

ANÁLISIS DEL POEMA LX DE *TRILCE* DE CESAR VALLEJO

por Carmen Balart Carmona

En el presente trabajo se analizará, de acuerdo al método propuesto por Samuel Levin en *Estructuras lingüísticas en la poesía*¹, el poema LX de *Trilce*, de César Vallejo².

En su obra, Levin estudia el lenguaje poético valiéndose de las técnicas propias de la lingüística estructural. Nos proporciona, así, un instrumento de análisis que permite acercarse al lenguaje del texto poético conforme a los elementos concretos que se encuentran en el plano de la textura de un poema.

El lenguaje poético se basa en unas estructuras lingüísticas especiales a las que da el nombre de "apareamientos", "emparejamientos" o "couplings", que tienen una función unificadora de todo el contexto. Estos emparejamientos consisten en la relación de repetición que establecen entre sí dos elementos equivalentes. Repeticiones que se producen en los niveles fónico, morfológico, sintáctico y semántico.

Los couplings confirman la opinión ya generalizada entre los críticos de que lo que caracteriza a la poesía y la diferencia de la prosa, es esa indisoluble fusión entre la forma y contenido. Los emparejamientos, fuera de cumplir una función unificadora de la poesía, permiten que ésta perdure en la mente en el sentido dinámico que supone la recreación individual. Y es al lector a quien le corresponde la tarea de reconstruir la poesía.

El análisis lingüístico distingue dos niveles en el lenguaje:

- el sintagmático y
- el paradigmático.

Entre ambos existe una verdadera interdependencia, ya que los paradigmas están formados por miembros de sintagmas, y viceversa. Aunque hasta el momento, la lingüística ha concedido más

¹LEVIN, Samuel. *Estructuras Lingüísticas en la poesía*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1974. (Las citas textuales y los números de las páginas que van entre paréntesis en esta primera parte del trabajo están tomadas de esta edición).

²VALLEJO, César. Poema LX de *Trilce*. Editorial Losada, Buenos Aires, 1949. Pág. 129.

importancia al plano sintagmático, de más fácil acceso para el análisis, este hecho no significa, de modo alguno, que este nivel sea más importante que el paradigmático. Este último es tan importante como el anterior, y permite que ciertas estructuras del poema resulten más fáciles de aprehender, cuando a éste se lo considera "no como una mera sucesión de sintagmas, sino como un sistema de paradigmas, o ambas cosas a la vez". (P. 35).

Levin se propone atender en forma especial al nivel paradigmático del lenguaje, porque considera que es en éste donde la poesía alcanza sus efectos característicos.

Levin estudiará los paradigmas:

- desde un punto exclusivamente lingüístico,
- como desde una perspectiva que incluya factores extralingüísticos.

Los paradigmas del tipo I o equivalencias posicionales son los que están constituidos por formas que pueden ser equivalentes con respecto a su entorno lingüístico.

A los lugares dentro de la cadena lingüística en que pueden originarse los paradigmas del tipo I, Levin los denomina posiciones.

Una posición constituye "el lugar preciso de la cadena lingüística donde se hace posible la alternancia". (Págs. 39-40).

Dos posiciones son equivalentes cuando permiten las mismas alternancias. En otras palabras, dos posiciones idénticas se consideran equivalentes. Así, en una oración constituida por N+V+N (Juan comió pan), las dos posiciones N son equivalentes, ya que permiten las mismas alternancias.

Los paradigmas del tipo II o equivalencias semánticas o fónicas son los que están constituidos por formas que pueden ser equivalentes respecto a un factor extralingüístico. Por conveniencia metodológica ha dado el nombre de "natural" a las equivalencias del tipo II.

El lenguaje de la poesía se caracteriza por la utilización de equivalencias naturales o del tipo II. Desde este punto de vista de la equivalencia natural, el poema combina en el plano sintagmático (nivel de la combinación) elementos que constituyen clases de paradigmas (nivel de la selección).

Los rasgos que definen a este nuevo tipo de paradigmas son externos a los miembros de la clase. Sin embargo, los rasgos externos no son de naturaleza lingüística como en los paradigmas posicionales, sino de naturaleza extralingüística. Por lo tanto, esta clase de paradigmas se relaciona con el significado.

Los paradigmas semánticos se organizan de dos formas:

- sobre la base de “semejanza de significado” y
- sobre la base de “oposición de significado”. (Pág. 43).

Levin debe fundamentar la equivalencia semántica en un criterio extralingüístico, ya que las gramáticas existentes no son capaces de explicar las equivalencias especiales que se dan en la lengua poética. Las equivalencias fonológicas también se deben fundar en un elemento extralingüístico. Al análisis poético no le interesa en forma especial las equivalencias posicionales (por ejemplo, en español, el fonema “b” en posición inicial sólo puede ser seguido por vocal o por las consonantes “r”, “l”) sino las de tipo físico, entre las cuales se cuentan rasgos como la aliteración, la rima, el metro, etc. Como la gramática no proporciona un punto de referencia respecto al cual puede decirse que tales rasgos son equivalentes, se debe recurrir de nuevo a una referencia extralingüística. Las equivalencias poéticas no pueden ser generadas por las gramáticas vigentes, las que sí originan las repeticiones que caracterizan a las formas que se dan en el lenguaje ordinario.

Levin centra su estudio en los paradigmas generados con respecto a la posición como en las clases de equivalencias naturales o del tipo II.

Para Levin los apareamientos se producen entre formas fónica y semánticamente equivalentes. Estos emparejamientos, a su vez, para constituir estructura poética necesitan darse en posiciones también equivalentes dentro de una oración, en cláusulas superiores a la oración o bien repetirse en forma sistemática a lo largo del contexto poético. En el proceso poético convergen las equivalencias posicionales y las naturales, quedando las del tipo II engastadas en las del tipo I, constituyéndose, así una de las estructuras fundamentales de la poesía.

Convergencia es la “intersección de un componente fónico o semántico independiente con un componente posicional independiente...” (P. 53). La convergencia, así definida, acompaña siempre a cualquier signo lingüístico. Por eso carece de importancia para Levin, a quien no le interesa la convergencia en sí, sino la relación entre dos convergencias.

La comparación de ambas convergencias y el estudio de la relación contraída entre ellas, da la estructura peculiar de la poesía. Esta relación se da cuando formas naturalmente equivalentes de sonido, de significado, o bien de sonido y significado a la vez, están en posiciones igualmente equivalentes. Es decir, que la relación sólo se establece cuando existe un paralelismo de convergencia.

Por consiguiente, cada vez que dos formas se dan en posiciones equivalentes tenemos parejas de convergencia. Pero, sólo cuando las formas son naturalmente equivalentes, encontramos los emparejamientos o apareamientos, que constituyen la estructura fundamental de la poesía.

De este principio de la doble equivalencia en los apareamientos poéticos deriva una diferencia fundamental entre lenguaje de la poesía y lenguaje común:

—En el lenguaje común, las formas en posiciones equivalentes sólo sirven para comunicar un determinado mensaje, por ello, la única relación que se establece entre formas equivalentes es de tipo posicional o de tipo I.

—Por el contrario, en el lenguaje poético las formas que aparecen en posiciones equivalentes también están relacionadas por el significado, por el sonido o por ambos a la vez. En otras palabras, sólo se produce un emparejamiento poético con la consiguiente unión de forma y contenido cuando las palabras individuales establecen entre sí, equivalencias fónicas o semánticas y a su vez ocupan posiciones también equivalentes en el sintagma. Sin embargo, el poema no impone un determinado orden en las relaciones que establecen entre sí los diversos miembros del paradigma.

Las equivalencias se generan cuando las posiciones son:

- comparables o
- paralelas.

Posiciones equivalentes comparables en el caso de palabras que desempeñan idéntica función gramatical respecto a un mismo término.

Posiciones equivalentes paralelas en el caso de términos que desempeñan las mismas funciones, pero en oraciones diferentes.

Las posiciones equivalentes pueden organizarse de diversas maneras:

- dentro de una oración en posiciones comparables o paralelas,
- en cláusulas paralelas, o bien,
- en construcciones posibles de comparar con otras construcciones semejantes.

Para el poema sólo son importantes aquellas formas que son posicional o naturalmente equivalentes. Este es el modo en que los emparejamientos unifican el poema. Por ello, resulta que el vocabulario de una poesía es al mismo tiempo restringido y uniforme, pues debe cumplir con aquel requisito de la doble equivalencia; es decir, que las formas que se dan en posiciones correspondientes (equivalencias posicionales o del tipo I) deben también

estar relacionadas entre ellas por equivalencias fónicas o semánticas (equivalencias naturales o del tipo II). Esto significa que de entre el total de los posibles paradigmas que podrían ocupar posiciones equivalentes dentro del sintagma, sólo se pueden elegir, para lograr la unidad del poema, aquellas formas fónica y semánticamente relacionadas que también pertenecen al paradigma del tipo I o paradigma posicional.

En la composición poética no basta con escoger una forma lingüística que sea gramatical y que comunique un determinado contenido, sino que se precisa seleccionar palabras relacionadas entre sí por los dos tipos específicos de equivalencias (de tipo I y de tipo II), en otras palabras, posicionales y naturales. Esto explica, por otra parte, la facilidad con que se recuerda una poesía.

Estos emparejamientos son los responsables de las características fundamentales de la poesía que la diferencian básicamente del lenguaje ordinario:

- la especial unidad de su estructura y
- la posibilidad de permanencia en la mente humana.

Antes de pasar al análisis del poema LX de *Trilce* de César Vallejo, es necesario enfatizar ciertos aspectos del método propuesto por Samuel Levin en *Estructuras lingüísticas en la poesía* y explicar en qué forma éste ha sido utilizado en el presente trabajo.

Como ya se vio, la finalidad del método analítico de Levin consiste en probar, apoyándose en datos verificables, que la poesía posee una estructura lingüística peculiar, caracterizada por la frecuente aparición de fenómenos de emparejamiento. Para alcanzar dicho objetivo el autor afronta el texto literario desde la perspectiva de un lingüista que ha observado la constancia de un determinado tipo de estructura y tal organización se aplica a verificarla. En su proposición de análisis del texto poético le interesa demostrar cómo funcionan los emparejamientos, que él considera de fundamental importancia para la consecución de la unidad poética. El propio Levin reconoce que no va a tratar de "llevar a cabo una interpretación total del poema (...), sino solamente desvelar el papel que los apareamientos cumplen en la organización total del mismo" (P. 78). Vemos que el autor confiesa que las pretensiones de un análisis formal de este tipo son modestas y no alcanzan los objetivos de un comentario crítico. Por eso, su método en sí no entrega juicios de valor.

Por consiguiente, el conjunto de procedimientos que Samuel Levin propone permite un acercamiento analítico de tipo lin-

güístico que permita verificar los "couplings" o emparejamientos o apareamientos. Se queda, por tanto, en el nivel analítico del poema, sin alcanzar el de la interpretación y sentido total del mismo.

Sin embargo, en el análisis del poema LX de *Trilce* se ha tratado de posibilitar una interpretación basada en la descripción de las estructuras lingüísticas recurrentes. Esto no significa que se haya forzado el método propuesto por Levin, sino que se ha pretendido relacionar el funcionamiento de los emparejamientos que se producen al interior del poema con una posible interpretación de ellos, encaminada a conseguir el sentido total del mismo. La recuperación semántica de las imágenes se apoya en los datos verificables que, desde la perspectiva lingüística, entrega el texto.

Esta proyección del método se justifica por el hecho de que un texto literario es a la vez arte y lenguaje. Así considerado el fenómeno poético, la descripción de las estructuras lingüísticas debería posibilitar la posterior interpretación de ellas y encaminar el sentido total del poema.

Por otra parte, el acercamiento a la poesía desde la perspectiva de estructuras formales permite el desciframiento de ésta en forma constante.

LX

*Es de madera mi paciencia,
sorda vegetal.*

*Día que has sido puro, niño, inútil,
que naciste desnudo, las leguas
de tu marcha, van corriendo sobre
tus doce extremidades, ese dobléz ceñudo
de después deshiláchase
en no se sabe qué últimos pañales.*

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

*Y se apolilla mi paciencia,
y me vuelvo a exclamar: ¡Cuándo vendrá
el domingo bocón y mudo del sepulcro;
cuándo vendrá a cargar este sábado*

*de harapos, esta horrible sutura
del placer que nos engendra sin querer,
y el placer que nos DestieRRa!*

ANÁLISIS DEL POEMA LX DE TRILCE DE CÉSAR VALLEJO

Dentro de una atmósfera de hondo pesimismo, *Trilce* LX expresa una teoría del existir. La angustia y el desaliento caracterizan a este mundo sin sentido que conduce inexorablemente a la muerte. Esta es sentida como la única salida de esta dimensión temporal, finita y desintegradora en que está inmerso el ser humano. El nacer no sólo es comienzo de una vida, sino también principio de un fin. Vivir es acercarse a la muerte, sin posibilidad alguna de trascendencia. Cuna y sepulcro, origen y destrucción son los dos polos que están obrando con diferentes momentos del mismo proceso vital.

El poema se abre con una oración afirmativa:

“Es de madera mi paciencia,
sorda vegetal”.

Dentro de ella los adjetivos “sorda vegetal” están en posiciones comparables con respecto al sustantivo “madera”. Además, si se atiende al sentido de ambos determinativos se puede establecer una equivalencia natural de tipo semántico.

“Sorda” es lo que no oye o no oye bien. En sentido figurado se puede decir que adquiere el sentido de lo que es insensible al dolor o bien lo que carece de la capacidad de oír.

Por su parte, “vegetal” es el ser orgánico que crece y vive, pero que no siente.

Si se considera que “madera” indica la parte sólida de los árboles debajo de la corteza, tenemos, entonces, que se establece una relación semántica entre “madera” y los adjetivos que lo determinan: “sorda vegetal”.

Mediante el complemento circunstancial de modo: de madera sorda vegetal, el hablante expresa cómo es su paciencia: insensible al sufrimiento. Más aún, frente al dolor ella mantiene la pasividad propia de un estado cuasivegetal.

A su vez, entre el núcleo del sujeto y el complemento circunstancial hay equivalencia semántica. Como se ve tanto en el interior del complemento circunstancial como en la relación sujeto-predicado se refuerza el mismo sentido: capacidad por parte del hablante para sufrir sin perturbación los infortunios. La carencia de puntuación entre los adjetivos “sorda vegetal” realza esta idea,

pues funda en una sola expresión dos palabras que semánticamente guardan relación entre sí.

La forma verbal "es" que nos abre el poema enfatiza la idea expresada por el sujeto y por el complemento circunstancial de modo, al hacer que las características realizadas por el hablante acerca de su paciencia se perciban dentro de una temporalidad continuada, que viene desde el pasado, comprende el momento en que se emite el discurso y se proyecta hacia el futuro.

La segunda estrofa comienza por un vocativo cuya soberbia imagen define lo que el día ha sido:

"Día que has sido puro, niño, inútil,
que naciste desnudo, ..."

Dentro de este vocativo se establecen relaciones comparables y paralelas tanto desde la perspectiva sintáctica, como desde la semántica y la fónica³.

En el primer verso: "Día que has sido niño, puro, inútil" aparecen tres palabras que cumplen una doble función:

—determinan al verbo y

—se refieren al sujeto concordando con él. Son los complementos subjetivos verbales: "puro, niño, inútil".

La doble función que desempeñan hace que:

—considerados como adjetivos estén en posiciones comparables con respecto al sustantivo "día", y

—tomados como adverbios, en posiciones comparables en relación a la forma verbal "has sido".

También relación semántica:⁴

—entre día (en el sentido de tiempo) en que comienza una existencia y vida que se inicia; y

—entre las ideas semejantes que expresan los tres adjetivos. Es

³La estructura constituida por parejas de formas naturalmente equivalentes en posiciones paralelas, es más fuerte que aquella estructura formada solamente por parejas en posiciones comparables. Esto se debe a que:

—la equivalencia de posición posibilita dentro de ella otro par de equivalencias naturales;

—se puede realzar las afinidades fónicas o semánticas entre los miembros de las parejas que están en posiciones equivalentes en construcciones paralelas cuando estos miembros son naturalmente equivalentes. (Levin, Samuel, Ob. cit., págs. 55 y 56).

⁴Para lograr las estructuras peculiares de la poesía, los emparejamientos, no basta con que las formas se den en posiciones equivalentes, sino que estas formas deben darse en posiciones naturalmente equivalentes, es decir, equivalentes en sonido o en significado o bien en sonido y significado al mismo tiempo. (Levin, Samuel, Ob. cit., pág. 55).

decir, que fuera de emparejarse por posiciones comparables, los adjetivos son equivalentes por el sentido.

“Puro” significa lo que está libre y exento de mezcla.

“Inútil” es lo que no produce provecho, fruto, interés o comodidad; lo que no puede servir ni aprovecharse.

Al día en que comienza una existencia se le atribuyen las cualidades que definen a la niñez. Ser:

—libre de imperfecciones e impurezas y

—carente del concepto utilitario de sí mismo, del mundo y de los demás.

Por consiguiente, el sustantivo “día” que abre la segunda estrofa está tomado en el sentido de ciclo vital y dentro de este ciclo estaríamos en la instancia primera de la vida de una persona: en su infancia.

La forma verbal “has sido” como tiempo perfecto que es, resalta de delimitación temporal, enfatizando lo que el día ha poseído o tenido y que guarda relación con el momento en que el hablante emite su discurso.

Este primer verso se relaciona por posición comparable con el siguiente: “que naciste desnudo...”

Si se grafican ambos versos tenemos que dos oraciones subordinadas adjetivas determinan al sustantivo “día”:

Sustantivo

Oración subordinada adjetiva

Día

que has sido puro, niño, inútil

que naciste desnudo.

El emparejamiento no es sólo posicional sino también semántico y fónico.

El complemento subjetivo verbal “desnudo” refuerza el sentido expresado por los complementos subjetivos verbales del verso anterior.

“Desnudo” es lo que carece de vestido o de lo que lo cubre o adorna. En sentido figurado: es lo que nada esconde por su claridad.

La forma verbal en pasado “naciste”, a su vez, intensifica el sentido temporal manifestado por la forma verbal “has sido”.

“Naciste” es un tiempo perfectivo que expresa la anterioridad absoluta de la acción expresada, en relación al momento en que

el hablante emite su discurso. Por ello se dice que tiene un significado puntual en relación con la perfección del acto.

Desde el punto de vista semántico ambas oraciones subordinadas determinan al sustantivo "día" atribuyéndole:

—mediante los complementos subjetivos verbales: un nacimiento y unas cualidades humanas, idénticos a las del hablante, que tuvo un día y luego perdió. Dichas características son idénticas, como ya se observó, a las del niño que recién inicia su vida:

pureza,
desnudez e
inutilidad; y

—mediante las formas verbales en pasado un sentido negativo, por contraste, entre pasado y presente.

Por consiguiente, día = tiempo = nacimiento e infancia del hablante. Es un día personificado que nace desnudo al igual que el Yo lírico y que, vive, al igual que el hablante cuando niño, como un ser puro y sin utilidad.

En cuanto a la matriz convencional⁵, los versos presentan los siguientes acentos rítmicos⁶:

*día sido puro niño inútil
naciste desnudo*

Desde el punto de vista fónico van acentuadas las mismas vocales—las "i" y las "u"— con lo cual se producen también emparejamientos en el interior del verso.

Por otra parte, ambas oraciones subordinadas presentan un coupling paralelo. Si se establece un cuadro tenemos los siguientes emparejamientos:

<i>Vocativo</i>	<i>Sujeto tácito</i>	<i>forma verbal</i>	<i>compl. subjetivo verbal</i>
que	tú	has sido	puro, niño, inútil.
que	tú	naciste	desnudo.

Tal como se aprecia en el cuadro el emparejamiento es cerradamente paralelo.

En síntesis, analizado el vocativo desde la perspectiva del modelo analítico propuesto por Levin encontramos una red de emparejamientos comparables y paralelos

En primer lugar, los adjetivos que ofrecen un emparejamiento

⁵La matriz convencional para Levin es el conjunto de convenciones que se impone al poema en cuanto forma literaria organizada. Estas son: el metro, el acento rítmico, la rima, la aliteración. (Levin, Samuel, Ob. cit., pág. 65).

⁶El acento rítmico hace que los lugares en que recae sean equivalentes. (Levin, Samuel, Ob. cit., págs. 66 y 67).

perfectamente simétrico nos configuran poéticamente a un día que nació puro, inútil, desnudo al igual que el hablante cuando comenzó su ciclo vital.

En segundo lugar, las formas verbales en pasado que también ofrecen un apareamiento simétrico expresan la imposibilidad de volver atrás, a ese día ya lejano en el tiempo. Este pasado indica felicidad pues está conformado por la claridad de la desnudez y la libertad de la pureza.

En tercer lugar, los vocativos representados por los pronombres relativos, que reemplazan al sustantivo "día", en posición simétrica inicial dentro de las oraciones subordinadas adjetivas designan, por una parte, al destinatario interno del discurso del hablante, y por otra, indican que éste se dirige a un tú que en este caso está personificado.

Visto desde una dimensión temporal, el vocativo se relaciona con la etapa del pasado.

El vocativo introduce a la oración:

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

En el interior de esta construcción, los sustantivos "leguas", "marcha", "extremidades" se emparejan por posición paralela y, además, por una equivalencia natural de tipo semántico.

"Leguas" es una medida que denota distancia.

"Marcha" es el camino que se recorre con celeridad.

"Extremidades" son las partes extremas del cuerpo. Aquí se refiere a las doce horas de un día.

La idea común que expresan los sustantivos se relaciona con un sentimiento huidizo del tiempo que manifiesta la imposibilidad de recobrar un pasado definitivamente ido. La opresión del tiempo fugitivo está indicada principalmente en el contexto por la referencia horaria "doce extremidades". Ya se percibe en esta oración que el tiempo de las horas que se van es el tiempo agresivo.

Esta imagen expresada por los sustantivos: "leguas", "marcha", "extremidades", está enfatizada por la forma perifrástica "van corriendo" que añade a la duración manifestada por el gerundio la idea de continuo movimiento. Se configura, así, el tiempo como movilidad, como sucesión constante. Ser hombre implica un constante tener que ir siendo en un mundo y en un tiempo que velozmente transcurre.

La oración que a continuación viene, expresa, en cierto modo, una consecuencia temporal de la anterior:

“... ese doblez ceñudo
de después deshiláchase
en no se sabe qué últimos pañales”.

Esta cláusula oracional, de organización sintáctica bastante compleja, casi no ofrece emparejamientos, pues estamos en un momento progresivo del poema. El hecho de que la oración no presente una construcción pareada se debe a los bruscos encabalgamientos.

Por supuesto, que esta oración sigue, por una parte, expresando la angustia del tiempo transcurrido y, por otra, dando la sensación de un proceso en permanente y rápida desintegración.

La determinación del tiempo, desde la dimensión interior del hablante, está lograda por el complemento “de después”. En este determinativo se funde sin posibilidad de disociación un presente (ahora —en este momento) y un futuro (después— en otro momento). Esta simultaneidad nos da la percepción de una temporalidad que es negativa para el Yo lírico, por su interminable destrucción.

Además, la imagen de universo que se desmorona y se deshace se consigue mediante la forma verbal pasiva “deshilacha”, la cual establece una relación semántica con la perifrástica “van corriendo”, al representar el polo extremo de este proceso de descomposición de lo existente.

Desde el punto de vista de la matriz convencional, en el nivel de la métrica se produce aliteración del sonido “s”:

ese doblez ceñudo después deshiláchase se sabe últimos pañales.

La “s” es el fonema consonántico dominante y originador de emparejamientos en el interior de los versos.

En esta primera estrofa se pueden establecer tres series temporales simultáneas: lo que fue, lo que es, lo que será.

1) El pasado representado por el vocativo. Es lo que ya no se posee, lo que se mantiene como primer recuerdo, lo consumido e irreversible, lo que ya no es. En el poema se personifica al día atribuyéndole las cualidades del ser humano recién nacido.

2) El presente manifestado mediante la oración constituida por la forma verbal perifrástica, es la etapa que se está escapando constantemente de la perspectiva personal del hablante, pues su llegar a ser algo coincide con su dejar de ser. La idea de transcurriencia veloz del tiempo se consigue gracias a la imagen del día que empieza a correr y así se suceden incansablemente los días unos tras otros.

3) El futuro expresado en la última oración de compleja construcción sintáctica, que connota la dimensión de lo contingente, de lo incierto, de lo que no se sabe en qué terminará por su constante devenir y deterioro. El futuro, a su vez, engloba simultáneamente al presente y al pasado irrecuperable.

La tercera estrofa que se centra en torno a la instancia del presente —lo que es— nos entrega una síntesis de la totalidad del tiempo fugitivo.

Esta estrofa con la anterior ofrece un emparejamiento de paralelismo. Así tenemos:

—El sustantivo “día”, que está en función de vocativo en la estrofa anterior, se empareja por posición paralela con el sustantivo “domingo” de esta nueva oración. Pero, además, por relación semántica.

En la estrofa anterior sólo se dice “día”, ahora recién se sabe que ese día al que se refiere el hablante es “domingo”. Por eso el sustantivo “día” aparece en singular, pues indica el domingo en que comenzó el tiempo existencial del Yo lírico.

“Domingo” está tomado como día del nacimiento, atendiendo a que éste es el primer día de la semana. Sin embargo, este día no puede permanecer en la dimensión temporal tal como fue creado y rápidamente se desvanece en el pasado la visión primitiva. Más adelante en el poema “domingo” se opone a “sábado”, último día de la semana, sugiriéndonos con ello la imagen de desintegración y anuncio de muerte del hablante.

—El otro paralelismo permite una relación semántica de oposición entre:

- . día que has sido puro, niño, inútil,
que naciste desnudo y
- . domingo, tu gran plumaje constelado de hemisferios de grumo.

Es decir, que del “tú” (el domingo personificado) se predica:

- . En primer lugar, que nació desnudo y fue puro y
- . Ahora se dice que viste un gran plumaje y que está constelado de hemisferios de grumo.

“Plumaje” indica el conjunto de plumas que adornan al ave. Es decir, que la desnudez propia del primer momento fue vestida con gran ornato.

“Grumo” es la parte de lo líquido que se coagula o bien es el

conjunto de cosas apretadas y apiñadas entre sí. Se opone en este sentido al adjetivo “puro”, que indica aquello que carece de imperfecciones. Resalta la relación antonímica, pues este sustantivo, que en sí expresa la pura materialidad, manifiesta la tendencia destructora y negativa del tiempo, ya que ese día domingo inicial se va descomponiendo, corrompiendo y perdiendo su pureza original.

La relación semántica de oposición nuevamente nos lleva:

—a la experiencia del tiempo como devenir, el cual incesantemente se nos escapa,

— a la percepción del Yo lírico viviéndose como ser temporal apresado por las dimensiones del tiempo: ayer - hoy - mañana, y

—a la configuración de un hablante como individualidad menesterosa de protección.

Si se atienden a las formas verbales de la estrofa, encontramos dos oraciones relacionadas mediante coupling paralelo:

“te partes y me dejas, . . .”.

En este caso el emparejamiento presenta una organización paralela perfectamente simétrica:

<i>Sujeto tácito</i>	<i>pronombre personal</i>	<i>forma verbal</i>
tú	te	partes
tú	me	dejas

El apareamiento es muy eficaz por la estrecha relación semántica de oposición entre: “partes” y “dejas” y entre los pronombres personales “te” y “me”.

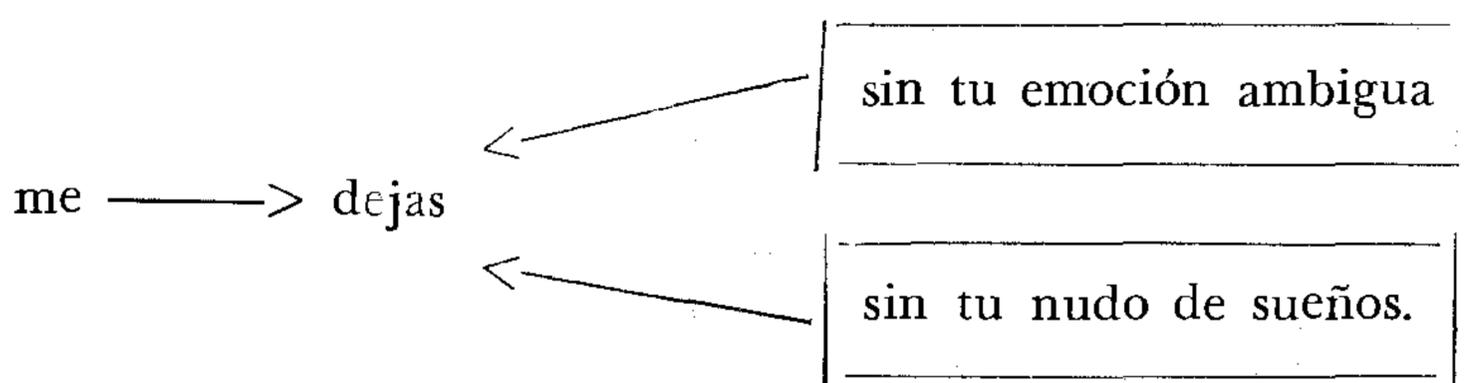
El uso de las formas verbales en presente, el que equivale al presente de la enunciación del discurso, hace que el poema se comporte como si fuera hablado, como si en este momento el hablante estuviera apelando al día. Se convierte, así, en un presente eternizado, permanente e indeterminado. Tal situación se suscita, ya que el presente expresa acciones que coexisten con el acto de la palabra. Por ello, ambas formas verbales como tiempos imperfectos que son, miran la acción de partir y dejar en su transcurso.

Si se comparan las formas verbales “partes” y “dejas” con “has sido” de la estrofa anterior, vemos que entre ellas se establece una relación semántica antitética en cuanto a la idea que expresa el tiempo verbal en que se han usado respectivamente. El presente es como un punto en movimiento que viene del pasado y marcha hacia el porvenir, es decir, que la acción ha comenzado antes y

continúa después. El pretérito perfecto, por su parte, significa la acción pasada y perfecta que guarda relación con el momento presente. Por consiguiente, "has sido" se refiere a un día que ha quedado atrapado por el pasado, por consiguiente, un momento puntual que supone un presente, un hoy distinto.

A continuación, otro coupling que se produce por posición comparable entre "dejas" y sus complementos y que expresa la experiencia de la soledad, de la indigencia en que queda el hablante:

Pr. Pers. Forma verbal Complemento circunstancial de modo



Cuando el día parte, el Yo lírico queda sin emoción, sin sueños.

Además, ambos complementos circunstanciales de modo presentan una organización paralela, perfectamente simétrica: preposición + adjetivo posesivo + sustantivo + adjetivo calificativo o complemento del nombre, que manifiesta la soledad en que se sumerge el Yo por el abandono en que lo sume el día domingo.

Por consiguiente, tenemos que el uso de los dos complementos circunstanciales corresponde al afán por precisar el modo, la circunstancia de la situación que nos entrega un Yo sin motivaciones, que en cada momento percibe con mayor intensidad el dolor temporal de ser hombre. Con las formas verbales en presente se logra dar la sensación de un proceso que proseguirá eternamente, como eternidad temporal, sin solución ni remedio.

Estamos, ahora, frente a la última estrofa del poema, la cual es la más importante, pues nos entrega las claves necesarias para poder interpretarlo. Esta instancia presenta el futuro: lo que se espera. En este caso el futuro perpetúa el pasado en lo que éste tenía de indefenso.

El primer verso de esta última estrofa:

“Y se apolilla mi paciencia”,

ofrece estrecha relación semántica de oposición con el primer verso del poema:

“Es de madera mi paciencia”,

También desde la perspectiva posicional se relacionan mediante coupling paralelo.

“Madera” es la parte sólida de los árboles por debajo de la corteza.

“Paciencia” es la virtud que consiste en sufrir sin perturbación los infortunios.

“Apolillar” es la acción de roer o penetrar que causa la polilla.

Al comenzar el poema, deja la sensación de que el hablante se resigna a su vida, diciendo que su paciencia “es de madera”. Pero, finalmente, él se cansa y su paciencia se destruye.

Si se consideran los acentos de la matriz convencional, los dos versos llevan acento rítmico en las sílabas 4ª y 8ª y que, por tanto, son posiciones equivalentes. En cuanto al metro, ambos versos tienen el mismo número de sílabas: 9⁷. Esto nos indica que igualmente se producen emparejamientos en el interior de estos versos.

Posteriormente, viene el período que encierra las exclamaciones que manifiestan el estado de ánimo del hablante. El cansancio diario por la falta de asidero de las cosas hace que por primera vez el hablante se individualice como un Yo y exclame:

*“...¡Cuándo vendrá
el domingo bocón y mudo del sepulcro;
cuándo vendrá a cargar este sábado
de harapos, esta horrible sutura
del placer que nos engendra sin querer,
y el placer que nos DestieRRA!*

Es importante la duda que plantea el Yo en las exclamaciones. Siente que ha caído gratuitamente en el absurdo de la existencia y por eso ésta se concibe como una existencia sin sentido, sin meta. No puede tener certidumbre en un mundo donde todo es relativo, inestable y cambiante, donde no hay un límite seguro y permanente, un horizonte, una tierra que lo ampare.

Dos complementos directos oracionales determinan a la forma verbal perifrástica “me vuelvo a exclamar”. Estos se emparejan por posición comparable con respecto al verbo:

⁷En el metro la regularidad depende del acento rítmico. De este modo las sílabas en que recae el acento se corresponden con aquéllas acentuadas en forma equivalente. Lo mismo sucede con los lugares que carecen de acentuación. A su vez, estas sílabas acentuadas o no ocupan posiciones equivalentes con respecto al eje métrico del poema en cuanto forma literaria y no al eje sintagmático de la lengua. (Levin, Samuel, Ob. cit., págs 65 y 67).

Pr. Pers. Forma verbal perifrástica Complem. directo oracional

me —> vuelvo a exclamar

cuándo vendrá el domingo
bocón y mudo del sepulcro;

cuándo vendrá a cargar es-
te sábado de harapos, esta
horrible sutura del placer
que nos engendra sin que-
rer, y el placer que nos Des-
tieRRA.

A continuación, se analizará la compleja red de emparejamientos que ofrecen estas construcciones oracionales⁸. En primer lugar es necesario decir que ambos complementos directos:

—expresan los deseos del hablante, por eso los verbos principales van en futuro,

—tienen un carácter temporal determinado por los adverbios de tiempo: “cuándo” que los introducen, y

—expresan la consecuencia de los períodos anteriores.

Primer complemento directo oracional:

“...Cuándo vendrá
el domingo bocón y mudo del sepulcro”;

El sustantivo “domingo” si se relaciona con las instancias temporales anteriores del poema supone tres momentos:

Primero, el domingo aquel del nacimiento y de los primeros años.: el pasado irrecuperable al cual definitivamente no se puede volver.

Segundo, el domingo del presente, el que velozmente corre hacia su fin, perdiendo en el incesante y rápido devenir su pureza y desnudez, quedando sólo su “gran plumaje”, pero ya “constelado de hemisferios de grumo”. El día parte y el hablante siente su paciencia apolillada.

Tercero, el domingo del mañana, el cual se vive en espera de la muerte, la que es percibida como la única certeza.

En el interior del sujeto del complemento directo oracional se

⁸Las construcciones comparables o paralelas de formas naturalmente equivalentes pueden abarcar gran parte del poema. Así, se van dando construcciones comparables que modifican a un mismo término, engastadas en construcciones paralelas que se organizan en posiciones equivalentes. (Levin, Samuel, Ob. cit., págs. 49 y 50).

produce un coupling por posición comparable entre el núcleo del sujeto "domingo" y los adjetivos que lo determinan "bocón y mudo".

Pero, además, hay estrecha relación semántica de oposición entre "bocón" y "mudo".

"Bocón" significa el que habla mucho o el que tiene la boca muy grande.

"Mudo" se refiere al que está privado de la facultad de hablar o el que es muy silencioso o callado.

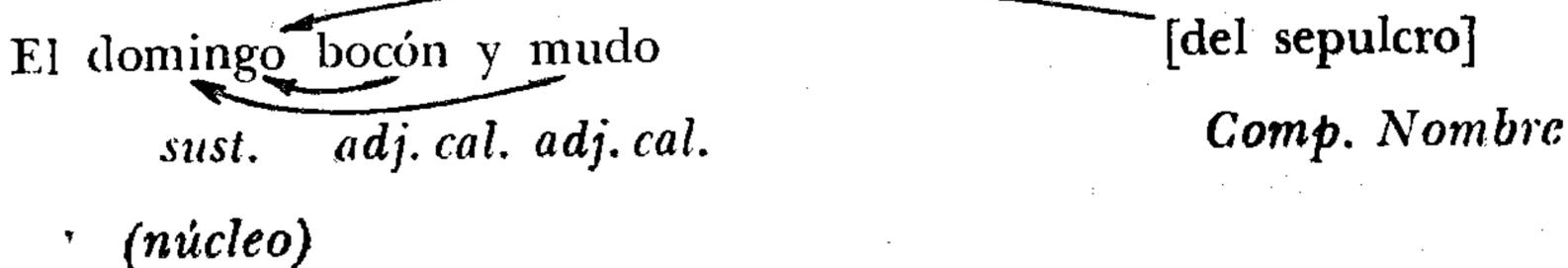
Como se ve, los contrarios se juntan constituyendo un oxímoron.

La antonimia se ve reforzada por el complemento del nombre: "del sepulcro" y por los acentos rítmicos que recaen sobre las vocales: "u": mudo — sepulcro.

Todo está orientado a enfatizar la orfandad en que se siente el Yo lírico.

"El domingo bocón y mudo del sepulcro" representa la idea de la muerte. La única y posible salida es la muerte. Esta es percibida como el instante del encuentro final.

Si se grafica este sujeto tenemos las siguientes relaciones:



Segundo complemento directo oracional: se da emparejamiento paralelo entre ambos complementos directos oracionales. En este segundo complemento directo se explica mediante un complemento circunstancial oracional de finalidad, que es lo que se espera de ese "domingo bocón y mudo del sepulcro":

Sujeto tácito Adv. tiempo Forma verbal Complemento circunstancial de Finalidad.

el domingo
bocón y
mundo del
sepulcro

cuándo → vendrá ←

a cargar este sábado de harapos, esta horrible sutura del placer que nos engendra sin querer, y el placer que nos DestieRRa.

Dentro del complemento circunstancial de finalidad es fácil detectar una compleja red de emparejamientos.

te, nos sugiere la idea de desintegración existencial que amenaza la vida del hombre. Vivir no es sino un lento deshacerse de la materia. En este sentido es posible relacionar "harapos" con "deshiláchase".

"Sábado", el día que cierra la semana, funciona antitéticamente con respecto a "domingo", el día inicial de aquélla. El primer domingo hacía alusión al momento en que el ser nace a la vida terrenal y temporal, llegando a un mundo dominado por evidentes signos de desintegración y muerte: "sábado de harapos".

Desde su perspectiva actual, la de ser "sábado de harapos", el hablante se desplaza de un antes: "día que has sido puro, niño, inútil" a un después: "domingo bocón y mudo del sepulcro". Se representa, así, el dinamismo y contradicción de la existencia oscilando entre ambos domingos:

nacimiento	—	muerte
origen	—	destrucción
principio	—	fin
cuna	—	sepulcro

La referencia a la estructura contradictoria del hombre, siempre debatiéndose entre dos polos antitéticos, queda ya manifestada en la expresión "domingo bocón y mudo".

Por consiguiente, si la esfera propia del ser humano se mueve en forma alternativa y constante entre el dualismo y el incesante devenir, la muerte se observa en relación a un futuro que ya es un ayer.

Detrás del juego antitético:

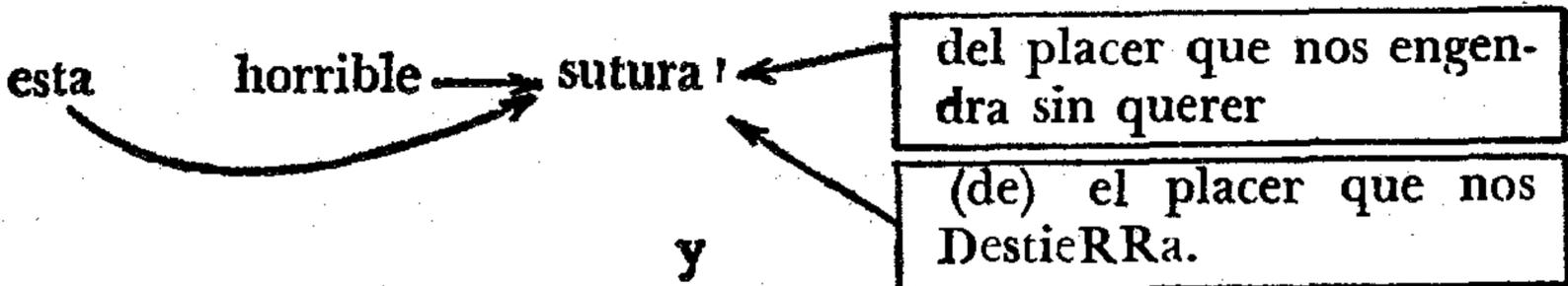
domingo	—	sábado	—	domingo
primer	—	último	—	primer día de la semana
comienzo	—	término	—	nuevo comienzo

se advierte una concepción circular de la existencia, un eterno retorno.

En cuanto al otro complemento directo que determina al infinitivo "cargar": el sustantivo "sutura" está determinado por dos complementos del nombre:

adj. demostr. adj. calif. sustantivo

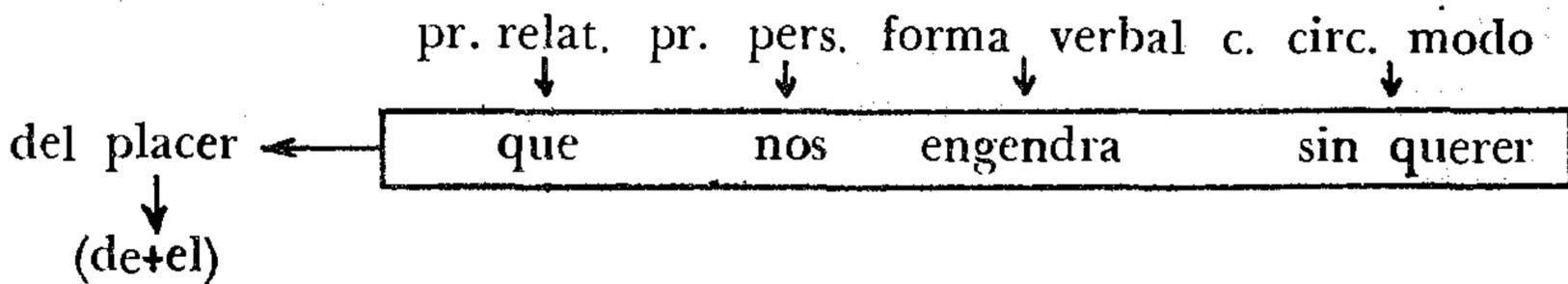
Complemento del nombre



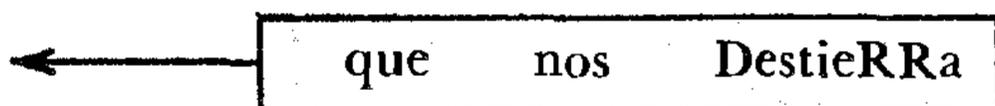
Apareamiento por posición comparable entre "sutura" y sus complementos del nombre.

Además, ambos sintagmas presentan una organización paralela perfectamente simétrica:

Sustantivo Oración subordinada adjetiva



(de) el placer



También equivalencia fónica ya que los acentos rítmicos caen sobre las vocales "e", produciéndose, así, emparejamientos en el interior de estos versos: placer— engendra— querer— destierra⁹.

Los principales apareamientos semánticos antonímicos en estas dos oraciones son los siguientes:

1) Engendra - DestieRRa. Estrecha relación semántica antonímica entre "engendra" y "DestieRRa". También ocupan posiciones equivalentes desde el punto de vista del sintagma. Paralelismo que está reforzado por la vocal acentuada "e".

Engendrar es procrear, propagar la propia especie.

Desterrar tiene el sentido de: sin tierra, sin hogar, sin fundamento. Todo carece, entonces, de consistencia.

El placer que procrea y lleva a la vida, en realidad, desarraiga pues conduce a un mundo donde el Yo carece de un lugar fijo donde morar y donde siente que lo único seguro es la muerte y que la vida desemboca inexorablemente en ella.

El hecho de que las formas verbales aparezcan en presente refuerza la idea del permanente abandono que pesa sobre el hablante condenado al permanente desarraigo, como consecuencia del momento de goce. La situación precaria del destierro lleva

⁹En el nivel métrico del poema, apareamiento propiamente tal se da cuando:

—las formas fónicamente equivalentes coinciden con el acento rítmico; o
—las formas fónicamente equivalentes van en posiciones no acentuadas.

El primer caso en que el acento recae sobre las dos formas equivalentes es de mayor significación, pues el acento rítmico destaca las formas equivalentes sobre el resto del verso. (Levin, Samuel, Ob. cit., págs. 67 y 68).

al hablante a sentirse desvinculado, es decir, sin poder establecer vínculo con el mundo concreto. Los presentes nos expresan acá una acción continua, puesto que dentro de su duración se halla comprendido el momento en que hablamos.

La disposición gráfica de DestieRRa realza ciertas letras dentro del contexto. Este tipo de grafía acentúa visiblemente, mediante mayúsculas, los fonemas claves para que la palabra suene fuerte, brusca y cortante dentro de su contexto. Se enfatiza con ello la pérdida de vínculo y el dolor en que el destierro sume al hablante.

2) Placer - sin querer. Equivalencia natural de tipo semántico y fónico. Igualmente ocupan posiciones equivalentes.

Desde el punto de vista del acento rítmico: placer se relaciona con querer, produciéndose un emparejamiento en el interior del verso¹⁰. Desde el punto de vista semántico, esta relación resulta antonímica por la preposición "sin".

"Placer" significa sensación agradable. En este caso se refiere al momento fugaz en que sólo se buscaba el goce sexual.

"Sin querer" tiene doble acepción en el poema. Se refiere:

—por una parte, al instante de placer que, sin proponérselo, engendra vida; y

—por otra, al hablante que es procreado a esta vida— muerte sin él desearlo.

Por tanto, el placer sexual que engendra al Yo, sin querer, lo desarraiga. Resulta, así, que el sexo como principio generador de vida, es el camino de aniquilación que lleva a la muerte. De aquí proviene la angustia y el tormento de existir, ya que no hay salvación posible para este hablante inmerso en este mundo y en este tiempo. En otras palabras, origen y destrucción obrando como momentos distintos de un mismo proceso vital.

Visto desde esta perspectiva, "sepulcro" se opone a "destierra", ya que significa muerte, pero en el sentido de encontrar tierra, y no sintiéndose, por consiguiente, ni desarraigado ni abandonado.

Los dos últimos versos iluminan el sentido total del poema: el haber nacido así, sin causa, hace que el hablante se sienta en un mundo sin consistencia, sin base, sin suelo, percibiendo cada instante de su vida como una reiteración de ese momento de placer

¹⁰La unidad del poema resulta fortalecida cuando las formas fónica o semánticamente equivalentes van en posiciones también equivalentes con referencia al género (es decir, a la matriz convencional). (Levin, Samuel, Ob. cit., pág. 67).

en que fue engendrado "sin querer". Sólo ahora alcanza su verdadera realidad la interminable destrucción temporal del Yo, expresada en los versos anteriores.

La matriz convencional aporta al enrejado de paralelismos del poema, aliteración¹¹ de "r" y "s":

puro marcha corriendo sobre extremidades hemisferios
 grumo eternas américas gran partes exclamar vendrá
 sepulcro cargar harapos horrible sutura placer
 engendra querer DestieRRa.
 has sido naciste desnudo las leguas sobre tus doce
 extremidades ese dobléz ceñudo después deshiláchase se
 sabe últimos pañales constelado hemisferios eternas
 américas inéditas partes dejas sin emoción sueños
 paciencia exclamar sepulcro este sábado harapos esta
 sutura placer sin DestieRRa.

La "r" y la "s" son los fonemas consonánticos dominantes generadores de couplings en el interior de los versos.

Si se consideran los pronombres personales tenemos que el poema se abre con un vocativo dirigido a un "tú", al día domingo; a este "tú" se opone un "yo" que termina con un "nosotros" (engloba al "Yo" y a "ellos", es decir, "todos").

Del "tú" se dice que:

- 1) ha sido puro, niño, inútil
- 2) nació desnudo
- 3) corre velozmente sobre sus doce extremidades
- 4) parte con su gran plumaje constelado de hemisferios de grumo
- 5) cuándo vendrá.

Todo lo que se predica del "tú" se experimenta como ausencia. El "Yo" predica de sí mismo a lo largo del poema que:

- 1) ha quedado desolado ("me dejas") sin emoción y sin sueños
- 2) se ha cansado de haber quedado sin emoción y sin sueños
- 3) es un sábado de harapos
- 4) es una sutura del placer.

¹¹La aliteración es la repetición de una serie de formas fónicamente equivalentes que ocupan al mismo tiempo posiciones equivalentes con respecto al metro del poema. (Levin, Samuel, Ob. cit., pág. 67).

El Yo tiene conciencia de su desvalidez, ya que su falta de apoyo en algo superior, lo lleva a considerar que lo único real es el tiempo inmediato a él. Como el tiempo carece de consistencia por sí mismo, se siente inmerso en una soledad agobiadora. Está atrapado a un tiempo donde todo se vive dentro de una dimensión de posibilidad, siempre contingente.

Posteriormente, asimilación del Yo con respecto a "nosotros". Se pasa, por tanto, de lo singular, único, particular, a lo general. El desamparo del Yo al final del poema se hace soledad de todos. Así, el Yo se funde con el "ellos" y da el "nosotros". De "nosotros" se dice que:

- 1) hemos sido engendrados sin querer
- 2) estamos en un destierro de harapos.

El "placer que nos engendra sin querer" y "nos DestieRRa" hace que la existencia sea una realidad carente de sentido, de dirección y de finalidad. La realidad oprimente gira en torno al sin sentido del hombre. El desarraigo hace que el ser humano se sienta excéntrico en sí mismo.

Si se observa el gráfico de los pronombres personales vemos que el poema se ha organizado en la unión de contrarios. Estas oposiciones hacen que el hablante se vivencie a sí mismo, desde la perspectiva temporal, sólo como recuerdo y como expectación, fundidos en la nada de un presente que es puro salto de un recuerdo (pasado) a una simple posibilidad (futuro):

te partes	—————	me dejas
desnudo	—————	gran plumaje
puro	—————	constelado de hemisferios de grumo
madera	—————	se apolilla
ayer (lo que ha sido)	—	mañana (lo que vendrá)
sábado de harapos	—	domingo bocón y mudo
placer	—————	sin querer
engendra	—————	destierra
día que has sido puro,	—	domingo bocón y mudo del sepulcro.
		niño,
		inútil

Los emparejamientos pueden explicar una estructura frecuente en poesía que, desde un punto de vista lingüístico, unifica extensos fragmentos del poema. El valor del apareamiento poético se origina por las especiales relaciones que se establecen entre los miem-

bros del contenido. Estas relaciones del tipo I o del tipo II no imponen un orden determinado entre los elementos relacionados. Entre los miembros de las clases del tipo I no existe una equivalencia natural ya que la relación que une a los miembros de estas clases se basa en los entornos lingüísticos. A su vez, los miembros de las clases del tipo II no pertenecen a las mismas clases del tipo I. Sin embargo, en el emparejamiento poético, las formas lingüísticas que en él aparecen están relacionadas al mismo tiempo por equivalencias del tipo I (posicionales) y del tipo II (naturales). Por lo tanto, las formas que constituyen un apareamiento poético son miembros simultáneos de dos paradigmas diferentes, uno, del tipo I y otro, del tipo II. Esto sucede porque los miembros de las mismas clases del tipo II se proyectan en el eje sintagmático.

De todo esto se deduce que: el código que puede utilizar el poema es muy restringido, porque:

—los sintagmas que en él aparecen deben originar una serie de paradigmas; y

—estos paradigmas, a su vez, deben originar esos sintagmas, lo que lleva de nuevo a la poesía.

Como consecuencia de esto se infiere que “cada poema genera su propio código, cuyo único mensaje es el poema” (P. 63).

El Poema LX de *Trilce*, analizado desde la perspectiva lingüística propuesta por Samuel Levin, permite concluir que los apareamientos presentes en el contexto poético, basados en una equivalencia natural de tipo semántico y fónico o bien semántico y posicional al mismo tiempo, nos entregan una compleja red de emparejamientos que van configurando la idea de destierro.

El destierro explica:

1) El ser sin sentido del hablante: la esencia de la existencia es la falta de plenitud. La carencia de tierra (de vínculo) significa que el Yo se sienta desgarrado, desintegrado, pues no encuentra el lugar que lo ampare. La arbitrariedad del mundo y de la existencia desemboca en la angustia de la orfandad.

2) El abandono en que se encuentra el Yo lírico: la pérdida del lugar para el que se es, del lugar para morar, lo lleva a sentirse perdido. El hablante se siente desfondado por la falta de suelo, de base. El estar en el mundo depende de un momento de placer que sin proponérselo procrea. El ser humano no se hallaría desfondado si poseyera un fundamento determinado de ideas, afectos y tendencias fijas de una vez para siempre, que respaldara su trayectoria vital.

3) El sentido del cansancio del Yo lírico: el hablante es producto de un momento de placer que "sin querer" engendró vida. Por eso, éste se siente y se sabe sin causa para vivirla. Consciente de su situación de desterrado, el Yo se encuentra anudado a un tiempo en el que realiza actos que no tienen alguna finalidad.

4) La falta de sentido de la existencia: la que lleva al hablante a percibir el paso inexorable del tiempo como sinónimo de decadencia, de disolución. El tiempo que rápidamente corre todo lo contamina y lo desgasta. Este avance desemboca inexorablemente en la muerte, la cual es deseada con ansias.