esta lucha por conseguir lo imposible.

La segunda oración en el vs. 3 parece interrumpir la disquisición del hablante e introducir un nuevo tema. La relación que existe entre éste y el anterior reside en la imposibilidad de consecución. Aquí la referencia entra en el terreno de las matemáticas y de un antiguo mito relacionado con la idea de la "cuadratura del círculo", interrogante que ha preocupado al hombre por varios siglos y que es tan absurda como pretender pasar por el ojo de una aguja. Hay una impertinencia entre el verbo y el sujeto que implica que el cuarto ángulo del círculo está empezando a desaparecer, ya que una de las características del amoníaco es la volatilización. Así, el "cuarto ángulo del círculo" está volatilizado o quemado por la acción del amoníaco.²⁸ Además de presentar un absurdo, se expresa también una idea de imperfección, ya que el círculo desde tiempos antiguos está asociado con lo perfecto; este círculo al que le falta un ángulo implica una imperfección y desarmonía en lo considerado perfecto y un intento de anulación de los contrarios, el círculo y el cuadrado.²⁹

La tercera oración presenta otro hecho imposible, la continuación de dos opuestos, el macho y la hembra, en base a un elemento común pero completamente diferenciado entre los dos, los "probales senos", que en el macho son probales porque son únicamente pezones, pero están trancos y sólo se desarrollan en la hembra. Lo "que no florece" alude a algo igualmente incompleto y por ello imperfecto, que relacionado a los senos sugiere la idea de la maternidad. El "macho que se continúa en hembra" resulta, en virtud de esta última frase, un ser que no puede completarse.

La segunda estrofa introduce como referente a la Venus de Milo, a quien el hablante interpela familiarmente:

¿Por ahí estás, Venus de Milo?

El complemento circunstancial "por ahí", parece asociar a la famosa escultura con los hechos de la primera estrofa, como si dijera "Andas tú también por ahí, entre todos esos hechos, seres y cosas imperfectas:". La Venus de Milo, considerada como una de las siete maravillas del mundo, representa para el hablante dos cosas opuestas; por un lado, la belleza perfecta de la diosa mitológica de la hermosura, manifestación sublime que intenta resumir y celebrar cuanto en la vida hay de bello y placentero; por el otro, debido a su carencia de brazos, es la expresión de la perfección imperfecta. Es al igual que el círculo de tres ángulos, o el macho de senos que no florecen, el símbolo de lo que podría ser perfecto pero está incompleto. El defecto de la Venus de Milo está aquí matizado por el adverbio "apenas" que la relaciona aún más

con el círculo de la primera estrofa, al que “casi” se le amoníaca el cuarto ángulo.

Hay una impertinencia en el complemento circunstancial de modo:

Tú manqueas apenas, pululando
entrañada en los brazos plenarios
de la existencia.

La Venus de Milo, que carece de brazos, esto es la imperfección, se origina y se multiplica introducida en lo más hondo de la existencia, de la vida del hombre, es decir, que esta existencia es la que produce la imperfección. El complemento circunstancial de lugar es también impertinente pues adjudica a la existencia una parte del cuerpo humano, “brazos”. La reducción se lleva a cabo por un desplazamiento calificativo; los brazos, que pertenecen al hombre pasan, por extensión, a ser los brazos de la existencia humana en donde está “entrañada” la imperfección: En la predicación implícita entre el sustantivo “brazos” y el adjetivo “plenarios” hay otra impertinencia que constituye un juego de palabras que encierra una ironía. “Plenario” significa completo, que no le falta nada, atribuido a los “brazos . . . de la existencia”, implica que ésta es plena y completa, sin embargo, da origen en sus brazos a la Venus de Milo, cuya falta de brazos es precisamente lo que la hace incompleta y por lo tanto imperfecta.

La cláusula subordinada de los vv. 11 - 12, explica directamente la metáfora anterior:

de esta existencia que todaviiza
perenne imperfección

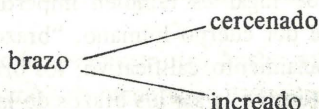
El hablante declara, por medio del neologismo verbal “todaviiza” - - derivado del adverbio temporal “todavía” que antiguamente significaba “para siempre” - - que la existencia no sólo es la causa de la imperfección sino que además la perpetúa eternamente. El adjetivo “perenne” que modifica al objeto directo, “imperfección”, acentúa esta afirmación.

En la segunda parte de la estrofa, a partir del verso 13, la segunda persona, aplicada a la Venus de Milo, cambia a tercera persona y el hablante ya no se dirige a ella sino que empieza a considerar indirectamente algunas de sus actitudes. La estructura sintáctica se vuelve cada vez más compleja, para

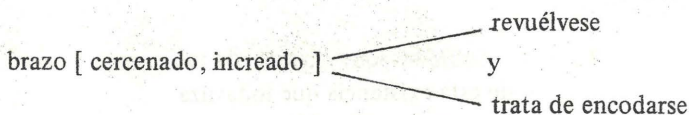
lamente a los contenidos semánticos que parecen cada vez más absurdos y desligados. El “brazo” de la estatua, lo que constituye su imperfección, parece aquí intentar una empresa tan imposible como las enunciadas en la primera estrofa:

Venus de Milo, cuyo cercenado, increado
brazo revuélvese y trata de encodarse

En primer lugar se presenta aquí una aposición entre los dos adjetivos que modifican al “brazo”:



Uno de ellos apunta a la posibilidad de que los brazos de la estatua hayan sido cortados y, el otro, a que nunca los haya tenido. Ambas posibilidades han sido tomadas en cuenta a través de los siglos por numerosos críticos de arte que han estudiado esta escultura; pero esto no parece importar al hablante; el énfasis está en lo que hace el brazo. Sin embargo, ambas posibilidades hacen imposibles las acciones que se postulan:



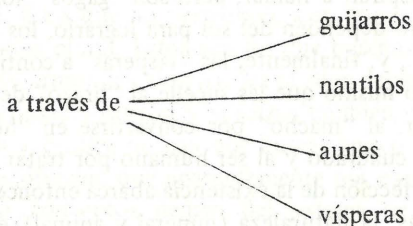
Ambos verbos son impertinentes en relación al sujeto. El primero implica que el brazo se mueve; el segundo, por tratarse de un neologismo requiere una explicación más detenida. “Encodarse” es un verbo derivado de “codo”, formado posiblemente por analogía con “acodarse” que significa apoyar el codo sobre alguna parte o, en agricultura, meter un vástago de una planta debajo de la tierra sin separarlo del tallo para que eche raíces y forme una nueva planta. El brazo que se revuelve y trata de echar raíces y crecer, representa el deseo imposible de vencer esta “perenne imperfección”, completando la estatua. Esto no reduce las impertinencias verbales puesto que un brazo que no existe (“cercenado, increado”) no puede realizar actos que implican

vida; sin embargo, esto se apoya en el principio de imposibilidad que es el que campea en ambas estrofas y por ello lo que cuenta es, precisamente, que estas acciones sean imposibles.

A continuación, surgen cuatro impertinencias en los complementos circunstanciales de lugar que el brazo debe atravesar para poder proyectarse:

[el] brazo revuélvese y trata de encodarse
a través de verdeantes guijarros gagos,
ortivos nautilos, aunes que gatean
recién, vísperas inmortales.

Las cuatro frases, a pesar de estar yuxtapuestas y asociadas por medio de la frase adverbial “a través de” no parecen tener la menor conexión entre sí:



Cada uno de estos elementos aparece modificado por adjetivos impertinentes o, en el caso de “aunes”, por una oración adjetiva especificativa.

Los “guijarros”, pequeñas piedras de los ríos están modificados por dos adjetivos impertinentes, “verdeantes” y “gagos”. El primero puede referirse al color que los guijarros toman por la humedad del lecho del río que causa el crecimiento de un musgo verdoso que los cubre, en cuyo caso, el adjetivo sería pertinente, pero por otra parte, se relacionan con las plantas que empiezan a brotar, es decir, a nacer. Esta segunda acepción se relaciona con el verbo “encodarse” que implica igualmente, en su segunda acepción, la posibilidad de nacer. Así, estos guijarros nuevos, están a punto de nacer, de salir a la luz.

El segundo adjetivo “gagos”, los presenta imperfectos, tartamudos e incapaces de expresarse correctamente; absurdo que no se reduce pues es imposible que los guijarros tengan voz, aunque podría relacionarse al murmullo que el agua del río produce al fluir.

Los “nautilos” son una clase de moluscos que viven escondidos en su

concha y en el fondo del mar. El adjetivo que los modifica, "ortivos", se refiere a la salida o aparición del sol y se relaciona con los "nautilus" porque estos salen al exterior únicamente cuando hay buen tiempo. "Orto", figurativamente, significa nacimiento; o sea que estos nautilus están, al igual que los guijarros, a punto de nacer.

"Aunes" es una pluralización y sustantivación del adverbio temporal "aún", que significa "todavía" e implica continuidad. Los "aunes" son también imperfectos pues no pueden caminar, sólo "gatean recién".

Por último, "las vísperas, que anuncian el futuro pues constituyen la preparación para lo que viene después, al ser calificadas de "inmortales" se perennizan en la imposibilidad de continuar, quedándose en vísperas eternamente.

Aunque es imposible restituir la pertinencia de algunos de estos modificadores en relación a sus sustantivos, como "guijarros gagos", o "aunes que gatean", que adquieren por medio de ellos características humanas, lo que se desprende de estos cuatro elementos es que aspiran a conseguir lo imposible pero que este deseo es totalmente vano por ser imperfectos en sí mismos: así los "guijarros" aspiran a hablar, pero son "gagos", los "nautilus" a salir a la luz, a nacer, pero dependen del sol para lograrlo, los "aunes" a caminar, pero "gatean recién", y, finalmente, las "vísperas" a continuar, pero son "inmortales". Esto es lo mismo que les sucede al "brazo" de la Venus de Milo, luchando por existir, al "macho" por convertirse en "hembra" y florecer, al "círculo" por ser cuadrado y al ser humano por tratar de atravesar el ojo de la aguja. La imperfección de la existencia abarca entonces a todo lo creado, criaturas, cosas, ideas, la naturaleza (mineral y animal), el arte y el tiempo.

Finalmente, las dos frases nominales que cierran la estrofa, completan la descripción de la Venus de Milo:

Laceadora de inminencias, laceadora
del paréntesis.

El adjetivo "laceadora" que se repite dos veces, insiste en atribuir a la estatua algo que no posee, ya que para poder lacear se necesitan dos brazos. Lo que la Venus enlaza son además dos cosas imposibles de sujetar, las "inminencias" que no son, puesto que implican algo suspenso que está por suceder y los "paréntesis", que encierran algo completamente incidental y que implican también una suspensión ya que se interpolan generalmente entre dos partes de una oración interrumpiendo la narración. Todo intento de vencer la imperfección resulta entonces irrealizable.

La tercera estrofa está formada por tres oraciones imperativas que no presentan gran complejidad sintáctica. El referente pasa a ser una colectividad, implícita en la segunda persona del plural. Además, parece que este interlocutor colectivo estuviera dividido en dos grupos, como lo sugieren las pausas que enmarcan el pronombre de segunda persona plural y la conjunción “y”:

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

Rehusad la simetría a buen seguro.

Esta parte de la estrofa constituye una enérgica exhortación a los hombres a rechazar la “seguridad” que ofrecen la “Armonía” y la “simetría”. El hablante adopta esta postura después de haber meditado sobre el carácter imperfecto de la existencia y la imposibilidad humana de alcanzar la perfección. Esta consideración lo mueve a instar a todos los hombres, a los que como él están en busca del ideal imposible a quienes se dirige en el imperativo inicial “rehusad” y, a los que no pertenecen a su grupo, a quienes interpela con la segunda persona plural. Estos son los que buscan la seguridad relativa que los conceptos de armonía y simetría les pueden deparar. Parece que estuviera diciendo: “Rehusad vosotros, y vosotros también, rehusad”. Si la existencia es imperfecta y caótica no hay que buscar apoyo en la falsa seguridad que estos principios ofrecen, que aparentemente nos exime de todo peligro, porque constituyen conceptos dentro del sistema de valores aceptados. Esta seguridad es falsa, porque si fuera verdadera podría equilibrar el caos existencial y de ser así la existencia no “todaviizaría” la imperfección. Esto lo ha comprobado el hablante por medio de la Venus de Milo, en lucha por conseguir la perfección, por completarse y ser así armónica y simétrica. Así, si esta búsqueda no da fruto, mejor es buscar lo imperfecto, lo inarmónico y lo asimétrico, porque esto al menos concuerda con la realidad humana.

La misma exhortación se repite enfáticamente dos veces, aunque se cambien unos términos por otros. Así, la armonía del verso 21 es llamada simetría en el verso 22. La proporción que tanto la una como la otra pretenden no existe. Por lo tanto hay que continuar en la lucha por la consecución de lo imposible:

Intervenid en el conflicto
de puntas que se disputan
en la más torionda de las justas
el salto por el ojo de la aguja!

Esta segunda parte de la estrofa se enlaza a la primera declaración del poema: "Pugnamos ensartarnos por un ojo de aguja/ enfrentados, a las ganadas". Además, de la imagen bíblica repetida con variantes, existen los mismos componentes de violencia, presentes en los verbos "pugnamos" y "ensartarnos" y en los complementos "enfrentados" y "a las ganadas", de la primera estrofa y, en los verbos "Intervenid" y "disputan" y en los sustantivos "conflicto", y "justas".

El hablante exhorta aquí al segundo grupo a "intervenir", es decir, a arriesgar su falsa seguridad y a tomar parte en el lance de la vida en el que él y todos los idealistas están embarcados.

Este lance peligroso está expresado en "el conflicto/ de puntas que se disputan/ en la más torionda de las justas". El "conflicto" es el punto más recio de un combate. Este combate se lleva a cabo con las "puntas", extremos agudos de las lanzas u otras armas afiladas con las que se puede herir, que se usaban en las "justas" o torneos medievales. "Puntas" está usado aquí como una sinécdoque que toma la parte por el todo, esto es, las puntas por las armas (lanzas, espadas) y, al mismo tiempo, está representando metonímicamente el instrumento por la causa activa, es decir, las armas por los hombres que las usan para luchar. Esto reduce la impertinencia entre el sustantivo y la frase adjetival.

La "justa" o la lucha está aquí calificada de "torionda", adjetivo que se aplica a las vacas en celo, pero que parece referirse aquí más bien a los toros que en la lidia se enfrentan también a las "puntas" de los picadores, de las banderillas y finalmente la espada del matador. Esto apunta sobre todo al riesgo que se corre en este combate singular entre la vida y la muerte, que puede permitir al ganador "dar el salto por el ojo de la aguja", es decir conseguir lo imposible, alcanzar la perfección a la que alude la cita bíblica.

En la cuarta estrofa, el hablante se enfrenta de nuevo consigo mismo y entabla un monólogo interior:

Tal siento ahora al meñique
demás en la siniestra. Lo veo y creo
no debe serme, o por lo menos que está
en sitio donde no debe.

No hay ninguna impertinencia en toda la estrofa; el lenguaje es directo. El hablante, al contemplar sus manos, toma conciencia de la simetría de éstas, proporcionalmente divididas en cinco dedos cada una. Esto no concuerda con la rebelde posición que acaba de adoptar en contra de lo simétrico

y de lo armónico, especialmente porque forma parte de sí mismo. Por ello siente “el meñique demás/ en la siniestra” y cree, ya que no debe existir en él (“serme”), ya que está fuera de sitio. Esta realidad, por ínfima que sea, como lo es el pequeño dedo meñique, le inspira “rabia” y le avergüenza, “azarea”, pues le contradice. La única forma que encuentra para “salir de él”, para quitárselo de encima es “haciendo/ la cuenta de que hoy es jueves”. Esta solución sorprende por lo absurda. ¿Qué tiene que ver el día jueves con la posibilidad de desembarazarse del inoportuno meñique?. No es posible saberlo, no hay nada en la carga semántica del día jueves que permita suponer una relación. Lo único que me sugiere es que el jueves, por ser el quinto día de la semana, es un día impar, no simétrico puesto que cinco no es exactamente divisible por dos, y que por ello, se relaciona con los cinco dedos de la mano.

La última estrofa está compuesta de un sólo verso desgajado en dos y contiene la última exhortación del hablante quien otra vez se dirige al género humano, ahora más en tono de ruego que de demanda:

¡Ceded al nuevo impar
potente de orfandad!

El verbo “ceder” invita a abandonar la resistencia, a rendirse ante la nueva imperfección, lo asimétrico, lo inarmónico. El hablante se ha despojado de uno de sus miembros en un sacrificio de automutilación. Todo sacrificio físico lleva consigo la adquisición de energía espiritual. Así, al despojarse de su dedo meñique, el hablante se eleva a una realidad superior, que lo llevará posiblemente al otro lado del “ojo de la aguja”, donde se encuentra la verdadera armonía.

Por esto en su último grito ruega a los hombres que acepten el caos, porque sólo a través del sufrimiento que esto conlleva podrán dar el “salto” como él. El “impar/ potente de orfandad” es la unidad indivisible, a la que se llega a través del salto y a la que se llega, solo, sin la ayuda y sin el amparo de los valores convencionales que rigen racionalmente la vida del hombre.

Este poema sintetiza la tónica de *Trilce*, libro en el cual Vallejo se enfrenta sólo y “potente de orfandad” al absurdo en búsqueda de la verdad. *Trilce* XXXVI es una lección de ética y estética que el poeta quiere hacer llegar a los hombres comunes y a los artistas, en particular, enfrentados todos en la consecución de un falso absoluto: la armonía, que parte de un concepto ficticio puesto que lo que conlleva la existencia humana es la imperfección.

El poema es una mezcla de realismo e idealismo. Realismo en la exhor-

tación al hombre a enfrentarse a la lucha por la vida abandonando los supuestos falsos. Idealismo en el intento de consecución de lo imposible y al que sólo se llega a través de un largo proceso de sufrimiento.

- 1 Cohen explica que ésta es una distinción polar en la cual la prosa científica se acerca más al polo denotativo y la poesía al connotativo.
- 2 Véase T. XLIX en este mismo estudio.
- 3 Véase T. XL, vs. 22 y T. XLV, vs. 14.
- 4 En “noche serena”, estrofas 1a. y 9a., el poeta se levanta de la esfera terrenal a la esfera astral:

Cuando contemplo el cielo
de innumerables luces adornado,
y miro hacia el suelo
de noche rodeado,
en sueño y en olvido sepultado;

Quien mira el gran concierto
de aquestos resplandores eternos,
su movimiento cierto,
sus pasos desiguales
y en proporción concorde tan iguales

Obras poéticas, ed. José Llobera, S. J. (Cuenca: s. i. 1932 – 33) I, págs. 159 – 172.

- 5 El adjetivo “puros” es ambiguo; podría significar también “meros”, es decir, solos. En este sentido, el hablante se referiría a que lo único que queda de la madre son sus huesos y aun estos posiblemente estarían ya convertidos en polvo.
- 6 San Mateo, 19: 13 – 15; San Lucas, 18: 15 – 17; San Marcos, 10: 14 – 16:

Dejad a los niños venir a mí, y no se lo impidáis, porque de los tales es el reino de Dios.
De cierto os digo, que el que no reciba el reino de Dios como un niño, no entrará en él.

La Santa Biblia: Antiguo y Nuevo Testamento. Antigua versión de Casiodoro de Reina (México, Perú, etc.: Sociedades Bíblicas Unidas, 1960).

- 7 Esta misma reminiscencia se observa también en otro de los poemas tríficos aquí estudiados, T. LXV, igualmente relacionado con la madre y como medio para llegar a ella.
- 8 Federico García Lorca en "La casada infiel", *Romancero Gitano*, 8a. ed. (Buenos Aires: Ed. Losada, 1959) págs. 35 — 39, emplea una imagen semejante de obvia connotación sexual:

Aquella noche corrí
el mejor de los caminos,
montado en potra de nácar
sin bridas y sin estribos.
- 9 Los programas de las carreras de caballos en Lima en aquellos años se imprimían en largas tiras de papel violeta.
- 10 Puede haber también una confusión de Vallejo entre bordar y hacer puntillas; éstas se hacían con bolillos (especie de varillas) que parecían movidos como por magia por los dedos.
- 11 Véase T. XXIII, en el presente estudio.
- 12 Las "hojas tan solo/de par en par" sugieren además el guardarropas con sus puertas abiertas mientras uno se viste.
- 13 "Traspié entre dos estrellas," *Poemas Humanos* (París: Editions des Presses Modernes, 1939).
- 14 Véase nota 3, arriba.
- 15 Alonso de Ercilla, Parte I, Canto II, ed. José Toribio Medina (Santiago de Chile: Imprenta Elzeviriana, 1910), I, págs. 27 — 31.
- 16 Sabine Baring-Gould, *Curious Myths of the Middle Ages* (New York: University Books, Inc. 1967) págs. 341 — 385.
- 17 Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de Símbolos tradicionales* (Barcelona: Luis Miracle, 1958) pág. 279.
- 18 Véase T. LII, en este mismo estudio.

19 Cirlot, *Dic. de Símbolos*, Pág. 179.

20 Véanse también T. XVIII, XXVIII y LVIII.

21 Esta frase podría también indicar que el hablante se dirige a uno de sus hermanos con quien estaría jugando en la cama. Es el contexto en que se encuentra el "tú" en las siguientes estrofas lo que me sugiere que este "tú" se refiere a la madre. Parece ser una reacción de la mamá, quien, al ver que los niños se resisten a levantarse y se protegen con las colchas, intentara sacarlos tirando de ellas o haciéndoles cosquillas. La oración "¡y no me vayas a hacer cosas!" es análoga a "¡y no me vayas a hacer cosquillas!".

22 Pero cuando nada subsiste ya de un pasado antiguo, cuando han muerto los seres y se han derrumbado las cosas, solos, más frágiles, más vivos, más inateriales, más persistentes y más fieles que nunca, *el olor y el sabor* perduran mucho más, y recuerdan, y aguardan, y esperan, sobre las ruinas de todo, y soportan sin doblegarse en su impalpable gotita el edificio enorme del recuerdo (pág. 63). [El subrayado, suplido].

Marcel Proust, "Por el camino de Swann," *En busca del tiempo perdido*, trad. Pedro Salinas, 2a. ed. (Madrid: Alianza Editorial, 1968) I, págs. 60 - 64.

23 Francisco Izquierdo Ríos en *César Vallejo y su tierra*, 3a. ed. aument., (Lima; s. i., 1972) págs. 191 - 212, narra extensamente los festejos que se celebran cada año en Santiago de Chuco con motivo de las fiestas patronales del Apóstol Santiago el Mayor que tienen lugar desde el 13 de julio hasta el 2 de agosto y que constituyen la celebración más importante del pueblo:

El día central de las fiestas patronales es, pues, el 25 de Julio, fecha en que la Cristiandad toda festeja al Apóstol Santiago de Chuco (pág. 192).

24 Véase nota 6, arriba. También en San Mateo, 18: 3 - 4; San Marcos, 9: 33 - 37 y San Lucas, 9: 46 - 48, dice Jesús:

En verdad os digo, que si no os volvéis y os hacéis como niños, no entraréis en el reino de los cielos.

Así que cualquiera que se humille como este niño, ése es el mayor en el reino de Dios.

25 En T. LII, LXVII, incluidos en el presente estudio, he observado la tendencia de Vallejo a asociar las partes relacionadas al órgano sexual femenino con otros elementos que tienen forma parecida, pero ninguna relación semántica. En aquellos casos no se trataba de términos arquitectónicos, sino de vocablos médicos, como “sutura,” o geográficos, como “huecos,” “cavernas” y “quebrada,” respectivamente. Esto ocurre también en otros poemas tríflicos.

26 Angel Cilveti en su *Introducción a la mística española* (Madrid: Ed. Cátedra, 1974), pág. 63 dice:

El simbolismo de la Unión puede abarcar todas las relaciones familiares. La maternidad en especial, se asocia con Cristo, la Sabiduría, el Logos, que desde antiguo es representado ya con sexo masculino, ya femenino.

27 San Marcos, 10: 17 – 31; San Lucas, 18: 18 – 30; San Mateo, 19: 16 – 30.

28 Nótese el error en la acentuación de “Amoniácase,” que puede ser de Vallejo o una errata de imprenta.

29 Cirlot, en su *Dic. de Símbolos*, págs. 160 – 161 dice con respecto a la cuadratura del círculo:

Los antiguos mesopotámicos, para conocer el área de un círculo lo situaban entre dos cuadrados. La idea de identificar el círculo y el cuadrado se verificó también por la rotación del cuadrado . . . La ‘cuadratura del círculo,’ como el ‘lapis’ o el ‘aurum philosophicum,’ constituyó la preocupación de los alquimistas, pero mientras estos últimos símbolos se referían más bien a la finalidad evolutiva del espíritu, el primero concernía a la identificación de los dos grandes símbolos cósmicos: el del cielo (círculo) y el de la tierra (cuadrado). *Es, pues, una coincidencia de los dos contrarios*, pero no entendida como yuxtaposición o coniunctio, sino como identificación y anulación de los dos componentes en síntesis superior”.
[El subrayado, suplido].

3. Conclusiones.

El análisis de la poesía de *Trilce* llevado a cabo aplicando, con las oportunas modificaciones requeridas por el castellano, los conceptos y el método de Jean Cohen en su *Structure du langage poétique*, permite afirmar que el examen de las desviaciones fónicas y semánticas y de las estructuras sintácticas de dicha obra ha dado resultados positivos para el mejor entendimiento de tan difícil poesía, según se evidencia en la exégesis de los ocho poemas que ofrecen el mayor número de tales desviaciones.

Mis interpretaciones han nacido del examen lingüístico de las desviaciones y estructuras referidas y de una convivencia con los textos que he pretendido desentrañar a través de todos y cada uno de sus versos y, aunque en algunos casos me haya sido imposible reducir todas las desviaciones, la catalogación sistemática a que éstas fueron sometidas, muestra, de manera objetiva, los recursos lingüísticos sobresalientes que caracterizan el lenguaje poético de Vallejo en *Trilce*. Cuando no he logrado reducir dichas desviaciones la causa habrá de ser, ya una incapacidad de mi exégesis, ya un no imposible fallo del poeta.

Entre los recursos fónicos anotados (pausas de final de verso no concordadas, encabalgamiento, aliteración, onomatopeya, repetición de ciertos fonemas) lo que más se destaca es la ruptura del paralelismo fono-semántico, llevado a cabo por medio de las pausas no concordadas, cosa que Vallejo efectúa cada vez que separa con los cortes a final de verso ciertos grupos sintácticos íntimamente unidos. De estos grupos sintácticos el que generalmente queda escindido es el sustantivo respecto de la frase adjetival o del adjetivo que lo modifica. Los recursos fónicos no son caprichosos sino motivados por la marcha paralela de las asociaciones con el contenido. Así, se observa que cada vez que Vallejo usa esas desviaciones fónicas, éstas respaldan la desviación semántica correspondiente, ya enfatizando su significado, ya provocando un ascenso o descenso tonal que corresponde a la expresión que el poeta quiere plasmar en dichos contenidos.

En las desviaciones semánticas que se producen cada vez que los predicados son absurdos respecto de su sujeto, sobresale la que se presenta en los predicados nominales adjetivales, principalmente en las estructuras sujeto-adjetivo y sujeto - frase adjetival. Esto corresponde exactamente a lo que ocurre en las desviaciones fónicas ya que los sujetos que se encuentran en las desviaciones semánticas son por lo común un sustantivo o una frase nominal.

Es, entonces, el mundo de las cosas que rodean a Vallejo lo que se transforma o se desmembra ante sus ojos y se cubre de absurdo. Las desviaciones se reducen generalmente por medio de la metáfora o de otras figuras como la metonimia, la sinécdoque, el desplazamiento calificativo o la personificación, tropos que configuran siempre alguna metáfora.

Los recursos sintácticos más comunes en *Trilce* son la subordinación, la aposición, la elipsis verbal o de nexos sintácticos, la modificación, el paralelismo, la repetición y la enumeración. Por medio de ellos muchas relaciones explícitas entre los elementos de una oración pasan a ser implícitas. Solamente estudiando las estructuras implícitas resulta posible determinar el significado de la mayor parte de las oraciones de Vallejo.

La aparente desconexión sintáctica que se observa en la poesía tríllica, debida a los recursos mencionados, contribuye la mayor parte de las veces a hacer resaltar y aun a sustentar y, frecuentemente a iluminar el significado (a primera vista oscuro o hermético) de las desviaciones.

El análisis de éstas permite ahondar en el significado de los poemas estudiados en una forma tal, que creo haber llegado a vislumbrar algunos mecanismos esenciales para realizar una lectura lo más completa posible. Sin dicho análisis muchos significados habrían permanecido impenetrables. Conuerdo con Emilio Alarcos Llorach cuando afirma:

... la poesía no consiste en lo que se nos comunica, sino en cómo se nos comunica, en la insoluble articulación del contenido semántico y la expresión lingüística¹.

Más adelante anota:

En el poema está todo lo que quiso y pudo darnos el poeta, no hay que esperar para captar sus intenciones que el mismo poeta nos ofrezca un grueso comentario en prosa donde explique que quiso decir esto y lo otro y no pudo o se perdió al expresarlo.

... Si hay zonas del poema que resultan oscuras, será o por incapacidad nuestra como lectores o por falta de acierto en el poeta o simplemente porque éste no juzgó necesario aclarar más las cosas².

Es posible afirmar, pues, que Vallejo se desvía notoriamente del paradigma de la lengua, pero también que esta desviación no es arbitraria ni caprichosa, sino que obedece a un profundo conocimiento de las reglas del español y al imperativo de establecer, por medio de las desviaciones, una comunicación particular y específica de su visión del mundo que de otra manera habría resultado, ya imposible de comunicar, ya menos expresiva. Es la violación de las reglas lo que constituye el objetivo principal del poeta; pero no una violación nihilista por el deseo de destruir, sino por el de construir un

nuevo lenguaje que manifiesta más acertadamente su cosmovisión individual.

Claro es que Vallejo en gran parte de los ocho poemas específicamente analizados en la segunda parte de este estudio consigue su propósito de creación de un lenguaje poético particular suyo pero no intraducible o reducible a normas discursivas. Como dice Cohen:

En su lenguaje, el poeta obedece a una evidencia del sentimiento que para él es tan apremiante como la evidencia empírica. Esta es la razón por la que se puede hablar de un código. El poeta no se deja llevar por las palabras. El poeta expresa una verdad que sólo es absurda a los ojos del código objetivo, y que debe serlo para que este código haga lugar a otro código (pág. 209).

Nuestro código es denotativo, y ésta es la razón de que el poeta se vea obligado a forzar el lenguaje si quiere hacer emerger aquel rostro patético del mundo cuya aparición produce en nosotros esa forma límite del gozo estético a la que Valéry llama 'encantamiento' (pág. 221).

NOTAS

1 Emilio Alarcos Llorach, *La poesía de Blas de Otero* (Salamanca: Ed. Anaya, 1966) pág 57.

2 Alarcos, pág. 58 (nota de pie de página).

APENDICE I

PAUSAS NO CONCORDADAS

i. Dos grupos sintácticos coordinados:

a) *Dos oraciones:*

...
hasta perder el eco
y quedar con el frente hacia la espalda. (VIII, 13 - 14)

El establo está divinamente meado
y excrementido por la vaca inocente
... (XIX, 4 - 5)

Las dos hermanas últimas, Miguel que ha muerto
y yo arrastrando todavía
... (XXIII, 5 - 6)

cierta migaja que hoy se me ata al cuello
y no quiere pasar ... (XXIII, 16 - 17)

... el plato que nos gustara ayer
y se repite ahora, (XXXV, 6 - 7)

Y me inspira rabia y me azarea
y no hay cómo salir de él, ... (XXXVI, 31 - 32)

Mas si se le apasiona, se melaría
y tomaría la horma de los sustantivos
... (XXXVIII, 7 - 8)

Y aún lo que nos habríamos enojado y peleado
y amistado otra vez
... (XL, 14 - 15)

La tarde cocinera te suplica
y te llora en su delantal . . . (XLVI, 9 - 10)

. . . , asoman
y exploran en balde, . . . (LIII, 7 - 8)

En el siguiente ejemplo hay un adverbio intercalado entre ambas oraciones:

arde cuanto no arde y hasta
el dolor dobla el pico en risa. (LIV, 11 - 12)

Pero un día no podrás entrar
ni salir, . . . (LIV, 13 - 14)

algo que brinca del sabor
o es sólo corazón . . . (LVI, 5 - 6)

. . .
se comprendieron hasta creadores
y nos quisieron hasta hacernos daño. (LVI, 13 - 14)

En el próximo ejemplo se interpone un adverbio entre ambas oraciones:

Ha de velar papá rezando, y quizás
pensará se me hizo tarde. (LXI, 17 - 18)

cuando salgo y busco las once
y no son más que las doce deshoras. (LXIII, 17 - 18)

..., con esta lluvia que nos lava
y nos alegra y nos hace gracia suave. (LXVIII, 13 - 14)

...
que en aquello gozna la travesura
y se rompe la sien. (LXXIV, 6 - 7)

Graniza tánto, como para que yo recuerde
y acreciente las perlas
... (LXXVII, 1 - 2)

b) *Dos frases:*

...
el alquiler del mundo donde nos dejas
y el valor de aquel pan inacabable. (XXIII, 27 - 28)

...
de amenazas tejidas de esporas magníficas
y con porteros botones innatos. (XXXI, 3 - 4)

si él espera ser sorbido de golpe
y en cuanto transparencia, ... (XXXVIII, 14 - 15)

...
a ver las guías sin color
y a mí siempre en punto. ... (XXXIX, 5 - 6)

c) *Dos palabras:*

Treinta y tres trillones trescientos treinta
y tres calorías. (XXXII, 21 - 22)

...
de un gran caldo de alas con causas
y lindes fritas. (XLIX, 33 - 34)

...
nos despierte con cantora
y linda cólera materna. (LII, 3 - 4)

... , da vuelta
y vuelta sin parar segundo, (LIX, 2 - 3)

En nombre de la que no tuvo voz
ni voto, ... (LXXVI, 7 - 8)

ii. Dos grupos sintácticos distintos:

a) *Nexo sujeto/ predicado o viceversa:*

y se aquilatará mejor
el guano, ... (I, 5 - 6)

...
acaban de pasar gangueando sus memorias
dobladoras penas, (III, 8 - 9)

se arrequintan pelo por pelo
soberanos belfos, . . . (IX, 10 - 11)

. . . La cuja de los novios difuntos
fue sacada, . . . (XV, 3 - 4)

De ellas me duelen entre tanto, más
las dos largas . . . (XVIII, 14 - 15)

. . . madres que ya muertas
llevan por bromurados declives, (XVIII, 16 - 17)

. . .
el hombre guillermosecundario
puja y suda felicidad
. . . (XX, 14 - 15)

. . . nos sobrasen
cáscaras de relojes en flexión de las 24
. . . (XXIII, 11 - 12)

El ñandú desplumado del recuerdo
alarga su postrera pluma, (XXIV, 4 - 5)

y con ella la mano negativa de Pedro
graba en un domingo de ramos
. . . (XXIV, 6 - 7)

El yantar de estas mesas así, en que se prueba
amor ajeno en vez del propio amor, (XXVIII, 20 - 21)

Olorosa verdad tocada en vivo, al conectar
la antena del sexo
... (XXX, 6 - 7)

Azulea y ríe su gran cachaza
el firmamento gringo. (XXXII, 9 - 10)

... Baja
el sol empavado ... (XXX II, 10 - 11)

Llama con toque de retina
el gran panadero. ... (XXXIX, 13 - 14)

No nos ha visto nadie. Pura
búscate el talle. (XLII, 14 - 15)

... Suena
música exacta casi lástima. (XLII, 18 - 19)

Narra que no es posible
todos digan que bueno, (XLIII, 6 - 7)

y por mí que sería con los años, si Dios
quería, ... (XLVII, 17 - 18)

... Y hasta mojarrilla
les roe algún mendrugo; ... (L, 9 - 10)

Por un viejo sistema de relojería, juega
el viejo inminente, ... (L, 20 - 21)

... , aunque mamá toda claror
nos despierte con cantora
... (LII, 2 - 3)

para que de día surja
toda el agua que pasa de noche. (LII, 23 - 24)

... Asoman
las coronas a oír, (LIII, 4 - 5)

... , dónde ambas manos
ocultan el otro puente ... (LIII, 8 - 9)

... ;Cuándo vendrá
el domingo bocón y mudo del sepulcro; (LX, 14 - 15)

... se amarille al sol
mi adolorida infancia (LXI, 9 - 10)

Callamos y nos ponemos a sollozar, y el animal
relincha, . . . (LXI, 29 - 30)

... Pero bastan
las astas del viento, . . . (LXIII, 11 - 12)

... mi padre
para ir por allí
[humildóse . . .] (LXV, 23 - 25)

La rama del presentimiento
va, . . . (LXVI, 3 - 4)

...; hase hecho
todo lo que puede hacer miserable genial
... (LXVIII, 10 - 11)

... Nadie
sabe mi merienda suculenta de unidad:
... (LXXI, 4 - 5)

... Amor
contó en sonido impar. ... (LXXII, 16 - 17)

... Y la dulzura
dió para toda la mortaja, ... (LXXII, 17 - 18)

..., cuando se dipuso
esta su suerte de hacer. (LXXVI, 8 - 9)

A menos que me fuese dado
caer ahora para ella, ... (LXXVII, 6 - 7)

b) *Nexo verbo/ complementos*: verbo / objeto directo; objeto indirecto; complemento circunstancial; verbo copulativo/ complemento predicativo; verbo/ complemento predicativo nominativo; verbo/ complemento predicativo acusativo.

1. *Verbo/ objeto directo*:

Boca del claro día que conjuga
era era era era. (II, 7 - 8)

Se llama Lomismo que padece
nombre nombre nombre nombrE. (II, 15 - 16)

... Vamos viendo
los barcos ... (III, 15 - 16)

... si yo dejaba
el traje turbio de injusticia. (VI, 5 - 6)

en mis falsillas encañona
el lienzo para emplumar, ... (VI, 8 - 9)

... Hoy, al tocarle
el talle, ... (XI, 5 - 6)

..., secando
mi metro y mis bolsillos
... (XVII, 15 - 16)

por sus cuatro rincones cómo arranca
las diarias aherrojadas extremidades. (XVIII, 5 - 6)

... la lengua que empieza a deletrear
los enredos de enredos de los enredos, (XX, 20 -21)

Cómo no voy a recordarle
al magro señor Doce. (XXI, 9 - 10)

En el siguiente ejemplo se interpone un adverbio entre el objeto
directo y el verbo:

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

El siguiente ejemplo tiene el sujeto intercalado entre el verbo y el objeto directo:

cómo nos van cobrando todos
el aquiler del mundo donde nos dejás
. . . (XXIII, 26 - 27)

Y Dios sobresaltado nos oprime
el pulso, . . . (XXXI, 11 - 12)

Como si nada hubiese ocurrido, haría
la cuenta de que vengo todavía. (XXXIII, 4 - 5)

esta noche así, estaría escarmenando
la fibra védica, (XXXIII, 9 - 10)

suelta el mirlo y se pone a conversarnos
sus palabras tiernas
. . . (XXXV, 24 - 25)

de esta existencia que todaviiza
perenne imperfección. (XXXVI, 11 - 12)

. . . Lo veo y creo
no debe serme, . . . (XXXVI, 28 - 29)

. . . , sino haciendo
la cuenta de que hoy es jueves. (XXXVI, 32 - 33)

y cuán bien me solía llorar
su amor mal aprendido. (XXXVII, 8 - 9)

Esperaos. Os voy a narrar
todo. . . . (XLII, 1 - 2)

. . . Esperaos sossiegue
este dolor de cabeza. . . . (XLII, 2 - 3)

. . . Dios, como si sospechase
algún flujo sin reflujo ay. (XLII, 22 - 23)

En el siguiente ejemplo el objeto directo es una oración subordina-
da:

. . . Pero no vaya a saber
que lo haces porque yo te lo ruego. (XLIII, 14 - 15)

Salgamos siempre. Saboreemos
la canción estupenda, . . . (XLV, 3 - 4)

Yo hago esfuerzos también; porque no hay
valor para servirse de estas aves. (XLVI, 12 - 13)

y hasta yo he olvidado
de quién seré. (XLIX, 5 - 6)

Buena guardarropía, ábreme
tus blancas hojas:
. . . (XLIX, 20 - 21)

En el siguiente ejemplo el objeto directo es una oración subordinada nominal:

también tú vas a ver
cuánto va a dolerme el haber sido así. (LI, 3 - 4)

Y nos levantaremos cuando se nos dé
la gana, . . . (LII, 1 - 2)

. . . , apañuscando alfarjes y piedras, nos darían
su estímulo fragante de boñiga, (LII, 11 - 12)

En el siguiente ejemplo hay dos casos de separación verbo/ objeto directo:

Vuelve la frontera a probar
las dos piedras que no alcanzan a ocupar
una misma posada a un mismo tiempo. (LIII, 11 - 13)

Apéome del caballo jadeante, bufando
líneas de bofetadas y de horizontes; (LVIII, 5 - 6)

En el redil de niños, ya no le asestaré
puñetazos a ninguno de ellos, . . . (LVIII, 28 - 29)

El poyo en que mamá alumbró
al hermano mayor, . . . (LXI, 5 - 6)

. . . , para que ensille
lomos que había yo montado en pelo, (LXI, 6 - 7)

... , hoy nadie en vela, y ni una cera
puso en el ara para que volviéramos. (LXI, 26 - 27)

... , y entre sueños, a cada venia, dice
que está bien, ... (LXI, 34 - 35)

y a cuyo lado ni el Destino pudo entrometer
ni un solo dedo suyo. (LXV, 30 - 31)

Y la rama del presentimiento
se la muerde un carro, ... (LXVI, 19 - 20)

Tus manos y mis manos recíprocas se tienden
polos en guardia, ... (LXXI, 10 - 11)

... ; ya no saltaremos
ningún otro portillo querido. (LXXII, 14 - 15)

... y nosotros enflechamos
la cara apenas. ... (LXXIV, 4 - 5)

En el siguiente ejemplo el objeto directo es una oración subordinada nominal:

... Para ya tarde saber
que en aquello gozna la travesura
... (LXXIV, 5 - 6)

2. *Verbo/objeto indirecto*: No se han encontrado más ejemplos que los que se presentan en el texto.

3. Verbo/ complemento circunstancial:

Circunstancial de lugar:

... , por donde
acaban de pasar gangueando sus memorias
... (III, 7 - 8)

En el siguiente ejemplo el sujeto se interpone entre el complemento
y el verbo:

... , y por donde
las gallinas que se están acostando todavía, (III, 10 - 11)

... Háse entero velado
en plena izquierda. (IV, 21 - 22)

Grupo dicotiledón. Oberturan
desde él petreles, ... (V, 1 - 2)

En el siguiente ejemplo hay un adjetivo predicativo intercalado
entre el verbo y el complemento circunstancial:

todas no están mías
a mi lado. (VI, 11 - 12)

margen de espejo habrá
donde traspasaré mi propio frente
... (VIII, 11 - 12)

En el próximo ejemplo el sujeto se interpone entre el verbo y el complemento circunstancial:

... Cómo siempre asoma el guarismo
bajo la línea de todo avatar. (X, 8 - 9)

... Junio, y en tus hombros
me paro a carcajear, ... (XVII, 14 - 15)

Madre, y ahora! Ahora, en cuál alvéolo
quedaría, ... (XXIII, 14 - 15)

Del borde de un sepulcro removido
se alejan dos marías cantando. (XXIV, 9 - 10)

Alfan alfiles a adherirse
a las junturas, ... (XXV, 1 - 2)

Vienen entonces alfiles a adherirse
hasta en las puertas falsas y en los borradores. (XXV, 25 - 26)

... la piedra circular que está
en las cien esquinas de esta suerte
... (XXXI, 8 - 9)

Si lloviera esta noche, retirárame
de aquí a mil años. (XXXIII, 1 - 2)

..., traza de haber tenido
por las narices
... (XXXIII, 12 - 13)

Entre tanto, ella se interna
entre los cortinajes . . . (XXXV, 29 - 30)

. . . puntas que se disputan
en la más torionda de las justas
. . . (XXXVI, 24 - 25)

. . . , o por lo menos que está
en sitio donde no debe. (XXXVI, 29 - 30)

lo desposta todo para distribuirlo
entre las sombras, . . . (XXXIX, 8 - 9)

. . . , sobre arácnidas cuestras
se encabritaría la sombra de puro frontal. (XL, 2 - 3)

En el siguiente ejemplo el sujeto se interpone entre el verbo
y el complemento circunstancial:

O son extrañas máquinas cosedoras
dentro del costado izquierdo. (XLII, 11- 12)

También en el próximo ejemplo se interpone el sujeto entre el
verbo y el complemento:

Paletada facial, resbala el telón
cabe las conchas. (XLII, 24 - 25)

La tarde cocinera se detiene
ante la mesa donde tú comiste; (XLVI, 1 - 2)

ya que otras veces sólo te quedaste
en tus dulces pucheros, (LI, 11 - 12)

Otro día querrás pastorear
entre tus huecos onfalóideos
... (LII, 16 - 17)

... otro puente que les nace
entre veras y litúrgicas bromas. (LIII, 9 - 10)

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

... El balance punza y punza
hasta las cachas. (LIV, 3 - 4)

En el siguiente ejemplo se intercala el sujeto entre el verbo
y el complemento:

y por ratos soy el alto más negro de las ápices
en la fatalidad de la Armonía. (LIV, 6 - 7)

En el próximo ejemplo hay un adverbio entre el complemento y
el verbo:

En la celda, en lo sólido, también
se acurrucan los rincones. (LVIII, 1 - 2)

[ese doblez ceñudo]
que después deshiláchase
en no se sabe qué últimos pañales. (LX, 6 - 8)

...
ante la puerta de la casa, donde
me despedí con el cantar del gallo. (LXI, 2 - 3)

Bajo los dobles arcos de tu sangre, por donde
hay que pasar tan de puntillas, ... (LXV, 22 - 23)

... ese sitio para donde
pensamos que vendría el gran espejo ausente. (LXVII, 10 - 11)

Circunstancial de tiempo:

El traje que vestí mañana
no lo ha lavado mi lavandera:
... (VI, 1 - 2)

En la sala de arriba nos repartías
de mañana, ... (XXIII, 8 - 9)

ortivos nautilos, aunes que gatean
recién, ... (XXXVI, 16 - 17)

...
veintitrés costillas que se echan de menos
entre sí, ... (XLI, 8 - 9)

... ; pero siempre
cumpliendo su deber. (L, 10 - 11)

Ya no reiré cuando mi madre reze [sic]
en infancia y en domingo, ... (LVIII, 22 - 23)

...: El otro sábado
te daré de mi fiambre, ... (LVIII, 30 - 31)

Numerosa familia que dejamos
no ha mucho, ... (LXI, 25 - 26)

En el siguiente ejemplo el sujeto se interpone entre el circunstancial
y el verbo:

y tan de lo más bien, que por fin
mi caballo acaba fatigado por cabecear
... (LXI, 32 - 33)

desde un martes cenagoso que ha seis días
está en los lagrimales helado. (LXVIII, 7 - 8)

Circunstancial de instrumento:

..., y obtura
con plomo mis tomas
... (XXVII, 12 - 13)

... aquella núbil campaña borda
con sus propias baterías germinales
... (XXXV, 16 - 17)

Piano oscuro ¿a quién atisbas
con tu sordera que me oye, (XLIV, 13 - 14)

..., con noche
soslaya alguna su excepción de metal. (L, 23 - 24)

... cantores obreros redondos remiendan
con cáñamo inacabable, ... (LXVI, 10 - 11)

En el siguiente ejemplo se interpone el sujeto entre el verbo
y el complemento:

Se ha degollado una semana
con las más agudas caídas; ... (LXVIII, 9 - 10)

Circunstancial de modo:

Dentro de esta categoría se sitúan todos los demás tipos de complemento circunstancial que no sean de lugar, tiempo o instrumento.

Y la península párase
por la espalda, ... (I, 14 - 15)

Aquel no haber descolorado
por nada. ... (IV, 16 - 17)

... , acaba de morir
con alma y todo, ... (X, 2 - 3)

Chasquido de moscón que muere
a mitad de su vuelo y cae a tierra. (XII, 4 - 5)

aunque la Muerte concibe y pare
de Dios mismo. (XIII, 9 - 10)

... , ahora me he sentado
a caminar. ... (XV, 2 - 3)

dos puertas que al viento van y viento
sombra a sombra. (XV, 17 - 18)

Dame, aire manco, dame ir
galoneándome de ceros a la izquierda. (XVI, 2 - 3)

... Pues apenas
acerco el 1 al 1 para no caer. (XX, 2 - 3)

Yo le recuerdo. Y hoy diciembre torna
qué cambiado, ... (XXI, 11 - 12)

y pende
a modo de asterisco ... (XXII, 8 - 9)

con pulso párvulo mal habituado
a sonarse en el dorso de la muñeca. (XXV, 8 - 9)

..., y largamente
se ennazala hacia carámbanos
... (XXV, 11 - 12)

Soberbios lomos resoplan
al portar, ... (XXV, 14 - 15)

Las uñas aquellas dolían
retesando los propios dedos hospicios. (XXVI, 22 - 23)

... Cómo me iba a servir
de tales platos distantes esas cosas, (XXVIII, 6 - 7)

A la mesa de un amigo he almorzado
con su padre recién llegado del mundo, (XXVIII, 11 - 12)

con sus canas tras que hablan
en tordillo retinte de porcelana, (XXVIII, 13 - 14)

Este cristal aguarda ser sorbido
en bruto por boca venidera
. . . (XXXVIII, 1 - 3)

Mésome. Sonríó
a columpio por motivo. (XXXIX, 2 - 3)

cuando, a rastras, seis codos lamen
de esta manera, . . . (XL, 18 - 19)

. . . , a ambos costados; se contaría
en par también, . . . (XLI, 9 - 10)

y muerta de hambre tu memoria viene
sin probar ni agua, . . . (XLVI, 3 - 4)

Mas, como siempre, tu humildad se aviene
a que le brinden la bondad más triste. (XLVI, 5 - 6)

Y no quieres gustar, que ves quien viene
filialmente a la mesa en que comiste. (XLVI, 7 - 8)

En el siguiente ejemplo se interpone un pronombre objeto directo entre el complemento y el verbo:

... su delantal que aún sórdido
nos empieza a querer de oirnos tánto. (XLVI, 9 - 11)

Y las manitas que se abarquillan
asiéndose de algo flotante, (XLVII, 20 - 21)

Y siempre los trajes descolgándose
por sí propios, ... (XLIX, 28 - 29)

A mí, que había tánto atisbado si de veras
llorabas, (LI, 9 - 10)

Como si las hubiesen pujado, se afrontan
de dos en dos las once veces. (LIII, 2 - 3)

ante ellos que, como Dios, de tanto amor
se comprendieron hasta creadores
... (LVI, 12 - 13)

y nosotros estamos condenados a sufrir
como un centro su girar. (LIX, 4 - 5)

Y me retiro hasta azular, y retrayéndome
endurezco, ... (LIX, 21 - 22)

Rumia la majada y se subraya
de un relincho andino. (LXIII, 9 - 10)

Oh si se dispusieran los táctitos volantes
para todas las cintas más distantes, (LXV, 18 - 19)

... la muerde un carro, que simplemente
rueda por la calle. (LXVI, 20 - 21)

Me acababa la vida, para alzarnos
sólo de espejo a espejo. (LXVII, 24 - 25)

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

Filosofía de alas negras que vibran
al medroso temblor de los hombros del día. (LXIX, 12 - 13)

Y el mes y medio transcurrido alcanza
para una mortaja, . . . (LXXII, 8 - 9)

4. *Verbo copulativo/ complemento predicativo:*
No se presentan más ejemplos que los ya registrados en el texto.

5. *Complemento predicativo nominativo*

La frontera, la ambulante batuta, que sigue
inmutable, . . . (LIII, 14 - 15)

6. *Complemento predicativo acusativo:*

No se han encontrado más ejemplos de este caso aparte de los ya
presentados en el texto.

c) *Nexo complemento/ complemento:* directo/ indirecto; directo/
circunstancial; indirecto/ circunstancial; circunstancial/ circunstancial.

1. *Directo/ indirecto*: No se han encontrado más ejemplos que los ya presentados en el texto.

2. *Directo/ circunstancial o viceversa*:

y pregona desde descalzos atriles
transmañanar las salvas en los dobles. (VII, 14 - 15)

... traspasaré mi propio frente
hasta perder el eco
... (VIII, 12 - 13)

[secando]
mi metro y mis bolsillos
en tus 21 uñas de estación. (XVII, 15 - 17)

[me duelen ...]
las dos largas que tienen esta noche
algo de madres ... (XVIII, 14 - 16)

[el hombre guillermosecundario]
puja y suda felicidad
a chorros, ... (XX, 14 - 16)

La niña en tanto pónese el índice
en la lengua ... (XX, 19 - 20)

...
y yo arrastrando todavía

una trenza por cada letra del abecedario. (XXIII, 6 - 7)

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

[al conectar]
la antena del sexo
con lo que estamos siendo sin saberlo. (XXX, 6 - 8)

En el siguiente ejemplo hay dos circunstanciales de lugar:

[traza de haber tenido]
por las narices
a dos badajos inacordes de tiempo
en una misma campaña. (XXXIII, 12 - 15)

[... se pone a conversarnos]
sus palabras tiernas
como lancinantes lechugas recién cortadas. (XXXV, 24 - 26)

Rehusad, y vosotros, a posar las plantas
en la seguridad dupla de la Armonía. (XXXVI, 20 - 21)

[... puntas que se disputan]
en la más torionda de las justas
el salto por el ojo de la aguja! (XXXVI, 24 - 26)

Tal siento ahora al meñique
demás en la siniestra. . . . (XXXVI, 27 - 28)

y hasta se contaría en par
veintitrés costillas que se echan de menos
. . . . (XLI, 7 - 8)

A lo lejos husmeo los tuétanos
oyendo el tanteo profundo, . . . (XLV, 8 - 9)

Y así diéramos las narices
en el absurdo, (XLV, 11 - 12)

[Los humos de los bohíos . . .]
. . . madrugarán a jugar
a las cometas azulinas, . . . (LII, 8 - 10)

[querrás pastorear]
entre tus huecos onfalóideos
ávidas cavernas, (LII, 16 - 18)

[El miércoles . . .]
. . . instila . . .]
zumbidos de moscas
cuando hay muerto, . . . (LV, 8 - 12)

para que en ellos poses las rodillas
en las siete caídas de esa cuesta infinita, (LXII, 26 - 27)

cómo aserráis el otro corazón
con vuestras blancas coronas, . . . (LXVI, 15 - 16)

[Y quien tal actúa ¿no va a saber]
amaestrar excelentes dijitigrados
para el ratón . . . (LXXIII, 2 - 4)

3. *Indirecto/ circunstancial*: No se encuentran más ejemplos que los ya presentados en el texto.

4. *Circunstancial / circunstancial:*

Modo:

se anilla en mi cabeza, furiosamente
a no querer dosificarse en madre. . . . (IV, 10 - 11)

Modo y lugar:

Rechinan dos carretas contra los martillos
hasta los lagrimales trifurcas, (IV, 1 - 2)

. . . , mis manos han entrado en su edad
como en par de mal rebocados sepulcros. (XI, 6 - 7)

Ahora que chirapa tan bonito
en esta paz de una sólo línea, (XXII, 11 - 12)

Tiempo y modo:

. . . espero siempre
de hinojos . . . (XXXI, 7 - 8)

Tiempo y lugar:

. . .
si no estuviésemos embrazados siempre
a los dos flancos diarios de la fatalidad! (XL, 11 - 12)

Modo y lugar:

Y así se multiplica y espejea impertérrita
en todos los demás piñones. (XLVIII, 10 - 11)

Modo e instrumento:

Chancea con los presos, hasta el tope
los puños en las ingles. . . . (L, 8 - 9)

Lugar y tiempo:

Y yo advierto un hombro está en su sitio
todavía . . . (LV, 17 - 18)

Modo y lugar:

y se está casi ausente
en el número de madera amarilla
. . . (LV, 21 - 22)

Tiempo y lugar:

. . . la cama que está desocupada tanto tiempo
allá(LV, 23 - 24)

Modo:

Todos los días amanezco a ciegas
a trabajar para vivir; . . . (LVI, 1 - 2)

iii. *Un grupo sintáctico íntimamente unido*: verbo/ pronombre; frases verbales; sustantivo/ oración adjetiva; sustantivo/ frase adjetiva; sustantivo/ adjetivo; sustantivo/ artículo; adjetivo/ frase adverbial; adjetivo/ adverbio; adjetivo/ adjetivo; adverbio/ frase adverbial; adverbio/ adverbio; palabra gramatical/ término.

a) *Verbo/ pronombre*: De este caso se ha registrado únicamente un ejemplo en toda la obra, el cual ya se encuentra en el texto.

b) *Frases verbales*:

El almuerzo con ella que estaría
poniendo el plato que nos gustara ayer
... (XXXV, 5 - 7)

... , quiero
saber de estar siquiera. (XLIX, 23 - 24)

caña bien los cerrojos, para que ya no puedan
volverse otras espaldas. (LXII, 5 - 6)

... , y siquiera podrán
servirte mis nós musgosos y arrecidos, (LXII, 24 - 25)

Y quien tal actúa ¿no va a saber
amaestrar excelentes dijitigrados
... (LXXIII, 2 - 3)

1. *Frase verbal con preposición*:

En el siguiente ejemplo se interpone el sujeto entre los dos miembros de la frase verbal:

Sonríó aún más, si llegan todos
a ver las guías sin color
... (XXXIX, 4 - 6)

En el siguiente ejemplo se interpone un pronombre de objeto directo entre los dos miembros de la frase verbal:

ante el pesar de los padres de no poder dejarnos
de arrancar de sus sueños de amor a este mundo; (LVI, 10 - 11)

..., di que no tardarás
a llamar al canal que nos separa: (LXII, 8 - 9)

c) *Nexo sustantivo/oración adjetiva especificativa, frase adjetival, adjetivo:*

1. *Sustantivo/oración adjetiva especificativa:*

..., la simple calabrina tesórea
que brinda sin querer, (I, 6 - 7)

Sus dos hojas anchas, su válvula
que se abre en suculenta recepción
... (IX, 2 - 3)

pienso, sí, en el bruto libre
que goza donde quiere, ... (XIII, 12 - 13)

Ah las cuatro paredes albicantes
que sin remedio dan al mismo número. (XVIII, 2 - 3)

..., en busca de terciario brazo
que ha de pupilar, ... (XVIII, 21 - 22)

...
tus puros huesos estarán harina
que no habrá en qué amasar (XXIII, 18 - 19)

El verano echa nudo a tres años
que, encintados de cárdenas cintas, ... (XXVI, 1 - 2)

Me extraña cada firmeza, junto a esa agua
que se aleja, ... (XXIX, 5 - 6)

Calderas viajeras
que se chocan ... (XXX, 10 - 11)

Y hasta la misma pluma
con que escribo por último se troncha. (XXXII, 19 - 20)

... tu madre acabada
que nos brindaba un té lleno de tarde. (XXXIV, 7 - 8)

Y la cerveza lírica y nerviosa
a la que celan sus dos pezones sin lúpulo, (XXXV, 12 - 13)

Y los demás encantos de la mesa
que aquella núbil campaña borda
... (XXXV, 15 - 16)

... sus propias baterías germinales
que han operado toda la mañana, (XXXV, 17 - 18)

He conocido a una pobre muchacha
a quien conduje hasta la escena. (XXXVII, 1 - 2)

...
y tomaría la horma de los sustantivos
que se adjetivan de brindarse. (XXXVIII, 8 - 9)

¿Dónde os habéis dejado vosotros
que no hacéis falta jamás? (XLII, 4 - 5)

... , en guiños
que entendemos perfectamente. (L, 3 - 4)

le tomas el pelo al peón decúbite
que hoy otra vez olvida dar los buenos días, (LII, 29 - 30)

... , con el puñado de tierra
que te echaré a los ojos, forajido! (LIV, 14 - 15)

La esfera terrestre del amor
que rezagóse abajo, ... (LIX, 1 - 2)

... , ese doblez ceñudo
que después deshiláchase
... (LX, 6 - 7)

..... ¿Y este duelo
que enmarca la portada? (LXI, 10 - 11)

... entorna con tiento la mampara
que tánto se entreabre, (LXII, 3 - 4)

las tonsuradas columnas de tus ansias
que se acaban la vida. ... (LXV, 6 - 7)

Entre la columnata de tus huesos
que no puede caer ni a lloros, (LXV, 28 - 29)

sin recordar la dura fibra
que cantores obreros redondos remiendan
... (LXVI, 8 - 10)

... , cuadro
que faltó en ese sitio ... (LXVII, 9 - 10)

... : Si vendrá aquel espejo
que de tan esperado, ... (LXVII, 21 - 22)

En nombre de esa pura
que sabía mirar hasta ser 2. (LXXVI, 3 - 4)

... las perlas
que he recogido del hocico mismo
... (LXXVII, 2 - 3)

...
mojado en el agua
que surtiera de todos los fuegos. (LXXVII, 8 - 9)

2. *Nexo sustantivo/ frase adjetival:*

... , el desagravio
de los mayores siempre delanteros
... (III , 22 - 23)

... , y todas las cosas
del velador de tanto qué será de mí, (VI, 9 - 10)

... , pareja
de carnívoros en celo. (VIII, 6 - 7)

... suculenta recepción
de multiplicando a multiplicador, (IX, 3 - 4)

Aquí hay dos casos:

No ensillaremos jamás el toroso Vaveo
de egoísmo y de aquel ludir mortal
de sábana, (IX, 15 - 17)

Cómo detrás desahucian juntas
de contrarios. . . . (X, 7 - 8)

En el siguiente ejemplo interviene el verbo:

qué verdaderas ganas nos ha dado
de jugar a los toros, . . . (XI, 17 - 18)

... Es el rincón
donde a tu lado, . . . (XV, 6 - 7)

Me he puesto a recordar los días
de verano idos, . . . (XV, 11 - 12)

En el siguiente ejemplo interviene una frase adjetival entre el sustantivo y la segunda frase adjetival. Ambas modifican al sustantivo:

El barro a medias
entre sustancias gris, . . . (XVII, 8 - 9)

... , al dar lustre al calzado
de su pequeña de tres años. (XX, 16 - 17)

insaciabiles ganas
de nivel y amor. (XXII, 20 - 21)

Si pues siempre salimos al encuentro
de cuanto entra por otro lado, (XXII, 22 - 23)

...
cáscaras de relojes en flexión de las 24
en punto parados. (XXIII, 12 - 13)

... carámbanos
de lástima infinita. (XXV, 12 - 13)

... sus siete colores
bajo cero, ... (XXV, 16 - 17)

... Tal el del rodeo
para los planos futuros, (XXV, 21 - 22)

aurigan orinientos índices
de moribundas alejandrías, (XXVI, 4 - 5)

Deshecho nudo de lácteas glándulas
de la sinamayera, (XXVI, 11 - 12)

flecha hasta el estrecho ciego

de senos aunados. (XXVI, 30 - 31)

Al calor de una punta
de pobre sesgo ESFORZADO, (XXVI, 32 - 33)

El siguiente ejemplo presenta una frase adjetival entre el sustantivo y la segunda frase adjetival. Ambas modifican al mismo sustantivo:

cobrizo sota de lagos
enfrente a moribunda alejandría (XXVI, 36 - 37)

... Me da miedo este favor
de tornar por minutos, ... (XXVII, 6 - 7)

... mis tomas
a la seca actualidad. (XXVII, 13 - 14)

ni padre, que en el facundo ofertorio
de los choclos, ... (XXVIII, 3 - 4)

..., pregunte para su tardanza
de imagen, ... (XXVIII, 4 - 5)

Y me han dolido los cuchillos
de esta mesa en todo el paladar. (XXVIII, 18 - 19)

En el próximo ejemplo, una frase adjetival se interpone entre el sustantivo y la siguiente frase adjetival:

Quemadura del segundo
en toda la tierna carnicilla del deseo, (XXX, 1 - 2)

Y el circuito
entre nuestro pobre día y la noche grande, (XXX, 18 - 19)

Aristas roncadas uniformadas
de amenazas tejidas de esporas magníficas
... (XXXI, 2 - 3)

... esta suerte
tan vaga a donde asomo. (XXXI, 9 - 10)

O sin madre, sin amada, sin porfía
de agacharme a aguaitar al fondo, (XXXIII, 6 - 7)

la lana védica de mi fin final, hilo
del diantre, ... (XXXIII, 11 - 12)

...; la charla
con tu madre acabada
... (XXXIV, 6 - 7)

..., tu manera
de pedirme que no me vaya fuera. (XXXIV, 10 - 11)

El encuentro con la amada
tánto alguna vez, ... (XXXV, 1 - 2)

..., su doneo radiante
de pistilo en mayo, ... (XXXV, 9 - 10)

..., y su verecundia
de a centavito, ... (XXXV, 10 - 11)

Se interpone un adjetivo:

y con las diez varillas mágicas
de sus dedos pancreáticos. (XXXV, 21 - 22)

... ! se sienta a la orilla
de una costura, ... (XXXV, 31 - 32)

¡Hembra se continúa el macho, a raíz
de probables senos, ... (XXXVI, 4 - 5)

... los brazos plenarios
de la existencia, (XXXVI, 9 - 10)

Intervenid en el conflicto
de puntas ... (XXXVI, 23 - 24)

Me gustaba su tímida marinera
de humildes aderezos al dar las vueltas, (XXXVII, 10 - 11)

... boca venidera
sin dientes. ... (XXXVIII, 2 - 3)

..., toda la fila
de trapecios escoltas. (XLI, 10 - 11)

Penetra reencarnada en los salones
de ponentino cristal. ... (XLII, 17 - 18)

..., a la caza
de teclas de resaca. (XLV, 9 - 10)

y empollaremos el ala aún no nacida
de la noche, . . . (XLV, 14 - 15)

. . . , hermana
de esta ala huérfana del día, (XLV, 15 - 16)

según refieren cronicones y pliegos
de labios familiares historiados
. . . (XLVII, 2 - 3)

Duras todavía las articulaciones
al camino, . . . (XLVII, 7 - 8)

. . . , los lunes
de la verdad. (XLIX, 2 - 3)

. . . las blancas hojas
de las partidas. (XLIX, 8 - 9)

. . . los lunes
de la razón; (XLIX, 15 - 16)

. . . la loca búsqueda
del conocido (XLIX, 18 - 19)

se interponen un adverbio y un adjetivo:

. . . hojas tan sólo
de par en par. (XLIX, 26 - 27)

. . . , de perchas
como ductores índices grotescos. (XLIX, 29 - 30)

Se interpone un adjetivo:

hasta el matiz prudente
de un gran caldo de alas con causas
... (XLIX, 32 - 33)

..., inadvertido, izándose en la falangita
del meñique, (L, 13 - 14)

mordiendo el canto de las tibias colchas
de vicuña ... (LII, 6 - 7)

... ¡ah golfillos
en rama! ... (LII, 8 - 9)

Se interpone una frase adjetival entre el sustantivo y la segunda
frase adjetival. Ambas modifican al mismo sustantivo:

... el número de madera amarilla
de la cama ... (LV, 22 - 23)

El compañero de prisión comía el trigo
de las lomas, ... (LVIII, 12 - 13)

..., a las cuatro
de la madrugada, ... (LVIII, 23 - 24)

..., las leguas
de tu marcha, ... (LX, 4 - 5)

... este sábado
de harapos, ... (LX, 16 - 17)

..., esta horrible sutura
del placer que nos engendra sin querer,
(LX, 17 - 18)

Espero, espero, el corazón
un huevo en su momento, ... (LXI, 23 - 24)

Y desde allí te seguiré a lo largo
de otros mundos, ... (LXII, 23 - 24)

..., los cielos de platino, torvos
de imposible. (LXIII, 7 - 8)

Basta la mañana de libres crinejas
de brea preciosa, ... (LXIII, 15 - 16)

Acomodando estoy mis desengaños y el rosado
de llaga de mis falsos trajines. (LXV, 3 - 4)

el corredor de abajo con sus tondos y repulgos
de fiesta. ... (LXV, 8 - 9)

..., ralas
de cordialidad. ... (LXVII, 2 - 3)

..., al hombro
recodos, ... (LXVII, 2 - 3)

... , gusanea la arácnida acuarela
de la melancolía. (LXVII, 7 - 8)

... , en labiados plateles
de tungsteno, ... (LXIX, 9 - 10)

en su única hoja el anverso
de cara al reverso. (LXIX, 15 - 16)

y recójete a reir en lo íntimo, de este celo
de gallos ajisechos soberbiamente, (LXXI, 14 - 15)

soberbiamente ennavajados
de cúpulas, ... (LXXI, 16 - 17)

Tengo pues derecho
a estar verde y contento y peligroso, ... (LXXIII, 8 - 9)

Se interpone un adjetivo:

... del hocico mismo
de cada tempestad. (LXXVII, 3 - 4)

3. *Nexo sustantivo/ adjetivo:*

Adjetivo calificativo:

... a cada hialóidea
grupada, (I, 9 - 10)

Aguardemos así, obedientes y sin más
remedio, . . . (III, 21 - 22)

. . . , y sobre duras áljidas
pruebas . . . espiritivas. (IV, 6 - 7)

. . . Toda la canción
cuadrada en tres silencios. (IV, 18 - 19)

En el siguiente ejemplo interviene un verbo:

. . . , ohs de ayes
creyérase avaloriados de heterogeneidad. (V, 3 - 4)

Doblé la calle por la que raras
veces se pasa con bien, . . . (VII, 5 - 6)

. . . salida
heroica . . . (VII, 6 - 7)

Prístina y última piedra de infundada
ventura, . . . (X, 1 - 2)

Cómo a su vez éstas dejan el pico
cubicado en tercera ala. (X, 11 - 12)

Al rebufar el socaire de cada caravela
deshilada sin americanizar, (XXV, 5 - 6)

Tal los escarzos a la intermperie de pobre
fe. (XXV, 19 - 20)

... , entero
lugar para este no saber donde estar. (XXVII, 4 - 5)

... , triste
esqueleto cantor. (XXVII, 9 - 10)

... fresca sombra
inánime, ... (XXX, 11 - 12)

Serpentínica u del bizcohero
engirafada al tímpano. (XXXII, 3 - 4)

... , a puro
pulso, (XXXIII, 7 - 8)

El encuentro con la amada
tánto alguna vez, ... (XXXV, 1- 2)

Venus de Milo, cuyo cercenado, increado
brazo revuélvese ... (XXXVI, 13 - 14)

¡Ceded al nuevo impar
potente de orfandad! (XXXVI, 34 - 35)

Quienes le ven allí triste individuo
incoloro, ... (XXXVIII, 10 - 11)

... Y pagamos en señas
curiosísimas el tibio valor innegable
... (XXXIX, 14 - 15)

En el siguiente ejemplo hay dos casos:

Entonces, ni el propio revés de la pantalla
deshabitada enjugaría las arterias
trasdoseadas de dobles todavía. (XL, 7 - 9)

de cada candelabro
ciego de nacimiento. (XLIX, 12 - 13)

Por entre los barrotes pone el punto
fiscal, . . . (L, 12 - 13)

. . . la culata de la v
dentalbial que vela en él. (LII, 33- 34)

pilares
libres de base y coronación, (LVI, 17 - 18)

. . . , para el latido
lacio y contra toda corrección (LVII, 3 - 4)

Las hermanas canturreando sus ilusiones
sencillas, . . . (LXI, 19 - 20)

. . . la esquina de los novios
ponientes de la tierra. (LXII, 21 - 22)

. . . Bien peinada
la mañana chorrea el pelo fino. (LXIII, 1 - 2)

aquel buen quijarudo trasto de dinástico
cuero, . . . (LXV, 10 - 11)

Difuntos, qué bajo cortan vuestros dientes
abolidos, . . . (LXVI, 7 - 8)

. . . , de innumerables nudos
latientes de encrucijada. (LXVI, 11 - 12)

Vosotros, difuntos, de las nítidas rodillas
puras a fuerza de entregaros, (LXVI, 13 - 14)

Canta cerca el verano, y ambos
diversos erramos, . . . (LXVII, 1 - 2)

Canta el verano, y en aquellas paredes
endulzadas de marzo, (LXVII, 5 - 6)

Hemos a peso bruto caminado, y, de un solo
desafío, (LXVIII, 15 - 16)

Qué nos buscas, oh mar, con tus volúmenes
docentes! . . . (LXIX, 1 - 2)

. . . cara atrás, a las riendas
fatales de tus dedos. (LXXI, 8 - 9)

Adjetivo determinativo:

. . . la herida de aquella
esquina viva, . . . (VII, 7 - 8)

Es posible me persigan hasta cuatro
magistrados vuelto. . . (XXII, 1 - 2)

... cierta
esperanza. (LV, 12 - 13)

... obra
mía, ... (LVII, 10 - 11)

... Llueve en toda
una tercera esquina de papel secante. (LXVIII, 2 - 3)

4. *Nexo sustantivo/ artículo:*

y el sírvete materno no sale de la
tumba, (XXVIII, 27 - 28)

En el siguiente caso el artículo está separado de una oración
subordinada nominal:

Se tomaría menos, siempre menos, de lo
que me tocase erogar, (LVIII, 9 - 10)

d) *Nexo adjetivo/ frase adverbial, adverbio, adjetivo*

1. *Adjetivo/ frase adverbial:*

sería la tienda chapada
con un par de pericardios, ... (VIII, 5 - 6)

cual la última piedra ovulandas
a fuerza de secreto. (XVII, 6 - 7)

A ras de batiente nata blindada
de piedra ideal. . . . (XX, 1 - 2)

como polluelo adormido saltón
de la hendidá cáscara, (XXVI, 17 - 18)

Zumba el tedio enfrascado
bajo el momento improductivo y caña. (XXIX, 1 - 2)

. . . , la canción dicha
por los labios inferiores del deseo. (XLV, 4 - 5)

En la celda, en el gas ilimitado
hasta redondearse en la condensación, (LVIII, 34 - 35)

Pacífico inmóvil, vidrio, preñado
de todos los posibles. (LIX, 6 - 7)

Cielos de puna descorazonada
por gran amor, . . . (LXIII, 6 - 7)

. . .
todo lo que puede hacer miserable genial
en gran taberna sin rieles. . . . (LXVIII, 11 - 12)

2. *Adjetivo / adverbio o viceversa:*

. . . , apenas
dispuestas, . . . (VII, 17 - 18)

En el rincón aquel, donde dormimos juntos
tantas noches, . . . (XV, 1 - 2)

Tú manqueas apenas, pululando
entrañada en los brazos plenarios
. . . (XXXVI, 8 - 9)

Cuánta madre quedábase adentrada
siempre, . . . (LXVII, 17 - 18)

3. *Adjetivo / adjetivo:*

Y muere un sentimiento antiguo
degenerado en seso. (XIII, 5 - 6)

. . . el tibio valor innegable
horneado, . . . (XXXIX, 15 - 16)

e) *Nexo adverbio / frase adverbial, adverbio:*

1. *Adverbio / frase adverbial:*

. . ., igual, sólo
más ella a cada esguince en alto. (LIII, 15 - 16)

2. *Adverbio / adverbio:*

. . . Mejor
no digo nada. (XXXII, 17 - 18)

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

Ni los demás que paran solo
entrando y saliendo. (XXXIX, 11 - 12)

f) *Palabra gramatical/ término: conjunción; preposición/ término.*

1. *Conjunción/ término:*

. . . , pero
no me pegues! (LVIII, 31 - 32)

. . . , en tenaz atavío de carbón, cuando
el cuadro faltaba, . . . (LXVII, 18 - 19)

2. *Preposición/término:*

. . . función de
¡ya! (VII, 11 - 12)

. . . , si vieras hasta
qué hora son cuatro estas paredes. (XVIII, 8 - 9)

. . . Hoy que hasta
tus pueros huesos estarán harina
. . . (XXIII, 17 - 18)

Y se acabó el diminutivo, para
mi mayoría en el dolor sin fin, (XXXIV, 12 - 13)

Tampoco yo descubro a nadie, bajo
este mantillo . . . (XLIX 14 - 15)

. . . , van corriendo sobre
tus doce extremidades, . . . (LX, 5 - 6)

. . . , los timones quietos hasta
hacerse uno, (LXIII, 12 - 13)

iv. *Una unidad morfológica:*

a) *Entre sílabas:*

Ya la tarde pasó diez y seis veces por el subsue-
lo empatrullado, (LV, 19 - 20)⁵

b) *Dentro de sílabas:*

De este caso no se observan más ejemplos aparte de los ya registra-
dos en el texto.

APENDICE II

PREDICACION IMPERTINENTE

i. *Predicación nominal:*

a) *Sustantival:*

1. *Sujeto - cópula - frase sustantival:*

Los novios sean novios en eternidad. (V, 13)

El encuentro con la amada

... es un simple detalle, (XXXV, 1 - 2)

... soy el alto más negro de las ápices

... (LIV, 6)

... las once

... no son más que las doce deshoras. (LXIII, 17 - 18)

Estas sillas son buenas acojidas. (LXVI, 2)

... vosotros

sois el original, la muerte. (LXXV, 9 - 10)

... fuí ...

llave y chapa muy diferentes. (LXXVI, 5 - 6)

2. *Sujeto no determinado - cópula - frase sustantival:*

... Son
los anillos. (IV, 11 - 12)

Son los nupciales trópicos ... (IV, 13)

... El ser hoja seca,
sin haber sido verde jamás. ... (LXXV, 21 - 22)

3. *Sujeto - frase sustantival (en aposición):*

...
soberanos belfos, los dos tomos de la Obra, (IX, 11)

... el destino,
mitrado monodáctilo, ... (X, 5 - 6)

... tu sexo, surco más prolífico
y armonioso ... (XIII, 7 - 8)

... cóncava mujer,
cantidad incolora, ... (XVI, 7 - 8)

diciembre ...
el pobre diablo. (XXI, 4 - 5)

... otros posillos,
insaciables ganas
de nivel y amor. (XXII, 19 - 21)

Tahona, estuosa de aquellos mis bizcochos
... , madre. (XXIII, 1 - 2)

... tus cuatro gorgas ...
... : tus mendigos. (XXIII, 3 - 4)

... ese chorro,
buen recuerdo, ... (XXVII, 1 - 2)

buen recuerdo, señor fuerte, ... (XXVII, 2)

... , señor dulce,
recuerdo valeroso, ... (XXVII, 8 - 9)

recuerdo valeroso, triste
esqueleto cantor. (XXVII, 9 - 10)

El sexo sangre de la amada ... (XXX,15)

la fibra védica,
la lana védica de mi fin final, ... (XXXIII, 10 - 11)

la fibra védica,
... , hilo
del diantre, ... (XXXIV, 10 - 12)

... las izquierdas,
los nuevos Menos. (XXXVIII, 18 - 19)

... sus [del piano] trompas,
lentas asias amarillas de vivir, (XLIV, 8 - 9)

... el trueno, heraldo de los génesis. (XLIV, 12)

... el ala aun no nacida
de la noche, hermana
de esta ala huérfana del día, (XLV, 14 - 16)

Los humos de los bohíos, ¡ah golfillos
en rama! ... (LII, 8 - 9)

... tus huecos onfalóideos
ávidas cavernas, (LII, 17 - 18)

... tus huecos onfalóideos
...
meses nonos, (LII, 17 - 19)

La frontera, la ambulante batuta, que sigue
inmutable, ... (LIII, 14 - 15)

[los padres]
Flecos de invisible trama, (LVI, 15)

[los padres]
dientes que huronean. ... (LVI, 16)

[los padres]
pilares
libres de base y coronación, (LVI, 17 - 18)

... los puntos más altos, los puntos
del amor, ... (LVII, 1 - 2)

... los puntos más altos, los puntos
..., de ser mayúsculo, ... (LVII 1 - 2)

...
tus doce extremidades. ese doblez ceñudo
... (LX, 6)

... mi sillón ayo,
aquel buen quijarudo trasto ... (LXV, 9 - 10)

Dos lagunas las manos. ... (LXVIII, 5)

Oh piedra, almohada bienfaciente ... (LXX, 7)

En el siguiente ejemplo hay dos aposiciones:

... merienda suculenta de unidad:
legión de oscuridades, amazonas de lloro. (LXXI, 5 - 6)

...
el cincel, miedo del bloque basto y vasto; (LXXIII, 10)

... el original, la muerte. (LXXV, 10)

b) *Adjetival:*

1. *Sujeto - cópula - adjetivo predicativo:*

Y hembra es el alma de la ausente. (IX, 20)

Y hembra es el alma mía. (IX, 21)

Ella, [la moneda] siendo 69, ... (XLVIII, 8)

... [mar] Qué inconsolable, ...
estás ... (LXIX, 2 - 3)

[mar] ... , qué atroz
estás ... (LXIX, 2 - 3)

Tengo pues derecho
a estar verde ... (LXXIII, 8 - 9)

2. Sujeto - *cópula* - frase adjetival:

... el aire es ... de una contenida
tristeza. (LV, 1 - 2)

Verde está el corazón de tanto esperar, ... (LXIV, 4)

3. Sujeto - *adjetivo atributivo*:

... , la simple calabrina ... (I, 6)

... calabrina tesórea

... (I, 6)

... insular corazón, (I, 8)

salobre alcatraz, . . . (I, 9)

. . . hialoidea

grupada. (I, 9 - 10)

el mantillo líquido, . . . (I, 12)

Bomba aburrída. . . (II, 3)

. . .
dobladoras penas, (III, 9)

. . . los lagrimales trifurcas, (IV, 2)

A aquella otra [carreta] sí, desamada, (IV, 4)

. . . nupciales trópicos . . . (IV, 13)

. . . trópicos ya tascados. (IV, 13)

Grupo dicotiledón. . . . (V, 1)

. . . grupo bicardiaco. (V, 17)

[la calle] . . . , salida
heroica . . . (VII, 6 - 7)

. . .
esquina viva, . . . (VII, 8)

- ... descalzos atriles
 ... (VII, 14)
- ... hormigas minuterías
 ... (VII, 16)
- ... hifalto poder, (VIII, 2)
- entrada eternal. (VIII, 3)
- ... bolivarianas fragosidades
 ... (IX, 8)
- soberanos belfos, ... (IX, 11)
- ... toroso Vaveo
 ... (IX, 15)
- ... aquel ludir mortal
 ... (IX, 16)
- Prístina ... piedra ... (X, 1)
- ... octubre habitación ... (X, 3)
- ... monótonas ancas. (X, 13)
- ... tranquilas misturas. (X, 21)

Equis, disertada, . . . (XI, 3)

. . . sol tenebroso, (XI, 9)

. . . años latitudinales, (XI, 16)

. . . el hjar maduro . . . (XIII, 3)

. . ., surco más prolífico

. . . (XIII, 7)

. . ., surco más . . .

. . . armonioso . . . (XIII, 7 - 8)

. . . estruendo mudo. (XIII, 15)

¡Odumodneurtse! [estruendo mudo] (XIII, 16)

. . . tus tiernos puntos, (XV, 8)

. . ., aire manco, . . . (XVI, 2)

. . . tu diamante implacable, (XVI, 4)

. . . cóncava mujer, (XVI, 7)

cantidad incolora, . . . (XVI, 8)

- ... , fray pasado. . . (XVI, 10)
- ...
 abracadabra civil. (XVII, 4)
- ... La mañana descalza. (XVII, 7)
- ... , mala brecha, (XVIII, 4)
- las diarias . . . extremidades. (XVIII, 6)
- ... aherrrojadas extremidades. (XVIII, 6)
- ... bromurados declives, (XVIII, 17)
- ... terciario brazo
 ... (XVIII, 21)
- ... mayoría inválida . . . (XVIII, 23)
- ... ilusión monarca. (XIX, 11)
- ... batiente nata . . . (XX, 1)
- ... piedra ideal. . . (XX, 2)
- herrada . . . rueda, . . . [del sol] (XX, 5)
- ... única rueda, [del Sol] quinta . . . (XX, 5)

... botones de bragueta,
libres, (XX, 7 - 8)

... A vertical ... (XX, 9)

... A ... subordinada. (XX, 9)

El desagüe jurídico. . . . (XX, 10)

...
el hombre guillermosecundario
... (XX, 14)

bocas ensortijadas ... (XXI, 7)

... magro señor Doce. [diciembre] (XXI, 10)

... la temurosa avestruz
... (XXI, 14)

[las esquinas] ... éstas colmadas, (XXII, 16)

..., [yo] chirapado eterno ... (XXII, 24)

Tahona estuosa ... (XXIII, 1)

... yema infantil ... (XXIII, 2)

... Yema ... innumerable, ... (XXIII, 2)

- ... tus cuatro gorgas, ...
mal plañidas, ... (XXIII, 3 - 4)
- ... , dual estiba, (XXIII, 9)
- ... retoño capilar, (XXIII, 15)
- ... tus puros huesos ... (XXIII, 18)
- ... la cruda sombra, ... (XXIII, 21)
- ... lácteo hoyuelo
... (XXIII, 22)
- ...
las cerradas manos recién nacidas. (XXIII, 24)
- ... pan inacabable. (XXIII, 28)
- ... la mano negativa ... (XXIV, 6)
- ... pulso párvulo ... (XXV, 8)
- ... pulso ... mal habituado
... (XXV, 8)
- ... su verecundia
de a centavito, ... (XXV, 10 - 11)

- Soberbios lomos . . . (XXV, 14)
- . . . mustios petrales, (XXV, 15)
- . . . innánima grifalda . . . (XXV, 23)
- . . .
- fallidas callandas . . . (XXV, 24)
- . . . callandas cruzadas. (XXV, 24)
- . . . orinientos índices
- . . . (XXVI, 4)
- . . . moribundas alejandrías, (XXVI, 5)
- . . . cuzcos moribundos. (XXVI, 6)
- Nudo alvino . . . (XXVI, 7)
- . . . alpacas brillantes, (XXVI, 13)
- . . . luz eternamente polla. (XXVI, 19)
- . . . dedos hospicios. (XXVI, 23)
- . . . ardiente avestruz . . . (XXVI, 28)

... el estrecho ciego (XXVI, 30)

... (XXVI, 30)

... senos aunados. (XXVI, 31)

... pobre sesgo ... (XXVI, 33)

... sesgo ESFORZADO, (XXVI, 33)

la griega sota ... (XXVI, 34)

...

morena sota ... (XXVI, 35)

cobrizas sota ... (XXVI, 36)

... moribunda alejandría, (XXVI, 5 y 37)

... cuzco moribundo. (XXVI, 6 y 38)

..., implacable

... dulzor. ... (XXVII, 2 - 3)

...

cruel dulzor. ... (XXVII, 3)

recuerdo valeroso, ... (XXVII, 9)

... , triste
esqueleto ... (XXVII, 9 - 10)

...
esqueleto cantor. (XXVII, 10)

... seca actualidad. (XXVII, 14)

Rubio y triste esqueleto, ... (XXVII, 18)

... facundo ofertorio
... (XXVIII, 3)

... broches mayores ... (XXVIII, 5)

... sus canas tías ... (XXVIII, 13)

... tordillo retinte ... (XXVIII, 14 - 15)

... viudos alvéolos; (XXVIII, 15)

... cubiertos francos ... (XXVIII, 16)

... alegres tiroreros, (XXVIII, 16)

... dura deglución; (XXVIII, 24)

... ; aceite funéreo ... (XXVIII, 25)

... el tedio enfrascado

... (XXIX, 1)

... el momento improducido ... (XXIX, 2)

En el siguiente ejemplo un sustantivo ha sido habilitado como adjetivo:

... momento ... caña. (XXIX, 2)

... ingrata línea ... (XXIX, 4)

... , hilo binómico

... (XXIX, 7)

... ají vagoroso

... (XXX, 3)

... tarde inmoral. (XXX, 4 y 20)

Olorosa verdad ... (XXX, 6)

Calderas viajeras

... (XXX, 10)

... sombra

inánime, ... (XXX, 11 - 12)

Aristas roncadas ... (XXXI, 2)

... esporas magníficas (XXXI, 3)

... porteros botones ... (XXXI, 4)

... botones innatos. (XXXI, 4)

... piedra circular ... (XXXI, 8)

... suerte
tan vaga ... (XXXI, 10)

Serpentínica u ... (XXXII, 3)

... u ...
engirafada ... (XXXII, 3 - 4)

...
el firmamento gringo. ... (XXXII, 10)

...
el sol empavado ... (XXXII, 11)

...
tierno autocarril, (XXXII, 14)

...
la fibra védica, (XXXIII, 10)

la lana védica ... (XXXIII, 11)

- ... , bueno lo malo. (XXXIV, 4)
- ... la cerveza lírica ... (XXXV, 12)
- ... la cerveza ... nerviosa
... (XXXV, 12)
- ... núbil campaña ... (XXXV, 16)
- ... baterías germinales
... (XXXV, 17)
- ... dedos pancreáticos. (XXXV, 22)
- ... lancinantes lechugas ... (XXXV, 26)
- ... días
desgarrados! ... (XXXV, 30 - 31)
- ... brazos plenarios ...
... (XXXVI, 9)
- ... verdeantes guijarros ... (XXXVI, 15)
- ... guijarros gagos, (XXXVI,15)
- ortivos nautilos, (XXXVI, 16)
- ... , vísperas inmortales, (XXXVI, 17)

... la más torionda de las justas

... (XXXVI, 25)

... nuevo impar

... (XXXVI, 34)

.. impar

potente de orfandad! (XXXVI, 34 - 35)

... dinasta florido. (XXXVII, 6)

... tímida marinera

... (XXXVII, 10)

... boca venidera

... (XXXVIII, 2)

[boca]

sin dientes. No desdentada. (XXXVIII, 3)

... pan no venido ... (XXXVIII, 4)

... cariños animales. (XXXVIII, 6)

... ese bueno del Sol ... (XXXIX, 7)

... el tibio valor ... (XXXIX 15)

... valor ...

horneado, ... (XXXIX, 15 - 16)

- ... , los aros receñidos, (XXXIX, 20)
- ... , los aros ... , barreados. (XXXIX, 20)
- ... arácnicas cuestras
... (XL, 2)
- ... puro frontal. (XL, 3)
- ... yermos ojos ... (XL, 4)
- ... ojos encallados, (XL, 4)
- ... posibilidades tantálicas
... (XL, 5)
- ... sangre remordida). (XL, 6)
- ... la pantalla
deshabitada ... (XL, 7 - 8)
- ... flancos diarios ... (XL, 12)
- ... , hueras yemas ... (XL, 19)
- ... yemas lunesentes . (XL, 19)
- lustrales plumas ... (XL, 22)

... plumas terceras, ... (XL, 22)

... sangre blanca ... (XLI, 2)

... trapecios escoltas. (XLI, 11)

... ponentino cristal. (XLII, 18)

Paletada facial, ... (XLII, 24)

... ferrado reposo, (XLIV, 3)

lentas asias ... (XLIV, 9)

... pesadillas insectiles, (XLIV, 11)

... pulso misteriosos. (XLIV, 16)

... prodigiosa doncellez. (XLV, 6)

... el ala aún no nacida

... (XLV, 14)

... ala huérfana ... (XLV, 16)

La tarde cocinera ... (XLVI, 1)

... tu memoria

... triste. (XLVI, 3 - 4)

... la bondad más triste. (XLVI, 6)

Ciliado arrecife ... (XLVII, 1)

Ciliado archipiélago, ... (XLVII, 5)

Duras ... las articulaciones
... (XLVII, 7)

... columnario dolor de cabeza. (XLVII, 19)

... 69 veces púnicas. (XLVIII, 3)

... tímpanos alucinados. (XLVIII, 7)

... árduos ... silencios, (XLVIII, 14)

... chisporroteantes silencios, (XLVIII, 14)

... unánimes postes ... (XLVIII, 16)

... postes surgentes, (XLVIII, 21)

Buena guardarropía, ... (XLIX, 20)

... ductores índices ... (XLIX, 30)

... índices grotescos. (XLIX, 30)

[los trajes]
... , vacantes, (XLIX, 31)

... el matiz prudente
... (XLIX, 32)

... causas
... fritas (XLIX, 33 - 34)

... lindes fritas. (XLIX, 34)

... los fundillos lelos ... (L, 5)

... los fundillos ... melancólicos, (L, 5)

... trascendental desaliño, (L, 6)

... el punto
fiscal, ... (L, 12 - 13)

... mamá toda claror
... (LII, 2)

... cantora
... cólera ... (LII, 3 - 4)

... linda cólera ... (LII, 4)

... estímulo fragante ... (LII, 12)

... aire nene ... (LII, 14)

... huecos onfalóideos

... (LII, 17)

ávidas cavernas, (LII, 18)

... almuerzo musical, (LII, 26)

..., la ambulante batuta, ... (LIII, 14)

Forajido tormento, ... (LIV, 1)

... divinos almácigos ... (LV, 6)

... versos anti-
sépticos ... (LV, 6 - 7)

... uñas destronadas ... (LV, 8)

... polvorientos
harneros, ... (LV, 9 - 10)

... pena clara ... (LV, 12)

pena ... esponjosa ... (LV, 12)

... subsue-
lo empatrullado, (LV, 19 - 20)

... neutra emoción, (LVI, 16)

Craterizados los puntos más altos, (LVII, 1)

Craterizados . . . , los puntos
del amor, . . . (LVII, 1 - 2)

Craterizados . . . , los puntos
. . . , de ser mayúsculo, . . . (LVII, 1 - 2)

. . . el latido
lacio . . . (LVII, 3 - 4)

espumoso pie . . . (LVIII, 7)

camastro . . . , piadoso: (LVIII, 20)

Pacífico . . . , inmóvil, . . . (LIX, 6)

Pacífico . . . , vidrio, . . . (LIX, 6)

Andes . . . , puro. (LIX, 8)

. . . desertados flancos, (LIX, 13)

. . . mi paciencia,
sorda, . . . (LX, 2)

. . . mi paciencia
. . . , vegetal. (LX, 2 - 3)

... eternas américas ... (LX, 10)

... américas inéditas, (LX, 10)

...
el domingo bocón ... (LX, 15)

...
el domingo ... mudo ... (LX, 15)

... nós musgosos ... (LXII, 25)

... nós ... arrecidos, (LXII, 25)

... Bien peinada
la mañana ... (LXIII, 1 - 2)

... mal asfaltado oxidante ... (LXIII, 4)

... el jiboso codo ... (LXIII, 14)

... codo inquebrantable. (LXIII, 14)

... libres crinejas
... (LXIII, 15)

... doce deshoras. (LXIII, 18)

Hitos vagarosos ... (LXIV, 1)

... minuto

montuoso ... (LXIV, 1 - 2)

... los amotinados ni-
chos ... (LXIV, 2 - 3)

... calva Unidad. (LXIV, 14)

... costado
sabio, ... (LXIV, 15)

... tardas dimensiones (LXIV, 16)

... tonsuradas columnas ... (LXV, 6)

... sillón ayo, (LXV, 9)

... buen ... trasto ... (LXV, 10)

... quijarudo trasto ... (LXV, 10)

... dinástico
cuero ... (LXV, 10 - 11)

... nalgas
tataranietas, ... (LXV, 11 - 12)

... las cintas más distantes, (LXV, 19)

... muerta inmortal. (LXV, 21, 27 y 32)

... dientes
abolidos, ... (LXVI, 7 - 8)

... ciegos nervios, (LXVI, 8)

... cañamo inacabable, ... (LXVI, 11)

... nítidas rodillas
... (LXVI, 13)

... , compases unípedos, (LXVII, 3)

... recta inevitable. (LXVII, 4)

... arácnida acuarela
... (LXVII, 7)

... trisado anélido, ... (LXVII, 9)

... espejo ausente. (LXVII, 11)

... encantada aurícula, (LXVII, 14)

... tenaz atavío ... (LXVII, 18)

... árdua quebrada ... (LXVII, 20)

... martes cenagoso ... (LXVIII, 7)

... gracia suave. (LXVIII, 14)

... volúmenes [del mar]

docentes! ... (LXIX, 1 - 2)

... la febril solana. (LIX, 3)

... loco sésamo, (LXIX, 6)

... labiados plateles

... (LXIX, 9)

... estáticas eles ... (LXIX, 11)

... eles quelonias. (LXIX, 11)

..., almohada bienfaciente ... (LXX, 7)

... interinos Barrancos ... (LXX, 13)

... horizontizante frustración ... (LXX, 17)

... pávidas sandalias ... (LXX, 18)

... los carros flajelados ... (LXXI, 7)

... las riendas
fatales ... (LXXI, 8 - 9)

... , crepúsculo futuro, (LXXI, 13)

... viudas mitades ... (LXXI, 17)

... mitades cerúleas. (LXXI, 17)

Lento salón ... (LXXII, 1)

... tus seis dialectos enteros [del salón]. (LXXII, 12)

... excelentes dijitígrados
... (LXXIII, 3)

Ah míos australes. ... (LXXIII, 7)

Oh nuestros divinos. (LXXIII, 7)

... dorado placer. (LXXIII, 14)

... las reflexiones técnicas ... (LXXIV, 13)

... sonora caja
... (LXXV, 7)

... los bordes enfrentados, ... (LXXV, 13)

... mudas equis. (LXXVI, 2)

4. *Sujeto - adjetivo atributivo - frase adverbial:*

Mediodía estancado entre relentes. (II, 2)

El reposo caliente aun de ser, (II, 10)

A aquella otra [carreta]
amargurada bajo túnel campero

... (IV, 5 - 6)

A aquella otra [carreta] ...

...

... sobre duras áljidas
puebas espiritivas. (IV, 4 - 7)

... Toda la canción
cuadrada en tres silencios. (IV, 18 - 19)

la barreta sumersa en su función ... (VII, 11)

... el pico
cubicado en tercera ala. (X, 11 - 12)

... un sentimiento ...
degenerado en seso. (XIII, 5 - 6)

Esas posaderas sentadas para arriba (XIV, 6)

... la primera,
la última piedra ovulandas
a fuerza de secreto. ... (XVII, 5 - 7)

El barro a medias
entre sustancias gris, ... (XVII, 8 - 9)

... auto arteriado de círculos viciosos. (XXI, 1)

bocas ensortijadas de mal engreimiento, (XXI, 7)

El ñandú desplumado del recuerdo
... (XXIV, 4)

... pulso ... mal habituado
a sonarse ... (XXV, 8 - 9)

... rodeo
para los planos futuros, (XXV, 22- 23)

... tres años
..., encintados de cárdenas cintas, ... (XXVI, 1 - 2)

... nudo ...
bueno para alpacas brillantes, (XXVI, 11 - 12)

... nudo ...
bueno ...
para abrigo de pluma inservible (XXVI, 11 - 14)

Olorosa verdad tocada en vivo, (XXX, 6)

Aristas . . . uniformadas
de amenazas . . . (XXXI, 2)

. . . amenazas tejidas de esporas magníficas
. . . (XXXI, 2)

Serpentínica u del bizcochero
engirafada al tímpano. (XXXII, 3 - 4)

. . . autocarril, móvil de sed, (XXXII, 14)

. . . dos badajos inacordes de tiempo
. . . (XXXIII, 14)

. . . té lleno de tarde. (XXXIV, 8)

. . . , su doneo radiante
de pistilo en mayo, . . . (XXXV, 9 - 10)

. . .
sus palabras tiernas
como lancinantes lechugas . . . (XXXV, 25 - 26)

. . . las arterias
trasdoseadas de dobles todavía. (XL, 8 - 9)

[el piano]
clavado con diez horizontes. (XLIV, 4)

. . . asias amarillas de vivir, (XLIV, 9)

Constelado de hemisferios de grumo,
... tu gran plumaje [domingo], (LX, 9 - 10)

[yo] fuertemente cojido de un canto de tu suerte, (LXII, 10)

... los novios
ponientes de la tierra . (LXII, 21 - 22)

... puna descorazonada
por gran amor, ... (LXIII, 6 - 7)

... los timones quietos hasta
hacerse uno, (LXIII, 12 - 13)

... nudos
latientes de encrucjada. (LXVI, 11 - 12)

... rodillas
puras a fuerza de entregaros, (LXVI, 13 - 14)

... coronas, ralas
de cordialidad. ... (LXVI, 16 - 17)

... paredes
endulzadas de marzo, (LXVII, 5 - 6)

Cuadro enmarcado de trisado anélido, ... (LXVII, 9)

... , colgado ...

... , mi paletó,

a

t

(O) [yo] fuertemente cogido de un canto de un canto de un canto (LXXI)

d

a

s

t

A (LXVIII, 24 - 33)

... escaleras, escala-

das, en horizontalmente frustración de pies, ... (LXX, 16 - 17)

... merienda suculenta de unidad: (LXXI, 5)

... los carros flajelados por la tarde, (LXXI, 7)

... gallos ajisecos soberbiamente
ennavajados

... , de viudas mitades cerúleas. (LXXI, 16 - 17)

los cerros llenos de triunfo. (LXXII, 7)

¡Remates, esposados en naturaleza, (LXXVI, 13)

5. Sujeto - frase adjetival:

... la línea mortal del equilibrio. (I, 16)

Boca del claro día ... (II, 7)

...són de tercera parte, (IV, 8)

El alejarse, mejor que todo, (IV, 14)

... propensiones de trinidad, (V, 2)

¡Grupo de los dos cotiledones! (V, 5)

... las cosas
del velador de tanto qué será de mí, (VI, 9 - 10)

... capulí de obrería, ... (VI, 19)

... la herida de aquella
esquina viva, ... (VII, 7 - 8)

... función de
¡ya! (VII, 11- 12)

..., altos de a 1921. (VII, 19)

margen de espejo ... (VIII, 11)

... suculenta recepción
de multiplicando a multiplicador, (IX, 3 - 4)

... el toroso Vaveo
de egoísmo ... (IX, 15 - 16)

... el toroso Vaveo
... de aquel ludir mortal
... (IX, 15 - 16)

... ludir mortal
de sábana, (IX, 16 - 17)

Prístina y última piedra de infundada
ventura, ... (X, 1 - 2)

... juntas
de contrarios. ... (X, 7 - 8)

... la línea de todo avatar. (X, 9)

... el hijar maduro del día. (XIII, 3)

... el botón de dicha, ... (XIII, 4)

... el vientre de la Sombra, (XIII, 8)

Oh, escándalo de miel ... (XIII, 14)

... miel de los crepúsculos. (XIII, 14)

... tu tiempo de deshora. (XVI, 5)

... las colgaduras de la vuelta. (XVI, 13)

... la punta del afán. (XVII, 13)

... 21 uñas de estación. (XVII, 17)

Criadero de nervios, ... (XVIII, 4)

Bulla de botones de bragueta, (XX, 7)

... paz de una sola línea, (XXII, 12)

insaciables ganas
de nivel . . (XXII, 20 - 21)

... ricas hostias de tiempo, ... (XXIII, 10)

...
cáscaras de relojes ... (XXIII, 12)

¡tierna dulcera de amor, (XXIII, 20)

...
el alquiler del mundo ... (XXIII, 27)

resonancias de exequias ... (XXIV, 8)

... sobrelecho de los numeradores a pie. (XXV, 3)

Alfiles ... de lupinas parvas. (XXV, 4)

... cadillos de lupinas parvas. (XXV, 4)

... la intemperie de pobre
fe. (XXV, 19 - 20)

... el tiempo de las rondas. (XXV, 21)

... índices
de moribundas alejandrías, (XXVI, 4 - 5)

... índices
de cuzcos moribundos. (XXVI, 4 - 6)

... nudo de lácteas glándulas
... (XXVI, 11)

... lácteas glándulas
de la sinamayera, (XXVI, 11 - 12)

¡ más piernas los brazos que brazos! (XXXVI, 15)

... el estrecho ciego
de senos aunados. (XXVI, 30 - 31)

... calor de una punta
... (XXVI, 32)

... una punta
de pobre sesgo ESFORZADO, (XXVI, 32 - 33)

... sota de islas, (XXVI, 35)

... sota de lagos

... (XXVI, 36)

... favor

de tornar por minutos, ... (XXVII, 6 - 7)

... favor

de tornar ... , por puentes volados. (XXVII, 6 - 7)

... muertes de azogue, ... (XXVII, 12)

... ofertorio

de los choclos, ... (XXVIII, 3 - 4)

... su tardanza [de mi padre]

de imagen, ... (XXVIII, 4 - 5)

... los broches mayores del sonido. (XXVIII, 5)

... cubiertos ... de alegres tiroriros, (XXVIII, 16)

... línea ... de felicidad. (XXIX, 4)

... , nudo de guerra? (XXIX, 8)

Quemadura del segundo

... (XXX, 1)

... carnegilla del deseo, (XXX, 2)

Guante de los bordes . . . (XXX, 5)

...
la antena del sexo

... (XXX, 7)

... seis de Sol? (XXXI, 5)

... las cien esquinas de esta suerte

... (XXXI, 9)

... u del bizcochero

... (XXXII, 3)

la lana védica de mi fin final, . . . (XXXIII, 11)

... hilo

del diantre, . . . (XXXIII, 11 - 12)

... , traza de haber tenido

... (XXXIII, 12)

tu obediencia de pechos, . . . (XXXIV, 10)

... , su doneo [de la amada] . . .

de pistilo en mayo, . . . (XXXV, 9 - 10)

... los . . . encantos de la mesa

... (XXXV, 15)

... notario de sus intimidades, (XXXV, 20)

... varillas ...

de sus dedos pancreáticos. (XXXV, 21 - 22)

... aguja de mis días

... (XXXV, 30)

... la orilla

de una costura, ... (XXXV, 31 - 32)

... , raiz

de probables senos, ... (XXXVI, 4 - 5)

... raiz de cuanto no florece. (XXXVI, 6)

... brazos plenarios

de la existencia, (XXXVI, 9 - 10)

Laceadora de inminencias, ... (XXXVI, 18)

... laceadora

del paréntesis. (XXXVI, 18 - 19)

... la seguridad dupla de la Armonía. (XXXVI, 21)

... el conflicto

de puntas ... (XXXVI, 23 - 24)

... marinera

de humildes aderezos ... (XXXVII, 10 - 11)

- ... la melografía de su bailar ... (XXXVII, 13)
- ... su bailar de juncia. (XXXVII, 13)
- ... la horma de los sustantivos
... (XXXVIII, 8)
- ... toque de retina
... (XXXIX, 13)
- ... la sombra de puro frontal. (XL, 3)
- ... estertor de sangre ... (XL, 6)
- ... el propio revés de la pantalla
... (XL, 7)
- ... flancos ... de la fatalidad! (XL, 12)
- ... alas del Amor, (XL, 21)
- ... la estrella de la muerte? (XLII, 10)
- ... túneles de dolor, (XLIV, 6)
- ... los labios inferiores del deseo. (XLV, 5)
- ... teclas de resaca. (XLV, 10)

... el oro de no tener nada, (XLV, 13)

... el ala ...

de la noche, ... (XLV, 14 - 15)

... ala ... del día, (XLV, 16)

... pliegos

de labios familiares ... (XLVII, 2 - 3)

..., los lunes

de la verdad. (XLIX, 2 - 3)

... los lunes

de la razón; (XLIX, 15 - 16)

... el matiz prudente

de un gran caldo de alas ... (XLIX, 32 - 33)

... la pista de lo que hablo, (L, 15)

[la pista de]

lo que como, (L, 16)

[la pista de]

lo que sueño. (L, 17)

... excepción de metal. (L, 24)

... estímulo ... de boñiga, (LII, 12)

... la toma de un crepúsculo, (LII, 22)

... la culata de la v
dentalabial ... (LII, 33)

... la sierra del alma, (LIV, 9)

... oxígenos de buena voluntad, (LIV, 10)

... la cu-
beta de un frontal, ... (LV, 5)

... almácigos en guardia, ... (LV, 6)

... uñas de alcanfor, ... (LV, 9)

Flecos de invisible trama, (LVI, 15)

... los puntos
del amor, ... (LVII, 1 - 2)

... los puntos
..., de ser mayúsculo, ... (LVII, 1 - 2)

...
líneas de bofetadas ... (LVIII, 6)

...
líneas de ... horizontes: (LVIII, 6)

La esfera . . . del amor
... (LIX, 1)

... pedernal del tiempo, (LIX, 10)

... , las leguas
de tu marcha, ... (LX, 4 - 5)

... hemisferios de grumo, (LX, 9)

... nudo de sueños, ... (LX, 12)

...
el domingo . . . del sepulcro; (LX, 15)

... este sábado
de harapos, ... (LX, 16 - 17)

... horrible sutura
del placer ... (LX, 17 - 18)

... un canto de tu suerte, [corteza] (LXII, 10)

... confluencia del soplo ... (LXII, 19)

... confluencia ... del hueso, (LXII, 19)

... oxidente de muebles hindúes, (LXIII, 4)

... , los cielos de platino, (LXIII, 7)

...
las astas del viento, ... (LXIII, 12)

... el grillo del tedio ... (LXIII, 14)

... la mañana de libres crinejas
... (LXIII, 15)

... crinejas
de brea ... (LXIII, 15 - 16)

... los amotinados ni-
chos de la atmósfera. (LXIV, 2 - 3)

... , gañanes de gran costado
sabio, ... (LXIV, 15 - 16)

... llaga de mis falsos trajines. (LXV, 4)

... arco de asombro, (LXV, 5)

... columnas de tus ansias
... (LXV, 6)

... tondos ...
de fiesta. ... (LXV, 8 - 9)

... repulgos
de fiesta. ... (LXV, 8 - 9)

... los ... arcos de tu sangre, ... (LXV, 22)

La rama del presentimiento

... (LXVI, 3 y 19)

... cañamo ..., de innumerables nudos

... (LXVI, 11)

... acuarela

de la melancolía. (LXVII, 7 - 8)

... espaldas de astros queridos, (LXVII, 15)

... atavío de carbón, ... (LXVII, 18)

... quebrada de mujer. (LXVII, 20)

... esquina de papel secante. (LXVIII, 3)

... plateles

de tungsteno, ... (LXIX, 9 - 10)

..., contratos de colmillos

... (LXIX, 10)

Filosofía de alas negras ... (LXIX, 12)

... hombros del día. (LXIX, 13)

... frustración de pies, ... (LXX, 17)

... las riendas
fatales de tus dedos. (LXXI, 8 - 9)

... caja
de una herida ... (LXXV, 7 - 8)

Ebullición de cuerpos, ... (LXXVI, 10)

... el hocico mismo
de cada tempestad. (LXXVII, 3 - 4)

... las sequías de ... cuerdas vocales, (LXXVII, 13)

Sujeto - frase adverbial habilitada como adjetiva!

...
el lienzo para emplumar, ... (VI, 9)

Pero un mañana sin mañana, (VIII, 9)

Esos corajosos brutos como postizos. (XIV, 4)

... oro en desgracia. ... (XXI, 3)

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

..., el aliento a infortunio, (XXI, 12)

... los numeradores a pie. (XXV, 3)

Tal los escarzos a la intemperie . . . (XXV, 19)

... rodeo
para los planos futuros, (XXV, 21 - 22)

Nudo . . ., [con] una pierna por allí,
más allá todavía la otra, (XXVI, 7 - 8)

... mis tomas
a la seca actualidad. (XXVII, 13 - 14)

Guante de los bordes borde a borde. (XXX, 5)

En el siguiente ejemplo hay dos frases adverbiales:

Y el circuito
entre nuestro pobre día y la noche grande,
a las dos de la tarde inmoral. (XXX, 18 - 20)

... amenazas . . .
... con porteros botones innatos. (XXXI, 3 - 4)

Quién como los hielos. . . . (XXXII, 5)

...
mi mayoría en el dolor sin fin, (XXXIV, 13)

... pistilo en mayo, . . . (XXXV, 10)

... pezones sin lúpulo, (XXXV, 13)

La Muerte de rodillas ... (XLI, 1)

...

veintitrés costillas ...

..., a ambos costados; ... (XLI, 8 - 9)

... un gran caldo de alas con causas
y lindes fritas. (XLIX, 33 - 34)

... ¡ah golfillos
en rama! ... (LII, 8 - 9)

El miércoles, con uñas destronadas ... (LV, 8)

espumoso pie contra tres cascós. (LVIII, 7)

Oh valle sin altura madre, ... (LXIV, 11)

... valle ...

..., sin entradas de
amor. ... (LXIV, 11 - 13)

el corredor de abajo con sus tondos y repulgos
de fiesta. ... (LXV, 8 - 9)

... gran taberna sin rieles. ... (LXVIII, 12)

... una edición en pie, (LXIX, 14)

en su única hoja el anverso
de cara al reverso. (LXIX, 15 - 16)

Lento salón en cono, . . . (LXXII, 1)

Sujeto - oración adjetiva con cópula:

Día que has sido puro, niño, inútil, (LX, 3)

. . . martes cenagoso que ha seis días
está en los lagrimales helado. (LXVIII, 7 - 8)

. . . ebullición que siempre
tan sólo estuvo a 99 burbujas. (LXXVI, 11 - 12)

Sujeto - oración adjetiva:

. . . , la simple calabrina tesórea
que brinda sin querer,
. . .
salobre alcatraz, . . . (I, 6 - 9)

Boca del claro día que conjuga
era era era era. (II, 7 - 8)

. . . Lomismo que padece
nombre nombre nombre nombrE. (II, 15 - 16)

finales que comienzan, . . . (V, 3)

... 1, que resonará al infinito. (V, 14)

... O, que callará tánto,
hasta despertar y poner de pie al 1. (V, 15 - 16)

El traje que vestí mañana
... (VI, 1)

..., su válvula
que se abre en suculenta recepción
... (IX, 2 - 3)

... cóncava mujer,
..., cuya
gracia se cierra ... (XVI, 7 - 9)

...
las dos largas [paredes] que tienen esta noche
algo de madres ... (XVIII, 15 - 16)

... madres que ya muertas
llevan ... (XVIII, 16 - 17)

bullá que reprende A vertical subordinada. (XX, 9)

... asterisco que se mendiga
a sí propio ... (XXII, 9 - 10)

... cierta migaja que hoy se me ata al cuello
y no quiere pasar. ... (XXIII, 16 - 17)

... aquel lácteo hoyuelo
que inadvertido lábrase ... (XXIII, 22 - 23)

... aquel lácteo hoyuelo
que inadvertido ... pulula ... (XXIII, 22 - 23)

... tres años
que, encintados de cárdenas cintas, ...
...
aurigan ... (XXVI, 1 - 4)

El chorro que no sabe a cómo vamos, (XXVII, 15)

... sus canas tías que hablan
en tordillo retinte de porcelana, (XXVIII, 13 - 14)

... estas mesas ... en que se prueba
amor ajeno en vez del propio amor, (XXVIII, 20 - 21)

... esa agua
..., que ríe acero, ... (XXIX, 5 - 6)

... esa agua
..., que ríe ... , caña. (XXIX, 5 - 6)

Calderas viajeras
que se chocan ... (XXX, 10 - 11)

... la amada que se queja
dulzorada, ... (XXX, 15 - 16)

...
tierno autocarril, ...
que corre hasta la playa. (XXXII, 14 - 15)

... baterías germinales
que han operado toda la mañana, (XXXV, 17 - 18)

... esta existencia que todaviiza
perenne imperfección. (XXXVI, 11 - 12)

... puntas que se disputan
en la más torionda de las justas
el salto por el ojo de la aguja! (XXXVI, 24 - 26)

... los sustantivos
que se adjetivan de brindarse. (XXXVIII, 8 - 9)

... , boca ve-
nidera que ya no tendrá dientes. (XXXVIII, 15 - 16)

... el Sol que, al morirse de gusto, (XXXIX, 7)

... costillas que se echan de menos
entre sí, ... (XLI, 8 - 9)

... vértebras que fugan naturalmente. (XLIV, 7)

... sordera[del piano] que me oye, (XLIV, 14)

... mudez que me asorda? (XLIV, 15)

... delantal que aún sórdido
... (XLVI, 10)

... las manitas que se abarquillan
... (XLVII, 20)

este mantillo que iridice los lunes
de la razón; (XLIX, 15 - 16)

... aire ... que no conoce aún las letras, (LII, 14)

... sus días, ...
que insiten en salirle al pobre [peón]
por-la culata de la v
... (LII, 31 - 33)

... la v
dentalabial que vela en él. (LII, 33 - 34)

... el otro puente que les nace
entre veras y litúrgicas bromas.(LIII, 9 - 10)

...
las dos piedras que no alcanzan a ocupar
una misma posada a un mismo tiempo. (LIII, 12 - 13)

... , la ambulante batuta, que sigue
inmutable, ... (LIII, 14 - 15)

... codos
que llegan hasta la boca! (LIII, 20 - 21)

... un frontal, donde hay algas, toronjiles que
cantan divinos almácigos en guardia, ... (LV, 5 - 6)

... toronjiles que
cantan ... versos anti-
sépticos sin dueño. (LV, 5 - 7)

dientes que huronean desde la neutra emoción, (LVI, 16)

... la gran boca que ha perdido el habla. (LVI, 19)

Aquí hay tres casos:

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

La esfera terrestre del amor
que rezagóse abajo, ... (LIX, 1 - 2)

Día ...
que naciste desnudo, ... (LX, 3 - 4)

... , ese doblez ceñudo
que después deshiláchase
... (LX, 6 - 7)

... placer que nos engendra sin querer, (LX, 18)

... placer que nos DestieRRa. (LX, 19)

[el corazón]

un huevo en su momento, que se obstruye. (LXI, 24)

... el minuto

... que obstetriza ... los amotinados nichos ... (LXIV, 1 - 3)

... el minuto

... que fécha los amotinados nichos ... (LXIV, 1 - 3)

Oh valle ... , donde todo duerme horrible mediatinta ... (LXIV, 11 - 12)

... Oh voces y ciudades que pasan ... (LXIV, 13)

... dedo tendido que señala a calva Unidad. ... (LXIV, 14)

... ansias

que se acaban la vida. ... (LXV, 6 - 7)

... trasto ...

..., que pára no más rezongando ... (LXV, 10 - 11)

Entre la columnata de tus huesos que no puede caer ni a lloros, (LXV, 28 - 29)

... la dura fibra

que cantores obreros redondos remiendan

... (LXVI, 9 - 10)

- ... aquel espejo
que de tan esperado, ya pasa de cristal. (LXVII, 21 - 22)
- ... alas negras que vibran
... (LXIX, 12)
- ... el desgaire con que voy-
me a fondo, ... (LXX, 1 - 2)
- ... los últimos
escasos pabellones que cantaban. (LXXII, 4 - 5)
- ... aquesa membrana
que, péndula del zenit al nadir, viene y va ... (LXXV, 5 - 6)
- (A) En nombre de esa pura
que sabía mirar hasta ser 2. (LXXVI, 3 - 4)
- ... dos días que no se juntan, (LXXVI, 14)
- ... dos días ...
que no se alcanzan jamás (LXXVI, 14 - 15)
- ... las perlas
que he recogido del hocico mismo
de cada tempestad. (LXXVII, 2 - 4)
- ... el agua
que surtiera de todos los fuegos. (LXXVII, 8 - 9)

... las sequías de increíbles cuerdas vocales,
por las que,
para dar armonía,
hay siempre que subir ;nunca bajar! (LXXVII, 13 - 16)

c) *Adverbial:*

1. *Sujeto - cópula - frase adverbial:*

... Aquello sea sin ser más. (V, 6)

sería la tienda chapada
con un par de pericardios, ... (VIII, 5 - 6)

estoy de filo todavía. ... (XXII, 26)

... estamos siendo sin saberlo. (XXX, 8)

O son extrañas máquinas cosedoras
dentro del costado izquierdo. (XLII, 11- 12)

... martes cenagoso ...
está en los lagrimales ... (LXVIII, 7 - 8)

[mar] estás en la febril solana. (LXIX, 3)

ii. *Predicación verbal impertinente:*

a) *Simple:*

1. Sujeto - verbo:

Y la península párase

... (I, 14)

...

acaban de pasar ...

dobladoras penas, (III, 8 - 9)

... **ganguendo ...**

dobladoras penas, (III, 8 - 9)

... **la tarde ...**

se anilla ... (IV, 9 - 10)

... **la tarde ...**

... **a no querer ... (IV, 9 - 11)**

... **la tarde ...**

... **dosificarse ... (IV, 9 - 11)**

El alejarse, ...

rompe ... (IV, 14 - 15)

... **Oberturan**

... **petreles, ... (V, 1 - 2)**

... **Oberturan**

... **, propensiones de trinidad, (V, 1 - 2)**

... Oberturan

...

finales que comienzan, ... (V, 1 - 3)

... Oberturan

...

..., ohs de ayes

... (V, 1 - 3)

La impertinencia del siguiente ejemplo se entiende sólo en la relación entre los dos verbos:

[Aquello]

... crome y no sea visto. (V, 9)

La creada voz rebélase ... (V, 11)

... la calle ...

... pregona ... (VII, 13 - 14)

... la calle ...

... trasmañanar ... (VII, 13 - 15)

... hormigas minuterar

...

... se baldan, (VII, 16 - 18)

La impertinencia de la siguiente frase sólo se entiende en relación con el contexto:

Bien puede afincar todo eso. (VIII, 8)

Eso se refiere a la estrofa anterior:

Mañana algún día
sería la tienda chapada
con un par de pericardios, pareja
de carnívoros en celo. (VIII, 4 - 7)

margen de espejo habrá (VIII, 10)

se arrequintan . . .
soberanos belfos, . . . (IX, 10 - 11)

se arrequintan . . .
. . ., los dos tomos de la Obra, (IX, 10 - 11)

Prístina y última piedra de infundada
ventura, acaba de morir
. . . (X, 1 - 2)

Cómo el destino,
. . ., ríe. (X, 5 - 6)

Cómo detrás desahucian juntas
de contrarios. . . (X, 7 - 8)

. . . Cómo siempre asoma el guarismo
. . . (X, 8)

delta al sol tenebroso,
trina entre los dos. (XI, 9 - 10)

Y muere un sentimiento antiguo
... (XIII, 5)

... la Muerte concibe ... (XIII, 9)

... la Muerte ... pare
... (XIII, 9)

Ese no puede ser, sido. (XIV, 7)

Dame, aire manco, ... (XVI, 2)

Por allí avanza cóncava mujer, (XVI, 7)

..., cuya
gracia se cierra ... (XVI, 8 - 9)

... [yo] me abro. (XVI, 9)

... la verde bandera presidencial,
arriando ... (XVI, 11 - 12)

Destíbase este 2 ... (XVII, 1)

... Estría ...
abracadabra civil. (XVII, 3 - 4)

Caras no saben ... (XVII, 10 - 11)

... cabecee el exergo. (XVII, 12)

Yerra la punta del afán. (XVII, 13)

[la celda] . . . arranca

. . . (XVIII, 5)

. . . madres que ya muertas

llevan . . . (XVIII, 16 - 17)

A trastear, Hépide dulce, . . . (XIX, 1)

. . . que conciba el alma, (XIX, 8)

. . . que conciba . . .

el sin luz amor, . . . (XIX, 8 - 9)

. . . que conciba . . .

. . . el sin cielo, (XIX, 8 - 9)

. . . que conciba . . .

lo más piedra, . . . (XIX, 8 - 10)

. . . que conciba . . .

. . . , lo más nada, (XIX, 8 - 10)

. . . que conciba . . .

. . .

. . .

hasta la ilusión monarca. (XIX, 8 - 11)

bocas . . .
... arrastrando . . . (XXI, 7 - 8)

... diciembre . . .
...
... , moqueando humillación (XXI, 11 - 13)

[diciembre] . . . la ha querido , . . . (XXI, 15)

[diciembre] . . . la ha adorado. (XXI, 15)

[la ternurosa avestruz] . . . se ha calzado . . . (XXI, 16)

... la tierra oirá . . . (XXIII, 25)

Alfan alfiles . . . (XXV, 1)

... alfiles . . . adherirse
... (XXV, 1)

... rebufar el socaire de cada caravela
... (XXV, 5)

... pulso párvulo mal habituado
a sonarse . . . (XXV, 8 - 9)

y la más aguda tiplisonancia
se tonsura . . . (XXV, 10 - 11)

y la más aguda tiplisonancia
... apeálase, ... (XXV, 10 - 11)

Y la más aguda tiplisonancia

...
se annazala ... (XXV, 10 - 12)

Soberbios lomos resoplan
... (XXV, 14)

Soberbios lomos ...
portar, ... (XXV, 14 - 15)

Vienen entonces alfiles ... (XXV, 25)

El verano echa nudo ... (XXVI, 1)

[tres años] aurigan ... (XXVI, 4)

Así envérase el fín, ... (XXVI, 16)

Las uñas ...
retesando los propios dedos ... (XXVI, 22 - 23)

[las uñas]
mueren para afuera, (XXVI, 25)

[las uñas]
... al medio ni van ni vienen. (XXVI, 26)

... esta casa encantada,
... obtura ... (XXVII, 11 - 12)

Rubio y triste esqueleto, silba, silba.(XXVII, 18)

Y me han dolido los cuchillos

... (XXVIII, 18)

El yantar de estas mesas ...

...

...

hace golpe la dura deglución; (XXVIII, 20 -24)

Pasa una paralela ... (XXIX, 3)

Acoraza este ecuador, Luna. (XXIX, 9)

... conectar

la antena del sexo

... (XXX, 6 - 7)

Calderas viajeras

... salpican (XXX, 10 - 11)

¿Se luden seis de sol? (XXXI, 5)

... Cállate, miedo. (XXXI, 6)

... ríe ...

el firmamento gringo. (XXXII, 9 - 10)

[el tierno autocarril]

Remeda al cuco: . . . (XXXII, 13 - 14)

Se acabó . . .
tu gran bahía . . . (XXXIV, 5 - 6)

. . . celan sus dos pezones sin lúpulo, (XXXV, 13)

Amoníacase casi el cuarto ángulo del círculo. (XXXVI, 3)

[Venus de Milo]
Tú manqueas apenas, . . . (XXXVI, 8)

Venus de Milo, cuyo cercenado, increado
brazo revuélvase . . . (XXXVI, 13 - 14)

. . . cercenado, increado
brazo . . . trata de encodarse
. . . (XXXVI, 13 - 14)

Este cristal aguarda . . . (XXXVIII, 1)

Este cristal . . . ser sorbido
. . . (XXXVIII, 1)

[Este cristal]
Hierre cuando lo fuerzan
. . . (XXXVIII, 5)

Mas si se le apasiona, . . . [al cristal] (XXXVIII, 7)

[el cristal] . . . , se melaría
... (XXXVIII, 7)

[el cristal]
... tomaría la horma de los sustantivos
... (XXXVIII, 8)

... los sustantivos
... brindarse. (XXXVIII, 8 - 9)

[el cristal] . . . no dase por ninguno de sus costados;
(XXXVIII, 13)

[el cristal] espera ser sorbido . . . (XXXVIII, 14)

Este cristal . . .
... márchase . . . a formar las izquierdas; (XXXVIII, 17 - 18)

Ni ese bueno del Sol . . .
lo desposta todo . . . (XXXIX, 7 - 8)

ni él [el Sol] me esperaría . . . (XXXIX, 10)

La salud va en un pie. . . . (XXXIX, 21)

...
se encabritaría la sombra . . . (XL, 3)

Entonces, ni el propio revés de la pantalla
deshabitada enjugaría . . . (XL, 7 - 8)

... , seis codos lamen
... (XL, 18)

La Muerte . . . mana
... (XL, 1)

¿Aspa la estrella de la muerte? (XLII, 10)

Este piano viaja para adentro, (XLIV, 1)

[el piano] . . . medita . . . (XLIV, 3)

[el piano] Adelanta. . . (XLIV, 5)

[el piano] . . . Arrástrase . . . (XLIV, 5)

Otras veces van sus trompas, (XLIV, 8)

. . . sus trompas [del piano]

. . .
. . .

. . . se espulgan pesadillas insectiles, (XLIV, 8 - 11)

Piano oscuro ¿a quién atisbas
... (XLIV, 13)

[nosotros] . . . empollaremos . . . (XLV, 14)

. . . tu memoria viene
... (XLVI, 3)

... tu memoria ... [la moneda]
sin probar ni agua, ... (XLVI, 3 - 4)

La tarde cocinera te suplica [la moneda]
... (XLVI, 9)

La tarde cocinera ... [la moneda]
... te llora ... (XLVI, 9 - 10)

[el delantal] [la moneda]
nos empieza a querer ... (XLVI, 11)

[el delantal] [la moneda]
... oímos tanto. (XLVI, 11)

Ciliado archipiélago, te desislas ... (XLVII, 5)

se carcajean pericotes viejos. (XLVII, 12) [la moneda]

Se va el altar, ... (XLVII, 15)

Se va ..., el cirio ... (XLVII, 15)

[la mone la] [la moneda]
..., al finalizar su rol, (XLVIII, 4)

[la moneda] [la moneda]
quérase toda ... (XLVIII, 5)

[la moneda] . . . arde . . . (XLVIII, 5)

[la moneda]
luego escala 71, . . . (XLVIII,9)

[la moneda]
. . . espejea . . . (XLVIII, 10)

[la moneda]
. . . vibrando . . . (XLVIII, 18)

[la moneda]
. . . forcejeando, (XLVIII, 18)

[la moneda]
pagando grittos, (XLVIII, 19)

[la moneda]
soltando árdus, chisporroteantes silencios, (XLVIII, 14)

[la moneda]
orinándose . . . (XLVIII, 21)

[la moneda]
acaba por ser todos los guarismos, (XLVIII, 23)

Cierta guardarropía, sólo ella, nos sabrá
. . . (XLIX, 7)

Esa guardarropía, . . .
al volver . . . (XLIX, 10 - 11)

Buena guardarropía, ábreme (XLIX, 20)

... los trajes descolgándose
por sí propios, ... (XLIX, 28 - 29)

... los trajes ...

...

...

... partiendo ... (XLIX, 28 - 31)

Los humos de los bohíos ...

... ! madrugarán ... (LII, 8 - 9)

Los humos de los bohíos ...

... jugar

... (LII, 8 - 9)

[Los humos de los bohíos]

... apañuscando ... (LII, 11)

[Los humos de los bohíos]

... , nos darían

su estímulo ... (LII, 11 - 12)

[Los humos de los bohíos]

... sacarnos

al aire ... (LII, 13 - 14)

... aire nene ...

... pelearles los hilos. (LII, 14 - 15)

... la v

dentilabial ... vela ... (LII, 33 - 34)

... Asoman] Buena guardanropis]
las coronas ... (LIII, 4 - 5)

[la moneda] los trajes descolgándose
...] por si propios, ...]
las coronas ... oir, (LIII, 5)

[la moneda] los trajes ...]
...]
las coronas ...]
... sin traspasar ... (LIII, 5 - 6)

[la moneda] Los humos de los bófros ...]
...] madrugarian ...]
las coronas ...]
...]
... exploran ... (LIII, 5 - 7)

[la moneda] ...]
... el otro puente ... les nace
... (LIII, 9)

[la moneda] ...]
Vuelve la frontera ... (LIII, 11)

[la moneda] Los humos de los bófros ...]
... nos dan ...]
... la frontera ... probar
... (LIII, 11)

[la moneda] Los humos de los bófros ...]
... sacros ...]
Forajido tormento, entra ... (LIV, 1)

[la moneda] ...]
Forajido tormento, ... sal
... (LIV, 1)

[la moneda] ...]
... solloza la sierra del alma, (LIV, 9)

[la moneda] ...]
se violentan oxígenos de buena voluntad, (LIV, 10)

arde cuanto no arde ... (LIV, 11)

...
el dolor doble el pico en risa. (LIV, 12)

... la Muerte está soldando ... (LV, 3)

El miércoles ... se abre las
propias uñas ... (LV, 8 - 9)

El miércoles ...
... instila ... (LV, 8 - 9)

Ya la tarde pasó diez y seis veces ... (LV, 19)

...
se acurrucan los rincones. (LVIII, 2)

La esfera terrestre del amor
..., da vuelta
y vuelta sin parar segundo, (LIX, 1 - 3)

... la esfera ...
... se afila ... (LIX, 10 - 11)

... la esfera ...
... querer perderse; (LIX, 10 - 12)

porque él [el punto] ha gestado, vuelta
y vuelta, (LIX, 15 - 16)

... , las leguas
de tu marcha [día], van corriendo ... (LX, 4 - 5)

te partes ...
... , domingo. (LX, 11 - 12)

... me dejas, ...
... , domingo. (LX, 11 - 12)

Y se apolilla mi paciencia, (LX, 13)

... : ¡Cuándo vendrá
el domingo bocón y mudo del sepulcro; (LX, 14 - 15)

cuándo vendrá [el domingo] a cargar este sábado
... (LX, 16 - 17)

... se amarille al sol
mi adolorida infancia (LXI, 9 - 10)

[mi caballo] ... , dice
que está bien, ... (LXI, 34 - 35)

[mi caballo] ... , dice
... , que todo está muy bien (LXI, 34 - 35)

Alfombra
Cuando [tú] vayas al cuarto ... (LXII, 1 - 2)

Alfombra.
... tú sabes, (LXII, 1 - 2)

Alfombra

...
entra en él [el cuarto], (LXII, 1 - 3)

Alfombra

... , entorna con tiento la mampara
... (LXII, 1 - 3)

Corteza

Y cuando salgas, (LXII, 7 - 8)

Corteza

... , di ... (LXII, 7 - 8)

Corteza

... , ... no tardarás
a llamar ... (LXII, 7 - 9)

[Corteza] ... me arrastras ... (LXII, 12)

... , y siquiera podrán
servirte [Almohada] mis nós musgosos y arrecidos, (LXII, 24 - 25)

...
la mañana chorrea el pelo fino. (LXIII, 2)

vira, ... el destino. (LXIII, 5)

... , se asienta apenas el destino. (LXIII, 5)

Aquí hay cuatro sujetos:

... Pero bastan
las astas del viento, los timones quietos hasta
hacerse uno,
y el grillo del tedio y el jiboso codo inquebrantable.
(LXIII, 11 - 14)

Hitos vagarosos enamora, ... (LXIV, 1)

... retoñan los peldaños, ... (LXIV, 4)

... Oh voces y ciudades ... cabalgando ... (LXIV, 13)

Me esperará tu arco de asombro, (LXV, 5)

Me esperará ...
las tonsuradas columnas de tus ansias
... (LXV, 5 - 6)

... Me esperará el patio, (LXV, 7)

... Me esperará ...
el corredor de abajo ... (LXV, 8)

... Me esperará mi sillón ayo, (LXV, 9)

Estoy ejeando ... (LXV, 14)

... ¿ ... jadar la sonda? (LXV, 14)

¿ ... tascar dianas? (LXV, 15)

Oh si se dispusieran los tácitos volantes

... (LXV, 18)

... ni el Destino pudo entrometer

ni un solo dedo suyo (LXV, 30 - 31)

Dobla el dos de Noviembre. (LXVI, 1, 6 y 18)

La rama del presentimiento

va, ... (LXVI, 3 - 4)

La rama del presentimiento

... , viene, ... (LXVI, 3 - 4)

La rama del presentimiento

... , sube, ... (LXVI, 3 - 4)

... vuestros dientes

... , repasando ciegos nervios, (LXVI, 7 - 8)

... vuestros dientes

...

sin recordar la dura fibra

... (LXVI, 7 - 9)

cómo aserráis [difuntos] el otro corazón

... (LXVI, 15)

Y la rama del presentimiento

se la muerde un carro, ... (LXVI, 19 - 20)

Canta cerca el verano, (LXVII, 1 - 5)

[el verano y yo]

... erramos ... (LXVII, 1 - 2)

lloriquea la arácnida acuarela

de la melancolía. (LXVII, 7 - 8)

... , gusanea la arácnida acuarela

de la melancolía. (LXVII, 7 - 8)

... vendría el gran espejo ausente. (LXVII, 11)

... : Si vendrá aquel espejo

... (LXVII, 21)

[aquel espejo]

... , ya pasa de cristal. (LXVII, 22)

Se ha degollado una semana (LXVIII, 9)

blanqueó nuestra pureza de animales. (LXVIII, 17)

... el bordón, al ser portado,
sustenta ... (LXVIII, 22 - 23)

... el bordón, al ser portado,
... no es sustentado ... (LXVIII, 22 - 23)

sin proferir ni jota, mi paletó, (LXVIII, 25)

Qué nos buscas, oh mar, . . . (LXIX, 1)

[mar] Con tus azadones saltas, (LXIX, 4)

[mar] con tus hojas saltas, (LXIX, 5)

[mar] . . . hachando en loco sésamo, (LXIX, 6)

. . . las olas, . . .

. . . descalzar . . .

. . . todos los recuerdos, . . . (LXIX, 7-9)

Los soles andan sin yantar? . . . (LXX, 4)

El porteo va en el alfar, . . . (LXX, 15)

. . . La jornada nos

da en el cogollo, . . . (LXX, 15 - 16)

Serpea el sol en tu mano fresca, (LXXI, 1)

. . . el sol . . .

. . . se derrama . . . (LXXI, 1 - 2)

Calla también, crepúsculo futuro, (LXXI, 13)

[crepúsculo futuro]

. . . recójete a reír . . . (LXXI, 14)

Los verdes han crecido. . . . (LXXII, 6)

. . . Amor
contó en sonido impar. . . . (LXXII, 16)

. . . Y la dulzura
dió para toda la mortaja, . . . (LXXII, 17 - 18)

Ha triunfado otro ay. . . . (LXXIII, 1)

Absurdo, este exceso sólo ante ti se
suda . . . (LXXIII, 13 - 14)

. . . gozna la travesura
. . . (LXXIV, 6)

Y las reflexiones técnicas aun dicen
. . . (LXXIV, 13)

. . . aquesa membrana

. . .

. . . , vibrando . . . (LXXV, 5 - 6)

. . .
. . . las aguas se quebrantan . . . (LXXV, 13)

. . . las aguas . . .
se doblan y doblan, . . . (LXXV, 13)

Estáis muertos, no habiendo antes vivido jamás . (LXXV, 17)

[la lluvia] . . . , sin haberme probado
... (LXXVII, 12)

Canta, lluvia, . . . (LXXVII, 18)

b) *Compleja:*

1) *Sujeto - Verbo - atributo nominativo:*

. . . la península párase
... , abozaleada, . . . (I, 14 - 15)

. . . la península párase
... , impertérrita
... (I, 14 - 15)

. . . , ohs de ayes
creyérase avaloriados de heterogeneidad. (V, 3 - 4)

La creada voz rebélase y no quiere
ser malla, . . . (V, 11 - 12)

La creada voz rebélase y no quiere
ser . . . amor. (V. 11 - 12)

[las cosas del velador]

Quedaron de su propiedad,
fratesadas, . . . (VI, 13 - 14)

[las cosas del velador]

Quedaron de su propiedad,
... , selladas . . . (VI, 13 - 14)

[mi lavandera entrará]
... , capulí de obrería, ... (VI, 19)

... hormigas minuteras
se adentran ... , dormitadas ... (VII, 16 - 17)

... hormigas minuteras
se adentran ... apenas
dispuestas, ... (VII, 16 - 18)

... , tu entrar y salir,
poca ... (XV, 12 - 13)

... Estría urente
abracadabra civil. (XVII, 3 - 4)

Se ha puesto el gallo incierto, ... (XIX, 19)

... diciembre torna
qué cambiado, ... (XXI, 11 - 12)

... diciembre torna
...
helado, ... (XXI, 11 - 13)

la griega sota de oros tórnase
morena sota de islas, (XXVI, 34 - 35)

la griega sota de oros tórnase
...
cobriza sota de lagos
... (XXVI, 34 - 36)

... la amada ... se queja
dulzorada, ... (XXX, 15 - 16)

Pugnamos ensartarnos por un ojo de aguja
enfrentados, ... (XXXVI, 1 - 2)

¡Hembra se continúa el macho, ... (XXXVI, 4)

Tú manqueas apenas, pululando
entrañada ... (XXXVI, 8 - 9)

La novia se volvía agua, (XXXVII, 7)

... el Sol ...
lo desposta todo para distribuirlo
... , el pródigo, (XXXIX, 7 - 9)

(Un molusco ataca yermos ojos encallados, (XL, 4)

[Pura]
Penetra reencarnada ... (XLII, 17)

implumes mayorcitos, ...
se carcajean pericotes viejos. (XLVII, 11 - 12)

[la moneda]
... arde llameante, (XLVIII, 5)

... los trajes ...

...

...

... partiendo ... , vacantes, (XLIX, 28 - 31)

La frontera, ... sigue

inmutable, ... (LIII, 14 - 15)

... , la ambulante batuta, ... sigue

inmutable, ... (LIII, 14 - 15)

Día ...

... naciste desnudo, ... (LX, 4)

En el siguiente ejemplo hay dos atributos nominativos:

La rama del presentimiento

... , ondea sudorosa,

fatigada ... (LXVI, 3 - 5)

Dobla triste el dos de Noviembre. (LXVI, 6 y 18)

[el verano y yo]

... erramos, ...

...

espatarrados ... (LXVII, 1 - 4)

Cuánta madre quedábase adentrada

... (LXVII, 17)

... voy-

me a fondo, celular de comer bien y bien beber. (LXX, 1 - 3)

... el sol ...

... se derrama cauteloso ... (LXXI, 1 - 2)

2) *Sujeto - verbo - objeto directo:*

[Quién ... ni deja]

testar las islas ... (I, 2)

... Lomismo ... padece

nombre nombre nombre nombre. (II, 15 - 16)

...

acaban de pasar ganguenado sus memorias

dobladoras penas, (III, 8 - 9)

... O ,...

... despertar y poner de pie al 1. (V, 15 - 16)

[mi lavandera] azular ... los caos. (VI, 22)

[mi lavandera] ... planchar los caos. (VI, 22)

[la calle] trasmañanar las salvas en los dobles (VII, 15)

margen de espejo habrá

... (VIII, 11)

... traspasaré mi propio frente

... (VIII, 12)

[yo] . . . perder el eco
... (VIII, 13)

Cómo escotan las ballenas a palomas. (X, 10)

El paciente . . . ,
... empavona tranquilas misturas. (X, 20 - 21)

Palpo el botón de dicha, . . . (XIII, 4)

Esa goma . . . pega el azogue al adentro. (XIV, 5)

Y tú, sueño , dame tu diamante implacable, (XVI, 4)

Y tú, sueño, dame . . .
tu tiempo de deshora. (XVI, 4 - 5)

Avístase la verde bandera presidencial,
arriando las seis banderas restantes, (XVI, 11 - 12)

Avístase la verde bandera presidencial,
arriando . . .
todas las colgaduras de la vuelta. (XVI, 11 - 13)

Y entrambos lo [al 2] apuramos. (XVII, 2)

[la celda] . . . cómo arranca
las diarias aherrojadas extremidades. (XVIII, 5 - 6)

De ellas [las paredes] me duelen entre tanto, más
las dos [paredes] largas . . . (XVIII, 14 - 15)

...
las dos largas [paredes] . . . tienen esta noche
algo de madres . . . (XVIII, 15 - 16)

... terciario brazo
... ha de pupilar, ...
esta mayoría inválida de hombre. (XVIII, 21 - 23)

Quemaremos la última esencia! (XIX, 13)

... mastiquemos brasas. (XIX, 16)

Cómo no voy a recordarle
al magro señor Doce. (XXI, 9 - 10)

bullá . . . reprende A vertical subordinada. (XX, 9)

...
el hombre guillermosecundario
puja . . . felicidad
... (XX, 14 - 15)

...
el hombre guillermosecundario
... suda felicidad
... (XX, 14 - 15)

... Hubimos de esplendor,
bocas ensortijadas de mal engreimiento, (XXI, 6 - 7)

bocas . . .
todas arrastrando recelos infinitos. (XXI, 7 - 8)

... diciembre ...

...
... , moqueando humillación. (XXI, 11 - 13)

Y a la ternurosa avestruz
como que [diciembre] la ha querido, como que la ha adorado.
(XXI, 14 - 15)

Pero ella [la avestruz] se ha calzado todas sus diferencias. (XXI, 16)

... asterisco ... se mendiga
... enmendaturas. (XXII, 9 - 10)

para que sacies mis esquinas. (XXII, 15)

forjaré de locura otros posillos, (XXII, 19 - 21)

cómo nos van cobrando todos
el alquiler del mundo ... (XXIII, 26 - 27)

... nos va cobrando todos
...
... el valor de aquel pan inacabale. (XXIII, 26 - 28)

El ñandú desplumado del recuerdo
alarga su postrera pluma, (XXIV, 4 - 5)

... la mano negativa de Pedro
graba ...
resonancias de exequias ... (XXIV, 6 - 8)

... innánima grifalda relata sólo
fallidas callandas cruzadas, (XXV, 23 - 24)

El verano echa nudo a tres años
... (XXVI, 1)

[tres años]
aurigan orimientos índices
de moribundas alejandrías,
de cuzcos moribundos. (XXVI, 4 - 6)

Las uñas ...
retesando los propios dedos hospicios. (XXVI, 22 - 23)

Esta casa me da entero ...
lugar para este no saber donde estar. (XXVII, 4 - 5)

... esta casa encantada,
me da muertes de azogue, ... (XXVII, 11 - 12)

... esta casa encantada,
... obtura
con plomo mis tomas
a la seca actualidad. (XXVII, 11 - 14)

... estas mesas ..., en que se prueba
amor ajeno en vez del propio amor, (XXVIII, 20 - 21)

El yantar de estas mesas ...
...
...
...
hace golpe la dura deglución; ... (XXVIII, 20 - 24)

El yantar de estas mesas . . .
 . . .
 . . .
 hace . . . ; el dulce,
 hiel; . . . (XXVIII, 20 - 25)

El yantar de estas mesas . . .
 . . .
 . . .
 hace . . .

. . . ; aceite funéreo, el café. XXVIII, 20 - 25)
 . . . esa agua
 . . . , ríe acero, . . . (XXIX, 5 - 6)

. . . esa agua
 . . . ríe . . . , caña. (XXIX, 5 - 6)

Acoraza este ecuador, Luna. (XXIX, 9)

Calderas viajeras
 . . . salpican de fresca sombra
 inánime, el color, . . . (XXX, 10 - 12)

Calderas viajeras
 . . . salpican . . .
 . . . , la fracción, . . . (XXX, 10 - 12)

Calderas viajeras
 . . . salpican . . .
 . . . , la dura vida,
 la dura vida eterna. (XXX, 10 - 13)

... ríe su gran cachaza
el firmamento gringo... (XXXII, 9 - 10)

[el tierno autocarril]
Remeda al cuco: ... (XXXII, 13)

[yo] ... , estaría escarmenando
la fibra védica, (XXXIII, 9 - 10)

[yo] ... , estaría escarmenando
...
la lana védica de mi fin final, ... (XXXIII, 9 - 11)

Y la cerveza lírica y nerviosa
a la que celan sus dos pezones sin lúpulo, (XXXV, 12 - 13)

Y los demás encantos de la mesa
que aquella núbil campaña borda
... (XXXV, 15 - 16)

[ella se sienta]
... , a coserme el costado
a su costado, (XXXV, 31 - 33)

Pugnamos ensartarnos por un ojo de aguja,
enfrentados, a las ganadas. (XXXVI, 1 - 2)

... esta existencia ... todaviiza
perenne imperfección. (XXXVI, 11 - 12)

... puntas que se disputan
...
el salto por el ojo de la aguja! (XXXVI, 24 - 26)

¡Ceded al nuevo impar
... (XXXVI, 34)

... su pañuelo trazaba puntos, (XXXVII, 12)

... su pañuelo trazaba ...
tildes, ... (XXXVII, 12 - 13)

[este cristal]

... ya no tiene cariños animales. (XXXVIII, 5 - 6)

[este cristal]

... tomaría la horma de los sustantivos

... (XXXVIII, 8)

... , lo enviarían [al cristal] por amor, (XXXVIII, 11)

... , lo enviarían [al cristal]
por pasado ... (XXXVIII, 11 - 12)

... , lo enviarían [al cristal]
... a lo más por futuro: (XXXVIII, 11 - 12)

... , boca ve-
nidera ... ya no tendrá dientes. (XXXVIII, 15 - 16)

Este cristal ...
... márchase ahora a formar las izquierdas, (XXXVIII, 17 - 18)

Este cristal ...
... márchase ahora a formar ...
los nuevos Menos. (XXXVIII, 17 - 19)

... Y pagamos en señas
curiosísimas el tibio valor innegable
horneado, trascendente. (XXXIX, 14 - 16)

Entonces, ni el propio revés de la pantalla
deshabitada enjugaría las arterias
... (XL, 7 - 8)

... , seis codos lamen
... , hueras yemas lunesentes. (XL, 18 - 19)

Habríamos sacado contra él, de bajo
de las dos alas del Amor,
lustrales plumas terceras, ... (XL, 20 - 22)

Habríamos sacado contra él, de bajo
de las dos alas del Amor,
... , puñales, (XL, 20- 22)

Habríamos sacado contra él, de bajo
de las dos alas del Amor,
...
nuevos pasajes de papel de oriente. (XL, 20 - 23)

La Muerte ... mana
su sangre blanca ... (XLI, 1 - 2)

Alguien silba valor ... (XLI, 6)

y hasta se contaría en par
veintitrés costillas ... (XLI, 7 - 8)

... sus trompas [del piano],

...
...

... se espulgan pesadillas insectiles, (XLIV, 8 - 11)

... Saboreemos

la canción estupenda, ... (XLV, 3 - 4)

A lo lejos husmeo los tuétamos

... (XLV, 8)

...
[yo] oyendo el tanteo profundo, ... (XLV, 9)

y empollaremos el ala aún no nacida
de la noche, ... (XLV, 14 - 15)

... tu memoria viene

sin probar ni agua, ... (XLVI, 3 - 4)

Mas, como siempre, tu humildad se aviene
a que le brinden la bondad más triste. (XLVI, 5 - 6)

[la moneda]

... al finalizar su rol, (XLVIII, 4)

[la moneda]

luego escala 71, ... (XLVIII, 9)

[la moneda]

pegando gritttos, (XLVIII, 19)

[la moneda]

soltando árduos, chisporroteantes silencios, (XLVIII, 20)

[la moneda]

acaba por ser todos los guarismos,

la vida entera. (XLVIII, 17 - 18)

... , cruzo,

... , los lunes

de la verdad. (XLIX, 1 - 3)

este mantillo que iridice los lunes

de la razón;

(XLIX, 15 - 16)

Buena guardarropía, ábreme

tus blancas hojas: (XLIX, 20 - 21)

El cancerbero ...

... , abriéndonos

cerrándonos los esternones, ... (L, 1 - 3)

[El cancerbero] ... pone el punto

fiscal, ... (L, 12 - 13)

Quiere el corvino ya no hayan adentros, (L,18)

[el cancerbero]

...
soslaya alguna su excepción de metal. (L, 24)

Los humos de los bohíos . . .
... madrugarán a jugar
a las cometas . . . (LII, 8 - 10)

Los humos de los bohíos . . .
...
...
... apañuscando alfarjes . . . (LII, 8 - 11)

Los humos de los bohíos . . .
...
...
... apañuscando . . . piedras, . . . (LII, 8 - 11)

Los humos de los bohíos . . .
...
...
... , nos darían
su estímulo . . . (LII, 8 - 11)

[Los humos de los bohíos]
... sacarnos
... (LII, 13)

aire . . . no conoce aún las letras, (LII, 14)

... aire nene . . .
... pelearles los hilos. (LII, 14 - 15)

Otro día querrás pastorear

...
...
meses nonos,
mis telones. (LII, 16 - 20)

... querrás ...

... destapar la toma de un crepúsculo, (LII,22)

...

las coronas ...

... sin traspasar los eternos

trescientos sesenta grados, ... (LIII, 5 - 6)

... ambas manos

ocultan el otro puente ... (LIII, 8 - 9)

Vuelve la frontera a probar

las dos piedras ... (LIII, 11 - 12)

...

las dos piedras ... no alcanzan a ocupar

una misma posada a un mismo tiempo. (LIII, 12 - 13)

...

el dolor dobla el pico en risa. (LIV, 12)

... un frontal, donde hay algas, ... (LV, 5)

... un frontal, donde hay ..., toronjiles (LV, 5)

... un frontal donde hay ...

..., versos anti-

sépticos sin dueño. (LV, 5 - 7)

..., toronjiles que

cantan divinos almácigos en guardia, ... (LV, 5 - 6)

El miércoles, . . . se abre las
propias uñas . . . (LV, 8 - 9)

El miércoles, . . .
. . . instila . . .
. . . , ecos, . . . (LV, 8 - 10)

El miércoles, . . .
. . . instila . . .
. . . , páginas vueltas, . . . (LV, 8 - 10)

El miércoles, . . .
. . . instila . . .
. . . ,zarros, (LV, 8 - 10)

El miércoles, . . .
. . . instila . . .
. . .
zumbidos de moscas
. . . (LV, 8 - 11)

El miércoles, . . .
. . . instila . . .
. . .
. . . pena clara esponjosa . . . (LV, 8 - 12)

El miércoles, . . .
. . . instila . . .
. . .
. . . cierta
esperanza. (LV, 8 - 13)

[el caballo] . . . , bufando
líneas de bofetadas . . . (LVIII, 5 - 6)

[el caballo] . . . , bufando
líneas . . . de horizontes; (LVIII, 5 - 6)

. . . la esfera . . .

. . .

. . .

gira forjando, . . .

aquel punto tan espantablemente conocido, (LIX, 10 - 14)

. . . él [aquel punto]ha gestado, vuelta

y vuelta,

el corralito consabido. (LIX, 14 - 17)

[yo] . . . apretarme el alma! (LIX, 22)

. . . : ¡Cuándo vendrá

el domingo . . .

. . . a cargar este sábado

de harapos, . . . (LX, 14 - 17)

. . . : ¡Cuándo vendrá

el domingo . . .

. . . a cargar . . .

. . . , esta horrible sutura

del placer . . . (LX, 14 - 18)

[mi caballo] . . . , dice

que está bien, (LXI, 34 - 35)

[mi caballo] . . . , dice
. . . , que todo está muy bien. (LXI, 34 - 35)

[Alfombra]
cása bien los cerrojos. . . . (LXII, 5)

Corteza

. . . di que no tardarás
a llamar al canal . . . (LXII, 7 - 8)

. . .
la mañana chorrea el pelo fino. (LXIII, 2)

vira, . . . el destino. (LXIII, 5)

. . . el minuto
. . . fécha los amotinados ni-
chos . . . (LXIV, 1 - 2)

Oh valle . . . , donde todo duerme
horrible mediatinta, . . . (LXIV, 11 - 12)

. . . dedo tendido . . . señala a calva Unidad. . . . (LXIV, 14)

Acomodando estoy mis desengaños . . . (LXV, 3)

Acomodando estoy . . . el rosado
de llaga de mis falsos trajines. (LXV, 3 - 4)

. . . ansias
. . . se acaban la vida. . . . (LXV, 6 - 7)

[sillón] que pára no más rezongando a las nalgas
tataranietas, ... (LXV, 11)

Estoy cribando mis cariños más puros. (LXV, 13)

estoy plasmando tu fórmula de amor
... (LXV, 16)

... mi padre

...

humildóse ...

hasta ser el primer pequeño que tuviste. (LXV, 23 - 26)

... ni el Destino pudo entrometer
ni un solo dedo suyo. (LXV, 30 - 31)

... vuestros dientes

... , repasando ciegos nervios, (LXVI, 7 - 8)

... vuestros dientes

...
sin recordar la dura fibra

... (LXVI, 7 - 9)

[difuntos]

cómo aserráis el otro corazón

... (LXVI, 15)

Y la rama del presentimiento

se la muerde un carro, ... (LXVI, 19 - 20)

[el verano y yo]
diversos erramos, al hombro
recodos, . . . (LXVII, 1 - 2)

[el verano y yo]
. . . erramos, al hombro
. . . , cedros, . . . (LXVII, 1 - 2)

[el verano y yo]
. . . erramos, al hombro
. . . ,compases unípedos, (LXVII, 1 - 2)

Mas, para qué me esforzaría
por dorar pajilla para tal encantada aurícula, (LXVII, 13 - 14)

. . . , a espaldas de astros queridos,
se consiente el vacío, a pesar de todo. (LXVII, 15 - 16)

sin proferir ni jota, mi paletó, (LXVIII, 25)

. . . las olas, . . .
. . . descalzar los cuatro vientos
. . . (LXIX, 7 - 8)

. . . las olas, . . .
. . . descalzar . . .
. . . todos los recuerdos, . . . (LXIX, 7 - 9)

. . . Nadie
sabe mi merienda suculenta de unidad: (LXXI, 4 - 5)

Tus manos y mis manos recíprocas se tienden
polos en guardia, . . . (LXXI, 10 - 11)

Tus manos y mis manos . . .
... practicando depresiones, (LXXI, 10 - 11)

Tus manos y mis manos . . .
... practicando . . .
... sienes . . . (LXXI, 10 - 12)

Tus manos y mis manos . . .
... practicando . . .
... costados. (LXXI, 10 - 12)

[salón]
hoy que has honda murria, . . . (LXXII, 11)

Y quien tal actúa ¿no va a saber
amaestrar excelentes dijitígrados
para el ratón . . . (LXXIII, 2 - 4)

Tengo pues derecho
... a ser
el cincel, . . . (LXXIII, 8 - 10)

[severas madres] asedian las reflexiones, . . . (LXXIV, 4)

... , y nosotros enflechamos
la cara apenas. . . . (LXXIV, 4 - 5)

[vosotros] . . . cre-
yendo morir, percibís la sexta cuerda . . . (LXXV, 14 - 15)

... Yo recuerde
y acreciente las perlas
... (LXXVII, 1 - 2)

3. *Sujeto - verbo - objeto directo - atributo acusativo:*

[cuanto heriza nos]

Se llama Lomismo . . . (II, 15)

. . . Hubimos de esplendor,

bocas ensortijadas de mal engreimiento, (XXI, 6 - 7)

El yantar de estas mesas así, . . .

. . .
torna tierra el bocado . . . (XXVIII, 20 - 22)

¡Ceded al nuevo impar

potente de orfandad! (XXXVI, 34 - 35)

. . . lo ven . . . individuo

incoloro, . . . (XXXVIII, 10 - 11)

4. *Sujeto - verbo - objeto indirecto:*

[yo] hallaría para el hifalto poder,
entrada eternal. (VIII, 1 - 3)

. . . O hay quien

les da granos [a los soles] como a pajarillos? . . .

(LXX, 4 - 5)

Y quien tal actúa ¿ no va a saber
amaestrar excelentes dijitígrados
para el ratón? (LXXIII, 2 - 4)

5. *Sujeto - verbo - complemento circunstancial:*

Circunstancial de tiempo:

El traje que vestí mañana
... (VI, 1)

[yo]
... , retirárame
de aquí a mil años. (XXXIII, 1 - 2)

[retirárame]
Mejor a cien [años] no más. (XXXIII, 3)

[este cristal]
Hiere cuando lo fuerzan
... (XXXVIII, 5)

[el] Sol que, al morirse de gusto, (XXXIX,7)

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

Cuánta madre quedábase adentrada
... , cuando
el cuadro faltaba, ... (LXVII, 17 - 19)

[tornan] las olas, después
de descalar los cuatro vientos
... (LXIX, 7 - 8)

... aquesa membrana
... , viene y va de cre-
púsculo a crepúsculo, ... (LXXV, 5 - 7)

[vosotros], no siendo ahora, en otro tiempo fuísteis. . . . (LXXV, 18 - 19)

Circunstancial de lugar:

Y la península párase

...
en la línea mortal del equilibrio. (I, 14 - 16)

... la tarde — ...
se anilla en mi cabeza, . . . (IV, 9 - 10)

... Oberturan
desde él [grupo dicotiledón] petreles, . . . (V 1 - 2)

[Aquello]
... No trascienda hacia afuera, (V, 7)

[Aquello]
... no glise en el gran colapso. (V, 10)

[mi lavandera]
lo lavaba ...
en el chorro de su corazón, . . . (VI, 3 - 4)

[mi lavandera]
en mis falsillas encañona
... (VI, 8 - 9)

...
entre los aros de que enviudemos,
margen de espejo habrá
... (VIII, 10 - 11)

Prístina y última piedra de infundada
ventura, acaba de morir
... , octubre habitación ... (X, 1 - 3)

... Cómo siempre asoma el guarismo
bajo la línea de todo avatar. (X, 8 - 9)

Esa manera de caminar por los trapecios. (XIV,3)

[yo], secando
mi metro y mis bolsillos
en tus 21 uñas de estación. (XVII, 15 - 17)

... madres que ya muertas
llevan por bromurados declives,
a un niño de la mano cada una. (XVIII, 16 - 18)

... terciario brazo
que ha de pupilar, entre mi donde y mi cuando, (XVIII, 21 - 22)

En un auto arteriado de círculos viciosos,
torna diciembre ... (XXI, 1 - 2)

Ahora que chirapa tan bonito
en esta paz de una sola línea, (XXII, 11 - 12)

sacaré de donde no haya, (XXII, 18)

Si pues siempre salimos al encuentro
de cuanto entra por otro lado, (XXII, 22 - 23)

En el siguiente ejemplo hay dos circunstanciales de lugar:

... Ahora, en cuál alvéolo
quedaría, en qué retoño capilar,
cierta migaja ... (XXIII, 14 - 16)

cierta migaja que hoy se me ata al cuello
... (XXIII, 16 - 17)

... el gran molar
cuya encía late en aquel lácteo hoyuelo
... (XXIII, 21 - 22)

... aquel lácteo hoyuelo
que inadvertido lábrase y pulula ...
en las cerradas manos recién nacidas. (XXIII, 22- 24)

Tal la tierra oirá en tu silenciar, (XXIII, 25)

Alfan alfiles a adherirse
a las juntas, ... (XXV, 1 - 2)

Alfan alfiles a adherirse
..., al fondo, ... (XXV, 1 - 2)

Alfan alfiles a adherirse
..., a los testuces, (XXV, 1 - 2)

Alfan alfiles a adherirse
...
al sobrelecho de los numeradores ... (XXV, 1 - 3)

... pulso párvulo mal habituado
a sonarse en el dorso de la muñeca. (XXV, 8 - 9)

... la más aguda tiplisonancia
...
se ennazala hacia carámbanos
de lástima infinita. (XXV, 10 - 13)

En el siguiente ejemplo hay dos complementos circunstanciales
de lugar:

Vienen entonces alfiles a adherirse
hasta en las puertas falsas y en los borradores. (XXV, 25 - 26)

Y así [envérase el fin,], desde el óvalo, ... (XXVI, 20)

... avestruz coja,
...
flecha hasta el estrecho ciego
de senos aunados. (XXVI, 28 - 31)

... no asoma ni madre a los labios. (XXVIII, 9)

Y me han dolido los cuchillos
de esta mesa en todo el paladar. (XXVIII, 18 - 19)

... la piedra circular que está
en las cien esquinas de esta suerte
... (XXXI, 8 - 9)

... haber tenido
...
a dos badajos inacordes de tiempo
en una misma campana. (XXXIII, 12 - 15)

[ella]

... se sienta a la orilla
de una costura, ... (XXXV, 31 - 32)

[ella se sienta]

... , a coseirme el costado
a su costado, (XXXV, 31 - 33)

Pugnamos ensartarnos por un ojo de aguja, (XXXVI, 1)

Tú manqueas apenas, pululando
entrañada en los brazos plenarios
de la existencia, (XXXVI, 8 - 10)

En el siguiente ejemplo hay cuatro circunstanciales de lugar;

[el] brazo revuélvese y trata de encodarse
a través de verdeantes guijarros gagos,
ortivos nautilos, aunes que gatean
recién, vísperas inmortales. (XXXVI, 14 - 17)

Rehusad, y vosotros, a posar las plantas
en la seguridad dupla de la Armonía. (XXXVI, 20 - 21)

... puntas que se disputan
en la más torionda de las justas
el salto por el ojo de la aguja! (XXXVI, 24 - 26)

Si él [el cristal] no dase por ninguno de sus costados;
(XXXVIII, 13)

Ni ese bueno del Sol que, al morirse de gusto,
lo desposta todo para distribuirlo
entre las sombras, . . . (XXXIX, 7 - 9)

ni él [el sol] me esperaría a la otra banda. (XXXIX, 10)

Quién nos hubiera dicho que en domingo
así, sobre arácnidas cuestras
se encabritaría la sombra de puro frontal. (XL, 1 - 3)

. . . Como
si no estuviésemos embrazados siempre
a los dos flancos diarios de la fatalidad! (XL, 10 - 12)

Habríamos sacado . . . , de bajo
de las dos alas del Amor,
lustrales plumas terceras, . . . (XL, 20 - 22)

Paletada facial, resbala el telón
cabe las conchas. (XLII, 24 - 25)

Este piano viaja para adentro, (XLIV, 1)

[el piano]
. . . Arrástrase bajo túneles, (XLIV, 5)

[el piano]
. . . Arrástrase . . . ,
. . .
bajo vértebras que fugan naturalmente. (XLIV, 5 - 7)

La tarde cocinera . . .
... te llora en su delantal . . . (XLVI, 9 - 10)

[la moneda] . . . arde . . .
...
... entre mis tímpanos alucinados. (XLVIII, 5 - 7)

[la moneda] . . . , rebota en 72. (XLVIII, 9)

[la moneda] . . . espejea . . .
en todos los demás piñones. (XLVIII, 10 - 11)

[la moneda]
orinándose . . .
en unánimes postes surgentes, (XLVIII, 15 - 16)

Cierta guardarropía, sólo ella, nos sabrá
a todos en las blancas hojas
de las partidas. (XLIX, 7 - 9)

Dos circunstanciales de lugar:

Esa guardarropía, . . .
al volver de cada facción,
de cada candelabro
... (XLIX, 10 - 12)

[los trajes]
... partiendo . . .
hasta el matiz prudente
... (XLIX, 31 - 32)

[El cancerbero]

Por entre los barrotos pone el punto
fiscal, . . . (L, 12 - 13)

[El cancerbero]

. . . , izándose en la falangita
del meñique, (L, 13 - 14)

[El cancerbero]

. . . , izándose . . .

a la pista de lo que hablo, (L, 13 - 15)

. . . , juega

el viejo . . .

a lo ancho de las aortas. . . . (L, 20 - 22)

Otro día querrás pastorear
entre tus huecos onfalóideos

ávidas cavernas, (LII, 16 - 18))

. . . días, . . .

que insisten en salirle . . .

por la culata de la v

dentilabial . . . (LII, 31 - 34)

. . . ambas manos

ocultan el otro puente que les nace

entre veras y litúrgicas bromas. (LIII, 8 - 10)

. . . la Muerte está soldando cada

lindero . . . , desde la cu-

beta de un frontal, . . . (LV, 3 - 5)

El miércoles, . . .
. . . instala por polvorientos
harneros, . . . (LV, 8 - 9)

Ya la tarde pasó diez y seis veces por el subsue-
lo empatrullado, (LV, 19 - 20)

dientes que huronean desde la neutra emoción, (LVI, 16)

dientes que huronean . . .

. . .

. . .

en la gran boca que ha perdido el habla. (LV, 16 - 19)

En la celda, . . . , también
se acurrucan los rincones. (LVIII, 1 - 2)

. . . en lo sólido, también
se acurrucan los rincones. (LVIII, 1 - 2)

Gira la esfera en el pedernal del tiempo, (LIX, 10)

. . . la esfera . . .

. . .

. . .

gira forjando, ante los desertados flancos, (LIX, 10 - 13)

. . . , las leguas
de tu marcha [día], van corriendo sobre
tus doce extremidades, . . . (LX, 4 - 6)

Constelado . . .
bajo eternas américas inéditas, tu gran plumaje, (LX, 9 - 10)

. . . se amarille al sol
mi adolorida infancia, (LXI, 9 - 10)

[Corteza]

. . . me arrastras al borde de tu alma. (LXII, 12)

Y en mal asfaltado oxidente de muebles hindúes,
vira, se asienta apenas el destino. (LXIII, 4 - 5)

Hitos vagarosos enamoran, desde el minuto
montuoso, . . . (LXIV, 1 - 3)

. . . en el
canal de Panamá . . .

. . . retoñan los peldaños, . . . (LXIV, 3 - 4)

. . . voces y ciudades . . . cabalgando en
un dedo tendido . . . (LXIV, 13 - 14)

. . .

pasan, . . . , gañanes . . .

. . . , detrás de las tres tardas dimensiones. (LXIV, 15 - 16)

Bajo los dobles arcos de tu sangre, por donde
hay que pasar tan de puntillas, que hasta mi padre
para ir por allí, (LXV, 22 - 24)

Entre la columnata de tus huesos

... ni el Destino pudo entrometer
ni un solo dedo suyo. (LXV, 28 - 31)

[el verano y yo]

... erramos, ...

... en la sola recta inevitable. (LXVII, 1 - 4)

... en aquellas paredes
endulzadas de marzo,
lloriquea, gusanea la arácnida acuarela
de la melancolía. (LXVII, 5 - 8)

... a espaldas de astros queridos,
se consiente el vacío, ... (LXVII, 15 - 16)

... lo que crecería
al pie de árdua quebrada de mujer. (LXVII, 19 - 20)

... Llueve en toda
una tercera esquina de papel secante. (LXVIII, 2 - 3)

... las manos avanzan
desde un martes cenagoso ... (LXVIII, 5 - 7)

... martes cenagoso que ha seis días
está en los lagrimales helado. (LXVIII, 7 - 8)

...
todo lo que puede hacer miserable genial
en gran taberna sin rieles. . . . (LXVIII, 11 - 12)

Que interinos Barrancos no hay en los esenciales
cementérios. (LXX, 13 - 14)

El porteo va en el alfar, . . . (LXX, 15)

. . . La jornada nos
da en el cogollo, . . . (LXX, 15 - 16)

Serpea el sol en tu mano fresca, (LXXI, 1)

. . . el sol . . .
se derrama . . . en tu curiosidad. (LXXI, 1 - 2)

[crepúsculo futuro]

. . . recójete a reir en lo íntimo, . . . (LXXI, 14)

. . . , te hablo
por tus seis dialectos enteros. (LXXII, 11 - 12)

. . . dentro de dos gráficas oscuras y aparte,
. . .
. . .

reclusos para siempre nos irán a encerrar. (LXXIV, 15 - 18)

Flotais nadamente detrás de aquesa membrana
. . . (LXXV, 5)

... aquesa membrana
...
... , vibrando ante la sonora caja
de una herida ... (LXXV, 5 - 8)

...
las aguas se quebrantan en los bordes enfrentados, ... (LXXV, 13)

... las perlas
que he recogido del hocico mismo
de cada tempestad. (LXXVII, 2 - 4)

A menos que me fuese dado
caer ahora para ella [la lluvia], ... (LXXVII, 6 - 7)

... me enterrasen
mojado en el agua
que surtiera de todos los fuegos. (LXXVII, 7 - 9)

temo que ella [la lluvia] se vaya, sin haberme probado
en las sequías de increíbles cuerdas vocales, (LXXVII, 12 - 13)

¿No subimos acaso para abajo? (LXXVII, 17)

Circunstancial de instrumento:

aunque la Muerte concibe y pare
de Dios mismo. (XIII, 9 - 10)

... conectar
la antena del sexo
con lo que estamos siendo sin saberlo. (XXX, 6 - 8)

[aquella núbil campaña borda]
... con las diez varillas mágicas
de sus dedos pancreáticos. (XXXV, 16 - 21)

Llama con toque de retina
el gran panadero. . . . (XXXIX, 13 - 14)

En el siguiente ejemplo hay dos casos:

Piano oscuro ¿ a quién atisbas
con tu sordera que me oye,
con tu mudez que me asorda? (XLIV, 13 - 15)

nos cubriremos con el oro de no tener nada, (XLV, 13)

... , con noche
[el cancerbero] soslaya (L, 23 - 24)

¡Cuánto se aceita en codos
que llegan hasta la boca! (LIII, 20 - 21)

... la majada . . . se subraya
de un relincho andino. (LXIII, 9 - 10)

... cantores obreros redondos remiendan
[la dura fibra] con cáñamo inacabable. . . . (LXVI, 10 - 11)

[difuntos]
cómo aserráis el otro corazón
con vuestras blancas coronas, . . . (LXVI, 15 - 16)

Se ha degollado una semana
con las más agudas caídas; . . . (LXVIII, 9 - 10)

Qué nos buscas, oh mar, con tus volúmenes
docentes! . . . (LXIX, 1 - 2)

[mar] Con tus azadones saltas, (LXIX, 4)

[mar]
con tus hojas saltas, (LXIX, 5)

. . . La jornada nos
da en el cogollo, con su docena de escaleras, . . . (LXX, 15 - 16)

. . . escaleras, escala-
das, . . . , por pávi-
das sandalias vacantes. (LXX, 16 - 18)

Circunstancial de modo:

Y la península párase
por la espalda, . . . (I, 14 - 15)

. . .
acaban de pasar gangueando sus memorias
dobladoras penas, (III, 8 - 9)

Rechinan dos carretas contra los martillos
. . . (IV, 1)

Tendíme en són de tercera parte, (IV, 8)

... la tarde — ...
se anilla ... , furiosamente
... (IV, 9 - 10)

... la tarde — ...
se anilla ...
a no querer dosificarse en madre. . . . (IV, 9 - 11)

El alejarse, ...
rompe a Crisol. (IV, 14 - 15)

[Aquello]
... piense en s6n de no ser escuchado, (V, 8)

Pues no deis 1, que resonar6 al infinito. (V, 14)

[las cosas del velador]

Quedaron de su propiedad, (VI, 13)

[yo]
... quedar con el frente hacia la espalda. (VIII, 14)

... , su válvula
que se abre en suculenta recepción
... (IX, 2 - 3)

... , enveto bolivarianas fragosidades
a treintid6s cables y sus múltiples, (IX, 8 - 9)

se arrequantan pelo por pelo
soberanos belfos, ... (IX, 10- 11)

En el siguiente ejemplo hay dos complementos de modo:

Prístina y última piedra de infundada
ventura, acaba de morir
con alma y todo, . . . y encinta. (X, 1 - 3)

[la piedra acaba de morir]
De tres meses de ausente y diez de dulce. (X, 4)

Cómo arzonamos, cara a monótonas ancas. (X, 13)

Escapo de una finta, peluza a peluza. (XII, 1)

Carilla . . . , fabrida
[con] cinco espinas por un lado
y cinco por el otro: . . . (XII, 9 - 11)

Esto me lacera de tempranía. (XIV, 2)

. . . , ahora me he sentado
a caminar. . . . (XV, 2 - 3)

dos puertas que al viento van y vienen
sombra a sombra. (XV, 17 - 18)

. . . , aire manco, dame ir
galoneándome de ceros a la izquierda. (XVI, 2 - 3)

Destíflase este 2 en una sola tanda, (XVII, 1)

Caras no saben de la cara, . . . (XVII, 10)

Caras no saben . . . de la
marcha a los encuentros. (XVII, 10 - 11)

Y sin hacia cabecee el exergo. (XVII, 12)

Y sólo yo me voy quedando,
...
... , en busca de terciario brazo
... (XVIII, 19 - 21)

cómo quedamos de tan quedarnos. (XIX, 2)

... Pues apenas
acerco el 1 al 1 para no caer. (XX, 2 - 3)

torna diciembre . . .
con su oro en desgracia. . . . (XXI, 2 - 3)

... Y hoy diciembre torna
... , [con] el aliento a infortunio, (XXI, 11 - 12)

... Y hoy diciembre torna
...
... moqueando humillación. (XXI, 11 - 13)

[el farol]
... pende
a modo de asterisco que se mendiga
a sí propio quizás qué enmendaturas. (XXII, 8 - 10)

Y si, . . .
te derramas de mayor bondad, (XXII, 16 - 17)

forjaré de locura otros posillos, (XXII, 19)

... nos sobrasen
cáscaras de relojes en flexión de las 24
en punto parados. (XXIII, 11 - 13)

Alfan alfiles a añherirse
... (XXV, 1)

ceden las estevas ...
con pulso párvulo ... (XXV, 7 - 8)

... tres años
..., a todo
sollozo,
aurigan ... (XXVI, 1 - 4)

Así envérase el fin, ...
como polluelo adormido ... (XXVI, 16 - 17)

Y así, [envérase el fin] desde el óvalo, con cuatros al hombro,
(XXVI, 20)

De entonces crecen ellas [las uñas] para adentro, (XXVI, 24)

[las uñas]
mueren para afuera, (XXVI, 25)

En el siguiente ejemplo hay dos circunstanciales de modo:

la griega sota de oros tórnase
morena sota de islas,
cobriza sota de lagos
... (XXVI, 34 - 36)

... sus canas tías que hablan
en tordillo retinte de procelana, (XXVIII, 13 - 14)

El yantar de estas mesas ...

...
...
...
hace ...; el dulce,
hiel; ... (XXVIII, 20 - 25)

El yantar de estas mesas ...

...
...
...
hace ...
...; aceite funéreo, el café. (XXXVIII, 20 - 25)

Calderas viajeras
que se chocan y salpican de fresca sombra
inánime, el color, ... (XXX, 10 - 12)

Quién como lo que va ni más ni menos. (XXXII, 6)

¡Hembra se continúa el macho, a raíz
de probables senos, ... (XXXVI, 4 - 5)

!Hembra se continúa el macho, ...
...
a raíz de cuanto no florece. (XXXVI, 4 - 6)

Tú[Venus de Milo] manqueas apenas, pululando
entrañada ... (XXXVI, 8 - 9)

... no hay cómo salir de él [el meñique], sino haciendo
la cuenta de que hoy es jueves, (XXXVI, 32 - 33)

Este cristal aguarda ser sorbido
en bruto ... (XXXVIII, 1 - 2)

..., lo enviarían[al cristal] por amor, (XXXVIII, 11)

..., lo enviarían [al cristal] ...
por pasado ... (XXXVIII, 11 - 12)

..., lo enviarían [al cristal] ...
... a lo más por futuro: (XXXVIII, 11 - 12)

[el cristal]
... espera ser sorbido ...
... en cuanto transparencia, ... (XXXVIII, 14 - 15)

[el cristal]
... espera sr sorbido ...
..., por boca ve-
nidera ... (XXXVIII, 14 - 16)

Este cristal ha pasado de animal, (XXXVIII, 17)

... Sonríó
a columpio por motivo. (XXXIX, 2 - 3)

(Un molusco ataca . . .
a razón de dos o más posibilidades tantálicas
. . .). (XL, 4 - 5)

(Un molusco ataca . . .
. . .
contra medio estertor de sangre remordida). (XL, 4 - 6)

. . ., a rastras, seis codos lamen
. . . (XL, 18)

. . . costillas que se echan de menos
entre sí, . . . (XLI, 8 - 9)

. . . Está
duro de lo que se ahuyenta. (XLIII, 3 - 4)

Este piano . . .
viaja a saltos alegres. (XLIV, 1 - 2)

[este piano] . . . medita en ferrado reposo, (XLIV, 3)

[este piano] . . . medita . . .
clavado con diez horizontes. (XLIV, 3 - 4)

. . . vértebras que fugan naturalmente. (XLIV, 7)

. . . sus trompas [del piano]
. . .
van de eclipse, (XLIV, 8 - 10)

... husmeo los tuétanos
... , a la caza
de teclas de resaca. (XLV, 8 - 10)

En el siguiente ejemplo hay tres circunstanciales de modo:

y muerta de hambre tu memoria viene
sin probar ni agua, de lo puro triste. (XLVI, 3 - 4)

[el delantal de la tarde]
nos empieza a querer de oirmos tanto. (XLVI, 11)

Ciliado archipiélago, te desislas a fondo,
a fondo, archipiélago mío! (XLVII, 5 - 6)

Ella [la moneda], dase contra 70; (XLVIII, 8)

[la moneda]
orinándose de natural grandor, (XLVIII, 15)

Y siempre los trajes descolgándose
por sí propios, ... (XLIX, 28 - 29)

... los trajes ...

...
...

... partiendo sin cuerpos, ... (XLIX, 28 - 31)

La frontera, ... sigue
... , sólo
más ella a cada esguince en alto. (LIII, 14 - 16)

Aveces doyme contra todas las contras, (LIV, 5)

Y me retiro hasta azular, . . . (LIX, 21)

. . . , las leguas

de tu marcha [día], van corriendo . . . (LX, 4 - 5)

. . . , ese doblez ceñudo

que después deshiláchase

en no se sabe qué últimos pañales. (LX, 6 - 8)

[domingo] te partes y me dejas, sin tu emoción ambigua, (LX, 11)

te partes y me dejas, . . .

sin tu nudo de sueños, domingo. (LX, 11 - 12)

. . . placer que nos engendra sin querer, (LX, 18)

[mi caballo]

. . . , entre sueños, . . . , dice

que está bien, . . . (LXI, 34 - 35)

[Corteza]

. . . me arrastras al borde de tu alma. (LXII, 12)

. . . Oh voces y ciudades que pasan cabalgando . . . (LXIV, 13)

. . . mi sillón ayo,

. . .

. . . , pára no más rezongando . . .

. . . , de correa a correhuela. (LXV, 9 - 12)

estoy plasmando tu fórmula de amor
para todos los huecos de este suelo. (LXV, 16 - 17)

En el siguiente ejemplo hay dos circunstanciales de modo:

Oh si se dispusieran los tácitos volantes
para todas las cintas más distantes,
para todas las citas más distintas. (LXV, 18 - 20)

... mi padre

...
humildóse hasta menos de la mitad del hombre, (LXV, 23 - 25)

Difuntos, qué bajo cortan vuestros dientes
abolidos, ... (LXVI, 7 - 8)

Cuánta madre quedábase adentrada
..., en tenaz atavío de carbón, ... (LXVII, 17 - 18)

Cuánta madre quedábase adentrada

...,
... para lo que crecería
... (LXVII, 17 - 19)

... aquél espejo
..., ya pasa de cristal. (LXVII, 21 - 22)

Y llueve más de abajo ay para arriba. (LXVIII, 4)

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

... , y, de un solo
desafío,
blanqueó nuestra pureza de animales. (LXVIII, 15 - 17)

En el siguiente ejemplo hay dos circunstanciales de modo:

[mar]
... saltas,
hachando, hachando en loco sésamo, (LXIX, 5 - 6)

... tornan llorando las olas, ... (LXIX, 7)

En el siguiente ejemplo hay tres circunstanciales de modo:

... las olas, ...
... descalzar los cuatro vientos
y todos los recuerdos, en labiados plateles
de tungsteno, contractos de colmillos
y estáticas eles quelonias, (LXIX, 7 - 11)

Todos sonrían del desgaire ... (LXX, 1)

... voy-
me a fondo, celular de comer bien y bien be-
ber, (LXX, 1 - 3)

Los soles andan sin yantar? ... (LXX, 4)

El porteo va en el alfar, a pico. ... (LXX, 15)

... escaleras, escala-
das, en horizontizante frustración de pies, ... (LX, 16 - 17)

Vanse los carros flajelados por la tarde,
y entre ellos los míos, cara atrás, . . . (LXXI, 7 - 8)

Vanse los carros flajelados por la tarde,
... , cara . . . , a las riendas
fatales de tus dedos. (LXXI, 7 - 9)

Y el mes y medio transcurrido alcanza
para una mortaja, hasta demás .(LXXII, 8 - 9)

. . . Amor
contó en sonido impar. . . (LXXII, 16 - 17)

. . . Y la dulzura
dió para toda la mortaja, hasta demás. (LXXII, 17 - 18)

Absurdo, este exceso sólo ante ti se
suda de dorado placer. (LXXIII, 13 - 14)

reclusos para siempre nos irán a encerrar. (LXXIV, 18)

Flotais nadamente . . . (LXXV, 5)

. . . aquesa membrana
que, péndula del zenit al nadir, viene y va . . . (LXXV, 5 - 6)

Estais muertos, no habiendo antes vivido jamás. (LXXV, 17)

Ellos murieron siempre de vida. (LXXV, 25)

En nombre de esa pura
que sabía mirar hasta ser 2. (LXXVI, 3-4)

Graniza tánto, como para que yo recuerde
y acreciente las perlas
... (LXXVII, 1-2)

temo que ella [la lluvia] se vaya, sin haberme probado
... (LXXVII, 12)

BIBLIOGRAFIA DE OBRAS CITADAS O CONSULTADAS

Alarcos Llorach, Emilio. *Elementos formales de la lírica actual*. Madrid: Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1967.

....., *La poesía de Blas de Otero*. Salamanca: Editorial Anaya, 1966.

Arona, Juan de [Pedro Paz Soldán y Unanue]. *Diccionario de peruanismos*. Lima: Librería Francesa Científica [1871].

Baring -Gould, Sabine. *Curious Myths of the Middle Ages: The Legend of the Cross*. New York: University Books, Inc. 1967.

Bousoño, Carlos. *Teoría de la expresión poética*. 4a. ed. Madrid: Editorial Gredos (Biblioteca Románica Hispánica [II Estudios y Ensayos 7]), 1966.

Bruneau, Charles. "La Stylistique". *Romance Philology*, 5: 1 (1951 - 52), 1 - 14.

Caro, Miguel Antonio. *Obras completas: De la aliteración considerada como elegancia métrica*. Bogotá: Imprenta Nacional, 1928, Vol. V.

Cilveti, Angel. *Introducción a la mística española*. Madrid: Editorial Cátedra, 1974.

Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos tradicionales*. Barcelona: Luis Miracle, 1958.

Cohen, Jean. *Estructura del lenguaje poético*. trad. Martín Blanco Alvarez. Madrid: Editorial Gredos (Biblioteca Románica Hispánica [II Estudios y ensayos, 140]), 1970.

..... "Le sens poétique". En *Revue d'Esthétique*, 3 - 4 (1975) 41 - 75.

- Corominas, Joan. *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*. 4 vols. Madrid: Editorial Gredos (Biblioteca Románica Hispánica [V Dictionarios, 1]), 1954.
- Ercilla, Alonso de. *La Araucana*. Parte I: 2. ed. José Toribio Medina. Santiago de Chile: Imprenta Elzeviriana, 1910. Vol. 1.
- García Lorca, Federico. "La casada infiel," *Romancero Gitano*. 8a. ed. Buenos Aires: editorial Losada, 1959.
- Guiraud, Perre. *La Stylistique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1967.
- Izquierdo Ríos, Francisco. *César Vallejo y su tierra*. 3a. ed. Lima: s. i., 1972.
- Jakobson, Roman. *Essais de linguistique générale*. trad. Nicolás Ruwet. Paris: Les édition de Minuit, 1963.
- y Claude Lévy Strauss. " 'Les chats' de Charles Baudelaire," en *L'Homme*, 2 (1962), 5 - 21.
- Lausberg, Heinrich. *Manual de Retórica Literaria: Fundamentos de una ciencia de la literatura*. trad. José Pérez Riesco. Madrid: Editorial Gredos, (biblioteca Románica Hispánica [III Manuales, 15]), 1967.
- León, Fray Luis de. "Noche serena," *Obras poéticas*. ed. José Llobera, S. J. Cuenca: s. i., 1932 - 33. Vol I.
- Mauron, Charles. *Des métaphores obsédantes au mythe personnel: Introduction à la psycho - critique*. Paris: Corti, 1963.
- Proust, Marcel. "Por el camino de Swann," *En busca del tiempo perdido*. trad. Pedro Salinas, 2a. ed. Madrid: Alianza Editorial, 1968. Vol. I.
- Quilis, Antonio. *Estructura del encabalgamiento en la métrica española*. Madrid: Revista de Filología Española [Anejo LXXVII], 1964.
-, *Métrica española*. Madrid: Editorial Alcalá, 1969.

Real Academia Española. *Diccionario de Autoridades*. 3 vols. Madrid: Editorial Gredos (Biblioteca Románica Hispánica [V Diccionarios, 3]), 1964.

..... *Diccionario de la lengua española*. 19a. ed. Madrid: Espasa- Calpe. 1970.

Sáinz de Robles, Federico Carlos. *Ensayo de un diccionario español de sinónimos y antónimos*. 6a. ed. Madrid: Aguilar, 1965.

La Santa Biblia: Antiguo y Nuevo Testamento. Antigua versión de Casiodoro de Reina. Buenos Aires - México etc.; Sociedades Bíblicas Unidas, 1960.

Santamaría, Francisco J. *Diccionario general de americanismos*. 3 vols. México, 1942 - 43.

Vallejo, César. *Los Heraldos Negros*. Lima: s. i., 1918.

..... *Trilce*. Lima: Talleres tipográficos de la Penitenciaría, 1922.

..... *Trilce*. 2a ed. Madrid: Compañía Iberoamericana de Publicaciones, 1930.

..... *Poemas Humanos*. Paris: Editions des Presses Modernes, 1939.

..... *Obra poética completa*. Lima: Moncloa ed., 1968.

N. B. Debido al carácter de este estudio, que consiste en un análisis exclusivamente textual de *Trilce* basado en los métodos de Jean Cohen, he evitado la consulta de los críticos de Vallejo, razón por la cual no los incluyo en esta bibliografía. No obstante, en el pasado, he consultado a los críticos pertinentes de la amplísima bibliografía sobre Vallejo.

Marzal, Manuel S.J.
Historia de la Antropología Indigenista: México y Perú

Ortiz, Alejandro
Huarocharí: 400 años después

Osteling, Jorge
De Campesinos a Profesionales

Pease, Franklin (Editor)
Collaguas I

Trazegnies, Fernando
Ciriaco de Urtecho. Litigante por amor

Vallejo, César
Teatro Completo

PEDIDOS: Oficina de Publicaciones
Final de la Av. Bolívar
s/n - Pueblo Libre
Apartado 1761, Lima 1
Teléfono 622540
Anexo 220

Carátula: **Bertha Ochoa**

