

LA ORALIDAD EN *TRILCE*, DE CÉSAR VALLEJO. POEMAS XXIII Y XLVI

MARIO FERNANDO PONCE BRAVO

TRABAJO DE GRADO

Presentado como requisito para optar por el
Título de Profesional en Estudios Literarios

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
Facultad de Ciencias Sociales
Carrera de Estudios Literarios
Bogotá, 2013

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD

Joaquín Emilio Sánchez García, S.J.

DECANO ACADÉMICO

Germán Rodrigo Mejía Pavony

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA

Cristo Rafael Figueroa Sánchez

DIRECTORA DE LA CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

Liliana Ramírez Gómez

DIRECTOR DEL TRABAJO DE GRADO

Luis Carlos Henao de Brigard

Artículo 23 de la resolución No. 13 de julio de 1946:

“La universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus trabajos de tesis, sólo velará porque no se publique nada contrario al dogma y a la moral católica, y porque las tesis no contengan ataques o polémicas puramente personales, antes bien se vea en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia”.

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I: LA PALABRA EN LA VOZ, LA ORALIDAD EN CÉSAR VALLEJO	4
A. Lineamientos para un abordaje de la oralidad	5
CAPÍTULO II: LA LITERATURA PERUANA EN AMÉRICA LATINA.	11
A. Las vanguardias, la reinención del escritor hispanoamericano, y la trayectoria literaria de Vallejo hasta la escritura de <i>Trilce</i> .	11 20
B. César Vallejo	
CAPÍTULO III: ANÁLISIS SEMIÓTICO DEL POEMA XXIII	24
A. Nivel Fundamental	25
B. Nivel discursivo	30
C. Semántica discursiva del poema	32
D. Plano expresivo	36
E. Lectura del poema desde los índices y características de lo oral propuestos por Walter Ong.	39
CAPÍTULO IV: ORALIDAD Y <i>PERFORMANCE</i> EN EL ARTEFACTO CULTURAL DENOMINADO “CANCIÓN”.	45
A. Análisis semiótico del Poema XLVI	46
1. Análisis del Nivel Fundamental	47
2. Nivel Narrativo	48
3. Nivel Discursivo	49

B. Aplicación del Modelo semiótico de la canción de Luiz Tatit	52
C. Anotaciones sobre la oralidad y el performance de la canción.	62
1. Autoría y origen discursivo del intérprete (carácter histórico, carácter anecdótico moralizante).	58
2. Noel Nicola, César Vallejo, y la nueva trova cubana	59
3. Tópicos de la musicalidad y de la interpretación	62
CONCLUSIONES	65
ANEXOS	68
BIBLIOGRAFÍA	71

INTRODUCCIÓN

La presente investigación es una propuesta sobre la temática de lo oral en una perspectiva literaria. Se trata de aproximarnos a la poética del peruano César Vallejo (1892-1939), revisando la relación que existe entre la escritura y la oralidad, partiendo desde lo que se ha reflexionado entorno de esta última. Para tal fin, exploro uno de los poemarios de mayor complejidad del escritor: *Trilce* (1922). No pocos críticos opinan que el vocabulario de esta obra circunda el registro de lo oral, ya sea por la presencia de expresiones coloquiales o por el particular uso de exclamaciones e interrogantes que dotan la escritura poética de una tonalidad cercana a lo oral. En el caso de la poesía vallejjiana, las recurrencias de este fenómeno pueden ser leídas como marcas de una poética que se piensa y se escribe sobre la búsqueda de una idiosincrasia. Mi objetivo es seguir, a lo largo de los poemas XXIII y XLVI, las recurrencias de lo oral según los *índices de la oralidad* propuestos por Walter Ong Y Paul Zumthor.

Ahora bien, ¿por qué hacer una lectura de su poética desde esta perspectiva? Para resolver esta inquietud es necesario hacer lo siguiente: en primer lugar, las vanguardias en Latinoamérica formularon una variedad de caminos en las diversas instancias del quehacer estético. Específicamente en Perú existió la inquietud por recuperar el ser y sentir andino en la autenticidad del tono y en la formación del punto de vista. Bajo esta premisa me parece pertinente proponer una reflexión desde la oralidad, como lugar de idiosincrasia, articulándola a herramientas literarias como la semiótica, y enriqueciéndola con otros sentidos, tanto discursivos como estéticos, que nos ayuden a la comprensión de la enigmática propuesta poética vallejjiana.

Paul Zumthor sostiene que:

El deseo de la voz viva habita toda poesía, en exilio en la escritura. El poeta es voz, *kléos andrón*, según una fórmula griega cuya tradición se remonta hasta los primitivos indo-europeos; el lenguaje viene de otra parte: de las musas, en Homero. De ahí procede la idea

de *epos*, palabra inaugural del ser y del mundo: no el *logos* racional, sino lo que manifiesta fono, voz activa, presencia plena, revelación de los dioses. (Zumthor, 1991: 168).

Desde mi perspectiva, el sentido final de esta cita podemos entenderlo como aquella dinámica que dota a la creación poética de un impulso de transmitir realidades vivas y profundas que anhela superar el deseo de representación de las cosas y que, tiene sustento en la voz.

Ahora bien, Saúl Yurkievich afirma que nuestro poeta está lejos de profesar el artificio en su poesía,

No creo que la poesía de Vallejo haya sido concebida por el placer de enrarecer los significados, de tornarlos enigmáticos para estimular a los iniciados en su dilucidación. Tampoco creo que se trata de un neogongorismo que distorsione la sintaxis para proponer una lengua inusitada, puramente poética, de máxima concentración expresiva, *que oscurezca los componentes conceptuales en favor de los musicales, sensoriales, imaginativos, metafóricos*. (Yurkievich, 1986:32, énfasis mío).

Aunque concuerdo con Yurkievich, no menos cierto resulta que los valores asignados a estos elementos musicales, sensoriales, imaginativos y metafóricos por parte del poeta son determinantes para la configuración del sentido de su obra.

Para comprender mejor la oralidad, partí de los textos de Paul Zumthor titulados *La Letra y La Voz De La "Literatura" Medieval y Performance, recepción y literatura*, que nos ofrecen algunas de las principales coordenadas para pensar la oralidad. En seguida, me centré en el *Pensamiento oral* de Walter Ong. Ambos autores plantean, desde enfoques distintos, puntos de partida para comprender este fenómeno. También revisé la propuesta de Saúl Yurkievich, quien discurre sobre la literatura renovadora de Vallejo, específicamente, en los recursos expresivos que caracterizan su poesía. Así mismo, aplico el modelo semiótico del profesor Luiz Tatit, lingüista brasileiro, que estudia la relación entre la entonación y el texto en el artefacto cultural denominado canción. De igual manera, me resulta importante señalar que,

en el encaminamiento de mi lectura, fueron decisivas las reflexiones de César Vallejo en su texto *Revolución y literatura*, y los estudios sobre vanguardias literarias de otros autores como Jorge Schwartz y Peter Burger, para aproximarme al contexto en el que se inscribe la obra Vallejiana.

También, la teoría semiótica se constituyó en un provechoso instrumental técnico que me permitió acercarme con un mejor criterio al análisis literario privilegiándolo sobre el orden social, histórico, intertextual, entre otros. Considero que por medio de esta herramienta se puede llegar más cerca de aquello que hace al poema un poema y no sólo un texto filosófico, político, social o biográfico.

La semiótica greimasiana se destaca por ser una teoría de la significación que busca mostrar los mecanismos de construcción de sentido en cualquier texto. Postula que los discursos son redes de relaciones y que a partir de éstas se genera el sentido. Es decir, el sentido se genera en las relaciones que un signo establece con otro signo dentro del texto. También funciona como una metodología de análisis del texto.

Es así que al hacer uso de esta teoría pude establecer los mecanismos estructurales presentes en los dos poemas analizados, y al analizar el texto desde su materia verbal puedo ir en busca de las conexiones textuales e intertextuales presentes en la categoría de la oralidad.

Por lo tanto, analizo el poema XXIII, que presenta, según mi criterio, aquello que identificamos como signo principal de lo oral y que es constante en todo el libro. Trabajo también el poema XLVI, musicalizado por el cantautor cubano Noel Nicola, desde un análisis crítico de los índices de la oralidad propuestos por Zumthor y valiéndome del modelo semiótico de la canción propuesto por Tatit, con el propósito de verificar cuál es la relación entre la entonación de la línea melódica con el texto, lo cual me da pie para vincular la canción, en tanto performance, con la oralidad.

CAPÍTULO I: LA PALABRA EN LA VOZ, LA ORALIDAD EN CÉSAR VALLEJO

Es interesante percibir cómo una nueva corriente en los estudios literarios se ha dedicado a elaborar un notable número de trabajos, ensayos y teorías en torno a la oralidad. La oralidad, en el sentido que tradicionalmente se le ha dado, es un agente de reconfiguración de la noción de texto. Según *El diccionario de estudios culturales Latinoamericanos*, de Mónica Szurmuk y Robert Mckee Irwin, se define el término *oralidad* como:

“... aquel que se refiere al lenguaje como sonido articulado para ser hablado y oído. La comunicación oral se expresa a través de la voz y su potencial se encuentra en ser narrada. El lenguaje es abrumadoramente oral. Comunicación verbal y pensamiento se relacionan con el sonido. La gestualidad sustituye a las palabras y, las imágenes, por elocuentes que sean, siempre se sitúan en un contexto de palabras. Toda historia antes de ser escrita fue contada” (Szurmuk y Mckke, 2002: 198).

No obstante, hacen la salvedad de que si bien este criterio corresponde a una práctica irrefutable, también es evidente que la misma es “una noción construida desde la cultura de la escritura” (Szurmuk y Mckke, 2002: 198) y, por consiguiente, la oralidad se sitúa en el espacio de la escritura. Vista así, la oralidad pasa a ser considerada como una práctica y un sistema precario que necesitan superarse, y supone que el progreso de esa forma primitiva de sociabilidad consiste en el tránsito de la oralidad a la escritura. En efecto, se trata de un fenómeno que se viene revisando polémicamente y cuyos contornos, en tanto mecanismo, aún no han sido establecidos del todo. Además de eso, la prolífica producción de posicionamientos teóricos impide la formulación de una definición unívoca.

Antes de elaborar mi reflexión al respecto, es necesario hacer una breve consideración sobre cierto número de trabajos que en los últimos tiempos se aproximaron a este asunto desde diversas perspectivas. Si bien muy disímiles entre sí, todos tienen una constante en común,

pues coinciden y llaman la atención en que los índices discursivos del pensamiento oral no se remiten solamente a la exclusividad o predominancia de la comunicación verbal (Zumthor: 2008, 13). Así, el acto de contar no se limita solamente a la dimensión de entretenimiento y placer estético, sino que está vinculado también a la necesidad de transmitir saberes de orden práctico, valores morales, y de hacer perpetuar la historia del grupo. Estos estudios destacan la importancia de este elemento porque revisan las relaciones entre la escritura y lo oral modificando el panorama estético de la apuesta textual y logran renovar su perspectiva.

A. Lineamientos para un abordaje de la oralidad

En líneas generales, Walter Ong afirma que las formas de comunicación son rastreables a través de los siguientes índices: la oralidad es formularia, acumulativa, redundante o copiosa y depende del presente real de su enunciación (Ong, 1987: 38-80). Cada uno de estos aspectos los abordaré con una previa revisión analítica de nuestro objeto de estudio en el poema XXIII de *Trilce*.

Para Ong, el pensamiento oral sería más aditivo que “subordinativo” (Ong, 1987: 33). Eso no significa que el modo de pensar oral sea incapaz de establecer relaciones de causa y efecto, pero, efectivamente, la utilización de aditivos constituye la principal forma de expresión de este pensamiento¹. Además, entre otras características, el crítico llama la atención sobre el carácter conservador y tradicionalista del pensamiento oral. En las sociedades orales, existe una notable inversión de energía en la transmisión de la cultura de generación en generación. El conocimiento tiene que ser continuamente repetido para que las nuevas generaciones puedan, “trabajosamente”, aprenderlo. En consecuencia, las sociedades orales generan un patrón de pensamiento altamente tradicionalista y conservador, inhibiendo así la experimentación intelectual. (Ong, 1987:68-75)

¹ La adición en la oralidad hacer referencia, por ejemplo, a la conglomeración de varios adjetivos para describir un solo objeto o la reiteración de la conjunción “y” al hacer una enumeración.

Conforme a lo anterior, lo oral como fenómeno comunicativo guarda una estrecha relación con la sustitución de un lexema por otro con la misma raíz o con similitud sonora que, en determinados contextos, operan sobre el fondo de dicha equivalencia sonora y semántica (identidad sémica parcial), conforme observó Walter Ong. Para llegar a esto, el teórico se apoyó en estudios sobre poetas de tradición oral (dentro de ellos Homero) que se destacan por “pre-fabricar partes ya dichas” (Ong, 1987:19) para garantizar la manutención de saberes y conocimientos transmitidos oralmente. A propósito de este mecanismo, encuentro una particular resonancia en las observaciones hechas por el crítico literario Saúl Yurkievich, en “Sus recursos expresivos” de su ensayo *Entorno de Trilce*:

Vallejo posee un acentuado eros verbal. El lenguaje no es para él un mero instrumento de comunicación, su actitud ante la palabra deja de ser pragmática. Ni variación ornamental de la prosa, ni puro producto de una técnica. Siente su densidad y su coloración intrínsecas, autónomas. [...] la sucesión de vocablos se vacía de conexiones lógicas, las palabras se aíslan y recobran toda su virtualidad semántica, dejan de portar un significado unívoco, se cargan de plurivalencia. No están ligadas por ideas, sino por *un ritmo, una musicalidad, un sentimiento*. [...] *en algunos pasajes las palabras se suceden más por vecindad sonora que por relaciones de sentido, el poeta se deja llevar por una especie de arrebató fónico (« cuando inánima grifalda relata sólo/ fallidas callandas cruzadas- XXV»* (Yurkievich : 1982, 8 énfasis mío).

De lo anterior se desprende –sin desconocer la particular posición de Yurkievich por el *modus operandi* de estas construcciones– que las características de acumulación y de construcción por vecindad sonora sí se configuran como elementos generadores de sentido, donde los elementos acumulados desempeñan el mismo papel sintáctico y pueden considerarse como equivalentes o coordinados. (Jakobson, 2005: 6). Como se puede percibir en el ejemplo expuesto por Yurkievich, la construcción cumple una función análoga de recurso acumulativo de fluctuación del discurso y sentido del mismo.

Por otro lado, Zumthor también apunta que, en esa manifestación de lo oral, los autores no procuran apenas transcribir o representar expresiones orales, sino promover un diálogo entre la voz y la letra. Ellos sobrepasan los límites de la grafía. En efecto, como sucedía en la Europa medieval, también en Latinoamérica es posible encontrar la presencia de esa poética engendrada en el acto de contar. El intérprete de canciones sería equivalente al juglar.

Ahora bien, para revisar otra noción de la oralidad, proveniente de los estudios medievales del crítico Paul Zumthor, me remito al concepto de *performance*. Según Zumthor, este término tiene dos orígenes: uno de ellos se remonta a la expresión francesa *par former*, que significa “dar forma” al conocimiento, a la experiencia, a la imaginación; el segundo tiene su raíz en la lengua inglesa, y hace parte del vocabulario de la dramaturgia y las diferentes manifestaciones culturales que envuelven la canción, el rito y la danza. El término *performance* entonces define una acción dinámica formal que, en su momento de representación, será dada por acabada. Es decir, un sistema que en cada instante es recreado y que al ser retransmitido pierde su forma primitiva. (Zumthor, 2001: 29-30).

Así pues, el concepto de *performance* nos será de bastante utilidad, puesto que existe como condición en las tradiciones poéticas orales. En éstas, el texto se mantiene en fluctuación y adquiere una forma siempre inestable. En esa movilidad, cabe destacar el papel que desempeña el narrador, y todos los elementos presentes en el acto de narrar.

Como acción sumamente compleja, el *performance* se desenvuelve en el entrecruzamiento de varios elementos además del texto: la voz, la teatralidad, el gesto y la capacidad de improvisación del intérprete. De ese modo, como observa el investigador, existe una ausencia de lo reiterable. Es decir, un *performance* es un momento único y en esto coincide con Walter Ong, quien dice que “cada acto de contar es diferente de los demás” (Ong, 1987: 36). Por este motivo, el estudio del *performance* es esencial en el estudio de transmisión oral

De ahí que en la propuesta metodológica de Zumthor con respecto a la oralidad, se ponga mucha atención al *performance* y a todas aquellas actividades que se sustentan en esta práctica, ya que al integrar otros elementos (aparte del texto) se suscitan reflexiones que pueden acercarnos más a esa realidad de la oralidad. Por eso nos vamos a acercar con cuidado al artefacto cultural denominado canción, para sugerirlo como agente activo en los estudios literarios.

¿Y por qué estudiar la canción como fenómeno literario?

Porque este fenómeno tiene la capacidad de reproducir las exigencias que tuvo el trovador en la Edad Media en relación con los textos transmitidos oralmente. Relacionaremos los índices de lo oral desarrollado por Zumthor (la musicalidad, el carácter histórico, el carácter anecdótico, el carácter moralizante, la estructura textual y por último el carácter interpretativo), con el fenómeno de la canción, artefacto cultural que está afiliado a las formas de la oralidad primigenia, ya que al transmitirse el texto a través de la voz, activa un conjunto de cuestiones relativas al cuerpo y a la puesta en escena, es decir, al *performance*. El carácter interpretativo de los textos a través de la voz, abre la posibilidad de señalar caminos interesantes para la crítica literaria.

Una primera razón para considerar la canción como objeto en los estudios literarios se relaciona con la participación de los agentes sociales que están presentes en esta práctica cultural: letrista, intérpretes, arreglistas y medios de difusión, pues el abordaje de la canción no se satisface cuando se da cuenta únicamente del análisis del texto, ya que la noción de obra se torna colectiva. Conceptos como los de autoría y origen discursivo, la noción de autor y el yo lírico son conflictivos por el hecho de que el texto en una canción está sujeto a una continua transmutación por medio del *performance*. La lectura y autoría encuentran en los intérpretes y arreglistas lectores productivos, que renuevan el texto según su procedencia e intereses particulares. Los matices interpretativos impresos por distintos timbres de voz, el reordenamiento del texto en la melodía, las diferentes opciones de tiempo, la instrumentación y la armonización desafían la acepción normal que tenemos de texto.

Esto me lleva a revisar nuevamente la definición de texto, que en esta categoría de lo oral se aproxima a lo siguiente:

En una concepción interactiva (dialógica) de la lengua, en la cual los sujetos son vistos como actores/constructores sociales, el texto pasa a ser considerado el propio lugar de interacción y los interlocutores, como sujetos activos que –dialógicamente– en él se construyen y son construidos. De esta forma hay lugar, en el texto, para toda una gama de implícitos, de los más variados tipos, solamente detectables cuando se tiene, como paño de fondo, el contexto socio-cognitivo de los participantes de interacción. (Koch, 2001:17)

Es decir que el texto focalizado desde la oralidad, específicamente en la canción como performance, se centraría en una actividad interactiva altamente compleja en la producción de sentidos, que se realiza, evidentemente, con base en los elementos lingüísticos presentes en la superficie textual y en su forma de organización, pero que requiere la movilización de un vasto conjunto de saberes y su reconstrucción en el interior del evento comunicativo (Koch, 2001:17). De esta manera, la comprensión y el trabajo con el texto dejan de ser entendidos como una simple captación de una representación mental o como una decodificación de mensaje por parte de un emisor.

Para finalizar este aparte, asumo el siguiente punto de vista con relación a mi objeto de estudio: si bien en Vallejo lo oral es susceptible de ser analizado en el ámbito de la palabra o el verso, su manifestación como hecho discursivo solamente es posible en los sintagmas como núcleos de significación del texto, lo que me obliga a revisar lo oral como un dispositivo de producción de sentido, apoyándome en los índices de la oralidad expuestos por Ong.

Propongo que el funcionamiento de lo oral debe ser examinado desde el modelo semiótico de la canción propuesto por Tatit, que se centra en los mecanismos enunciativos y destaca el papel de otras instancias lingüísticas, aparte de las textuales, en la generación de sentido. Y así mismo pretendo detenerme en el examen del rendimiento analítico de los índices de la

oralidad expuestos por Zumthor, para la elucidación de los efectos de sentido resultantes de los diferentes modos de manifestación del *performance*.

CAPÍTULO II: LA LITERATURA PERUANA EN AMÉRICA LATINA.

A. Las vanguardias, la reinención del escritor hispanoamericano, y la trayectoria literaria de Vallejo hasta la escritura de *Trilce*.

¿Cómo tan escaso trampolín pudo bastarle para dar semejante salto? ¿Cómo en el lejano Perú de los años 20, Vallejo realizó solo, entre las cuatro paredes «albicantes» de una habitación cualquiera, tan tremendo tránsito?

Saúl Yurkievich²

Me remito, a lo largo de este marco contextual, al libro *Las vanguardias Latinoamericanas: textos programáticos y críticos*, del intelectual Jorge Schwartz, y del libro *Teoría de la vanguardia*, del crítico Peter Bürger. Y esto, porque siguen actualizando un problema planteado hace no pocos años y que aún no se ha resuelto con suficiencia: la actualidad y la trascendencia de los llamados movimientos de vanguardia. César Vallejo fue una de las más destacadas y vigorosas figuras precursoras asociadas a este movimiento, y en *Trilce* (1922) se manifestó el proceso de una poesía con un particular sello de materia verbal que, como afirma Yurkievich, es dueña de una desconcertante originalidad:

[...] posee el don de la permanencia [...] *Trilce*, parece surgido por generación espontánea. Es tal la novedad, tan grande la distancia que media entre éste y *Los heraldos negros*, primer poemario de Vallejo, y tan escasas las influencias literarias promotoras de tamaño viraje; que nos cuesta revivir su génesis (Yurkievich, 1982: 15).

Para comprender mejor ese proceso de transición en la conformación y búsqueda de identidad literaria, me parece importante, en un primer momento, localizar el perfil intelectual de las vanguardias literarias en América Latina a lo largo de los años 20.

En América Latina, éstas surgen en un momento cultural fructífero entre el final de la primera guerra mundial y el inicio de la segunda. Es imposible, además, negar la relación con las vanguardias europeas, específicamente, con Francia, considerada en esa época el territorio

² En torno a *Trilce*.

literario cultural por antonomasia. Las vanguardias latinoamericanas emergieron con una década de retraso, aproximadamente. Sobre este asunto, Jorge Schwartz nos dice lo difícil que resulta periodizar este movimiento:

Una imposible fecha inicial [...] sería el año de 1909, año en que Marinetti lanza en París el manifiesto futurista (20 de febrero 1909), cuyas repercusiones fueron inmediatas en América Latina. Pocas semanas más tarde, en la edición del prestigioso diario *La Nación* de Buenos Aires, Rubén Darío, iniciador del modernismo hispanoamericano, es el primero en publicar una reseña sobre el innovador trabajo de Marinetti en cuanto poeta, dramaturgo y director de la Revista Poesía. Darío traduce once ítems del manifiesto y hace un largo comentario crítico. [...] Hugo Verani, por su parte, delimita la fecha entre 1916 y 1935 [...] Otra posible fecha es 1914, cuando aparece el manifiesto *Non serviam* de Vicente Huidobro (Schwartz, 1991:48, 29, 31).

El surgimiento de los movimientos de vanguardia a comienzos del siglo XX, que provocó una transformación cultural, ha desempeñado un papel importante hasta hoy. De modo general, podemos señalar que las vanguardias se caracterizan por el culto a un espíritu de ruptura total e irrestricta con el modo de concebir la literaturidad³ en el pasado. En el libro *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*, Hugo Verani afirma:

Se desechó el lenguaje racional, la sintaxis lógica, la forma declamatoria, el legado musical (rima, métrica, moldes estróficos) y se otorgó prioridad al ejercicio de la imaginación, a las imágenes insólitas y visionarias, al asintactismo, a la nueva disposición tipográfica, a los efectos visuales y a una forma discontinua y fragmentada que propició la búsqueda del sentido mediante la simultaneidad como principio esencial (Schwartz, 1991: 10).

La palabra vanguardia no permite definir ni caracterizar, pero ayuda a señalar, por lo menos, el espacio virtual en relación con las fuerzas estéticas reinantes en determinado momento.

³ La literaturidad, según el formalismo ruso, es lo que hace de un texto un texto literario.

Demarcarlas constituye una tarea harto infructuosa, porque hay tantas vanguardias como definiciones para cada movimiento. Schwartz nos ofrece un panorama de esta situación:

[...] La vanguardia en Francia tiene un sentido figurado en el área política, especialmente entre los discípulos de Saint-Simon. El papel de la vanguardia artística, en la medida en que pretende renovar a la sociedad, se reviste de una función pragmática y de una finalidad social [...] La Utilización estrictamente política del término a mediados del siglo XIX se da con Marx y Engels. Pero en realidad, es el Leninismo quien usa apropiadamente el término; las relaciones del arte con la vida parecen firmemente establecidas y en ellas se atribuye al arte una función pragmática, social y restauradora [...] La tensión resultante del enfrentamiento entre «vanguardia política» y «Vanguardia artística» produce diversas influencias en la producción cultural de los años 20, que varían de acuerdo con el momento, los contextos y las experiencias individuales de los fundadores del movimiento [...] No es posible limitar la vanguardia a un perfil estético único, como tampoco se puede generalizar esquematizando un cuadro maniqueista del tipo «izquierda» *versus* «derecha». (Schwartz, 1991: 33-37).

Por otro lado, el teórico Peter Bürger, en su libro *Teoría de la vanguardia*, define a las mismas como la superación de la institución en el arte. La oposición entre la “praxis vital” y “la institución del arte” es el trazo básico que dejan las vanguardias históricas, como él las llega a denominar, y esa tensión se expresa en la superación de la autonomía de la obra. (Bürger, 2010: 65) La tesis fundamental del libro consiste en que las vanguardias proponen una autocrítica al reflexionar sobre los propios recursos artísticos en el momento en que la autonomía del arte atiende el ápice de la sociedad burguesa. La expresión autonomía del arte significa que una parte de la producción cultural se separó, ganando focos de independencia:

[...] el arte burgués solo tiene una función de representación en la medida en que la burguesía adopta la construcción de valor propio de la nobleza [...] la producción y reproducción de esta autocompensación burguesa ya no están atadas a la praxis cotidiana. [...] los movimientos de vanguardias se definen como aquel *status* del arte de la sociedad burguesa [...] los vanguardistas pretendían la superación del arte, pues el arte no debería ser destruido, sino trasladado a la praxis cotidiana, donde se conservaría de otra forma [...]

los vanguardistas rechazan el mundo organizado conforme a fines racionales, propios de la cotidianidad burguesa (Bürger, 2010:71-68).

En la primera parte de su libro, Peter Bürger elabora una discusión acerca de los movimientos históricos de vanguardia con base en sus intentos de transgredir los límites del arte como institución y romper con la idea del arte como representación. El teórico establece dos tesis: la primera dice que la vanguardia permite reconocer determinadas categorías de la obra de arte en su generalidad, y que, por lo tanto, a partir de la vanguardia pueden ser conceptualizados los estadios precedentes en el desenvolvimiento del fenómeno del arte en las sociedades burguesas; la segunda afirma que el sistema artístico atiende un estado de autocrítica, esto lo ejemplifica con el movimiento dadaísta, afirmando que este fue el movimiento más radical de la vanguardia europea (Bürger, 2010: 98).

De hecho, el teórico señala que las vanguardias de las décadas posteriores, las llamadas neo-vanguardias, no se acercaron a las vanguardias históricas en lo que respecta al valor de protesta y *efecto de Shock*, aunque éstas tuvieran una mejor fundamentación que las antecedentes (Bürger, 2010:65). Para Peter Bürger, ellas son ineficaces, pues repiten un gesto que inicialmente era una provocación en respuesta a la autonomía esteticista del arte. De tanto romper en nombre de lo nuevo, la práctica neo-vanguardista generó un efecto opuesto, engendrando otra forma de tradición.

Lo que se percibe de las vanguardias, en general, puede ser definido de un modo más amplio si se toma en cuenta el sintagma vanguardia como sinónimo de acción grupal que se empeña en la negación del pasado estético inmediato. Las vanguardias están focalizadas en un proceso de autocuestionamiento permanente y en la búsqueda programática de lo nuevo en un contexto cultural, tanto urbano e industrial como regional, bajo la presión de las masas y de la globalización. Como estética de ruptura, la vanguardia refleja la imagen de una sociedad atravesada por una crisis de valores, por un colapso espiritual, por la vertiginosa mutación tecnológica, por la modernización urbana, y por la insurgencia de sectores marginalizados e

ideologías sociales que deshacen esquemas tradicionales y exigen nuevos medios de expresión aptos para acercarse a la cambiante y multifacética realidad.

Los escritores de vanguardia se presentaron en América Latina como una especie de *punta de lanza* en el proceso de renovación y autonomía del arte. Ellos encontraron suelo fértil en la periferia, donde el deseo de lo nuevo era más fuerte que las condiciones objetivas de la modernidad. La vanguardia presentó variedad de caminos en las diversas instancias del quehacer estético: en las representaciones del espacio, en el sentimiento del tiempo, en el grado de oralidad en los diálogos, en la autenticidad del tono y en la formación del punto de vista.

El lugar de enunciación de las vanguardias europeas surgió a la par de los avances tecnológicos y revoluciones en el poder que fueron definitivos en la conformación del mundo occidental. Ese momento de rupturas y tensiones en el campo político y social promovió el surgimiento de movimientos vanguardistas en el arte y la literatura. Los grandes movimientos europeos de vanguardia se presentaron en el siguiente orden cronológico aproximado: Futurismo (1909), Expresionismo (1910), Cubismo (1913) y Surrealismo (1924). Estos ayudarían a establecer una anhelada libertad de expresión estético-literaria. Aunque también es cierto que no es fácil establecer deslindes y divisiones concretas en la producción literaria de la época, dichos movimientos vanguardistas generaron profundas impresiones en América Latina e influenciaron a varios autores. Por ejemplo, en el caso de México el Futurismo marcó una notable influencia sobre el grupo Estridentista, movimiento que, al igual que aquel fundado por Marinetti, exaltaba la vida moderna y los avances tecnológicos, haciendo culto a la máquina y a la velocidad, y promoviendo un arte volcado para el futuro (Schwartz, 1991:320). Sin embargo...

Las vanguardias latinoamericanas criticaron y rechazaron, en forma unánime, el futurismo italiano, especialmente después de la primera guerra mundial, cuando el apoyo de Marinetti al fascismo se hizo más ostensible. *Pero eso no niega la deuda que tienen con la ideología de la escuela italiana* (Schwartz, 1991: 40, énfasis mío)

De lo anterior se desprende que las corrientes literarias en América Latina asumieron un camino nuevo, matizado por las particularidades históricas de su pasado. Todas ellas son una corriente ininterrumpida de esfuerzos por comprender y resolver problemas fundamentales y particulares de cada nación. El inicio de tal esfuerzo seguía, en un principio, criterios esencialmente europeos, y en ese espíritu renovador hubo un vuelco que replanteó e inauguró manifestaciones más actuales: una marcada tendencia por discursos iconoclastas y radicales.

Con todo, una característica de las vanguardias europeas que permanecen en las vanguardias latinoamericanas consiste en la declaración oficial, formal, de la exigencia de las nuevas estéticas por medio de manifiestos y de revistas de vanguardia. Algunas revistas como *Amauta*, del Perú, fueron fundamentales para la consolidación de una nueva estética, vinculada a dos de los nombres más importantes de la literatura peruana:

“Por un lado, Vallejo propone un proyecto estético inédito, por el otro lado, ideológico; José Carlos Mariátegui se revela como el pensador marxista más fecundo de la década y el continente. Su revista *Amauta* (1926-1930) -concebido originalmente como título de vanguardia- carga la marca de las preocupaciones sociales y del compromiso con la realidad indígena, sin, por eso, cerrar las puertas a la renovación artística de la época (Schwartz, 1991: 137).

La referencia a la revista *Amauta* sirve solamente para ilustrar una idea de que la existencia de nuevas estéticas está vinculada con su formalización, principalmente, por medio de esos elementos de difusión impresos. Mariátegui expresa:

Amauta, no es un grupo, sino un movimiento intelectual [...] El título preocupará probablemente a algunos. Esto se deberá a la importancia excesiva, fundamental, que tiene para nosotros el título [...] *El título no traduce sino nuestra adhesión a la Raza, no refleja sino nuestro homenaje al Incaísmo*. No queremos, ciertamente, que el socialismo en América sea calco y copia. Debe ser creación heroica. *Tenemos que dar vida, con nuestra propia realidad, en nuestro propio lenguaje, al socialismo indoamericano*. He ahí una visión digna de una generación nueva (Schwartz, 1991: 306-309, énfasis mío).

Los movimientos que se gestaron en América Latina tuvieron vinculaciones políticas. Así, pues, proliferaron revistas políticamente alineadas a las ideologías de izquierda, que traían a título la palabra “vanguardia” en razón de una función pragmática, social y restauradora del arte. No hay que olvidar que el concepto mismo de vanguardia se origina en el término militar *avant garde*, que significa “delantera”. De esa forma, se podría afirmar que la estética vanguardista disfrutó de una libertad creativa parcial, condicionada, pues las ideologías de sus autores regulaban su escritura literaria.

El contexto socio histórico llevaba a las vanguardias a asumir perfiles ideológicos variados. Estando vinculadas entre sí por la preocupación social, las vanguardias tenían un carácter específico, matizado por el tipo de cuestionamiento social de cada país; por ejemplo, la preocupación social volcada en la industrialización; luchas políticas que apoyaban reformas universitarias; propuestas antimperialistas; reivindicaciones étnicas; revoluciones y enfrentamientos a dictaduras.

Esa búsqueda de renovación estética, atravesada por una nueva actitud frente al lenguaje, desemboca en una búsqueda de lo nacional, que ya estaba ocurriendo en varios países, incluso antes de las vanguardias. Como señala Jorge Schwartz:

Ese deseo de afirmar un lenguaje diferente de aquello que nos legaran los países descubridores no es algo que se origine con la vanguardia. En realidad, esos movimientos de renovación lingüística retoman una inquietud que surge con el ímpetu del romanticismo, como consecuencia ideológica de las guerras de independencia –literaturas fundacionales– [...] El papel asumido posteriormente por la vanguardia será el de renovar nuevamente esa discusión. En ese sentido, la voluntad de un nuevo lenguaje está íntimamente asociada a la idea de “país nuevo” y de “hombre nuevo” americano. (Schwartz, 1991: 33)

Sin embargo, en esa época la producción literaria, los manifiestos, las revistas de vanguardia giraban en torno de la poesía, y este fue el elemento que vehiculó ideas de renovación en la literatura. En el caso de Perú y Ecuador (Indigenismo), César Vallejo aborda factores sociales y su poesía tiene raíces en la tierra y en los problemas humanos; en Chile (Runrunismo), Pablo Neruda escribió poesía social y política; en Cuba, Nicolás Guillén trae a la poesía elementos afrocubanos, abordando el problema racial, con un tono de crítica social; en Argentina y Uruguay (Nativismo), Jorge Luis Borges combina la herencia del ultraísmo español, del creacionismo y del futurismo con elementos del espíritu local argentino. (Schwartz, 1991: 450).

El momento histórico evidencia una problemática que envolvía los temas clásicos del pensamiento latinoamericano, como el desenvolvimiento de fuerzas sociales, la lucha en contra de los designios políticos y las producciones de raíces europeas. Estos temas están presentes en gran parte de la producción intelectual de la época, no solo literaria, también en la pintura, en el teatro, el cine y la música en todos los países de América Latina. Así, la importancia de las vanguardias consiste en el triunfo de una concepción libertaria de creación artística literaria, anticipada por el modernismo, y que se configura de forma distinta en los países hispanoamericanos.

Los movimientos de vanguardia, como mencioné anteriormente, indagan en lo regional y local, que son fundamentos para impulsar su estética. Esta actitud sedujo a varios escritores y hacía parte del proceso de búsqueda de identificación para la América Latina por medio del arte literario, y que implicaba, además, la lucha contra la penetración imperialista y sus múltiples consecuencias sociales. Sin embargo, en César Vallejo esa renovación se configuró de otra manera: la valorización de lo pintoresco, del carácter nacional, se dio en él de modo esencial, y no postizamente, como identifica Carlos Mariátegui en su ensayo *Siete ensayos de la realidad peruana*:

[...] *Hay en Vallejo un americanismo genuino y esencial; no un americanismo descriptivo o localista. Vallejo no recurre al folclore. La palabra quechua, el giro vernáculo no se*

injertan artificiosamente en su lenguaje; son en él producto espontáneo, célula propia, elemento orgánico. Se podría decir que Vallejo no elige sus vocablos. Su autoctonismo no es deliberado. Vallejo no se hunde en la tradición, no se interna en la historia, para extraer de su oscuro substratum perdidas emociones. Su poesía y su lenguaje emanan de su carne y su ánimo. Su mensaje está en él. El sentimiento indígena obra en su arte quizá sin que él lo sepa ni lo quiera. [...] Vallejo, en su poesía, es siempre un alma ávida de infinito, sedienta de verdad. La creación en él es, al mismo tiempo, inefablemente dolorosa y exultante. Este artista no aspira sino a expresarse pura e inocentemente. Se despoja, por eso, de todo ornamento retórico, se desviste de toda vanidad literaria (Mariátegui, 2005: 196).

De ahí mismo se desprende que el elemento descriptivo de lo local y cultural se presente como un efecto creativo, elaborado, que transforma la realidad circundante en realidad textual. Esa actitud frente a lo local, del carácter nacional y “pintoresco” es identificada por Yurkievich de la siguiente manera:

[...] *uno de los rasgos humorísticos más sutiles en Vallejo es su utilización del lenguaje coloquial.* Toma las expresiones más comunes del habla familiar y las inserta, como notas contrastantes, de cálida afectividad, en los contextos más inesperados: Incertidumbre. Talones que no giran/ Carilla en nudo, fabrida/cinco espinas por un lado/ y cinco por el otro: *chit! Ya sale. (XII)* (Yurkievich 1982: 12, énfasis mío)

La verdad, en esta obra no cabe totalmente el carácter regional y telúrico de otras propuestas literarias latinoamericanas⁴, alcanza una dimensión de difícil asidero y de difícil precisión que, sin proponérselo, como señalan varios autores, logra atender la punzante pregunta de

⁴Es aquel movimiento conocido como el realismo social y psicológico (1915 – 1945) que tuvo el propósito de describir la sociedad de una manera realista. El escritor sirvió como un observador objetivo para detallar la historia, las costumbres y la psicología del pueblo. La literatura del realismo social emergió del modernismo para continuar el realismo y el naturalismo del siglo XIX. La novela telúrica, o <<la novela de la tierra>>, se refiere a las obras de este movimiento que pertenecen específicamente a los temas hispanoamericanos. Los autores de la novela telúrica crearon una realidad detallada y basada en la historia, la tierra, el pueblo y los regionalismos de Latinoamérica. Los escritores más destacados de esta época son: Mariano Azuela, Martín Luis Guzmán, Gregorio López y Fuentes, José Eustasio Rivera, Ricardo Güiraldes, Baldomero Lillo y Horacio Quiroga, entre otros.

quiénes somos y por qué el lenguaje tiene esa capacidad para, si no revelarla, por lo menos sí manifestar esa angustia. Complementa Saúl Yurkievich:

[...] Para comprenderla (Trilce) poco nos auxilia la biografía o la geografía. La poesía de Vallejo no es fundamentalmente telúrica; ni es egocentrista, porque el mundo de los objetos irrumpe como entidad más real que la del yo protagonista. De ahí, esa apetencia ontológica, esa necesidad de afirmarse en medio de una realidad que lo <<cosifica>> (Yurkievich, 1982: 4)

Se debe recordar, en consideración a la voluntad creadora del poeta, que su afán se centra en definir y propiciar un arte americano auténtico. Por eso llega a disentir enfáticamente, en su ensayo *Autopsia del surrealismo*, de aquella poesía nueva a base de palabras o metáforas, que se distinguen por su pedantería de novedad y, en consecuencia, por su complicación y barroquismo. (Schwartz, 1991:446)

B. César Vallejo

César Vallejo, nacido en de Santiago de Chuco en el año de 1892, fue hijo de madre indígena y padre mestizo. Esta es una ciudad que tiene raíces profundas en culturas como la Moche, Mochica y Chimú. También pasó largo tiempo en Trujillo, capital del departamento de Libertad, encarnación de lo español en Perú y centro intelectual de la época. Tanto su familia como su entorno geográfico influyeron en el poeta. Así pues, siguiendo estas pistas, se puede encontrar en la poesía de Vallejo un pulso de índole indígena y mestiza en el arte creador. Por ejemplo, en el *cholo*, Vallejo realizó la más humana síntesis del mestizaje indio- español.

Además, Trujillo fue un centro de poder político, militar y religioso del gobierno español. De allí saldrían los combatientes en la lucha por la libertad. Ese ambiente de liberales y republicanos sería enriquecido por las artes, ciencias y humanidades, por la docencia ejercida

por padres luministas franceses –llamados lazaristas– que atraían a estudiantes como Vallejo y a sus compañeros del grupo de bohemia de Trujillo.

Este grupo de personas, con quienes conformará el Grupo del Norte: Antenor Orrego, José Eulogio Garrido, el poeta Víctor Raúl Haya de la Torre, entre otros intelectuales de la época, mostraron un afán renovador dentro de lo que auguraba la primera guerra mundial. Este fue el preludio que anunciaba que algo moría y algo nacía. Comenzaron a imperar los nuevos ideales modernistas y de vanguardia de comienzos del siglo. En el arte y la literatura, nuevas concepciones político sociales se orientaron hacia la justicia social. En un tiempo de mayor libertad de la que entonces existía, se desarrollaron la técnica, la ciencia y la industrialización. Y se buscó el nuevo hombre del Perú y, por extensión, el de la América, así como su expresión en un lenguaje propio, nuevo, inédito.

Para destacar mejor el valor del poeta César Vallejo respecto a los intereses de la nueva estética de renovación del lenguaje y la práctica artística, mencionaré algunos hechos que fueron decisivos en el momento histórico en que el poeta peruano vivió, y que lo vinculan con los intereses y valores de un lenguaje fundacional. Entre estos encontramos: la primera guerra mundial, la derrota que sufrió España en la guerra contra los Estados Unidos, el crecimiento del nacionalismo, el proceso de industrialización creciente en que vivía el mundo, la promoción de una burguesía poderosa en las sociedades hispanoamericanas, y la política norteamericana del presidente Monroe.

Todos esos hechos propiciarían el cuestionamiento de una identidad latinoamericana. O sea, entre una América Latina que hasta entonces se veía vinculada a Europa por la historia colonial y la tradición cultural, que en gran parte llegaba a través de París, la ciudad luz, considerada en aquel periodo como centro de la cultura occidental, y una América Latina que comenzaba a sufrir las consecuencias de una política norteamericana hegemónica. Entre un mundo y otro era posible preguntarse: ¿Y nosotros quiénes somos? Y así, se da lugar a un tipo

de literatura, como es el de la nueva poesía, que conduce a la maduración de una respuesta en cuanto a la identidad latinoamericana.

Finalmente, se puede tomar conciencia de que es preciso desampararse de los otros mundos. La ruptura con la tradición y la creación son elementos que están en la base del arte que se cuestionará todo aquello de lo cual, hasta entonces, estábamos hechos. Así, Cesar Vallejo, gracias al dominio de la tradición literaria, a una ruptura con el pasado y a la expresión de una dicción propia, fecundará con su fuerza creativa nuevas realidades poéticas.

Vallejo es un convencido defensor de la vida. Manifiesta una opción bien clara en defensa de la misma. Este aspecto contrasta con el racionalismo modernista. Más allá de eso, el autor critica el profesionalismo del artista para defender una disciplina vital, una vez que el arte no posee intereses inmediatos como las demás profesiones. Vallejo, en este sentido, está muy próximo a Baudelaire, para quien el poeta es como un ciudadano espiritual del universo. En 1859, el poeta francés escribía:

entiéndase la palabra artista, en un sentido muy restricto, y la expresión hombre de mundo en un sentido muy amplio [...] hombre de mundo entero, hombre que comprende al mundo y las razones misteriosas y legítimas de todas las costumbres, [...] G, no gusta de ser llamado artista. El artista vive muy poco [...] se torna insoportable para el hombre del mundo, para el ciudadano espiritual del universo (Baudelaire, 2001: 8-13).

Es preciso recordar que el poeta sale a buscar un discurso coherente entre la realidad y la práctica artística, de ahí que su palabra provenga de su convicción política. En cuanto al modernismo en la literatura hispanoamericana que correspondía al liberalismo político, la sociedad no realizaba una mudanza sustancial en relación con la época colonial, y formaba parte de una élite dependiente de la hegemonía americana. Así, en el modernismo la temática consistía en la visión exótica, no se tocaba la realidad de la gran mayoría de la población; se

dejaba ver el estilo antiguo o del siglo XVIII francés, y se dominaba el racionalismo y el eclecticismo.

Para César Vallejo, que compartiría la suerte de los plantadores de caña dulce y trabajaba en una hacienda de capital extranjero y que además, conoció el trabajo y la vida de los mineros en las minas de Quiruvilca, no era posible dejar de referirse a los modernistas sin cierto tono de crítica. A continuación, un texto donde el autor sugiere la importancia de la actitud del creador:

[...] algunos escritores creen infundir altura y grandeza en sus obras, hablando en ellas del cielo, de los astros y sus rotaciones, de las fuerzas interatómicas, de los electrones del soplo y equilibrio cósmico, aunque en tales obras no alienta, en verdad, el menor sentimiento de esos materiales estéticos. En la base de esas obras están sólo los nombres de las cosas, pero no el sentimiento o noción emotiva y creativa de las cosas (Vallejo, 2004: 13).

De ahí que la poética de César Vallejo sea capaz de testimoniar la escritura de nuestro tiempo, y más aún, de un trazo de responsabilidad moral en cuanto a la forma. La literatura latinoamericana encuentran eco en esta poética vallejana, que se funde en una consciencia de ideales en un sentido mayor: el sentimiento de solidaridad continental y los anhelos de unidad para toda América Latina.

CAPÍTULO III: ANÁLISIS SEMIÓTICO DEL POEMA XXIII

El poema XXIII fue publicado en 1922 en el libro *Trilce*. Este poemario puede ser visto como un predecesor de los siguientes libros, pues se anuncian en él algunos elementos que estarán presentes en *Poemas cotidianos (1939)* y *España, aparta de mí este Cáliz (1940)*. A pesar de ser catalogada por la crítica como una obra sin precedentes en el trabajo de Vallejo, *Trilce* puede ser visto como un ejemplar de “obra de transición”. De acuerdo con esto, el poema XXIII puede ser visto como un primer movimiento en dirección a lo que el poeta alcanzaría en los años siguientes. De acuerdo con Juan Espejo Asturrizaga, este poema se escribió entre 1919 y 1917 (Ortega, 2003: 130). El poema hace alusión a la madre como dadora de vida y unidad armónica de todos los elementos vitales, pero, según mi lectura, se da en él un desdoblamiento para sugerir una reflexión sobre la creación poética y al arduo trabajo que al poeta le corresponde. Así, el poema XXIII puede ser considerado un metapoema, que, si bien no describe el acto de hacer poesía, manifiesta la crisis de los valores heredados de la tradición literaria.

Hecha esta breve introducción, paso al análisis del poema para establecer los recursos utilizados en la construcción de sentido del mismo. Por lo pronto, iniciaremos un estudio del contenido, para pasar luego a una descripción del plano expresivo y, finalmente, centrarnos en el estilístico. A continuación la transcripción del poema:

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

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

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

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

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

Tal la tierra oirá en tu silenciar,
cómo nos van cobrando todos
el alquiler del mundo donde nos dejas
y el valor de aquel pan inacabable.
Y nos lo cobran, cuando, siendo nosotros
pequeños entonces, como tú verías,
no se lo podíamos haber arrebatado
a nadie; cuando tú nos lo diste,
¿di, mamá?

A. Nivel Fundamental

Inicio abordando el nivel narrativo conforme al trayecto generativo propuesto por A.J. Greimas. Puedo dividir el poema en dos partes: la primera, que va de la estrofa I hasta la estrofa III, y la segunda, de la estrofa IV hasta el final. En la primera parte se observa un enunciado de estado⁵ en el cual el sujeto está en conjunción con un determinado objeto-valor⁶. Realizando un enlace con el nivel discursivo podemos identificar ese sujeto como *el hijo*

⁵ El discurso narrativo puede ser considerado como una secuencia de estados, precedido y/o seguidos de transformaciones. La representación lógico-semántica de tal discurso deberá introducir enunciados de estados correspondientes a conjunción entre sujetos y objetos y, enunciados de hacer que se aproximan a las transformaciones (Greimas, 2001: 45).

⁶ En el discurso narrativo se define muchas veces sobre la forma de una circulación de objetos valor: su organización puede ser descrita como una secuencia de transferencias de valores. Un modo complejo y particular de transferencia es el de troca: tal operación implica, en el caso de los valores que estos no sean idénticos para poder establecer un contrato fiduciario entre los sujetos que participan del intercambio, contrato que fija el valor de los valores en juego. (Greimas, 2001: 84).

(*poeta*). El objeto-valor, a su vez, es *la madre*, que representa tanto la poesía misma como el valor de unidad y armonía en la vida del hijo/poeta. El juicio de valor del hijo acerca de la madre es positivo hasta la estrofa III. En ese sentido, el sujeto está en conjunción con unos valores determinados por su condición de hijo y que él juzga positivamente (protección, alimento, exaltación). Todo esto lo hace recreando los momentos felices de la infancia con la presencia de la madre y el acto alimenticio. De acuerdo con Jacques Fontanille, cuando el sujeto de estado es representado por el mismo actor del hacer, se puede hablar de un programa narrativo de adquisición reflexiva, que también recibe el nombre de apropiación. El sujeto recibe, por sí mismo, los valores anhelados. En este caso la integración (García, 2011: 110).

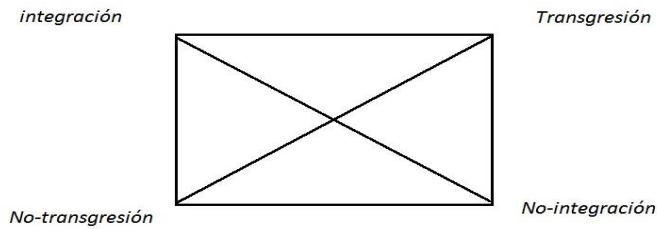
En la segunda parte, cuando entra en escena la ausencia de la madre, lo que tenemos es otro enunciado de estado, en el cual el sujeto entra en conflicto con la ausencia y los valores que prodiga la madre (destinador⁷). Al contrario de lo que ocurre en la primera parte, se hace manifiesto un conflicto de integración con los valores expresados. Puedo corroborarlo en el siguiente índice discursivo:

“Madre, y ahora! Ahora, *en cual alvéolo / quedaría, en qué retoño capilar, / cierta migaja que hoy se me ata al cuello / y no quiere pasar*” (énfasis mío).

No aceptando el contrato⁸ propuesto por la condición de ausencia del destinador, el sujeto se niega a la integración. En este punto es posible generar la oposición semántica básica en un nivel fundamental: *integración vs transgresión*.

⁷Destinador/ destinatario: designan en su acepción más general los dos actantes de la comunicación (emisor y receptor). Considerados como actantes implícitos, lógicamente presupuestos de todo enunciado, que generan una delegación de valores a partir de la dinámica implícita entre estos. (Greimas, 2001: 114).

⁸Contrato: A primera vista se pueden distinguir dos especies de contrato: unilateral y recíproco. El primero se da cuando uno de los sujetos emite una propuesta y el otro sujeto asume un compromiso en relación a ella; el segundo, se da cuando las propuestas y el compromiso se cruzan. En este caso el carácter modal de la estructura contractual aparece como una organización de actividades recíprocas que provocan la transformación y la competencia modal de los sujetos en presencia. (Greimas, 2001: 84).

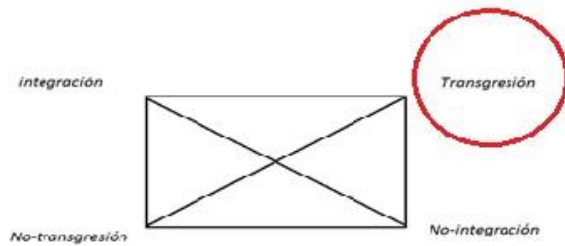


En el segundo y en el tercer verso de la última estrofa dice el sujeto:

cómo nos van *cobrando* todos / el valor del mundo donde nos dejas (énfasis mío).

A partir de esta expresión *cobrando*, puedo inferir que el sujeto es despojado contra su voluntad de aquello que lo llevaría a la conjunción con los valores propuestos por el destinador. Este despojamiento es consecuencia de la muerte de la madre. El sujeto manifiesta los vínculos con la madre, que sigue presente en sus pensamientos y a quien habla para hacerla partícipe de su desdicha, pues ella, desde el más allá, es testigo de las injusticias que la vida se cobra por los momentos felices. Puedo decir, por lo tanto, que el sujeto valora negativamente la acción transgresora con el destinador. Al sujeto transgresor no le pasa otra cosa que quedar... “pequeño/ sin que pagar el alquiler”. Tenemos a un destinador (*la madre/la poesía*) representante de los valores religiosos, de protección y estabilidad, y un segundo destinatario (*el poeta/el hijo*) como representante de los valores de transgresión y de desamparo.

La oposición en el nivel fundamental, al que nos referimos arriba, puede ser representada por la siguiente gráfica:



Según A.J Greimas también podemos hablar en términos de *continuidad vs discontinuidad* (Greimas, 2001: 75), siendo la continuidad afirmada por lo que representa *la madre/poesía* y la discontinuidad, por *el hijo/poeta* que está en estado de tensión al verse obligado a la ausencia de la madre y no aceptarla. Existe, por lo tanto, una ruptura con los valores preestablecidos por parte del narrador.

El sujeto de la primera parte está en una zona de continuidad con los valores ofrecidos por la madre –por estar en conjunción con su objeto de valor (la casa, el alimento, la protección) –, es decir, está en estado de *satisfacción*⁹. La euforia que proviene de la satisfacción por estar en conjunción con el objeto deseado puede ser denominada como *protección, amparo*. Es fácil percibir en el nivel discursivo la protección y el amparo que experimenta el sujeto:

Tahona estuosa de aquellos mis bizcochos /... Oh tus cuatro gorgas, asombrosamente / mal
plañidas, madre: tus mendigos/... En la sala de arriba nos repartías / aquellas ricas hostias
de tiempo, para /.

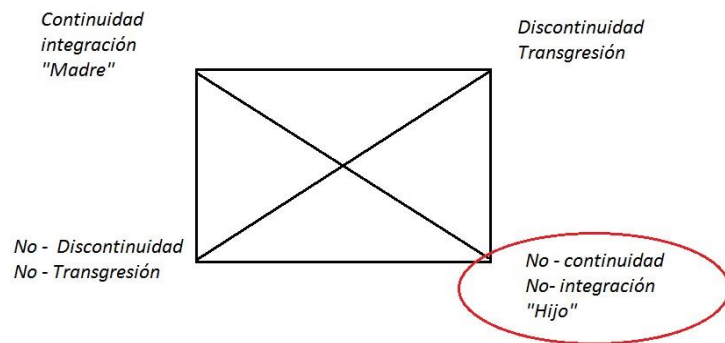
Estos índices textuales los abordaré en detalle más adelante.

El sujeto de la segunda parte (*el hijo/el poeta*), a su vez, se configura como un individuo que no está en conjunción con el objeto-valor (*la madre/protección/amparo/poesía*). Puedo hacer

⁹ El sujeto satisfecho es aquel que resulta del arreglo modal: querer-ser, creer-ser y saber-poder en conjunción con el objeto de valor (Greimas, 2001: 75).

esa afirmación porque el sujeto está en una condición de desamparo: “cierta migaja que hoy se me ata al cuello / y no quiere pasar”. En términos modales, entonces, ese sujeto que quiere ser y que cree-no-ser en conjunción con el objeto-valor no niega la integración, pero está obligado a convivir con la transgresión. Este análisis me lleva a revisar y reformular el cuadro semiótico presentado anteriormente en el cual encuadramos al narrador en transgresión/discontinuidad. De hecho, su posición en el sentido del poema es de *no-integración*, a pesar de estar en resonancia con el objeto-valor que es la madre.

Veamos el cuadro semiótico referido, ahora alterado:



Revisando el estado pasional del sujeto, verifico que siendo aquel que *quiere-ser*, pero que no *cree-no-ser* y que está en disyunción con el objeto-valor, él es un sujeto en estado de aflicción e inseguridad, que se encuentra en tensión por lo que no sabe qué va a pasar. Lo puedo corroborar en el nivel discursivo:

*en cual alvéolo quedaría /cierta migaja que hoy se me ata al cuello/y no quiere pasar.
...cuando tú nos lo diste, / ¿di, mamá? (énfasis mío).*

El poeta, en el último verso, interpela de modo cariñoso a la madre con lo cual es verificable que aún muerta vive en sus pensamientos.

B. Nivel discursivo

Una vez analizados los niveles fundamentales y narrativos es necesario prestar atención al nivel discursivo. En términos de sintaxis discursiva puedo verificar, luego de un primer contacto, que el poema XXIII comienza con la presencia de un narrador en primera persona y en ningún momento cede la palabra a otros personajes a lo largo del mismo. En la primera estrofa ocurre una introducción enunciativa de persona y tiempo: “Tahona estuosa de aquellos mis bizcochos pura yema infantil innumerable, madre”. Dado que no hay acción de verbo alguno en los versos, deduzco que hay una correspondencia con un tiempo mítico, que es el no-tiempo: “innumerable, tahona, estuosa”. Estos vocablos (tahona, estuosa) son poco usados en nuestro léxico actual, y remiten a un tiempo antiguo, mientras que la palabra innumerable reafirma la sensación de estatismo en el tiempo. Por otro lado, aunque no es explícito el espacio, por el contexto se puede inferir que se trata de la cocina, lugar donde se prepara el alimento.

En la segunda estrofa, el narrador anuncia a los otros integrantes de la familia y ocurre una mudanza desde el punto de vista temporal. Enseguida existe una verificación de tiempo presente indicada por el verbo en gerundio *arrastrando*, que lleva en sí, implícitamente, el verbo en tiempo presente indicativo *estoy*:

las dos hermanas últimas [ellas] Miguel [él] que ha muerto [pasado] /y yo *arrastrando*
[acción] *todavía* [adverbio] una trenza por cada letra del abecedario.

A esta verificación temporal, la sigue una particular relación con el lenguaje que alude a la infancia del poeta y a su situación actual con el lenguaje mismo. Esta relación está matizada por el verbo en gerundio *arrastrando*, que denota dificultad, y por el sustantivo *trenza* como el acto de construir.

En las estrofas III y IV encontramos nuevamente la voz del poeta, pero esta vez con un desdoblamiento enunciativo de persona y de tiempo, conforme podemos percibirlo por los verbos transitivos, en segunda persona plural del pretérito imperfecto:

en la sala de arriba nos *repartías* /[...] aquellas ricas hostias de tiempo, / para que ahora
nos sobrasen cascaras de relojes...

En el verso 4 de esta estrofa reaparece el habla de los demás hijos, con un desdoblamiento enunciativo de persona conforme al pronombre y el verbo subjuntivo en tercera persona: que ahora *nos sobrasen*.

Después, un nuevo desdoblamiento interno es realizado en la estrofa IV, retomando la voz en primera persona: “cierta migaja que hoy se *me* ata al cuello”. A partir de la estrofa V, encontramos otro desdoblamiento enunciativo en plural que se conserva hasta el final. Ahora bien, identifico dos giros en la estrofa IV: uno temporal y otro espacial. El temporal es indicado por los verbos: quedaría/estarán/habrá/late/lábrase; el espacial es figurado por las partes del cuerpo, lo que nos brinda una idea de intimidad, en su orden: alvéolo/ cuello /retoño capilar/molar/huesos/encía/manos.

En cuanto a la categoría de persona, existe una diferencia en relación con la primera parte. Pues ahora el narrador se dirige al destinatador como “tú”:

Madre/ *Tus* puros huesos/ ¡tierna dulcera de amor / *Tú* lo viste tanto... (Énfasis mío)

Se instaura, de esa forma, un *yo* y un *tú* en un desdoblamiento enunciativo. Con ese recurso, ayuda a afianzar cuál es la intención del remitente con relación a los personajes y sus valores, es una queja filial: se establece una comunicación directa con la madre.

C. Semántica discursiva del poema

En el ámbito de la semántica discursiva, el poema XXIII presenta el tema de la orfandad materna y es un texto predominantemente figurativo. Vocablos como: bizcochos, yema, innumerable, gorgas, ricas hostias, migaja, harina, amasar, molar, tierra, pan constituyen el recorrido figurativo de la madre como fuente nutricia. Pero también corresponde decir que es un texto que tiene un vínculo especial con el lenguaje y la manera de hacerlo. En el índice textual: “y yo arrastrando una trenza por cada letra del abecedario” encuentro una actitud definitiva frente al lenguaje. En mi criterio, parece que al ser presa del ineludible desamparo que provocó la muerte de la madre, el vínculo con el lenguaje, que ya es manifestado como difícil, lo será aún más en la ausencia de ella.

Otro indicio de un vínculo con el lenguaje lo identifico en la forma de presentar a la madre como representante tanto de los valores vitales por antonomasia como de la tradición literaria. La presencia de arcaísmos y palabras eruditas, difíciles y poco utilizadas en la lengua cotidiana contribuyen a formar la representación de la tradición literaria encarnada por la madre: *tahona, estuosa*. Es posible desprender de aquí, por lo tanto, que Vallejo no hace en este poema una crítica a la tradición literaria y sí señala un vínculo necesario y vital con la misma.

En los personajes que aparecen en el poema se tematizan las instancias de lo vital, del amparo y el sustento: la madre, las dos hermanas, Miguel que ha muerto y el hijo/poeta. En la voz del hijo/poeta figuran el desamparo y la orfandad tanto epistémica como vital. El tema de esa orfandad es ejemplificado por los siguientes índices textuales:

Madre, y ahora! Ahora, en cual alvéolo/ quedaría, en qué retoño capilar, / cierta migaja que hoy se me ata al cuello / y no quiere pasar... Hoy que hasta/ tus puros huesos estarán harina/ que no habrá en qué amasar... Tal la tierra oírás en tu silenciar, / cómo nos van cobrando todos / el alquiler del mundo donde nos dejas / el valor de aquel pan inacabable.

Es de notar que los personajes escogidos para figurar el abandono son los hijos, lo que hace entendible que en esa situación inevitable no basta lo heredado para enfrentar la vida porque es “arrebatado por el mundo”. Esto explicaría el tratamiento inestable y complejo del ritmo y versificación del poema.

Como ya he expresado, en la madre está tematizado lo vital, el sustento y el lenguaje mismo. La madre es el encuentro místico con lo vital y con lo tradicional:

En la sala de arriba nos repartías / de mañana, de tarde, de dual estiba, / aquellas ricas
hostias de tiempo, para que ahora nos sobrasen/ cáscaras de relojes en flexión de las 24¹⁰/
en puntos parados.

En estos versos se establece una relación intertextual con el hecho bíblico de la última cena. Se instaura en el sacramento de la eucaristía la condición de alimento que a su vez representa el fruto nuevo, el cuerpo de Cristo, por el cual nos reconciamos con nuestro creador Dios. Puedo decir que en este intertexto existe un énfasis en superar el estado de orfandad a través del alimento prodigado por la madre. También, considerando la ausencia en el texto de la figura paterna, este intertexto la categoriza en la hostia. De acuerdo con la concepción católica, corresponde al papel de la virgen María, la nueva Eva, la madre, generar las condiciones para cumplir el plan de reconciliación entre Dios y sus hijos a través de Cristo, vivo en la celebración de la eucaristía. No conocemos el rostro de Dios y no lo llegaremos a ver sino a través de su hijo Jesús, que es el camino, la verdad y la vida. Por eso, el sacramento de la eucaristía es un acto de suma importancia en este poema, representado como alimento que, además, permite una reconciliación emocional positiva con la vida.

¹⁰ En esta imagen del reloj detenido en las 24 se reafirma un tiempo total, mítico y eterno. Este tiempo mítico también puede ser relacionado con la eucaristía, que es un elemento presente en el poema.

En cuanto al espacio, el lugar donde se encuentra el poeta es un lugar distante de la protección que representa la casa, la cocina y la sala, presente en los primeros versos del poema. En la última estrofa observo una transición de espacio que representa la manifestación de un nuevo lirismo, en oposición a los primeros años de infancia, como podemos apreciar en la siguiente descripción:

Tal la *tierra* oirá en tu silenciar, / cómo nos van cobrando todos / el alquiler del *mundo*
donde nos dejas / y el valor de aquel pan inacabable (énfasis mío).

El lugar de enunciación del poeta ya no es el hogar, sino el despiadado mundo.

La voz del poeta en este episodio transmite la importancia que para él tiene el pasado, precisamente, por los valores de estabilidad, virtud y prosperidad representados en estos versos. Esa fuerte ligación con la tradición no permite una ruptura total, pero sí la experimentación de nuevas formas artísticas. Eso puede ser corroborado por los versos:

Y nos lo cobran, cuando, siendo nosotros / pequeños entonces, como tú verías, / no se lo
podíamos haber arrebatado /a nadie; cuando tú nos lo diste,/ ¿di, mamá?

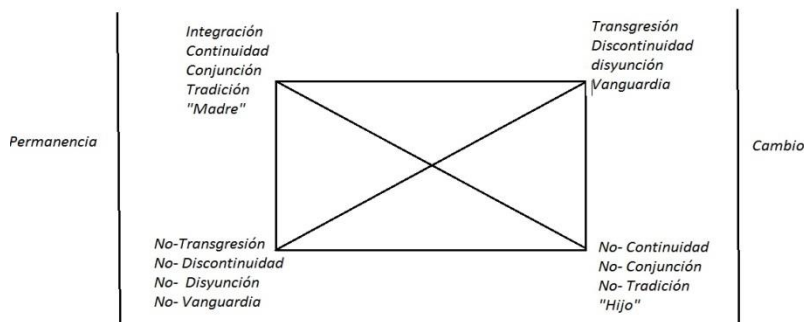
Aquí es presentado el trazo sémico de la duración. Una duración temporal en conjunción con la nueva poesía. Pero, ¿hasta cuándo? Esa indicación temporal ayuda a pensar en la poética de la tradición como necesaria, pero hasta qué punto existe un estado de fragilidad que no sea posible seguir llevando de la misma manera.

Por otro lado, algunas figuras del poema crean un efecto de sinestesia. Las oposiciones semánticas básicas *luz vs oscuridad* y *calor vs frío* (estrofas I y V) están relacionadas con el sentido de la vista y del tacto respectivamente. El verso *tahona estuosa de aquellos mis bizcochos* y, específicamente, los sustantivos *tahona* y *bizcochos*, despiertan tanto el sentido del gusto como el del tacto. También existe un contraste entre los espacios de la estrofa I y la

estrofa V: la cocina, un lugar lleno de vitalidad y calor en oposición a la *tierra*, que despierta una sensación de frío con respecto al tacto.

El último punto abordado en relación con el nivel discursivo es el de las isotopías. Los diversos tipos de personajes del texto de Vallejo presentan claramente un trazo de *alimento* y *orfandad*. Eso es posible gracias a los lexemas presentes en el poema, como, por ejemplo: *Mendigos*. El hombre no nace con el alimento, y esa falta manifiesta la fragilidad del mismo, y por consiguiente la codependencia de la madre nutricia. Por otro lado, ese juego entre lo humano y lo animal con respecto al vocablo *gorgas*¹¹ ayuda a reforzar esa imagen de fragilidad de quien ya no tiene sustento y se enfrenta a la realidad de la orfandad. Volviendo sobre la isotopía de sustento, destaco los lexemas *bizcochos*, *yemas*, *gorgas*, *hostia*, *cáscaras*, *migaja*, *harina*, *molar*, *lácteo*, *pan*, o sea, aquellos que ya habíamos relacionado con el recorrido generativo del alimento en su dimensión nutricia tanto en el plano espiritual como en el terrenal.

Para finalizar, este punto hago uso de un cuadro semiótico por medio del cual es posible homologar las varias relaciones que vimos en este texto, en los tres niveles de recorrido generativo de sentido:



¹¹ Gorgas: Alimento: comida que se les dispone a las aves de cetrería. (Dic. Autoridades)

D. Plano expresivo

Paso en este momento a la descripción del plano expresivo, donde intento verificar de qué manera la estructura del poema contribuye a generar los efectos de sentido en el texto y cuáles son las relaciones visibles entre la expresión y el contenido. El poema posee cinco estrofas, siendo cada una de ellas de orden variado en versificación y no existe el ejercicio de rima tal como la conocemos. La distribución es la siguiente: la primera estrofa la constituyen dos versos; la segunda, cinco versos; la tercera, seis versos; la cuarta, que tiene el mayor número de versos, once, y, finalmente, la quinta estrofa, constituida de nueve versos. En cuanto a la métrica, todos los versos presentan variadas facturas, prevaleciendo los versos endecasílabos dispuestos en orden aleatorio en todo el poema. También cuenta con un único verso de tres sílabas. Ese verso es justamente el que dice *¿di mamá?*

En la estrofa I el par de palabras que riman en el verso 1 constituye un fenómeno de rima interna vocálica (*tahona* = lugar donde se fabrica el pan), *estuosa* = caluroso), cuyo efecto tiene un carácter ralentizante al inicio del poema, lo que es reforzado por el carácter (oclusivo alveolar) de la consonante T. A continuación existe otra rima interna vocálica en el siguiente verso, cerrando la primera estrofa: *innumerable, madre* comportando ese verso en una unidad contraria con el primero, pues genera una sensación de celeridad por efecto de las consonantes líquidas r y l. Hay un juego sonoro que ayuda a realzar a la protagonista del poema, la madre.

El trabajo con la sonoridad en esa estrofa funciona de la siguiente manera: la aliteración de las consonantes (m) (n), ambas nasales, en el segundo verso “*yema, infantil innumerable, madre*” comporta una sensación de celeridad y además remite al movimiento de estirar la masa para amasarla. Así mismo, la cadencia de inflexiones¹² agudas (e, u, i) y bajas (a, o) que se producen a lo largo del verso reproducen la acción de amasar. De igual manera, las consonante alveolar t y el sonido consonántico velar [k] representado en las letras q y c

¹²Según Jakobson, las vocales a y o comportan un movimiento laríngeo bajo, mientras que la e, i y la u comportan a su vez un movimiento laríngeo alto.

simulan la laboriosidad de la preparación del alimento pues hay un golpe sobre la mesa que se corresponde con el golpe producido en el velo del paladar.

Posteriormente, en el segundo verso la sensación de ligereza creada por la presencia de las consonantes nasales y líquidas m,n,r,l sugieren el acto de estirar la masa del bizcocho sobre la mesa. Por lo tanto, es como si el poema recuperara por medio de la resonancia intensificada que acabamos de describir ese arduo acto de fabricar el alimento. Además, el primer verso se correlaciona perfectamente con el índice discursivo: “*cierta migaja que hoy se me ata al cuello/ y no quiere pasar*”, pero en este caso la dificultad está categorizada negativamente.

Pasando a la segunda estrofa, constato la aliteración de la consonante (m) (asombrosamente, mal, madre, mendigos, hermanas, últimas, Miguel, muerto), justamente en la estrofa que anuncia el “lamento” del poeta. Esto enfatiza y crea un efecto de sentido vinculado a la madre y le proporciona un ritmo interior al poema. La consonante m se repite nueve veces en total, convirtiéndose en la estrofa del poema que más presenta esta consonante. Me llama la atención el hecho de que los dos últimos versos de esta estrofa carezcan de la sonoridad de esta consonante, lo cual me lleva a señalar la ya anunciada orfandad del poeta.

También, en la secuencia del último verso de esta estrofa: *y yo arrastrando todavía / una trenza por cada letra del abecedario* percibo otra rima interna vocálica entre las palabras *trenza* y *letra*. Esto le otorga una vez más el efecto *ralentizante* en la dicción, por causa de la consonante [t] y que corresponde a la dificultad con el lenguaje que tiene el poeta en su niñez, dificultad que continuará debido al énfasis que le otorga el poeta al verbo en gerundio “arrastrando” y su adverbio “todavía”.

A partir de la estrofa V se inicia el trecho que cuenta la situación de abandono total del hijo (metáfora del poeta y la tradición literaria). En la quinta estrofa es significativa la cantidad de consonantes nasales, conforme lo destaco a continuación:

Tal la tierra oirá *en* tu *silenciar*,

cómo *nos van* cobrando todos
 el alquiler del *mundo* donde *nos* dejas
 y el valor de aquel *pan* inacabable.
 Y *nos* lo cobran, cuando, siendo *nosotros*
 pequeños *entonces*, como tú verías,
no se lo podíamos haber arrebatado
 a *nadie*; cuando tú *nos* lo diste,
 ¿di, *mamá*?

La recurrencia de tales nasales ayudan a crear un tono melancólico, diferente del tono exaltado del primer verso de la primera estrofa, que se refería a la madre. Tal melancolía encuentra una correspondencia con el segundo verso de la segunda estrofa, pues también indica ese efecto melancólico y desgarrado. Esa melancolía está sugerida por las nasales que recrean el sonido de lamento del poeta.

Este poema ha sido interpretado por varios críticos con quienes concuerdo en sus propuestas de lectura. Por ejemplo, André Coyné atribuye al poema un tono religioso correspondiente a una especie de ritual alimenticio que se precisa en “aquellas ricas hostias de tiempo” y que se prolonga en las demás estrofas (Ortega: 2003, 130); para Julio Ortega la figura del hogar está presente en el poema como elemento protector en el que la madre es motor y figura esencial (Ortega: 2003, 130), y para Américo Ferrari la mesa sigue siendo el lugar donde se centra lo esencial humano y el alimento, específicamente el pan que es un elemento de carácter religioso presente en la hostia. El crítico agrega que la orfandad y el pan se asocian y se convierten en una queja de relación del hombre con el mundo. (Ortega: 2003, 130).

De manera similar a mi lectura, en la primera parte del poema los críticos advierten ensoñación y paz, mientras que en el resto del poema existe una plena conciencia de pérdida. Coincido con la mayoría de los críticos mencionados en que el poema se constituye en una celebración a la madre, aun cuando cada uno enfatice aspectos de distinta índole, como los que señalé con respecto al lenguaje y al quehacer poético del mismo.

E. Lectura del poema desde los índices y características de lo oral propuestos por Walter Ong

Muchos aspectos de la producción poética de César Vallejo fueron explorados en diversos estudios que se propusieron revelar la visión del poeta sobre temas como la infancia, la muerte, lo político, los amores, lo cotidiano y su incursión en las vanguardias, entre otros. Las voces exploradas en los poemas de Vallejo aproximan al lector al universo de un poeta rico en vivencias.

Para esta investigación, entre la vasta producción del poeta, seleccioné el poema XXIII de *Trilce* que, según mi parecer, guarda una estrecha relación con la crisis de valores heredada por Vallejo. Quise relacionarlo con lo oral como índice discursivo en su reflexión en torno a los retos que le fueron planteados por su época.

El proceso que sustenta el universo poético de este texto se da por medio del *habla*, a través de palabras y expresiones que se acercan a ese registro de lo oral y que nos ofrecen un tono idiosincrático: un discurso que recorre una tradición literaria a partir del lenguaje más cotidiano... así transitan los versos vallejianos.

Así pues, el objetivo que me propuse fue estudiar los trazos constitutivos de lo oral, de la mano de los estudios llevados a cabo por Walter Ong, en tanto estos ofrecen sentido en la producción poética de Vallejo. Desde los mecanismos de lo oral sugeridos por Ong, percibí una consonancia con la poética vallejana. No obstante, no estoy afirmando que el poeta concibió necesariamente lo oral como primera estrategia discursiva en sus textos.

Una de las psicodinámicas de lo oral consiste en apoyarse en fórmulas que permitan vehicular el discurso, de la siguiente manera:

[...] *El pensamiento (oral) debe originarse según pautas equilibradas e intensamente rítmicas, con repeticiones o antítesis, alteraciones y asonancias, expresiones calificativas y de tipo formulario, marcos temáticos comunes* [...] de manera que vengan a la mente con

facilidad, y que ellos mismos sean modelados para la retención y la pronta repetición, o con otra forma mnemotécnica (Ong, 1987: 41, énfasis mío).

Puedo aproximar este principio a un fenómeno recurrente en el poema: el aspecto fonético. En lo concerniente a este aspecto, el análisis semiótico del poema evidenció que la construcción del mismo se vale de vocablos con cercanía sonora a la palabra madre. Se emplea la aliteración, es decir, el uso reiterativo de una vocal o consonante, en este caso la “m” en varias palabras, por ejemplo: *innumerable, asombrosamente, mendigos, hermanas, muerto, mañana, migaja, amasar, amor, sombra, molar, mundo*. Este recurso le otorga una tonalidad que intensifica el sentido de la madre y le proporciona un ritmo interior al poema, como mencioné anteriormente.

Los versos de la estrofa I tienen una particular construcción, ya explicada en el aparte del contenido estilístico, y que atiende a un mecanismo muy particular con la sonoridad de las consonantes velares, líquidas y nasales: “t, q, c, m, n”. Por medio de aquello que Ong describe como “pautas equilibradas e intensamente rítmicas, con repeticiones o antítesis”, constato que el trabajo de contrarios que ofrecen la sonoridad -retardando y acelerando la dicción— y el ritmo interno del poema constituye el elemento de lo oral. Al respecto nos dice Ong:

[...] El pensamiento extenso de bases orales, *tiende a ser sumamente rítmico, pues el ritmo ayuda a la memoria, incluso fisiológicamente*. Jousse (1978) ha señalado el nexos íntimo entre normas orales rítmicas, el proceso de la respiración, la gesticulación y la simetría bilateral del cuerpo humano [...] (Ong, 1987: 41, énfasis mío).

Ahora paso a otra característica de la oralidad: lo acumulativo, que Ong define de la siguiente manera...

El pensamiento requiere cierta continuidad [...] En el discurso oral la situación es distinta. Fuera de la mente no hay nada a qué volver pues el enunciado oral desaparece en cuanto es articulado. Por lo tanto, la mente debe avanzar con mayor lentitud, conservando cerca del

foco de atención mucho de lo que ya ha tratado. *La redundancia, la repetición de lo apenas dicho, mantiene eficazmente tanto al hablante como al oyente en la misma sintonía [...] Las culturas orales estimulan la fluidez, el exceso, la verbosidad.* (Ong, 1987: 47-48, énfasis mío).

En este sentido, a lo largo de este poema y de este poemario existe un mecanismo que consiste en la construcción en lista. Este mecanismo retórico se conoce como enumeración y consiste en un incremento de elementos, donde cada nuevo término modifica tanto el significado de la palabra inicial, a la que suelen completar metafóricamente, como el significado y relación entre términos que forman la lista (Jakobson, 1987: 44). Como consecuencia, el texto puede acelerarse o ralentizarse, pero definitivamente gana en intensidad y en proyección poética. Lo puedo apreciar en el poema XXIII, específicamente en el segundo verso de la primera estrofa, donde se utiliza la enumeración de manera descriptiva, para presentar a la madre:

Tahona estuosa de aquellos mis bizcochos

Pura, yema, infantil innumerable, madre [énfasis mío].

Como en toda acumulación, los significados no se superponen simplemente, sino que existe una progresión o una intensificación.

Otra característica de lo oral es la emocionalidad:

[...]La oralidad reproduce funciones narrativas esenciales: la función emocional, la participación del narrador en el relato. La escritura tiende a eliminar la emoción en aras de la objetividad. La oralidad es redundante o copiosa. En efecto, se basa en la repetición para preservar la continuidad o línea de pensamiento y, de esta manera, garantizar su comprensión. (Diccionario Estudios Latinoamericanos, 2001: 198)

Como ya mencionamos, este poema trabaja los siguientes contenidos: la ausencia, la protección, el alimento, la muerte. A lo largo del poema el discurso aparece repetitivo y fragmentario, ya que el yo poético se encuentra en un estado de exaltación emocional. Esta

emoción le otorga al poema un particular sentimiento de dolor que se revela como principio en todo el poemario.

Para hacer efectiva dicha función emocional, encuentro que el uso del lenguaje coloquial en Vallejo –y la valorización de lo cotidiano– no está sujeto a la racionalidad. Así, esta función recrea lo cotidiano a través de la mirada artística.

Ya lo expresa Ong:

[...] las culturas orales deben conceptualizar y expresar en forma verbal todos sus conocimientos, con *referencia más o menos estrecha al mundo vital humano, asimilando el mundo objetivo ajeno a la acción recíproca, conocida y más inmediata, de los seres humanos.* (Ong, 1987: 48 énfasis mío)

Ahora bien, nos enfrentamos con una estructura poética que conecta sus elementos de forma fragmentada, centrando sus esfuerzos en una actitud de deformación organizada del lenguaje común. El uso de versos con métrica variada, frecuente en la poesía vallejiana, le transfiere al texto literario una propiedad del habla cotidiana por la flexibilidad en las normas. También encuentro que la variedad de versos refuerza la emocionalidad, pues en un estado afectivo alterado (que puede ser provocado por la pérdida de la madre) una persona no puede expresarse reservadamente, cuidando la forma del discurso, lo cual le otorgaría al texto libertad gráfica en el rompimiento de la métrica.

Así mismo, en cuanto a la función emotiva de la que nos habla Ong, la extensión irregular de los enunciados sin una “puntuación correcta”, es decir, sin tener certeza de dónde comienza la exclamación, tal como se registra en el verso: *Madre, y ahora! Ahora.* En el carácter y uso particular de las exclamaciones, al no tener inicio, el poeta nos da la posibilidad de reorganizar el tono del poema.

El valor que Vallejo le asigna a los signos de interrogación nos remite a la presencia de una voz dialógica al interior del texto. Con ese mecanismo el poeta destaca una situación real de habla: *¿di, mamá?* Así, finalmente, observo que la entonación es mediada por estos recursos expresivos; los signos de exclamación registran las modulaciones melódicas del habla, que devienen de actitudes emotivas.

Quizá, esta función aditiva y copiosa, junto con la emotiva, propia de la psicodinámica oral, encuentra resonancia en uno de los principales recursos estilísticos que César Vallejo emplea para dar un determinado tono a sus poemas: la proximidad del texto escrito con el verso libre, que podría constituirse como un paso en la búsqueda de esa representación de la oralidad en el texto literario. A partir de su uso, innúmeras experiencias son movilizadas en términos de ritmo y de lenguaje, en un verdadero trabajo de estilización de lo oral. Los descolocamientos, los espacios en blanco, las fragmentaciones, son conscientemente utilizados y logran imitar, en el plano de la expresión literaria, el discurso fragmentado del hablante, que dispensa de los nexos lógicos y cohesivos por contar con el auxilio de la situación y de los gestos.

Los varios recursos estilísticos usados, como versos largos y cortos, espaciamiento, la no puntuación, la expresión del lenguaje popular, el verso libre, los procesos enumerativos y repetitivos, ayudan al autor a transformar el habla cotidiana y las situaciones diarias en elementos poéticos.

Para finalizar, puedo afirmar que lo fónico en la poesía de Vallejo se preserva como un fenómeno que, aunque tenga soporte en lo escritural, conserva una realidad sonora particular. “En todas las formas escritas de la poesía el signo gráfico está siempre en función del oral” (Paz 1990:122). De ahí mismo se puede desprender que los diversos recursos sonoros que relacionamos con los índices de lo oral propuestos por Ong – aliteraciones, rimas, anáforas, medidas, acentos, ritmos, entonaciones, estructuras estróficas, etc... – no se constituyen como son simples recursos retóricos sino que atienden a la construcción de las visiones interiorizadas del sonido y del sentido, tal como quedó

evidenciando en análisis del poema (con respecto a la relación del plano expresivo con el plano del contenido).

De esa manera, Octavio Paz nos dice que “el ritmo en el verso de César Vallejo procede del lenguaje peruano y está hecho de ensimismada soledad...”. Y concluye: “El placer poético es placer verbal y está fundado en el idioma de una época, de una generación, de una comunidad” (Paz, 1990: 273). Esto mismo lo reafirma Yurkievich cuando expresa que la poesía de Vallejo se ubica “como un proyecto estético de regionalismo literario que dialoga con el proyecto ideológico literario” (Yurkievich, 1982: 5) en un espacio de vanguardia que rompe con la tradición escrituraria.

CAPÍTULO IV: ORALIDAD Y *PERFORMANCE* EN EL ARTEFACTO CULTURAL DENOMINADO “CANCIÓN”.

En este apartado pretendo relacionar -a partir del *performance* y los índices de lo oral propuesto por Paul Zumthor en su libro *La voz y la letra*- la concepción de oralidad con el artefacto cultural denominado canción, específicamente con la canción *XLVI*, poema que hace parte de *Trilce* y que musicaliza Noel Nicola en su trabajo *Noel Nicola canta a César Vallejo*. La canción se concreta a través del *performance* y por las particularidades que rodean esta práctica sustentada en otros elementos además de la palabra, los cuales afectan y demandan ampliar la noción de texto y que tiene una lectura renovadora desde los índices de la oralidad propuestos por Zumthor, como lo veremos más adelante.

Es claro que al confrontar la canción como artefacto cultural con la literatura urge la necesidad de implementar una metodología que dé cuenta de la relación actualizada que existe entre ambas disciplinas artísticas. Esta se puede hacer a partir de los índices de la oralidad planteados por Paul Zumthor y del modelo semiótico de la canción implementado por Luiz Tatit. Encontré que los trabajos adelantados por el Profesor Luiz Tatit, en el área de la semiótica, implementan un modelo que vincula estas dos instancias lingüísticas: la del texto y la del lenguaje musical. El modelo es un recurso inicialmente descriptivo. El profesor Luiz Tatit señala que la manera de abordar el análisis de una canción es considerándola como un texto sincrético, en que el sentido es construido por un componente lingüístico, un componente musical, y la interacción entre ambos (Tatit, 2005: 75). En ese sentido, el modelo evidencia la relación entre la melodía y el texto partiendo del valor de entonación de la palabra, en relación con las diferentes alturas en el espacio melódico, y que tiene su base en los elementos presentes en el habla.

El modelo de análisis de Tatit, que se basa en el valor adquirido por las notas a partir de la entonación del texto, posibilita la inferencia de sentido a partir de la exploración de las alturas, de la incidencia de los contornos melódicos, de la alternancia entre direcciones melódicas ascendentes y descendentes, de las relaciones entre intervalos en juego con la repetición y la aliteración. No así con el elemento rítmico y los valores y símbolos musicales (Tatit, 2005: 43).

Estos recursos dan cuenta de una notoria eficacia en el programa narrativo de la canción, cuyo principio está asociado con lo indisoluble entre la palabra y la melodía en el proceso de producción de sentido que le corresponde. De ahí que se configure una clara analogía entre sistema melódico del texto y un programa narrativo.

A continuación el análisis del poema XLVI musicalizado por Noel Nicola

A. Análisis semiótico del Poema XLVI

En el análisis del poema XLVI de César Vallejo, entraré a desarrollar los tres niveles básicos del poema, para centrarme luego en la aplicación del modelo propuesto por Tatit.

XLVI

La tarde cocinera se detiene
ante la mesa donde tú comiste;
y muerta de hambre tu memoria viene
sin probar ni agua, de lo puro triste.

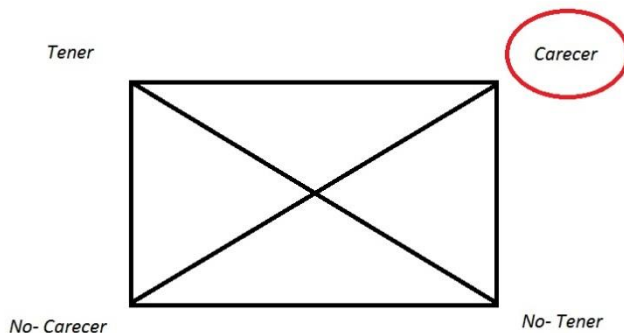
Mas, como siempre, tu humildad se aviene
a que le brinden la bondad más triste.
Y no quieres gustar, que ves quien viene
filialmente a la mesa en que comiste.

La tarde cocinera te suplica
y te llora en su delantal que aun sórdido
nos empieza a querer de oírnos tanto.

Yo hago esfuerzos también; porque no hay
valor para servirse de estas aves.
Ah! qué nos vamos a servir ya nada.

2. Análisis del Nivel Fundamental

En la lectura del poema XLVI es posible identificar la oposición semántica básica que se establece entre el /tener/ y /carecer/. Intentaré demostrar que en el poema XLVI se parte del polo de /carecer/ en dirección al polo en que los valores del /tener/ son establecidos:



El poema inicia con la descripción en la sala de almuerzo donde la tarde es presentada como cocinera. De entrada, el lector puede desconcertarse ante la humanización de la tarde. Este recurso literario es conocido como prosopopeya, que le otorga vida a objetos inanimados a través de sentimientos y actitudes humanas: *La tarde cocinera se detiene ante la mesa [...] La tarde cocinera te suplica y te llora, en su delantal que nos empieza a querer...* Así se sabe que la situación tiene como finalidad hacer presente a la persona querida.

Es a partir del tercer verso que se establecen los valores del polo /carencia/ por motivo de ausencia. Los aspectos de tal estado son reforzados por los lexemas: *memoria, hambre, triste*. A partir de ellos, la narrativa pasa a proyectarse para dar lugar a la posibilidad del encuentro con la persona querida. De ese modo, se instaura en el discurso elementos que apuntan al valor eufórico del /tener/:

La tarde cocinera *te suplica*
 y *te llora* en su delantal que aun sórdido
nos empieza a querer de oírnos tanto.

2. Nivel Narrativo

La sintaxis del nivel narrativo del poema es organizada a partir del punto de vista de un sujeto (*la tarde*) que rememora la presencia de un ser querido. Entonces, existe la descripción del estado de la persona ausente que se allega con “*Hambre, sed, tristeza*” asociada a un estado anímico *disfórico*: “de lo puro triste”, como figuración de aquello que revela lo que pasó y que no podrá ser en un futuro.

Podemos dividir el poema en dos partes: la primera, que va desde el inicio hasta la estrofa III, y la segunda, que corresponde a la IV estrofa del poema. En la primera parte es verificable un enunciado de estado en el que el sujeto no está en conjunción con un objeto-valor que representa la persona ausente. Realizando un enlace con el nivel discursivo, podemos identificar a esos sujetos como los actores: *la tarde, un yo, y la persona ausente*. El objeto-valor, a su vez, es la persona ausente que representa los valores de equilibrio, tenencia y vida, además del valor eufórico de todo el poema. Toda el habla de la *tarde humanizada* tiene una valoración positiva con la persona ausente. Es decir, su hacer poético la añora: se trata de un juicio positivo. Este sujeto (yo) quiere entrar en conjunción con los valores de equilibrio que representaría la persona ausente.

Sin embargo, en la segunda parte, cuando entra en escena la voz del yo, lo que tenemos es otro enunciado de estado, en el cual el sujeto (*la tarde*) al constatar la negativa del ser ausente al no aceptar la invitación a hacerse presente, es decir, al no aceptar el contrato propuesto por su destinador (que ocurre en la primera parte) no puede generar la integración con sus valores. Eso puede corroborarse en el nivel discursivo: *Ah! qué nos vamos a servir ya nada / porque no hay valor para servirse de estas aves*.

En el tercer verso de la segunda estrofa, sabemos que la persona ausente dialoga con la tarde: *no quieres gustar, que ves quien viene*. Diálogo en el cual ya es posible inferir que el destinatario no quiere realizar la acción que lo llevaría a la conjunción con los valores propuestos por el destinador (*representado por la tarde y el yo*) y valora la acción negativamente: *Y no quieres gustar, que ves quien viene/ filialmente a la mesa en que comiste*. A partir de estos versos se va dando la transición entre dos enunciados de estado. Así, se intensifica la imagen de carencia. Se trata de una marca importante en la transformación del estado central de recorrido generativo.

Se puede apreciar, de ese modo, que los tres sujetos (el yo, la tarde y la persona ausente) no tienen competencia para realizar la transformación anhelada. El anhelo de unión del sujeto se trunca, por lo cual se instaura la no conjunción con el objeto-valor. Todo este contrato fue valorado como negativo y en estado de resignación: *“ah! qué nos vamos a servir ya nada”*.

3. Nivel Discursivo

En la sintaxis de nivel discursivo, se puede apreciar que hay, desde el inicio del poema, la presencia de un narrador en tercera persona (la tarde), que en algunos momentos cede la voz a los otros personajes. En la primera estrofa ocurren marcas enunciativas de espacio, una mesa de comedor: *la tarde cocinera se detiene /ante la mesa donde tu comiste*, y a continuación una marca enunciativa de tiempo (presente y pasado), una vez que es indicada respectivamente por los verbos *detiene*, *viene* y *comiste*. Este ejercicio con el tiempo crea un efecto de lejanía entre lo que se narra y el tiempo de la narración, y simula un antagonismo entre el tiempo y el espacio de la misma. Así, el texto figurativo crea un conflicto con la realidad.

Desde la primera estrofa hasta el final el narrador está inscrito en el discurso. El habla de este actor (yo) permanece desde la estrofa I hasta la IV y se trata de un desdoblamiento interno enunciativo de persona y tiempo, como podemos verificarlo a partir de los verbos en presente (*detiene*), pronombres en tercera persona (*la tarde (ella) cocinera se detiene*). En la tercera

estrofa reaparece el habla de la tarde manteniendo las marcas enunciativas de tercera persona: *la tarde (ella) cocinera te suplica y te llora*. El tiempo se mantiene como sistema enunciativo, conforme observamos por los verbos *suplica* y *llora*, que están en presente indicativo.

En seguida, en la cuarta estrofa, existe un desdoblamiento de segundo grado, en el que se anuncia al “yo”. Le es delegada la palabra. A estas alturas, este sujeto realiza un desdoblamiento enunciativo: “Yo hago esfuerzos también”, seguido de otra alternancia con la voz de su otro interlocutor (*la tarde*) manteniendo el enunciado: “Ah! qué *nos* vamos a servir ya nada”. Es interesante percibir que en este verso los personajes nos son claros, el desdoblamiento enunciativo del plural reúne tanto al poeta como a la tarde y a la persona ausente.

Un último aspecto a discutir con respecto al nivel discursivo es el de las isotopías. La particular presencia de la tarde como sujeto de acción en el poema presenta claramente el trazo /no-humano/ y puedo leer el papel de ese actor como el de una celestina. Eso es posible gracias a los lexemas que presentan el trazo /humano/, como, por ejemplo, los verbos que tratamos hace poco (*te detiene, te suplica y te llora /empieza a querernos tanto*). Ese juego entre lo humano y lo no humano ayuda a reforzar una idea peyorativa de los que sí lo son.

Volviendo a la isotopía de lo humano con respecto a la tarde, destaco todavía los lexemas *cocinera, en su delantal que aún sórdido*, o sea, aquellos que ya habíamos relacionado con el recorrido poético. Este recurso de la prosopopeya funciona como una ruptura con lo ordinario y hace que la narrativa simbolice una fractura con la realidad.

Tal movimiento puede ser percibido en la mudanza de isotopías que ocurre al pasar de una concepción “ordinaria” a la visión “extraordinaria” del mundo. Todos tenemos contacto con algo tan elemental y rutinario como el comer, tan rutinario que quizás algunos puedan dejar de maravillarse ante ese hecho. La propuesta de Vallejo es enfatizar lo que es asumido como

ordinario y común, que no pertenece a los valores *euforizados* en nuestra rutina en la modernidad.

B. Aplicación del Modelo semiótico de la canción de Luiz Tatit

El poema XLVI corresponde a la doceava grabación del disco *Noel Nicola canta a César Vallejo*. Es un son cubano de corte tradicional en su aire, pero que rompe con la noción de canción ampliamente aceptada, es decir, no tiene coro y se compone de arreglos e intenciones distintos en cada estrofa que le corresponde al texto. En una primera audición, es posible notar que esta pieza está compuesta por cuatro partes progresivamente inter-ligadas, correspondiendo cada tema a una estrofa del poema. Mi trabajo consiste en evidenciar, por medio del modelo semiótico propuesto por Luiz Tatit, los elementos que se correlacionan entre las partes, y analizar las consecuencias de esa técnica de composición para la construcción de sentido del texto con respecto a la organización propia de la canción.

La mayoría de las veces, el arreglo musical se compromete con lo que está siendo dicho por el intérprete. En el caso de este arreglo musical, existe una consonancia con lo que se expresa. Este arreglo es una estrategia que busca sustentar el efecto de realidad creado por la instauración de un sujeto hablando en primera persona. Toda la canción transcurre como un diálogo musical lingüístico, que puede llegar a una auténtica dramatización.

Existe un énfasis nítido en la separación geográfica entre el *espacio eufórico* y el *espacio disfórico*. El sujeto “yo” está en conjunción con los valores disfóricos del contenido del poema, sincretizados en el espacio melódico en que se encuentra: “Ah! Que le vamos hacer ya nada”, y en disyunción con los valores eufóricos, que se concretan en el otro espacio melódico: “te suplica y te llora”. El análisis del poema expuesto arriba nos lleva a creer que el yo está en un estado de carencia: tiene modalidad de querer hacer, pero no puede. El diálogo establecido entre la letra y el arreglo sugiere la presencia de un /no saber/ /no-poder /. En otras palabras, el sentimiento de pérdida y de resignación está en conflicto y resuelve esa tensión en el último tema de la canción que corresponde a un estribillo. Ese complejo perfil pasional resuena

también de lleno en la melodía de la canción. El profundo sentimiento de falta del sujeto representa la ligación que él mantiene con sus valores primordiales, pero la búsqueda de conjunción con esos objetos-valores primordiales no será la tónica de esta pieza.

Esta primera parte se desarrolla en una tonalidad de Mi menor. En la voz, la tesitura¹³ recorre una octava, que va de una nota grave Si a otra aguda Si. Eso significa que tanto la nota más aguda como la más grave de la canción son notas de dominante de este acorde con tónica en Mi menor, o sea, representan un estado de tensión melódico. Este tratamiento melódico por parte de Nicola se convierte en un índice musical que permite crear una correspondencia con lo planteado en el contenido del poema, es decir, hace latente un estado de tensión por carencia.

También puedo percibir que la canción inicia con frases melódicas descendentes, figurando una categoría de resignación. Después se da una disociación entre estos dos elementos al producirse un movimiento ascendente de la línea melodía. Este recurso aumenta la eficacia de la letra al convencer al oyente de la veracidad de su contenido. De esta forma, el conflicto pasional vivido por el sujeto está entramado en el arreglo musical de la canción.

Observamos la tematización como elemento de involución de orden intenso ya en el primer verso de la canción, reiterada por la repetición exacta de la frase melódica en el segundo verso:

12. Trilce XLVI

A

SI	LA TARDE	ANTE	LA
LA#			
LA	CO	ME	
SOL#			
SOL	CI	DE	-SA CO TE
FA#	-NE SE -VE	DON TU	
FA			
MI	-RA	DE	
RE#			
RE			
DO#			
DO			
SI	TIE	-MIS	

¹³ En música, el término tesitura hace referencia a la zona de la extensión de sonidos de frecuencia determinada que es capaz de emitir una voz humana, o un instrumento musical. Se suele indicar señalando el intervalo de notas comprendido entre la nota más grave y la más aguda que un determinado instrumento o voz es capaz de emitir.

El tratamiento melódico que le corresponde al texto en la parte “se detiene” y en “comiste”, está configurado en un salto de quinta y cuarta aumentada, lo que sugiere una gran tensión y comporta una angustia en esas palabras. Aquí ya están anunciados los elementos que irán a marcar la tónica de esta pieza.

Por otro lado, la tematización funciona como elemento de involución, porque al establecer una repetición, retarda la aparición de la información musical nueva. Al mismo tiempo que impide la desorganización de la melodía, atenúa la percepción del pulso¹⁴ por dicha repetición.

Es importante también resaltar la presencia de tonemas descendentes, lo que genera el efecto de sentido de afirmación. Ese efecto es reforzado por el hecho de que las notas finales de esos tonemas¹⁵ coinciden con la nota fundamental del acorde en que ellas se encuentran. Tenemos, además del efecto de distensión provocado por la curva descendente, un efecto de resolución melódica (reposo). Es decir, la resignación de la carencia en un estado de tensión.

A continuación, aparece un movimiento de evolución con la presentación de una segunda parte, la cual define un nuevo tema. Esta frase es atacada con un salto ascendente, atendiendo al extremo de la tesitura. Al mismo tiempo que rompe con la afirmación inicial, se obtiene un efecto de mayor tensión, pues en este ascenso melódico se aumenta también la tesitura antes descendente. Es importante advertir que este tema es la inversión del primero, ejecutado en un registro más agudo:

¹⁴El pulso en música es una unidad básica que se emplea para medir el tiempo. Se trata de una sucesión constante de pulsaciones que se repiten dividiendo el tiempo en partes iguales.

¹⁵ Es la última fase de la curva melódica de un grupo fónico que comprende las últimas sílabas no acentuadas. Señala si se ha llegado al fin del mensaje o si, por el contrario, se va a añadir algo más.

DO					
SI			VIENE SIN PROBAR NI		TRISTE
LA#					
LA	DE HAMBRE TU	-MORIA		PURO	
SOL#		ME			
SOL					
FA#	Y MUERTA			AGUA DE LO	
FA					
MI					
RE#					
RE					
DO					
SI					

El uso de movimientos de evolución es importante para que la música no se torne repetitiva. Es en este punto que el arreglista introduce información musical nueva, lo que genera sorpresa y al mismo tiempo expectativa de retorno. Es una estrategia para mantener al oyente atento, generando un cúmulo de tensión. Percibo que, así como en el texto, existe en la melodía un equilibrio entre tensión y distensión. El pulso es desacelerado por el uso de la tematización.

La tercera parte de la canción retorna al primer tema, pero presenta una variación en el movimiento de la línea melódica, caracterizado por grandes saltos interválicos. La melodía va de la parte aguda al extremo grave en los dos primeros versos. Ese movimiento genera un cúmulo de tensión que atiende su ápice en el extremo agudo de la frase melódica: mas como/ se aviene / a que le, más triste/ para ser posteriormente resuelta en la frase descendiente, que retorna abruptamente al extremo grave.

C. Anotaciones sobre la oralidad y el performance de la canción

En su libro *La letra y la voz*, Zumthor reúne un listado de índices para determinar cuáles son los mecanismos de lo oral desde el *performance*. Estos índices de la oralidad son todo aquello que nos remite a una voz, esto quiere decir, la marca que la voz humana deja en el texto escrito. Entre ellos están: la musicalidad, el carácter histórico, el carácter anecdótico, el carácter moralizante, la estructura textual y, por último, el carácter interpretativo (Zumthor, 2008).

Al reflexionar sobre la función del intérprete, Zumthor le otorga al papel del contador de historias un carácter más relevante incluso que el del compositor del texto, pues es su realización a través del *performance* lo que propiciará reacciones auditivas, corporales y emocionales en el oyente. El *performance* del intérprete es responsable, por su fuerza, de ser el agente diseminador del texto oral, pues, como dice Zumthor, su sola voz le confiere autoridad (Zumthor: 2008, 34).

1. Autoría y origen discursivo del intérprete (carácter histórico, carácter anecdótico moralizante).

El carácter histórico como índice de la oralidad, se detiene en los hechos acontecidos en el conjunto de manuscritos producidos en la misma época. Los hechos relatados en los manuscritos se dirigen siempre a un acontecimiento que dejó registro vivo en la sociedad en cuestión y a veces son usados como ejemplo. Entre los que podemos nombrar están los de orden gubernamental, conductas de la élite, así mismo como de la plebe. Estas son fuente recurrente para los poetas y contadores de una misma época. Por otro lado, el carácter anecdótico también hace referencia a hechos importantes; sin embargo, se basan en una producción poética del pasado, esto es, a través de la intertextualidad se producen nuevos textos (Zumthor, 2008).

Conceptos como los de autoría y origen discursivo en el artefacto cultural denominado canción serán los puntos para conectar con este índice de lo oral. Como ya lo mencionamos en el marco teórico, la lectura y autoría encuentran en los intérpretes y en los arreglistas lectores productivos que renuevan la canción a partir de puntos de origen y visiones de mundo diversas.

A continuación, un panorama de la canción dentro del proyecto de la nueva trova cubana y los intereses particulares del cantautor Noel Nicola en la obra del poeta peruano. Primero presentaré brevemente al cantautor, poniendo énfasis en su concepción de la canción. En aras de comprender cuál es su enfoque y su discurso, tendré en cuenta los índices propuestos por Zumthor.

2. Noel Nicola, César Vallejo, y la nueva trova cubana

En la historia de la canción cubana un nombre no puede pasar desapercibido: Noel Nicola Reyes (1946-2005) o, simplemente, “trovador sin suerte”, como chaplinescamente llegó a autodenominarse. Comicidad ésta que su amigo y trovador Silvio Rodríguez, en sus últimas palabras dirigidas al cantautor en el sepelio realizado en la necrópolis de Colón, afirmó: “la grandeza de su obra nos demuestra, felizmente, cuán equivocado estaba”¹⁶. Nicola fue un ciudadano que se adelantó a su tiempo, pues su historia de luchas culturales y políticas está ligada ineludiblemente a la historia del país, en uno de los momentos más expresivos y complejos de la nacionalidad cubana.

El nuevo paradigma que significó la Revolución Cubana triunfante en 1959 le permitió a Cuba elaborar herramientas y respuestas para el desarrollo de un amplio programa de cultura nacional que, tras la liberación política de la hegemonía norteamericana, los llevó a hacerse la pregunta fundamental: ¿Y nosotros quiénes somos? Esto, en el marco de una inquietud que venía gestándose después de la derrota que sufrió España en la guerra contra los Estados Unidos, la cual marcó el fin de su imperio colonial en 1929.

¹⁶ Documental biográfico de Noel Nicola “Tal como soy”

Es así que en el terreno intelectual, específicamente de la música y la cultura popular cubana – que es el que concierne al tema de estos índices de lo oral– , en el agitado año de 1967 (del 24 de julio al 8 de agosto) se celebró el I Encuentro Internacional de la Canción Protesta, en la que mesas de trabajo conformadas por escritores, directores artísticos, diseñadores, músicos y poetas, formados en los valores de la revolución, determinarían los aspectos que configurarían el escenario de la Canción Popular, como manifiesta Clara Díaz en su libro *la Nueva Trova*:

[...] esto en respuesta natural y dialéctica frente a las temáticas abordadas en las canciones del feeling (sentimentalismo) que muestran una evasión de la realidad circundante en el aspecto político-social, por el tratamiento excesivo del tema sentimental- amoroso, sin entrar en confrontación en sus textos con los aspectos contradictorios de la sociedad cubana de aquellos tiempos (Díaz, 1998: 6).

Sería la nueva realidad económica y social establecida a partir del triunfo de la revolución, la que determinaría la búsqueda de una de creación y prácticas artísticas renovadas.

Al respecto, Noel Nicola tuvo un papel muy importante en cuanto a la función social, pertinencia y sentido en el panorama de la canción popular que se avecinaba. Su sensibilidad lo llevó a ejercer un papel social transformador definitivo en la historia de la música popular cubana, pues mostró una esmerada preocupación por el re-encuentro con la propia cultura; fue defensor acérrimo de la liberación del hombre por medio de la cultura, adhiriendo su pensamiento al movimiento político de la revolución, sin que esta afiliación le impidiera ser crítico con el movimiento. Conforme expresa Clara Díaz:

La canción es un arma al servicio del pueblo, no un producto de consumo utilizado por el capitalismo para enajenarlo. [...] La tarea de los trabajadores de la Canción protesta debe desarrollarse a partir de una toma de posición definida junto a su pueblo, frente a los problemas de la sociedad en que vive (Díaz Clara: 1994, 12).

Redactar la historia de la canción popular cubana sin hacer un paralelo con la música de Noel Nicola sería imposible, porque sus composiciones y visión de la canción popular ocupan un lugar meritorio en esa historia. Noel Nicola Reyes comenzó a componer temprano. A la

temprana edad de 13 años, compuso su primera canción, la primera de incontables melodías que dejaría para la posteridad. Sin embargo, se estrenó como cantautor el 18 de febrero de 1968, junto a Silvio Rodríguez y Pablo Milanés en Casa de la Américas, por intermedio de Hayde Santamaría, que por aquel entonces se desempeñaba como directora de esta institución. Resultado de esa participación fue el surgimiento de una nueva lírica en la canción cubana que rompió con los viejos patrones culturales.

Noel Nicola ocupa un lugar de notoria importancia en la historia de la música popular cubana. Hijo de Isaac Nicola, un notable guitarrista cubano, y de la desatacada violinista Eva Reyes, concertina de la orquesta filarmónica de la Habana, nació en la capital cubana el 7 de octubre de 1946 y pasó su infancia entre la música y las calles de ciudad. Fue educado en la fase de una transición social, en una sociedad con un nuevo ideal de hombre.

En sus estudios, se incluye el aprendizaje escolar básico y, principalmente, aulas de *piccolo* y guitarra, instrumento este último llevado con mucha maestría. Noel Nicola Reyes creció al son de la trova vieja, del *feeling* y el rock and roll, entre otros ritmos de la época. En esta fase de su formación, Noel Nicola estaba expuesto a la moda musical de la época y al repertorio popular que, en la segunda mitad del siglo XX, favoreció el desenvolvimiento de la música cubana.

La investigación de estos ítems de la oralidad que tratan sobre la canción como objeto de estudio en la literatura surgió del interés por comprender de qué manera el cantautor, que creció en un seno cultural riquísimo, participó de las manifestaciones de origen popular mezclando en su voz y guitarra su vínculo evidente con el pensamiento y estética del poeta peruano César Vallejo, recategorizando a este último desde los intereses programáticos de la nueva canción cubana.

Su acercamiento al poeta peruano nace por un deseo consciente de superar la calidad de la letra de sus canciones, alineándose a la concepción de un tipo de creación musical que superara las actuales letras de muchas canciones insustanciales, llenas de frases que se venían diciendo desde siempre. De acuerdo con el testimonio de su amigo Bladimir Zamora Céspedes¹⁷, esta necesidad lleva al trovador a acercarse a la poesía de César Vallejo, del cual se convirtió en un consumidor constante:

¹⁷ <http://laventana.casa.cult.cu/modules.php?name=News&file=article&sid=2546>

“[...] Por esa vía llegó a la musicalización de poemas y su trabajo de mayor notoriedad en este sentido, está contenido en su disco *Noel Nicola canta a César Vallejo*. Son veinte poemas del gran poeta peruano, que el trovador logró asumir sonoramente desde los signos musicales de la Isla, en contacto con el intenso legado universal de la lírica del autor de “Los heraldos negros”. Trabajó en los poemas de Vallejo entre 1973 y 1976 [...]”.

En el año de 1986, grabó en Lima, Perú, el mencionado disco.

De esta forma, podemos ver cuál es el impacto y el interés que tuvo Noel Nicola por la lírica vallejiana en la nueva concepción de la canción popular cubana alineada con los intereses programáticos, culturales y morales que promueve la Revolución cubana.

3. Tópicos de la musicalidad y de la interpretación

Al abordar el tópico de la musicalidad como un índice de la oralidad, Zumthor usa ejemplos de los cantos de gesta y los cantos trovadorescos, pues en los manuscritos que los contienen se hace más visible la musicalidad que en su cuerpo semántico. La comprensión se da más por el tono musical, esto es, por el conjunto de armonías perfectas entre la palabra que lo que el significado manifiesta en el texto. El crítico afirma que para una mejor memorización, tanto del intérprete como del oyente, el texto por ser transmitido debe poseer musicalidad, normalmente valiéndose de los recursos de rima entre los versos que le otorgan propiedades musicales y de fácil recordación.

Por otro lado, el carácter interpretativo de los textos como último índice de la oralidad trabajado por Zumthor en su investigación, abre la posibilidad de señalar la intervención de la voz humana en un texto. Casi la mayoría de los textos, tanto los poéticos como los narrativos, pasan primero por el filtro de la voz, para después configurarse como escrito.

De entrada, el poema XLVI que musicaliza Nicola está formado por una variedad de endecasílabos combinados de diferentes formas y, aunque está escrito en verso libre, el poeta utiliza la rima asonante para ponerle cierto acento a las vocales que repite al final de cada

verso, lleno de sinalefas, de sinéresis que le confieren al texto una marcada musicalidad. El poema tiene la apariencia de un soneto con rimas en la vocal e.

Para justificar la aplicación del modelo semiótico de la canción que desarrolla Tatit, verifiqué el nivel de coherencia de la canción como programa narrativo, es decir, evidencié los mecanismos que cohesionan la canción y comprobé que existe una consonancia entre el contenido del texto y el lenguaje musical, que se encarga de materializar la emoción del texto haciéndola efectiva.

Por otro lado, el material analizado aún no posee las condiciones suficientes, aparte de las que nos ofrece su intérprete, es decir, no ha sido objeto, hasta el momento, de más musicalizaciones por otros cantautores. Tenemos, sí, la apropiación caribeña, desde el son, con el elemento andino del texto de vallejo.

Pero no siempre ocurre de esta manera con los textos hechos canción. Quisiera mencionar el material que dio origen a esta inquietud, y aunque alejado del contexto de nuestro poeta en cuestión, considero que es lo bastante ilustrativo para repasar el destino que tuvo y tiene: se trata del poema "*Mis flores negras*", del poeta colombiano Julio Flórez Roa. Esta obra muestra, como ninguna, la infinita inestabilidad estructural del texto, pues ha tenido más de 34 interpretaciones diversas en distintos puntos del hemisferio. El texto ha sido recreado a voluntad por arreglistas y cantores que han dejado registros tan personales, que acaban por desestabilizar la noción de autoría.

Vuelvo a apoyarme en las observaciones de Walter Ong con respecto a la originalidad. Este criterio no se refiere a la creación de nuevas historias, pero sí a la manera como las viejas narrativas son manejadas en interacción con las audiencias: "[...] a cada narración, se debe dar a la historia, de una manera única, una situación singular, pues en las culturas orales el público debe ser llevado a reaccionar, muchas veces intensamente" (Ong, 1991: 53). Los narradores siempre introducen nuevos elementos y variantes en las historias tradicionales: "En la tradición oral, habrá tantas variantes menores de un mito como repeticiones del mismo, y el número de

repeticiones puede aumentarse indefinidamente” (Ong: 1991, 36). De esa forma, en todo lo que tiene que ver con lo oral, el texto auténtico no existe.

El mismo autor llama la atención sobre el hecho de que el olvido, la fluctuación del discurso, el cambio de algunos elementos por otros son, en muchos casos, un mecanismo explorado por las culturas orales para la exclusión de elementos indeseables en la memoria colectiva. Zumthor atribuye una gran importancia al olvido, ya que este puede ser un dispositivo en la configuración de las narrativas, una vez que el acto de narrar es “selectivo e incluye variaciones” (Zumthor, 2008: 86). Visto así, el olvido, en virtud de esa movilidad, puede ser empleado en la imposición de una narrativa.

CONCLUSIONES

Investigar las modulaciones de lo oral en César Vallejo exigió, en los análisis realizados, los aportes de la semiótica greimasiana, que nos aproximaron a su expresión lírica. Para ello, el conjunto de los poemas analizados fue un factor definitivo para esta interpretación en particular. Como quedó señalado a lo largo del trabajo, privilegié la expresión de lo oral en Vallejo, siguiendo los índices de lo oral propuestos por Walter Ong y Paul Zumthor, para generar lugares de encuentro en que se vislumbren múltiples reflexiones.

Dentro de las vertientes observadas, en el caso de Walter Ong, verifiqué la consonancia de algunos índices discursivos de lo oral que pueden ser entendidos como dispositivos generadores de sentido. Por esa razón, muchas veces la carga afectiva de los versos vallejianos se muestra intensa en la medida en que la vitalidad que brota de ellos son resultado de esa conjunción de lo poético con lo cotidiano, hasta converger en lo sacro, como en el caso del poema XXIII. En la producción lírica de dicho poema, constaté que la oralidad puede considerarse como un dispositivo generador de sentido dentro del texto y que lo vincula con lo local y lo cotidiano.

Otra característica de la función oral, evidenciada en el trabajo, se refiere al deslumbramiento que arrebató al sujeto poético cuando los recursos expresivos, tales como los interrogantes y las exclamaciones, simulan un efecto de lo oral. Con mucha sutileza, el poeta crea encadenamientos fónicos capaces de armonizar cualidades de lo oral sugiriendo siempre estados de tensión, no solo en el yo lírico que recrea la imagen, sino de los sujetos que pueden leer el poema.

Podríamos decir que el efecto por acumulación de paradigmas crea un saber abierto, puesto que en sus intersecciones podemos asistir a nuevas ramificaciones para nuevos y sorprendentes significados, dejando al lector expuesto al riesgo de pérdida de orientación, ajena a nuestro

añorado deseo de sentido: se descubre en las palabras un nuevo orden donde aparentemente no existe ninguno.

El análisis de las manifestaciones del lenguaje también agrega otros matices al recurso de lo oral como propuesta de sentido en la lectura de los poemas. Sin duda alguna, y discrepando levemente con el crítico literario Saúl Yurkievich, las dimensiones estéticas del lenguaje en Vallejo son muchas y magistralmente concebidas desde los términos más clásicos, por ejemplo, la forma de soneto que recrea en el poema XLVI, hasta las expresiones coloquiales de cuño popular que los sujetos poéticos de Vallejo revelan.

Con esta lectura de los poemas, veo cómo lo oral desestabiliza un modo de ver y de sentir el mundo, y, tomado en su conjunto, propone o inaugura una nueva sensibilidad.

Los poemas estudiados exhiben rasgos estilísticos extensivos a toda la obra, por ejemplo, aquellos relacionados con el fenómeno vanguardista internacional y nacional en el Perú. *Trilce*, sea intencionalmente o no, posee características estéticas provenientes de los cambios europeos y latinoamericanos que ocurrieron en esa época: la sintaxis caótica, la construcción de frases poco legibles, el uso de signos de admiración, mayúsculas arbitrariamente acomodadas, entre otros; elementos que activan una lectura contraria a la convencional. Aunque las propuestas vanguardistas se destacaron por el empleo de artificios formales, que en varios casos cayeron en lo superficial, como bien señala Vallejo en acérrima crítica a los movimientos de vanguardia, *Trilce*, según se ha visto, es capaz de dialogar sabiamente con la tradición literaria y de producir vitalidades y significaciones profundas.

La segunda revisión de lo oral a través del *performance*, al tener lugar en el artefacto cultural denominado canción, todavía me sugiere varios interrogantes en los que quiero seguir ahondando. A través de este fenómeno, el campo de los estudios literarios puede favorecerse, pues se amplía lo que tradicionalmente se entiende por literatura, ya que detrás de las palabras en el papel hay una intencionalidad que es activada por medio del *performance*.

Los índices de oralidad propuestos por Zumthor son en realidad otra forma de desestabilizar la lectura tradicional del texto y promueven la conformación de un orden particular del lenguaje, que al ser intervenido por otras instancias –como el lenguaje musical y la teatralidad del mismo– plantea serios y curiosos interrogantes, como por ejemplo: ¿Qué se resuelve en la interpretación que hace Noel Nicola de Vallejo? Son más los interrogantes que las certezas en este espacio de reflexión y merecen más atención por parte de la crítica literaria.

Con respecto al modelo semiótico de Tatit, me queda claro que existe una intención de abordar la canción como un híbrido lingüístico. Existe una correlación entre el poema de César Vallejo y el programa narrativo que se desarrolla con la melodía de la canción. No obstante, me parece interesante abordar este mismo fenómeno teniendo en cuenta los valores y símbolos musicales en su función emotiva y ampliar la oferta de sentidos que se producen en la puesta en escena de un texto, en este caso hecho canción.

Finalmente, la configuración de ese territorio múltiple que suscita lo oral en la obra de César Vallejo pide posteriores revisiones y nuevos estudios, que sean capaces de profundizar todavía nuevos registros de lo oral.

Anexos

Rojo indica que hay diferencias en algunos versos con el poema atribuido a J.F.

Año	Documentos	Letra - estrofas (orden / música)	1	2	3	4	5	6
1915	Grabación de Alvarado-Safadi	1_4_2_3_5_6_1	A	B	A	B	A	B
1922	Grabación de Carlos Gardel	1_2_3_4_5_6	A	A	B	B	A	B
1923	Grabación de Briceño-Añez	1_2_3_4_5_6	B	B	B	B	B	B
1933	Grabación de Carlos Gardel	1_2_3_4_5_6	A	B	A	B	A	B
19??	Partitura de M. Soto	1_2_3_4_5_6	A	B	A	B	A	B
1951	Partitura de Añez	1_4_2_6	A	A		B		B

- ¿cuál de estas letras y música son de Julio Flórez?
- ¿cómo la cantaba el poeta?
- ¿qué estrofas? ... ¿en qué orden? ... ¿con qué melodía?...

http://sites.google.com/site/biancaurkiva

Piano y Folklore

[HOME](#)
[CANCIONES](#)
[AUTORES](#)
[DE GUITARRA A PIANO](#)
[DE URUGUAY](#)
[COMENTARIOS](#)
[ANUNCIOS](#)

AUTORES > [F](#) > [Flórez, Julio](#) > [Mis flores negras](#) >

MFN - El poema atribuido a Julio Flórez

1

Oye: bajo las ruinas de mis pasiones,
en el fondo de ésta alma que ya no alegras,
entre polvo de ensueños y de ilusiones
brotan entumecidas mis flores negras.

2

Ellas son mis dolores, capullos hechos
los intensos dolores que en mis entrañas
sepultan sus raíces cual los helechos,
en las húmedas grietas de las montañas.

3

Ellas son tus desdenes y tus rigores;
son tus pérfidas frases y tus desvíos;
son tus besos vibrantes y abrasadores
en pétalos tomados, negros y fríos.

4

Ellas son el recuerdo de aquellas horas
en que presa en mis brazos te adormecías,
mientras yo suspiraba por las auroras
de tus ojos... auroras que no eran mías.

5

Ellas son mis gemidos y mis reproches
ocultos en esta alma que ya no alegras;
son por eso tan negras como las noches
de los gélidos polos... mis flores negras.

6

Guarda, pués, este triste, débil manojito
que te ofrezco de aquellas flores sombrías.
Guárdalo; nada temas: es un despojo
del jardín de mis hondas melancolías.

El poema completo consta de **seis estrofas** de **cuatro versos** cada una

- Esta es la versión "oficial" o "más divulgada" del poema
- No conseguimos identificar al primer editor de esta versión

No se conoce un manuscrito del autor, por lo tanto no se sabe si esta es la versión exacta de Julio Flórez: palabras, sintaxis, orden de las estrofas, etc.

No fué publicado en vida del autor

- Se estima que fué compuesto alrededor de 1903
- ¿cuándo se publicó y quién lo editó por primera vez después de la muerte de Julio Flórez en 1923?

Con pequeñas variantes en la letra este es el orden de las estrofas en

- las grabaciones de Gardel de 1922 y 1933
- la grabación del Dúo Briceño y Añez de 1923
- que aparecen en la partitura de M. Soto de 19??

Pocos intérpretes han grabado el poema completo

- La mayoría cantan sólo cuatro estrofas
- La letra cantada en la primera grabación de MFN (Alvarado-Safadi, 1915) tiene bastantes diferencias con esta letra

[¿cuál es el verdadero poema de Julio Flórez?](#)

[¿cómo lo cantaba el poeta?](#)

[\(VOLVER AL ÍNDICE\)](#)

El poema atribuido a Julio Flórez (estrofas 1 a 6)	Estrofas cantadas por Alvarado-Safadi (diferencias en rojo)						
	(Orden)	1	4	2	3	5	6
	Música	A	B	A	B	A	B
1 Oye: bajo las ruinas de mis pasiones, en el fondo de ésta alma que ya no alegras, entre polvo de ensueños y de ilusiones, brotan entumecidas mis flores negras.	(1) y (7) Oye: bajo las ruinas de mis pasiones, y en el fondo de ésta alma que ya no alegras, entre polvo de ensueños y de ilusiones, crecen entumecidas mis flores negras.						
2 Ellas son mis dolores, capullos hechos, los intensos dolores que en mis entrañas sepultan sus raíces cual los helechos, en las húmedas grietas de las montañas.	(3) Ellas son tus desdenes , capullos hechos, los intensos dolores que en mis entrañas sepultan sus raíces cual los helechos, en las húmedas grietas de las montañas.						
3 Ellas son tus desdenes y tus rigores; son tus pérdidas frases y tus desvíos; son tus besos vibrantes y abrasadores en pétalos tornados, negros y fríos.	(4) Ellas son tus desdenes y tus rigores; son tus pérdidas frases y tus desvíos; son por eso tus besos abrasadores en pétalos tornados, negros y fríos.						
4 Ellas son el recuerdo de aquellas horas en que presa en mis brazos te adormecías, mientras yo suspiraba por las auroras de tus ojos.... auroras que no eran mías.	(2) Ellas son los recuerdos de aquellas horas en que presa en mis brazos te adormecías, mientras yo suspiraba por las auroras de tus ojos.... auroras que no eran mías.						
5 Ellas son mis gemidos y mis reproches ocultos en esta alma que ya no alegras; son por eso tan negras como las noches de los gélidos polos.... mis flores negras.	(5) Ellas son tus desdenes y tus reproches ocultos en esta alma que ya no alegras; son por eso tan negras como las noches de los gélidos polos.... mis flores negras.						
6 Guarda, pues, este triste débil manojito que te ofrezco de aquellas flores sombrías. Guárdalo; nada temas: es un despojo del jardín de mis hondas melancolías.	(6) Toma , pues, este triste y débil manojito que te ofrezco de aquellas flores sombrías. Cógelo...nada temas: son un despojo del jardín de mis hondas melancolías.						

Bibliografía citada

Baudelaire, Charles, Silvia Acierno, and Julio Baquero Cruz. *El Pintor De La Vida Moderna (1863)*. Langre, 2001.

Bürger, Peter. "Teoría De La Vanguardia." *Ediciones Península*, 2001.

Cañizares, Dulcila. *La Trova Tradicional Cubana*. Editorial Letras Cubanas, 1992.

Díaz, Clara. *La Nueva Trova*. Letras Cubanas Editorial, 1994.

García Conto, José David. *Manual de semiótica*. Lima: losada, 2011.

Greimas, Algirdas Julien. *Semiótica Diccionario Razonado De La Teoría Del Lenguaje*. 1a ed. 10 Vol. Madrid: Gredos, 1990.

Greimas, Algirdas Julien, and Esther Diamante. *Del Sentido, II Ensayos Semióticos*. 370 Vol. Madrid: Gredos, 1983.

Jakobson, Roman, Morris Halle, and Carlos Piera. *Fundamentos Del Lenguaje*. 2a ed. Madrid: Ayuso, 1973.

Jakobson, Roman, and Linda R. Waug. *La Forma Sonora De La Lengua*. 1a ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.

Jurado Valencia, Fabio. *Roman Jakobson El Lugar De La Función Poética*. Paidos, 1987.

Koch, Ingedore Grunfeld Villaça. *Desvendando Os Segredos do Texto*. Editora Cortez, 2006.

Mariátegui, José Carlos. *Siete Ensayos De Interpretación De La Realidad Peruana*. Fundación Biblioteca Ayacucho, 1979.

Ong, Walter J., and Angélica Scherp. *Oralidad y Escritura Tecnologías De La Palabra*. 1a ed. México; Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 1991.

Ortega, Julio, *César Vallejo, Trilce*, Madrid, Cátedra, 5a ed., 2003.

Paz, Octavio, and Nicanor Vélez Ortiz. *Obras Completas*. Edición del autor ed. Barcelona, España: Galaxia Gutenberg Círculo de Lectores, 1990.

Rama, Ángel. *Literatura, Cultura, Sociedad En América Latina*. Ediciones Trilce, 2006.

Schwartz, Jorge. *Las Vanguardias Latinoamericanas: Textos Programáticos y Críticos*. Fondo de Cultura Económica, 2002.

Sobrevilla, David. *Introducción Bibliográfica a César Vallejo*. Amaru, 1995.

Szurmuk, Mónica, and Robert McKee Irwin. *Diccionario De Estudios Culturales Latinoamericanos*. Siglo XXI, 2009

Tatit, Luiz, and Ivã Carlos Lopes. *Elos De Melodia e Letra: Análise Semiótica De Seis Canções*. Atelie Editorial, 2008.

---. *Análise Semiótica Através Das Letras*. Ateliê Editorial, 2001.

---. "A Canção Moderna." A.RISÉRIO et al, 2005.

---. *A Canção: Eficácia e Encanto*. Atual Editora, 1986.

---. "A Construção do Sentido Na Canção Popular." *Língua e Literatura*.21 (1994): 131-43.

---. "Elementos Para a Análise Da Canção Popular." *CASA-Cadernos de Semiótica Aplicada* 1.2 (2003).

Vallejo, César. *El Arte y La Revolución*. 2 Vol. Mosca Azul Editores, 1973.

Vallejo Mendoza, César Abraham, and Américo Ferrari. *Obra Poética Completa*. 2a ed. Madrid, España: Alianza Editorial, 2006.

Vallejo Mendoza, César Abraham, and Julio César Ortega Cuentas. *Poemas Escogidos*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 1991.

Verani J., Hugo. *Schwartz, Jorge Las Vanguardias Latinoamericanas: Textos Programáticos y Críticos*. Siglo XXI, 1997.

Yurkievich, Saúl. *Fundadores De La Nueva Poesía Latinoamericana Vallejo, Huidobro, Borges Neruda, Paz*. 3a ed. 10 Vol. Barcelona: Barral, 1982.

Zumthor, Paul, and Kathryn Annette Murphy-Judy. *Oral Poetry: An Introduction*. University of Minnesota Press Minneapolis, 1990.

Zumthor, Paul, and Julian Presa. *La Letra y La Voz De La "Literatura" Medieval*. Madrid: Catedra, 2008.

Obras de referencia

ARMSTRONG, Karen. *La historia de la Biblia*. Barcelona: Editorial Debate, 2008.

Barón Ortega, Julio, and Javier Ocampo López. *Julio Flórez En Las Letras Nacionales y Boyacenses*. 1a ed. Tunja: Academia Boyacense de Historia, 1997.

Briceño Jauregui, Manuel, S.J. *Julio Flórez El Último Trovador.*, 1974.

Casalins R., Lorenzo J. *Postrimerías De Julio Flórez.*, 1997.

César Vallejo, Centenario De Su Nacimiento. Casa de Poesía Silva, Fonoteca Producción Casa Editorial Vélez Alcaldía Mayor de Bogotá, 1992. AS 188.

de Vallejo, Georgette. *Apuntes Biográficos Sobre " Poemas En Prosa" y " Poemas Humanos"*. Moncloa Editores, 1968.

Flórez, Julio, and Eduardo Carranza Fernández. *Antología Poética.* Bogotá: Circulo de Lectores, 1985. Joyas De La Literatura Colombiana.

Grande, Guadalupe. *El Sendero De La Inocencia Las Referencias Religiosas En La Poesía De Cesar Vallejo.* Paidos, 1998.

Greimas, Algirdas Julien, et al. *Semiótica De Las Pasiones De Los Estados De Cosas a Los Estados De Ánimo.* 2a ed. México Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI Editores, 2002.

Greimas, Algirdas Julien. *La Semiótica Del Texto Ejercicios Prácticos; Análisis De Un Cuento De Maupassant.* 7 Vol. Barcelona: Paidós, 1983.

González Restrepo, Guillermo. *Música Andina Colombiana,* 1997.

Jacome Lievano, Margarita Rosa, and Javier Ignacio González Luna. *"Trilce En Busca Del Lenguaje Competente"*. Santa Fe de Bogotá, 1997.

Jakobson, Roman, and Mónica Mansour. *Arte Verbal, Sign Verbal, Tiempo Verbal.* 1a ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.

Jakobson, Roman, Josep María Pujol, and Jem Cabanes. *Ensayos De Lingüística General.* 2a ed. Barcelona: Seix Barral, 1981.

Nicola, Noel. "¿Porqué Nueva Trova?" *Panorama de la música popular cubana,* Letras Cubanas Editorial, 1995.

Pineda C., Héctor Fabio. *Julio Flórez El Príncipe De La Nostalgia.,* 1998.

RAMA, Ángel. *La ciudad letrada*. Chile: Tajamar editores, 2004.

Tatit, Luiz. *Musicando a Semiótica: Ensaio*. Annablume, 1998.

---. *O Cancionista: Composição De Canções no Brasil*. Edusp, 1995.

Todorov, Tzvetan. *¿Qué Es El Estructuralismo? Poética*. Buenos Aires: Losada, 1975.

Torremocha, María Victoria Utrera. *Estructura y Teoría Del Verso Libre*. 77 Vol. Editorial CSIC-CSIC, 2010.

Yurkiévich, Saúl. *La Expresión Americana o La Fabulación Autóctona*. Barcelona: Seix Barral, 1977

---. *La Movidiza Modernidad*. 1a ed. Madrid, España: Taurus, 1996.

INTERNET

Diccionario de la lengua española vigésimo segunda edición (rae.es).

<http://laventana.casa.cult.cu/modules.php?name=News&file=article&sid=2546>