



Este artículo se encuentra disponible en acceso abierto bajo la licencia Creative Commons Attribution 4.0 International License.

This article is available in open access under the Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Cet article est disponible en libre accès sous licence Creative Commons Attribution 4.0 International Licence.

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Rectorado de la Universidad Ricardo Palma

Vol. 6, n.º 11, enero-junio, 2023, 47-67

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.59885/archivoVallejo.2023.v6n11.02

Unas apostillas al poema VII de *Trilce*

Some notes on poem VII of *Trilce*

Quelques notes sur le poème VII de *Trilce*

SANTIAGO LÓPEZ MAGUIÑA

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

(Lima, Perú)

slopezm@unmsm.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0002-4658-7025>



RESUMEN

Proponemos en este texto una lectura que no pretende interpretar ni encontrar sentidos o significados ocultos. Se ensayan algunas traducciones del lenguaje de alteridad de los textos de *Trilce*. Nuestro principal objetivo es armar la composición figurativa del texto, que pueda abrir el camino para un montaje más amplio. De esta manera, se han encontrado algunas direcciones de sentido y trazos que apuntan a formar íconos que figurativizan ciertas categorías: lo legal vs. lo ilegal, lo justo y lo injusto, la bribonería y la circunspección, la liberación y el confinamiento, al lado de las de la movilidad y la inmovilidad, el cambio y el estancamiento, la linealidad y la circularidad, la ceremonialidad y la rutina, la innovación y la continuidad, la prudencia y el riesgo, lo rural y lo urbano.

Palabras clave: César Vallejo; *Trilce*; literatura peruana; semiótica.

Términos de indexación: semiología; lenguaje simbólico; literatura latinoamericana (Fuente: Tesouro Unesco).

ABSTRACT

In this text, we propose a reading that does not pretend to interpret or find some hidden sense or meaning. We rehearse some translations of the language of otherness of *Trilce's* texts. Our main objective is to assemble the figurative composition of the text, which can open the way for a wider assemblage. In this way, we have found some directions of meaning and traces that aim to form icons that figurative certain categories: the legal vs. the illegal, the just and the unjust, rascality and circumspection, liberation and confinement, alongside those of mobility and immobility, change and stagnation, linearity and circularity, ceremoniality and routine, innovation and continuity, prudence and risk, the rural and the urban.

Key words: César Vallejo; *Trilce*; Peruvian literature; semiotics.

Indexing terms: semiology; symbolic languages; Latin American literature (Source: Unesco Thesaurus).

RÉSUMÉ

Dans ce texte, nous proposons une lecture qui ne prétend pas interpréter ou trouver des sens ou des significations cachées. Nous essayons quelques traductions du langage de l'altérité dans les textes de *Trilce*. Notre objectif principal est d'assembler la composition figurative du texte, ce qui peut ouvrir la voie à un assemblage plus large. Nous avons ainsi trouvé des directions de sens et des traces qui visent à former des icônes qui figureront certaines catégories: le légal et l'illégal, le juste et l'injuste, la friponnerie et la circonspection, la libération et l'enfermement, ainsi que la mobilité et l'immobilité, le changement et la stagnation, la linéarité et la circularité, le cérémonial

et la routine, l'innovation et la continuité, la prudence et le risque, la ruralité et l'urbanité.

Mots-clés: César Vallejo; *Trilce*; littérature péruvienne.

Termes d'indexation: sémiologie; langage symbolique; littérature latino-américaine (Source: Thesaurus de l'Unesco).

Recibido: 24/04/2023

Revisado: 15/05/2023

Aceptado: 17/05/2023

Publicado en línea: 28/06/2023

Financiamiento: Autofinanciado.

Conflicto de interés: El autor declara no tener conflicto de interés.

1. INTRODUCCIÓN

Si el poema es una totalidad, será posible definir sus límites: las envolturas y los nexos (Bordron, 1991) que enlazan a las partes que las integran. Será posible encontrar las conexiones que le dan unidad. Precisamente aquello que parece faltar en muchos poemas de *Trilce* de César Vallejo. Los lectores sienten que los lexemas y los enunciados de esos textos no tienen conectores que los hagan legibles, que se hallen provistos de sentido. Algunos, por eso, los rechazan sin más, o los consideran disparates, como es el caso de nuestro maestro José María Eguren, o del entrañable escritor que es Julio Ramón Ribeyro. Para ambos los poemas de *Trilce* eran desatinos. Para otros, en cambio, son poemas cuyas fugas de sentido no deberían desconcertarnos, pues constituyen composiciones cuyas combinaciones y ensambles apuntan a la sorpresa, a lo inédito, por la vía de lo inverosímil, las paradojas, lo absurdo. Este texto se sitúa dentro de esta corriente y en él se trata de visualizar sus construcciones verbales, que son iconizables como entidades unificadas.

Doblé la calle por la que raras veces se pasa con bien, salida heroica por la herida de aquella esquina viva, nada a medias.	5
Son los grandores, el grito aquel, la claridad de careo, la barreta sumersa en su función de iya!	10
Cuando la calle está ojerosa de puertas, y pregona desde descalzos atriles transmañar (transmañanar) la salva en los dobles.	15
Ahora hormigas minuterías se adentran dulzoradas, dormitadas, apenas dispuestas, y se baldan, quemadas pólvoras, altos de a	1921. 19

El cubrimiento general del poema ofrece una disposición espacial formada por dos grandes zonas geográficas: un ámbito urbano, expresado por la reiteración del lexema «calle», y un ámbito rural que es un fondo supuesto, presente, sin embargo, de modo patente en otros poemas de *Trilce*. El poema da a ver y a oír presencias móviles que, no obstante, permanecen estancadas, en una sucesión circular y repetitiva. Se despliega una movilidad inmóvil, antítesis que integra la serie movilidad/inmovilidad, sucesión/estancamiento, linealidad/circularidad. Por contraste, o para contrastar, se marca una cifra, 1921, que parece referir al primer aniversario de la independencia del Perú. Fecha acontecimental, que marca un cambio, la instauración política de un nuevo orden, la liberación del Perú del yugo colonial y el inicio de la república. Fin y comienzo, en antítesis con una duración entre vías conocidas de recorrido riesgoso, pero ya incorporadas a las rutinas que son parte de la siguiente serie de oposiciones: festividad/rutina, novedad/permanencia, prudencia/riesgo. Lo peligroso, en efecto, se sospecha como una situación que se sucede habitualmente para resultar

constituyendo un hábito arriesgado. ¿Una prudencia arriesgada? ¿O un riesgo prudente? Uno piensa al leer los poemas de *Trilce* que estos parecen ofrecer puestas en escena de acontecimientos paradójicos. En este poema la paradoja que se plantea puede exponerse en las siguientes preguntas: ¿una prisión liberadora?, ¿una libertad prisionera?

2. [VERSOS 1-4] RUMBÉ

2.1. Para precisar las intuiciones propuestas comenzamos reparando en el nivel icónico narrativo del poema, en la visión del paso de un actor por un espacio bien circunscrito («Rumbé», «Doble la calle») que transcurre de un pasado reciente hacia un ahora. La mención a la «calle» aparece dos veces y forma conjunto con la palabra «esquina». Son parte de la categoría ciudad o pueblo, o formación urbana. Salta a la vista con esas palabras la silueta de un asentamiento poblacional, sin que se acierte en principio a precisar su exacta catalogación. Aunque por la referencia al peligro, como se verá, puede suponerse que el paso por una calle hace pensar en una ciudad. Una ciudad, en efecto, se vislumbra; una ciudad donde específicamente pasar por ciertas calles entraña correr riesgos. «Rumbé sin novedad por la veteada calle / que yo me sé».

Este enunciado sorprende al lector con la forma verbal «Rumbé», que si uno busca por su significado en el DRAE encuentra definida como pretérito del verbo «rumbar», que en su primera acepción significa «zumar». Figura como regionalismo, usado en León (España) y en Colombia. En Murcia significa «gruñir». En El Salvador es «rumboso». Nuestra semántica castellana incorporada nos dice que su sentido en el poema es otro. Pensamos que indica encaminarse, seguir un trayecto. Google informa que en Chile se usa como «enrumbar». Es el sentido que puede corresponder al que aparece en el texto. Creemos haberlo escuchado en el castellano de las provincias del norte del Perú, desde Áncash, desde la parte norte de ese departamento, más castellanizada que el resto y conectada con La Libertad, departamento donde se halla Santiago de Chuco, lugar natal de César Vallejo. Ello da pie a dos comentarios: 1) «rumbé» no puede ser forma verbal acogida en

el libro que normaliza el uso del léxico en lengua española, 2) es una palabra nueva e insólita, de variados sentidos, que no se adecúa a una constante aceptada. Respecto a los territorios codificados de la lengua castellana es una palabra que se escapa al sentido. El verbo del que deriva «rumar» tiene acepciones que lo encajan en campos de sentido sonoros, ligados al mundo de los insectos y de los felinos, así como al campo de lo festivo. Sin tener en cuenta el sentido que toma en Chile y en otras partes de Latinoamérica, la palabra dibuja una línea de fuga hacia acciones de desplazamiento. Pero si se la toma en cuenta, como lo hemos hecho, la palabra igualmente se despliega en sentidos sonoros y cinéticos.

Admitimos por tanto «enrumbé» como acepción de «rumbé» dado sobre todo a que el poema presenta una totalidad envolvente (*isotopía*, en el lenguaje técnico de la semiótica), cuya unidad se halla fundada en la imagen de la acción de un caminar o «enrúmbe» por un lugar urbano. Aun así, no hay que echar fuera de esta lectura el sentido del verbo «rumar» como «zumar». Con ello formamos la imagen del rumar zumar, esto es, de un desplazamiento sonoro. No olvidemos a la vez que zumban en especial los insectos que vuelan. Sonido notorio y muy atrayente, dicho sea de paso, en la narrativa oral de las poblaciones andinas (¿es el mismo sonido del tábano zumbador tal como aparece en *Los ríos profundos* de José María Arguedas, 2011, pp. 93-94). ¿Un rumar zumbador?

2.2. Veteada

2.2.1. Continuemos leyendo. Se habla del desplazamiento por una «veteada calle». El verbo «vetear» puede ser entendido simultáneamente en dos sentidos: pintar franjas sobre una superficie es el primero. Pero se cuele otro, como una suerte de juego de palabras escondidas. Vetear puede llevar el sentido de veto, de veda, de prohibición. Las vetas pintadas pueden ser tomadas como vetos, en el discurso o en la lengua (o lalengua) del poema. Con esta consideración aparece la siguiente imagen: alguien pasa por una calle con pintas (vetas o señales o reputación) que indican riesgo al hacerlo.

En la poesía de *Trilce* las palabras toman sentidos nuevos e imprevisibles, por efectos de sus pliegues y torsiones. Las diátesis (pliegues sintácticos) se multiplican. La dirección de las acciones que ponen en movimiento se orienta por recorridos impensables fuera del poema. Por *diátesis* se entiende las distintas posiciones y las operaciones que definen a los sujetos de un enunciado respecto a las acciones que realizan. En «yo me sé», el sujeto se propone como un operador de saber que afirma la acción de saber sobre sí mismo, en dirección a sí mismo. Es una diátesis reflexiva (Bordron, 2012). Se halla en la expresión «que yo me sé». Literalmente significa saberse. Saber sobre sí mismo. Al mismo tiempo es saberse saber. El yo sabe que sabe sobre sí y sobre lo que sabe. Hay un efecto especular en ello, como en verse uno mismo. Verse no solo en una imagen refleja, sino verse viendo.

El enrumbe hecho presente a continuación es predicado como una acción sin las consecuencias advertidas de riesgo, «Todo sin novedad». Esta locución adverbial «sin novedad» quiere decir ausencia de alteridad; pero indica a la vez la posibilidad de que pudiera haber pasado algo peligroso, que finalmente no ocurrió. Su acción de riesgo ha transcurrido tranquilamente. Sin la novedad de un suceso adverso.

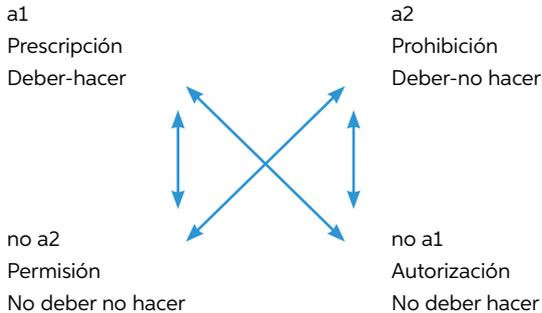
Previamente se ha anunciado que el paso ha sido realizado por propia decisión, sabiéndose («que yo me sé») lo que implicaba. Pasar por esa calle era peligroso. Por eso el anuncio (o enunciado) de su paso sin haber sufrido menoscabo suscita euforia. Se pone énfasis en haber pasado «sin novedad». Nada nuevo ha ocurrido en el transcurso de lo habitual. Por paradoja, la ausencia de novedad es un acontecimiento. Novedad en esta circunstancia tiene el sentido de acaecimiento inesperado y nefasto. Su ausencia es lo rutinario. Pero lo acostumbrado es sorprendente. Asombra que nada nuevo ocurra.

El calificativo «veteada», tal como lo entendemos, es equivalente a «prohibida». En semiótica la «prohibición» es una modalidad, una condición de la *performance* (Desiderio Blanco propone esta traducción para *performace*, que procede del francés) de tipo deóntico (Greimas y Courtés, 1982, pp. 108-109), definida por el *deber-no hacer*. Se halla conectada por oposición con el *deber-hacer* (que identifica

a la «prescripción»). Ambas a su vez se relacionan por negación (o contradicción) con la «permisión» definida como un *no deber no hacer* y con la «autorización» definida como un *no deber hacer*.

Figura 1

Cuadrado semiótico de las modalidades deónticas



Un cuadrado semi3tico est3 formado por relaciones que conectan t3rminos definidos por afirmaciones y por negaciones, a1 vs. a2, no a2 vs. no a1, a1 vs. no a1, a2 vs. no a2. De ese modo, en el diagrama presentado, la «prescripci3n», que es un *deber hacer* se define por oposici3n respecto a la afirmaci3n de la «prohibici3n», que es un *deber no hacer* y por negaci3n respecto de la «autorizaci3n», que es *no deber hacer*. Advi3rtase que el *deber hacer* aparece como un t3rmino inverso respecto de su negaci3n el *no deber hacer* y este es inverso respecto del *deber no hacer* al cual presupone. El *no deber hacer* constituye una ausencia de orden exactamente contrapuesta a la orden del *deber hacer*, al mismo tiempo es la reversa de la ausencia de orden que implica una orden, es decir, *no deber-hacer* → *deber-no hacer*. Se necesita tomarse un momento para pensar este cuadrado, cosa que invitamos a realizar a los lectores, que se ver3, para los que no est3n acostumbrados, no es dif3cil leer. Presenta inversiones y torsiones que contribuyen a percibir los recorridos narrativos como sucesiones. Permite observar con m3s claridad el trayecto que se vislumbra en el poema: la efectuaci3n de una acci3n en cierta forma prohibida, a causa del riesgo que ella supone, deviene acci3n permitida por propia

decisión de quien la lleva a cabo. *Se hace lo que no debe hacerse*. Es, asimismo, según la interpretación semiótica de Greimas y Courtés (1982, pp. 307-309), un *poder hacer*, que puede tematizarse como «libertad», la cual es la negación de la «impotencia», definida modalmente como un *no poder hacer*. En este horizonte el desplazamiento puesto en escena en el poema VII se vería como una acción de «liberación», liberación de alguna restricción, al que correspondería el estado de cosas del confinamiento, es decir, de unos ciertos límites infranqueables a riesgo de sufrir algún menoscabo, si tenemos en cuenta el marco referencial de la prisión que engloba el poemario. Se entrevé en el poema espacios estrechos y muy circunscritos, en cierta forma contiguos, los de las salas de justicia y los de la prisión, y en conjugación con ellos, acciones, confrontaciones y efectos de esas luchas.

La «liberación» aparece simultáneamente como lo inverso de la «obediencia», que se define como un *no poder no hacer*, que conjuga con el imperativo definido por el *deber hacer*. Con ello surge el hecho de que, si el imperativo impone un hacer, la obediencia se presenta como una necesidad, esto es, como una condición categórica, insoslayable, doblemente marcada. Como una necesidad necesaria. En ese horizonte el caminar liberador, aunque peligroso, presentará rasgos de una acción decidida, pero cautelosa. El transitar corresponderá al que lleva a cabo un actor arriesgado, pero en alguna medida prudente—este enunciado podría conducirnos por los llanos de la semiótica de lo arriesgado de Eric Landowski (2007), que nos tomaría mucho espacio hacer ahora—.

2.3. La movilidad inmóvil y la inmovilidad móvil

2.3.1. En esta dirección semántica y visual lo que sigue es un quiebre aparente: «Y fondeé hacia cosas así / y fui pasado». Se introduce una ruptura de sentido. Se pintaba el paso por una calle riesgosa. Ahora se anuncia un fondeo, un anclado «hacia cosas así». El verbo fondear nos lleva a una imagen acuática, de vehículos que se fijan o se amarran. El cuadro figurativo despliega el escenario de quien queda enganchado en dirección «hacia cosas así». «Hacia» es una preposición que indica

dirección, mientras que «cosas así» es un adverbio de modo que significa «algo de ese tipo, de esa manera», algo baladí, común, nada notable, propio de lo habitual, automático, repetitivo. Formaría serie con la expresión «sin novedad», que indica rutina, ausencia de variación. Y formaría serie igualmente con las expresiones «que yo me sé», «se pasa con bien», que igualmente refieren algo esperable, previsible, carente de sorpresa. Pero a continuación se produce una nueva variación inversión: quien pasa es «pasado»: «y fui pasado». Un actante A pasa a otro B, es decir, pasa a través de él o lo deja atrás. Se descubre de este modo una antítesis: figuras de desplazamiento en superficie («Rumbé»), en contraste con figuras de un detenimiento («fondeé»), que indica un hundimiento. El sobrepasado («fui pasado») trae consigo la figura de una aceleración de más por parte de quien aventaja, y una ralentización o una aceleración de menos por quien es superado. Una mayor velocidad de uno respecto de otro. Son figuras que implican moverse. Ir, ser pasado. El movimiento remite al tiempo. Haberse movido, haberse detenido, haber sido pasado. Sin embargo, la imagen movimiento que termina por imponerse es, por paradójica, la de la inmovilidad o movimiento que no implica desplazamiento. Aun cuando son indudables las figuras de movimiento, estas son parte de un cuadro visual de reiteración, de regreso a lo mismo. Como los minutereros de un reloj vuelven a pasar invariablemente por sobre idénticas cifras que marcan las horas y los minutos.

3. [VERSOS 5-8]

3.1. Heroísmo

3.1.1. La poesía de *Trilce* construye el sentido mediante encadenamientos enuncivos imprevisibles, mediante desviaciones a menudo de la dirección de lo que se anticipa, encaminándose por rutas cuyos antecedentes parecen no hallarse en las frases previas. A pesar de ello se intuyen direcciones, líneas de coherencia. Hay imágenes que se repiten y producen el efecto de unidad y de totalidad. Eso se da en la segunda estrofa: «Doblé la calle por la que raras / veces se pasa con bien, salida / heroica por la herida de aquella / esquina viva, nada a

medias». El lector se encuentra con una alteridad desconcertante, un disloque que sin embargo no saca al enunciario de la línea icónica englobante. El paso por la calle peligrosa es una «salida». Al pasar se sale. Tiene lugar específicamente una «salida / heroica». La palabra «salida» puede tener muchos sentidos. No posee de hecho solo el sentido literal de paso de un adentro a un afuera. Lleva el sentido de la agudeza, del ingenio. Una agudeza es una picardía que lleva un tempo rápido. Sentido que encaja bien con la imagen que da unidad al poema. Alguien pasa por un lugar de riesgo y ocurre una salida (una agudeza, recordémoslo, es consecuencia de una decisión veloz) calificada de heroica. ¿Todo el paso es una salida? Por analogía de contigüidad así es. Ahora bien, viene un punto complicado: «salida / heroica» es un acto concreto de paso «por la herida de aquella / esquina viva», dice el poema. No es sorprendente, empero, la imagen que se crea en este enunciado. Una esquina, entidad inanimada, inerte, que aparece como un ser animado no debe desconcertar. Los objetos, las cosas, se presentan en *Trilce* como seres móviles, vitales y provistos de alguna intencionalidad. Hay un animismo evidente en los poemas. Por eso tampoco es sorprendente el hecho de que ese ser inerte tenga una herida. Una perforación, una lesión que abre el cuerpo y que indica asimismo un paso. Una herida territorializada o codificada, delimitada y localizada (Deleuze y Guattari, 2015, pp. 179-ss). Un conducto que se puede atravesar.

La figura de la calle viva herida entraña varios sentidos (acontecimientos, incorporeales, ocurrencias, puros devenires [Deleuze, 1971, pp. 87-88]): conflictos, riñas, peticiones; sentidos de violencia, y efectos concretos de lesiones, laceraciones, menoscabos, mutilaciones, que son estados de cosas. Presencias corporales en efecto: un cuerpo (la «esquina viva»), carne viva («herida»), pero estados de cosas en devenir. Todo estado de cosas en *Trilce* es un inmóvil móvil, un ser en movimiento, un ser aconteciendo.

La calle viva constituye igualmente el ícono de un pasaje del que se sale heroicamente, sin duda luego de haber pasado por pruebas de confrontación, o no haber pasado por ninguna, excepto por el riesgo de haberlas pasado. Esta última opción parece la más admisible si la

conectamos con el conjunto englobante dentro del cual desarrollamos la lectura. Se pasa por un riesgo de enfrentamiento sin que este ocurra.

La segunda estrofa termina con la expresión «nada a medias», que significa haber terminado algo de manera óptima. Todo el tránsito dibujado aparece en consecuencia como un paso riesgoso y, a pesar de ello, sin alteraciones.

Bajo la lupa de lo que acabamos de tratar, por otro lado, la expresión «pasar con bien», que indica pasar a salvo, sin daño, airoso o victorioso, implica a la vez haber experimentado el afrontamiento de una situación de riesgo, peligrosa, y su superación exitosa se adecúa perfectamente al esquema canónico de la lucha: confrontación o prueba principal (riesgo) → cumplimiento exitoso de la prueba → glorificación (victoria) (Fontanille, 2001, pp. 100-ss). El final del paso por la calle presentado como una «salida heroica» puede ser a continuación visualizado. Esta expresión es índice de lucha, que conecta el ambiente de celebración patria que parece englobar el conjunto, lo que hace divisar un esgrío escenario, como más adelante lo veremos.

La «salida heroica», que equivale a salida airosa, es igualmente una consecuencia triunfante, valiente, osada, atrevida, arrojada, pero enunciada de una manera irónica, como ya se vio. Pasar por una calle peligrosa no parece acto heroico, semejante a enfrentar a un antagonista por razones patrióticas. Podría ser osado o temerario, pero no épico y glorioso, un jugarse la vida o la integridad física por un fin colectivo y trascendente. Los poemas de *Trilce* tienen a menudo una intencionalidad humorística. Son divertimientos con la palabra y las imágenes, que exploran al mismo tiempo nuevas formas de presentar los sentidos, los escenarios, las narraciones.

4. [VERSOS 9-15]

4.1. Devenires

Abordemos la tercera estrofa. Nuevo cambio de sentido. «Son los grandores, / el grito aquel, la claridad de careo, / la barreta sumersa en su función de / ¡ya!». Grandor es una medida, la medida de un estado

de cosas, pero en el poema aparece como un acontecimiento. ¿Cómo se conecta con la estrofa anterior? Parece una afirmación que ingresa sin más. Un enunciado que se acopla y se enlaza con los anteriores por mero encadenamiento contingente. El formar parte de una sucesión, sin embargo, lo integra en un conjunto, le permite articularse. En el poema por eso la serie icónica narrativa del tránsito por una ruta de riesgo se ve explicada por el enunciado asertivo. «Son grandores». Es la definición de una gran extensión, de un horizonte amplio e indefinido, que aparece en acto, en movimiento. En movimiento inmóvil. Conecta con tres eventos sin nexo aparente entre sí, «grito», «claridad de careo», «barreta sumersa». Les proporciona una magnitud: son sucesos fugaces, incorporales, que devienen entidades con densidad corporal. Esta es una operación muy frecuente en la poesía de Vallejo. Hacer de actos cuerpos, entidades que se ubican en algún lugar y en algún momento de un modo permanente. La entidad de visualización más complicada es «la barreta sumersa en su función de iya!». «Barreta» es un instrumento de trabajo de muchos usos en la vida cotidiana. El adjetivo «sumersa» no existe en español, es un neologismo, a los que la poesía de Vallejo recurre a menudo. Puede significar muchas cosas, pero en relación con los sentidos que hemos ido desprendiendo, puede aludir a estar sumergida la barreta y, en cuanto es definida como un actor que cumple una función, la del rol de «ya» («ya» es adverbio que indica entre otros sentidos una acción ya terminada o que debe empezar), que marca límites. El inicio o el final de una acción. Lo importante es percibir una barreta (sumersa) que cumple un rol adverbial. Una barreta sumergida, hundida en cualquier superficie, aunque puede pensarse en una acuática, figura que antes ya ha aparecido, haciendo el papel de adverbio. Un instrumento adverbial. Modificador. Figura que nos lleva a un escenario cuya visibilidad es efecto de un modelado producido solo por la escritura, que convierte lo visible no solo en efecto de la escritura, sino en escritura. En una imagen cuya captación o discernimiento visual solo es posible mediante una proyección mental o imaginaria.

El «grito distante» es un índice que no se sabe si procede del pasado o de un lugar cualquiera. Es un acto efectivo que parece suelto.

Si preguntamos, a pesar de todo, si tiene alguna conexión figurativa, con cierta inmediatez la encontramos en la configuración del ambiente de lo riesgoso que envuelve el poema. Lo peligroso, lo adverso. Los poemas se forman con índices que hacen entrever de un modo casi fantasmal, íconos y narrativas, al modo aproximado de la pintura expressionista abstracta, que hace entrever mediante vagos perfiles seres o entidades definidas y animadas.

Luego, la «claridad de careo». «Claridad» es cualidad esencial de lo que clarea, del acontecimiento del hacerse, del devenir, del ser de lo claro, que se usa también para referir el amanecer. Si mantene-mos un pensamiento icónico y referencial, estos enunciados remiten entonces a efectuaciones que pueden encadenarse con el tránsito por una calle de alteridades violentas, cuyo acontecer es heroicamente cotidiano. En ese escenario es coherente un «grito» y una «claridad» que impone luminosidad.

La «claridad» es un adjetivo que califica el «careo», la confrontación y el cotejo judicial entre testigos. Una transparencia, iluminación de lo que se trata de verificar y aclarar en una sala de justicia. Ello remite a ideas e imágenes de reglas y de límites, esparcidas en todo el poemario. Uno de los planos imaginarios más importantes del poemario es el de los escenarios de las cortes de justicia, donde César Vallejo litiga. Los poemas de *Trilce* hacen referencias al proceso que lo llevó a prisión, lugar donde se los enuncia y se habla de su condición de sentenciado y preso. Se alude a principios y finales. A la vez se deslizan las expresiones del relumbrar, del irradiar. Parece asomarse la figura del amanecer. Justo, eso parece, despuntar. La «claridad de careo» sería índice que deja entrever algo como un amanecer mezclado con figuras pertenecientes a ámbitos del derecho. No es pura impresión. Figuras del amanecer aparecen a continuación en «la calle ojerosa de puertas», que «pregona desde descalzos atriles». Con el amanecer, en tanto principio claro del día, se conecta lo que se abre y lo que queda deslindado.

La figura de las «ojeras» encuentra ensamble con el amanecer, ligado al despertar que hace aparecer un actor demacrado despabilándose. Las ojeras, que son manchas que aparecen bajo los ojos, indican

asimismo cansancio, o una mala noche, o exceso de descanso, asociadas con el despertar en la mañana. En conexión con lo que se dirá después, el atributo «ojerosa» es consecuencia de la fatiga motivada por una celebración. Es de observar que por este atributo la calle se presenta como un ser capaz de llevar ojeras. La retórica reconocería en la relación entre «calle» y «ojerosa» una prosopopeya, que humaniza al sustantivo. Desde nuestro punto de vista es propio del mundo posible del poema que entidades inertes y seres animados pertenecientes a ámbitos diferentes compartan propiedades. Enfáticamente, todas las entidades del mundo de *Trilce* están animadas, todos son seres vivos. ¿Todo es humano? Dicho de otro modo, si en el mundo de la reproducción pueden reconocerse seres animados opuestos a entidades inertes, y entre los primeros a humanos contrarios a no humanos, en el mundo de la ficción poética de *Trilce* no se dan esas distinciones. La «calle» que aparece «ojerosa» lo es en efecto. Se presenta como el ícono de un ser sin ojos rodeado de ojeras, que justamente son manchas alrededor de los ojos. Esta observación nos hace pensar en la identificación de la «calle» como un ser que cumple la función del mirar. Por llevar «ojeras» uno imagina a la «calle» cumpliendo el mismo rol principal que los ojos. La «calle» mira como cualquier ser dotado con órganos de la vista. Aunque mira sin ojos, rodeado por esas manchas que son las ojeras, identificadas con puertas, armazones que impiden la entrada. Es preciso hacer esta observación: no hay otro ser que mira al amanecer detrás de las puertas. Eso no dice el poema. Dice que son las puertas las que lo hacen.

Luego se despliega el escenario de «descalzos atriles», desde donde la calle «pregona». Aquí la figura del estar «descalzos» encaja con el vislumbre de un amanecer y con un ambiente de festividad nocturno. El amanecer vislumbrado es un escenario de pregones, de anuncios, que transmiten muebles o soportes, que conjuga con escenarios diversos, tiendas, habitaciones, casas. Pregonar a continuación es un «trasmañar las salvas de los dobles». El verbo «trasmañar» se define como «diferir algo de un día en otro». Pasar una acción para otro momento. Literalmente para el día siguiente. Para la mañana siguiente. La mañana con toda su carga matinal, de luces, colores,

principios, se entrevé sin duda en el verbo. Pero, igualmente, al contrario del sentido inaugural que presenta el amanecer, aparece el sentido de lo que se retiene, de aquello cuyo suceder queda suspendido y diferido o postergado. La acción de una detención. La serie de la movilidad inmovilizadora se reitera.

En el sintagma «las salvas en los dobles» a continuación se hace presente un ambiente sonoro de festejos. Las «salvas» son saludos con disparos, con detonación de pirotécnicos que suele ocurrir en las fiestas provincianas, son expresión de jolgorio ruidoso en «dobles», repique de campanas por motivos de duelo o de celebración. En la configuración mañanera de la estrofa prevalece un sentido de celebración. Hay una perspectiva que ahora puede advertirse: en «trasmañanar las salvas en dobles» se escucha el paso de ruidosos disparos y estallidos de sartas de cohetes, de tañidos, de sonidos de campanas, como de lo postergado, de lo detenido.

El texto genera un ambiente visual y sonoro de apariciones contradictorias que apenas se entrevén, de jolgorio y rutina, de liberación y de confinamiento. Una suerte de sucesión fantasmal de estados y sensaciones encontradas y disímiles, que van a ir encontrado un entramado más o menos unitario en los últimos versos del poema.

5. [VERSOS 16-19]

5.1. Armado

Calles inseguras, pasos arriesgados, gritos, salvas, repiques, valentía son índices de una composición fragmentaria o a lo mejor una suerte de cubismo, como se ha sugerido, en cuanto se forman unidades de partes cada una de las cuales se desprende del todo, cobra una cierta independencia, sin separarse de manera absoluta o radical. Un todo formado por partes separables y separadas, a la vez conectadas entre sí. ¿Qué las conecta, qué las engloba?

Este poema no sigue un ordenamiento figurativo sucesivo ni espacial, ni en sentido vertical ni en sentido horizontal u oblicuo. Tampoco es concéntrico, ni radial. Hay una unidad general que

se entrevé, cuyas partes son componentes dispersos que remiten a diferentes totalidades o dominios. Pero definitivamente se intuye la presencia de sinécdoques, de partes en lugar de totalidades que se divisan y que la representan. Es un poema sobre un paso riesgoso que lleva signos de confrontación, de aventura, de celebración, de jolgorios rutinarios, de automatismos. ¿Posibles pependencias en medio de celebraciones patrias, fiesta en un ambiente penitenciario? Es como una imagen difundida, indefinida y clara que parece ir emergiendo y borrándose.

Parece llevar luminosidad y los colores del amanecer, situarse en ese momento del día. Evoca los colores y los sabores de un día festivo, en específico los del día de la celebración del primer centenario de la independencia, lo que aparece en la última estrofa: «Ahora hormigas minuteritas / se adentran dulzoradas, dormitadas, apenas / dispuestas, y se baldan, / quemadas pólvoras, altos de a 1921». Sorprende enseguida el híbrido «hormigas minuteritas». Estos insectos anuncian laboriosidad, persistencia, disciplina. Determinadas por ser «minuteritas» generan la composición de un actor que, laborioso, disciplinado, marca los minutos, o está hecho de minutos. Hace su aparición ese insecto minúsculo que registra el tiempo o lleva el tiempo marcado en minutos. Un tiempo de minutos, no de horas, ni de segundos. Minuto es la parte menuda prima y puntual. Lo que cuenta en un control y registro.

Enseguida es de observar que es propio de las hormigas adentrarse, entrar en cavidades donde conducen restos, restos de plantas y otros seres que les servirán de alimento. Las expresiones «dulzoradas», «dormitadas» hacen surgir apariciones imperceptibles bajo los códigos de la lengua. Los poemas de Vallejo se construyen fuera de esos códigos, pero al mismo tiempo sin salirse de sus marcos. Son líneas que escapan sus términos reglamentarios, pero que no dejan de someterse a ellos. Si la segunda es aceptable por eso puede traducirse como «cabeceada» o «reposada». La primera definitivamente no lo es. Pero es entendible en la lengua del poema y de *Trilce*. Por similitud morfológica es sustantivo que expresa acción y efecto: endulzar y endulzado.

La expresión subordinada «apenas dispuestas» refiere una cierta disposición, o una débil alienación, o también, al mismo tiempo, una resolución, una capacidad. Finalmente, se añade la imagen de su estropicio, de su quema con pólvora, que presumimos es una referencia a la pólvora de los fuegos artificiales que se encienden para el centenario de la independencia patria de 1921.

6. ENGLOBAMIENTO, PARA TERMINAR

Esta estrofa se inicia con el adverbio temporal «Ahora», que indica lo que ocurre en el momento. Hace aparecer una concomitancia entre el enunciado del adverbio y su enunciación. El escenario de su despliegue (desembrague) aparece al mismo tiempo que se anuncia. Ahora indica un anuncio de algo que está pasando. Se hace visible la dimensión temporal del poema, que presenta un contraste: las dos primeras estrofas se inician haciendo referencia a acciones ocurridas, desplegadas en el pasado, antes de ahora: «Rumbé», «Doblé». Las tres últimas estrofas presentan escenas, en cambio, que tienen lugar en el presente. Pero, ¡cuidado!, no nos apuremos. La lectura de los poemas de *Trilce* exige de lectores pausados, que persistan en volver una y otra vez sobre lo leído, por goce y por empeño en capturar configuraciones y sentidos. Que no se escape el hecho de que el presente se halla en el pasado. Es un presente de indicativo que ocurre en el pasado, en modo directo. Una compleja formación sintáctica, cuya explicación requiere salir del discurso de la gramática e ingresar en el de la plástica, e incluso en el de la gramática figurativa del cine. Propondremos a continuación algunas ideas al respecto. La oposición entre *ahora* y *antes* traza un despliegue que se ubica en las cercanías de las coordenadas donde ocurre la anunciación, respecto de otro situado en sus lejanías. *Ahora*, sin más, es lo próximo en el tiempo. *Antes* lo distante. Se diría que ahora exterioriza escenarios y escenas cerradas en un primer plano. Y que antes en un plano general. El presente encuadraría de manera restringida e intensa ciertos seres y cualidades, «grito», «claridad», «barreta», «hormigas minuterías», etc., en un ambiente matinal, festivo, incluso laboral. El pasado enmarcaría de manera amplia, aunque con una

intensidad no menos fuerte, un paso. De planos panorámicos se pasa a primeros planos puntuales, a planos detalle. Aunque en la primera parte del poema el horizonte panorámico comprende enmarcados de detalle, mientras que en la segunda parte los detalles se enganchan en fondos panorámicos. El poema en el plano de lo figurativo visual y sonoro ofrece expansiones que se disgregan en las primeras estrofas, mientras que en las últimas hace presente concentraciones dispersas que forman parte de fondos unificados. ¿Cuáles son esos fondos? Son los fondos de un confinamiento cuyos límites son urbanos. ¿Qué surge sobre esos panoramas? Aparecen figuras animadas de seres propios de las ciudades, aunque no solo de ellas, hablaríamos con más precisión de asentamientos humanos: «calle», «paredes», «puertas». Aquí se manifiesta un actor que no hemos mencionado y que hace posible la aparición de los escenarios y las escenas presentados. El observador dotado de un cuerpo y una espiritualidad humanas, que domina una lengua y una escritura, la lengua española, la escritura alfabética, y que construye percepciones y sensaciones.

No nos hemos propuesto en este texto interpretar, encontrar sentidos y significados escondidos. Apenas si ensayamos algunas traducciones del lenguaje de alteridad de los textos de *Trilce*. Nuestro principal objetivo es armar la composición figurativa del texto, que pueda abrir el camino para un montaje más amplio. Así se han encontrado algunas direcciones de sentido y trazos que apuntan a formar íconos que figurativizan ciertas categorías: lo legal vs. lo ilegal, lo justo y lo injusto, la bribonería y la circunspección, la liberación y el confinamiento, al lado de las de la movilidad y la inmovilidad, el cambio y el estancamiento, la linealidad y la circularidad, la ceremonialidad y la rutina, la innovación y la continuidad, la prudencia y el riesgo, entre otras.

REFERENCIAS

- Arguedas, J. M. (2011). *Los ríos profundos*. Estruendomudo.
- Bordron, J.-F. (1991). Les objets en partir. Esquisse d'ontologie matérielle. *Langages*, (103), 51-65.
- Bordron, J.-F. (2011). *L'iconocité et ses images. Etudes sémiotiques*. Presses Universitaires de France.
- Bordron, J.-F. (2012). Vie(s) et diathèses. *Nouveaux Actes Semiótiques*, (115). <https://doi.org/10.25965/as.2654>
- Bordron, J.-F. (2013). *Image et vérité. Essais sur les dimensions iconiques de la connaissance*. Presses Universitaire de Liège.
- Deleuze, G. (1971). *Lógica del sentido*. Barral Editores.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2015). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (12.^a ed.). Pretextos.
- Fontanille, J. (2001). *Semiótica del discurso*. Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- Greimas, J. A. y Courtés, J. (1982). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Gredos.
- Landowski, E. (2007). *Interacciones arriesgadas*. Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- Vallejo, C. (1922). *Trilce*. Talleres Tipográficos de la Penitenciaría.