EL SUJETO MIGRANTE EN LA POESÍA DE CÉSAR VALLEJO. PRIMERA APROXIMACIÓN

Camilo Fernández Cozman*

Resumo: A categoría de sujeto migrante, formulada por Antonio Cornejo Polar, é util para a análise da poesia de César Vallejo, na qual se percebe a confrontação entre os estilos separativo, distintivo e confusivo. O sujeito migrante está descentrado no discurso e pensa metafórica e metonimicamente no "Idilio muerto", entre outros poemas, articulando referências culturais de diversa natureza.

Palavras-chave: migrante, sujeito, separativo, distintivo, confusivo, estilos.

Abstract: The category of the migrant subject, created by Antonio Cornejo Polar, can be applied in the analysis of the poetry of César Vallejo, in which it can be perceived a confrontation between the separative, distinctive and confusive stiles. In the poem "Idilio muerto", among other poems of the same author, the migrant subject it's decentered in the discourse and thinks in metaphoric and metonymically ways, articulating cultural references of diverse kind.

Key-words: migrant, subject, separative, distinctive, confusive, stiles.

La poesía de César Vallejo (1892-1938) motiva diversas exégesis. El poeta de Santiago de Chuco manejó diversos géneros: practicó una poesía de corte experimental que se emancipó del modernismo para llegar a la vanguardia en *Trilce* (1922) y concluir en el posvanguardismo de *Poemas humanos* (1939) y *España, aparta de mí este cáliz* (1939) manifestando el papel del sujeto pobre en la construcción de una nueva cultura; escribió cuentos de profundo simbolismo, una novela como *El tungsteno* (1931) – adscrita al realismo socialista– y crónicas donde hacía una radiografía de la vida europea de su tiempo, a la vez que reflexionaba sobre la cultura peruana de entonces; además, elaboró ensayos de estética sociológica como los de *El arte y la revolución*, obras dramáticas –algunas en francés– y artículos de crítica teatral.

Su obra constituye una radiografía de su tiempo porque no cayó ni en el indigenismo regionalista de Luis E. Valcárcel ni se solazó en el cosmopolitismo ajeno a la reflexión sobre el Perú como nación. De alguna manera buscó conciliar la cultura andina con la perspectiva internacional, por eso, dirá en "Telúrica y magnética": "¡Sierra de mi Perú, Perú del mundo,/ Perú al pie del orbe; yo me adhiero!"

Nuestro objetivo fundamental es analizar la función del sujeto migrante en la poesía de Vallejo. Este tema no ha sido suficientemente abordado por la investigación

* Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Universidad San Ignacio de Loyola, Academia Peruana de la Lengua, Peru.

especializada, aunque José Cerna-Bazán (1997) intenta esbozar una poética del desplazamiento que, en *Los heraldos negros*, va desde Belén (asociado a lo rural) a Bizancio (vinculado a lo moderno y urbano).

La categoría de sujeto migrante ha sido planteada por Antonio Cornejo Polar (1995, 1996), quien estudia el papel de aquel en la obra arguediana y afirma que "migrar es algo así como nostalgiar desde un presente que es o debería ser pleno las muchas instancias y estancias que se dejaron allá y entonces, un allá y un entonces que de pronto se descubre que son el acá de la memoria insomne pero fragmentaria" (CORNEJO POLAR, 1995, p. 103). Aquí se observa que el sujeto migrante habla desde un presente y un aquí para reconstruir el allá y el pasado; además, su memoria evidencia una profunda fragmentación. La homogeneidad queda de lado y aparece, como contraparte, el conjunto de pedazos del rompecabezas que debiera ser ordenado a partir del eje de la memoria "que está trozada en geografías, historias y experiencias diversas" (CORNEJO POLAR, 1995, p. 104).

Cornejo Polar (1996) remarca el carácter profundamente descentrado del discurso migrante como si construyera a partir de varios lugares, por eso, considera "que el desplazamiento migratorio duplica (o más) el territorio del sujeto y le ofrece y lo condena a hablar desde más de un lugar" (CORNEJO POLAR, 1996, p. 841). Aquí percibimos cómo es importante para el investigador literario percibir no solo las contradicciones inherentes a un texto, sino el carácter heterogéneo del discurso literario. Quisiéramos subrayar que no se trata de indagar por las continuidades sino por los desplazamientos que se manifiestan en un discurso que no posee un centro de enunciación fijo, sino una inestabilidad enunciativa que exige al lector la recomposición de un territorio concebido como un espacio múltiple, de disímiles e interminables facetas, donde el tránsito de una cultura a la otra, o de una lengua a otra, sea probablemente uno de los rasgos más relevantes. El lector no puede cerrar el diálogo y homogeneizar los sentidos que emergen del discurso. Sería mejor proponer una lectura que respete ese carácter fragmentario del poema o de la novela sin reducir el discurso a una empobrecedora homogeneidad.

En *Los heraldos negros* se percibe una poética del desplazamiento del sujeto. Verbos como "vagar", "partir", "volver", "pasar", "venir" son empleados con asiduidad por el poeta: "tú eres talvez mi corazón gitano/ que vaga en el azul llorando versos" ("Deshojación sagrada"); "Pasas..vuelves../ Tus lutos trenzan mi gran cilicio/ con gotas de curare" ("Nervazón de angustia"), "Vengo a verte pasar todos los días" ("Bordas de hielo"), etc. Ello evidencia que Vallejo rechaza una postura anclada en un tiempo fijo, sin desarrollo, y propugna una cosmovisión basada en el transitar, regresar y reconocer el movimiento de los demás personajes.

Para comprender plenamente dicho desplazamiento y el papel del sujeto migrante en la lírica de Vallejo, es importante remarcar que una obra literaria no evidencia un solo estilo, sino varios estilos que luchan entre sí. No se trata de homogeneizar sino de percibir la enriquecedora heterogeneidad. Giovanni Bottiroli (2008) ha planteado que es importante comprender que los conflictos son fecundos y las pacificaciones estériles. Es decir, sumirnos en la ausencia de contradicciones

puede ser el paso a la inercia y al atraso; los conflictos bien encauzados hacen que surja la luz al final del túnel. El investigador italiano considera que el estilo se relaciona fuertemente con la ideología y, por ello, habla de estilos de pensamiento. El primero es el disyuntivo o separativo, basado –según Bottiroli– en los usos institucionales de la lengua; en este caso, se trata de superar la ambigüedad entre significante y significado, o entre signo y referente: "Separativo [...] presupone un mundo ya segmentado y categorizado, nombrado sin equívocos ni interferencias" (BOTTIROLI, 2008[1]). El segundo es el conjuntivo que busca el tratamiento de la ambigüedad desde el punto de vista de los regímenes de sentido (BOTTIROLI, 1993) y puede ser de dos tipos: el distintivo, el cual revela el funcionamiento de una inteligencia estratégica de raigambre a veces dialéctica y que trasunta la idea de introducir un principio de articulación para interrumpir el interminable flujo de la semejanza; y el confusivo (neologismo que no entraña ningún sentido peyorativo), que pone de relieve la inestabilidad de los significantes respecto de los significados y tiende a lo cíclico (BOTTIROLI, 1997).

José de la Riva Agüero, en *Carácter de la literatura del Perú independiente* (1905), propugnaba la homogeneidad étnica y decía que nuestra literatura era una provincia de la española, como lo es la de Murcia o la de Aragón. Allí se manifiesta, sobre todo, un estilo separativo porque se intenta superar la discusión sobre la naturaleza de la literatura peruana incluyéndola rígidamente en el ámbito de la producción literaria peninsular.

José Carlos Mariátegui, en *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928), evidencia fundamentalmente un estilo distintivo, pues busca el tratamiento estratégico de la oposición entre lo andino y lo occidental a través del estudio de la producción indigenista y del aporte de poetas como César Vallejo, cuyo libro *Los heraldos negros* "es –según el Amauta– el orto de una nueva poesía en el Perú" (MARIÁTEGUI, 1992, p. 308).

El poeta surrealista César Moro, en *La tortuga ecuestre* (1938-1939), revela el predominio de un estilo confusivo porque practica una enumeración caótica casi interminable de metáforas y de metonimias propugnando que la analogía se repite sin cesar y que cobra primacía la inestabilidad de los significantes respecto de los significados.

El estilo separativo es rígido; el distintivo es flexible y tiende más a lo dialéctico; por su parte, el confusivo implica, en su acepción estricta, la disolución del sujeto porque allí triunfa el caos frente a la noción de orden. En una obra literaria no hay un solo parámetro estilístico sino una lucha permanente entre estilos de pensamiento. Veamos cómo en algunos poemas de Vallejo se percibe dicha confrontación y así intentemos superar tanto el formalismo intransigente (que se queda en una mera descripción de los rasgos estructurales de un texto) como el contenidismo que reduce la riqueza semántica de la creación artística a una exégesis absolutamente mecánica de la ideología al margen de la retórica del discurso.

[1] www.letteraturatuttalavita.blogspot.com (consultado el 06-03-2009). Blog administrado por nosotros.

A) ANÁLISIS DE "IDILIO MUERTO" Y EL PAPEL DEL SUJETO MIGRANTE

En *Los heraldos negros* hay la lucha entre diversos estilos. En las dos primeras secciones del poemario ("Plafones ágiles" y "Buzos") predomina el estilo separativo, pues hay rigidez estructural y una tendencia ciertamente imitativa de los presupuestos de Rubén Darío. El poeta opta por el uso institucional y descarta, en general, todo cuestionamiento a los preceptos modernistas. El lector puede identificar fácilmente algunos elementos esenciales del exotismo modernista Una excepción constituye "La araña", donde las alusiones al cuerpo sangrante del animal van abriendo paso a la flexibilidad del estilo distintivo: "Es una araña enorme que ya no anda;/ una araña incolora, cuyo cuerpo,/ una cabeza y un abdomen, sangra". El poeta cuestiona el uso institucional del lenguaje modernista a través de las referencias al cuerpo, es decir, evita la rigidez escritural modernista y abre su discurso a la flexibilidad de la palabra hablada. Es decir, asoma una dialéctica que se evidencia en la oposición entre la vida y la muerte sobre la base de la observación del andar de la araña que camina hacia el fin de la existencia.

En la tercera y cuarta partes de *Los heraldos negros* ("De la tierra" y "Nostalgias imperiales") sigue preponderando el estilo separativo o disyuntivo, debido al funcionamiento de la inflexibilidad modernista: las alusiones al Imperio Incaico, por ejemplo, implican en los sonetos de "Nostalgias imperiales" el proyecto ciertamente rígido de regresar al sistema político inca, a la manera de Darío, quien, en *Cantos de vida y esperanza* (1905) aludía a la mitología de las culturas mesoamericanas sin asimilar, de modo profundo, la cosmovisión indígena. Una excepción constituye "Idilio muerto", texto de Vallejo que posteriormente analizaremos y donde aparece el sujeto migrante, descentrado en el propio discurso poético.

En la quinta y sexta secciones del poemario ("Truenos" y "Canciones de hogar") se revela un aspecto disímil: la manifestación del estilo confusivo que anticipa la revolución verbal de *Trilce*. Aquí el estilo separativo de cuño modernista es sometido a una crítica sobre la base del uso de una oralidad que trata de rompe el orden hegemónico a partir de la inclusión de neologismos y de estructuras sintácticas nuevas, hecho que se puede observar en "Los pasos lejanos" y "A mi hermano Miguel", donde el pasado y presente parecen confundirse en la mente del yo poético. Particularidad que exige al lector reconstruir una "temporalidad confusiva", donde el presente parece funcionar como pasado y viceversa. Por ejemplo, en "A mi hermano Miguel" el juego de las escondidas permite evocar la figura del hermano muerto; sin embargo, el poema finaliza con un presente que a la vez es un pretérito: "Oye, hermano, no tardes/ en salir. Bueno? Puede inquietarse mamá".

Analicemos ahora "Idilio muerto" para observar cómo se manifiesta el sujeto migrante y de qué manera ello se articula a la lucha entre los estilos de pensamiento:

Qué estará haciendo esta hora mi andina y dulce Rita 1
de junco y capulí;
ahora que me asfixia Bizancio, y que dormita
la sangre, como flojo cognac, dentro de mí.

Dónde estarán sus manos que en actitud contrita 5
planchaban en las tardes blancuras por venir,
ahora, en esta lluvia que me quita
las ganas de vivir.

Qué será de su falda de franela, de sus
afanes; de su andar; 10
de su sabor a cañas de Mayo del lugar.

Ha de estarse a la puerta mirando algún celaje,
y al fin dirá temblando: "Qué frío hay... Jesús!".
Y llorará en las tejas un pájaro salvaje.

A diferencia de otros poemas de *Los heraldos negros*, "Idilio muerto" significa una tentativa por alejarse del credo modernista a partir del empleo de una oralidad verificable, por ejemplo, en la penúltima estrofa, donde la expresión directa evita el lujo verbal y el exotismo de Darío.

Observemos el desplazamiento del sujeto migrante: va del espacio andino a Bizancio. El "ahora" indicaría que el locutor pudiera aparentemente situarse en un espacio de enunciación que es la cultura occidental porque aquí Bizancio es un término resemantizado, pues obviamente no remite a oriente sino a occidente. El sujeto migrante, en cierto modo, se moviliza desde un espacio propio a otro ajeno; no obstante, pensamos que no habla desde la previsible posición de un hombre occidental, sino que se halla descentrado. La expresión "esta hora" se opone al vocablo "ahora". La primera remite a la cultura andina; la segunda, se liga (a través del proceso de resemantización antes señalado) al universo cultural occidental. El locutor percibe trozos de geografía: un fragmento remite a un mundo urbano y "moderno"; el otro presupone la reconstrucción de un pretérito vinculado a la sierra y al mundo rural. Cornejo Polar señala que migrar es sinónimo de "nostalgiar" porque se busca recomponer las aristas de un espacio lejano a través del "aquí" de una memoria desprovista de centro fijo.

La Retórica General Textual, vinculada a la lingüística cognitiva, ha precisado que las figuras literarias no son meros ornamentos, sino que remiten a formas de concebir el mundo, de manera que pensamos metafórica, sinecdóquica, metonímica o antitéticamente. El modelo epistemológico de Bottiroli (1993) considera que la inteligencia figural del ser humano se sostiene en cuatro procedimientos esenciales: la inclusión (sinécdoque), la intersección (metáfora), la contigüidad (metonimia) y la inversión (negación o antítesis).

En la primera estrofa observamos el pensar metonímico del sujeto migrante, pues este imagina que Rita es el contenido respecto de un continente (el universo cultural andino), es decir, la amada representa un determinado espacio. Decir Rita es aludir certeramente al ande sobre la base de una relación de contigüidad como si el líquido hiciera referencia al vaso. Pero como el discurso del migrante se halla descentrado, entonces la inteligencia figural aquí se completa con los hilos de un pensamiento metafórico: Rita es de "junco y capulí". La intersección semántica (basada en la semejanza) se produce entre el cuerpo de la amada y la forma y el color del junco y del capulí. Es decir, el sujeto migrante oscila entre el pensar metonímico y el metafórico debido a que habla desde diversos lugares (Bizancio o, en otros casos, desde un lugar imaginario a partir del cual el futuro –"Qué estará haciendo"– y el presente – "ahora" – parecen confundirse en la mente del hablante)

En los dos primeros versos predomina un estilo distintivo que cuestiona el credo modernista inflexible y basado en el régimen disyuntivo. El poeta atribuye una identidad cultural a Rita y así se introduce "un principio de articulación [...] con el fin de interrumpir el flujo de las semejanzas" (BOTTIROLI, 1993, p. 171). La rigidez es dejada de lado y, como contrapartida, observamos el empleo de un futuro hipotético ("Qué estará haciendo…") a través de una interrogante que manifiesta una duda enriquecedora. El estilo separativo trasunta (en la poesía modernista canónica) una quizá excesiva seguridad del hablante; el distintivo, en cambio, permite indagar –a través de confrontaciones o atisbos– el movimiento de otros seres. La supresión de la preposición "a" en el verso 1 evidencia que el sujeto migrante asume como propia la norma del castellano andino para reconstruir el pasado a partir de un presente disgregado en disímiles experiencias donde predomina, con diferentes matices, la sensación de un profundo desarraigo.

Posteriormente, aparece el estilo confusivo (versos 3 y 4) a través de la imagen de Bizancio personificada que asfixia al yo poético e implica la posibilidad de aniquilación del sujeto. El caos se materializa en la combinación entre una sensación de ahogo y otra de fatiga: el hablante parece asfixiarse, pero a la vez su sangre dormita. Estas figuras retóricas (la personificación, la metáfora del dormir y, además, el símil que establece una semejanza entre "sangre" y "flojo cognac") manifiestan la tentativa de subvertir el orden hegemónico modernista y evidencia el descentramiento del sujeto migrante, quien parece sumergirse en lo onírico, pero a la vez percibe que su naturaleza (la "sangre") se convierte en un producto manufacturado de calidad controvertible ("flojo cognac"). La expresión "dentro de mí" implica la fragmentación de la subjetividad del yo poético, cuya interioridad no es vista como un todo homogéneo, sino como un rompecabezas: el flujo sanguíneo se muta en un licor de modo súbito; y Bizancio no implica la posibilidad de progreso, sino el camino que pudiera conducir a la muerte.

En la segunda estrofa se observa la pugna entre el estilo distintivo y el confusivo. Los dos primeros versos subrayan el funcionamiento del primero: la flexibilidad y el tratamiento de la contradicción a través de una inteligencia estratégica que evita

etiquetar los objetos (rasgo del régimen separativo) e impide que el caos establezca su predominio (estructura confusiva). La expresión "Planchaban" evoca un pasado que se enlaza con la posibilidad de anticipar sucesos futuros. No se plancha la ropa, sino (metonimia de lo abstracto en vez de lo concreto) la blancura. Sin embargo, posteriormente se revela el estilo confusivo a través de la semántica de los líquidos: es la lluvia la que despoja al sujeto migrante de las ansias de vivir. El fluido parece instaurar aquí un caos en el presente: el hablante recuerda la escena cotidiana donde Rita plancha, pero a la vez percibe que en el "ahora" la subjetividad se ve herida a través de un elemento extraño (la "lluvia"). Nuevamente, el descentramiento del sujeto migrante es claro porque este habla no solo desde un lugar imaginario que le permite reconstruir la escena de la Rita primigenia, sino que enuncia su discurso desde un espacio ajeno a su procedencia cultural. Para el ande la lluvia implica, con frecuencia, un hecho deseado: el crecimiento de las plantas. Aquí, en cambio, el caos instituye que aquella se asocie con el deseo de no estar vivo y, eventualmente, con la presencia contundente de la muerte.

En la tercera estrofa se produce un cuestionamiento profundo del régimen separativo de cuño modernista que distinguía entre la norma literaria y la coloquial. Frente al romanticismo, Darío opuso la concepción ciertamente rígida de una poesía culta como manifestación del primer estadio de la urbe moderna en América Latina (RAMA, 1970). A diferencia del autor de *Prosas profanas y otros poemas* (1896), Vallejo asume el régimen distintivo, elude el empleo del inflexible exotismo modernista y asimila el coloquialismo en los dos primeros versos, donde se alude a la "falda de franela" y al andar de la amada. El pensar metonímico del sujeto migrante se expresa en la contigüidad entre Rita y el sabor de esta comparable al de la caña de azúcar. Bottiroli (1993) considera que estas metáforas del sabor (como en "persona dulce" o "carácter ácido") son, en realidad, metonimias porque implica no una analogía en la cual se basa la intersección metafórica, sino un proceso de contigüidad por la cual Rita está cerca de la caña de azúcar y parece evocar el sabor de esta última.

En la cuarta estrofa se evidencia el descentramiento del sujeto migrante, pues este habla desde disímiles espacios. Parece decir su discurso desde el lugar de la cultura occidental, de ahí la hipótesis del hablante ("Ha de estarse…") en el sentido de que Rita pudiera decir: "Qué frío hay…Jesús!"; sin embargo, el último verso indica de modo fehaciente que el yo poético también habla desde otro espacio que reconstruye la relación entre el ser humano y la naturaleza, pues el llanto del "pájaro salvaje" se asocia con el "junco" y el "capulí", y remite quizá a una conciencia de raigambre rural que evoca la dinámica de la cultura andina frente a la imposición de la cultura occidental.

B) ANÁLISIS DEL POEMA XIV DE *TRILCE*, EL SUJETO MIGRANTE Y EL ESTILO CONFUSIVO FRENTE AL DISTINTIVO

Cual mi explicación. *1*
Esto me lacera de tempranía.

Esa manera de caminar por los trapecios.

Esos corajosos brutos como postizos.

Esa goma que pega el azogue al adentro. *5*

Esas posaderas sentadas para arriba.

Ese no puede ser, sido.

Absurdo.

Demencia.

Pero he venido de Trujillo a Lima. *10*
Pero gano un sueldo de cinco soles.

Este poema evidencia el triunfo del régimen confusivo en *Trilce*. Frente a la inflexibilidad del estilo separativo modernista, Vallejo busca sistemáticamente el caos para destruir el canon poético de Darío. Los textos del poeta nicaragüense son estructuras absolutamente pensadas, donde no hay lugar alguno para el azar. La concepción modernista subraya que el poema está compuesto, sobre todo, por ritmos, rimas y prosodia (RAMA, 1970). Se trata de una concepción esencialmente formalista de la poesía que reduce, en cierto modo, el trabajo creativo a una búsqueda de la eufonía y del virtuosismo estructural.

Precisemos más el estilo confusivo. Para ello sería importante precisar su forma inferior (que es sinónimo de simple confusión y de error) y la superior, que constituye "la facultad *activa* de remodelar y de integrar una realidad ya segmentada, y de transfigurarla en una modalidad alucinatoria" (BOTTIROLI, 1997, p. 31) porque "hace oscilar y transforma los confines de nuestro ser, generando figuras lingüísticas como la metáfora" (BOTTIROLI, 2006, p. 218). Se huye de lo rígido y se prefiere un movimiento oscilatorio, dando predominancia a lo onírico y a las representaciones imaginarias de carácter caótico.

Entre el régimen confusivo y el separativo (que tiende a etiquetar los objetos y es rígido desde el punto de vista conceptual), tenemos el estilo distintivo, es decir, "lo estratégico, el territorio de la racionalidad flexible" (BOTTIROLI, 1997, p. 253). Caos, rigidez y flexibilidad entran en pugna. Se trata de una pluralidad de estilos de pensamiento.

En el primer verso se manifiesta el régimen distintivo porque se busca explicar racionalmente a través de la dinámica entre el antes y el después. El poema parece empezar *in media res* porque falta el término A antes de la palabra "cual" cuyo sentido "equivale a 'como', 'igual que', 'tanto como', esto es: 'tanto como mi explicación'; lo que viene a ser: 'en la misma medida y de la misma manera que mi explicación'" (ESCOBAR, 1973, p. 136). Explicitar aquí significa ordenar la experiencia vital del hablante, con criterio de flexibilidad, para interrumpir el flujo inacabable de la semejanza. ¿Qué es parangonable a la explicación del yo poético? El lector tiene que imaginar cuál es el elemento que se halla implícito en el texto.

Sin embargo, en el verso 2 se revela el estilo confusivo: el acto de lacerar indica la posibilidad de aniquilación del sujeto. El caos instaura que la "tempranía" (es decir, un hecho anticipado que se produce antes del tiempo habitual) tiene un valor negativo porque es sinónimo de herida y laceramiento. Después de esta primera estrofa, observamos que el sujeto migrante emplea una sucesión de pronombres demostrativos (deícticos) que configura un lugar de enunciación a partir del cual se expresa, hecho que se combina con expresiones absolutamente impersonales como "Absurdo" o "Demencia". El sujeto se encuentra, sin duda, entre la lejanía y cercanía de objetos y acciones. Dicho descentramiento se muestra en la propia forma del poema: empieza y termina con una estrofa de dos versos; en el centro tenemos un conjunto de versos, cada uno de los cuales forma una estrofa. Hay una ostensible sensación de dispersión.

En efecto, "[l]os versos 3-6 están íntimamente vinculados; son la explicación figurada, poética en el sentido más lato, sintética, en todo caso, del caos. Ciertamente al poeta le hiere todo lo que estos los versos evidencian. *Caminar por los trapecio*s es una imagen circense que indica un afrontar el peligro" (MARTOS y VILLANUEVA, 1989, p. 108). La noción de "postizos" implica una crítica de Vallejo a la noción de inautenticidad. Vallejo privilegia la esencia y mira con ojos peyorativos el acto de complacerse solo en la apariencia: "contrapone el coraje del bruto, que evoca la fuerza de lo animal y su condición natural, a lo artificioso, postizo o falso" (ESCOBAR, 1973, p. 137).

El verso 5 ha sido abordado desde diversas ópticas. Escobar (1973) lo interpreta en clave erótica y subraya que se trata de la función del preservativo que obstaculiza la fluencia del semen y confina a este al recinto interior. Martos y Villanueva (1989) consideran que el término "azogue" alude a la idea de ser una persona de acciones rápidas y sorprendentes. Pensamos que, en este caso, el estilo confusivo superior se revela en la necesidad de remodelar la realidad ya codificada y reestructurarla, en este caso, oníricamente. El "azogue" se asocia con la pulsión sexual que implica, incluso, la decisión de reorganizar el espacio, pues se "pega el azogue al adentro". La oposición entre el "adentro" y el "afuera" es repensada desde un régimen confusivo: no quedan claros los límites. Pareciera que la relación sexual fuera concebida como el acto de fusionarse entre dos papeles merced a la presencia de una goma que adhiere los pliegues de estos últimos. La noción de las "posaderas sentadas para arriba" (verso 6) subraya otra vez el cuestionamiento vallejiano al estilo separativo modernista. Para

Darío, las categorías espaciales están muy claras: el cielo está arriba; la tierra yace abajo. En efecto, las habituales etiquetas, con las cuales se ordenan los objetos, no son jamás cuestionadas por el escritor nicaragüense. En cambio, Vallejo derriba los marcos cognoscitivos de la cultura oficial y decide organizar el mundo haciendo que el ser suba hacia abajo o descienda hacia arriba. "Sentarse para arriba" implica un pensar antitético que remarca cómo el cuerpo se desliza de modo arbitrario (es decir, no previsible) siguiendo la dinámica del deseo.

Posteriormente, hay un estilo abiertamente elíptico: "Ese no puede ser, sido //Absurdo.//Demencia"; ello "remite a la dependencia del yo poético respecto de los nombres y la opresiva reclusión a que ellos nos someten" (ESCOBAR, 1973, p. 137). Yurkievich (ORTEGA, 1974) enfatiza que aquí se percibe que la poesía de Vallejo se alimenta del mundo de los sueños. Creemos que la figura del sujeto migrante (que ha venido de Trujillo a Lima y gana solamente cinco soles) observa la polifacética realidad a través de una mirada múltiple. En principio, contempla el absurdo de la vida, donde reina la autenticidad y, además, la organización espacial allí se ha mutado repentinamente (la tradicional oposición "arriba-abajo" ha sido, sin duda, reestructurada). El deseo no puede ser entendido plenamente sobre la base de la organización racionalista. La demencia y el deseo parecieran hermanarse en el mundo onírico.

El final del poema trasunta la posición del sujeto migrante. El "pero" implica el funcionamiento de una oposición respecto del contenido anteriormente desarrollado en el texto. Si antes primaba la visión onírica y algo alucinatoria, ahora se impone una realidad incuestionable: el sujeto ha migrado de Trujillo a Lima, es decir, ha realizado un recorrido geográfico incuestionable. Hemos vuelto al estilo distintivo que, desde una óptica estratégica, ordena los objetos y seres manteniendo la idea de flexibilidad. No más sueños, ahora se impone un mundo donde prima lo económico, pues se gana solo un sueldo de cinco soles: "Es bueno recordar que, en 1922, la revista *Variedades* en la que colaboró Vallejo costaba veinte centavos de sol. No era mucho obviamente un sueldo de cinco soles" (MARTOS y VILLANUEVA, 1989, p. 108). Indudablemente, no se trata de caer en una lectura referencialista ni olvidar que el texto literario es, sobre todo, una ficción. No obstante, toda obra artística tiene como base la experiencia vivencial del autor, la cual es transformada en imaginería poética.

El sujeto migrante, antes de los últimos versos, hablaba desde un no-lugar, o sea, desde un espacio "onírico", por eso, su discurso se entrecortaba y era elíptico. Al final de *Trilce* XIV, se observa que enuncia, en alguna medida, su discurso desde Lima, pero recuerda su estancia en Trujillo. Se desplaza y este trajinar implica un descentramiento porque no se sitúa plenamente en la capital del Perú, sino que se halla desubicado, fuera de sí. El poco dinero que recibe como sueldo constituye una afrenta contra él en tanto ser humano. Cornejo Polar (1995) decía que migrar era algo así como "nostalgiar", vale decir, sentir nostalgia de algo que pudo ser en Trujillo, pero que ahora no podrá ser en Lima.

REFERENCIAS

ABRIL, Xavier. *Exégesis trílcica*. Lima: Labor, 1990.

ARDUINI, Stefano. *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. Murcia: Universidad de Murcia, 2000.

BOTTIROLI, Giovanni. *Retorica. L'intelligenza figurale nell'arte e nella filosofia*.Torino: Bollati Boringhieri, 1993.

BOTTIROLI, Giovanni. *Teoria dello stile*. Firenze: La Nuova Italia, 1997.

_____. *Che cosè la teoria della letteratura*. Torino: Einaudi, 2006.

_____. "Ibridare. Problema per artisti. Alcune tesi" (13 de agosto de 2008). www.letteraturatuttalavita.blogspot.com (consultado el 06-03-2009).

CERNA-BAZÁN, José. "Aldeano, heraldo, testador: migraciones del sujeto en la poesía de César Vallejo". *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Lima-Berkeley: Latinoamericana Editores, año XXIII, n. 46, p. 67-87, 2do. Semestre 1997.

CORNEJO POLAR, Antonio. "Condición migrante e intertextualidad cultural: el caso de Arguedas". *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Lima-Berkeley: Latinoamericana Editores, año XXI, n. 42, p. 101-109, 2do. Semestre 1995.

_____. "Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrante en el Perú moderno". *Revista Iberoamericana*.Pittsburgh: University of Pittsburgh, vol. LXII, Nos. 176-177, p. 837-844, julio-diciembre 1996.

ESCOBAR, Alberto. *Cómo leer a Vallejo*. Lima: P.L.Villanueva, 1973.

FERRARI, Américo. *El universo poético de César Vallejo*. Caracas: Monte Ávila, 1974.

FRANCO, Jean. César Vallejo. *The dialectics of poetry and silence*. Cambridge. Cambridge University Press, 1976.

MARIÁTEGUI, José Carlos. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana (1928)*. Lima: Amauta, 1992.

MARTOS, Marco [y] Elsa VILLANUEVA. *Las palabras de Trilce*. Lima: Seglusa, 1989.

MEO ZILIO, Giovanni. *Stile e poesie in César Vallejo*. Padua: Liviana, 1960.

MONGUIÓ, Luis. *César Vallejo. Vida y obra*. Nueva York: Columbia University, 1952.

NEALE-SILVA, Eduardo. *César Vallejo en su fase trílcica*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1975.

NÚÑEZ, Estuardo. *Panorama actual de la poesía peruana*. Lima: Antena, 1938.

ORTEGA, Julio (comp.) *César Vallejo*. Madrid: Taurus, 1974.

PAOLI, Roberto. *Mapas anatómicos de César Vallejo*. Florencia: D'Anna, 1981.

RAMA, Ángel. *Rubén Darío y el modernismo*: circunstancia socio-económica de un arte americano. Caracas. Universidad Central de Venezuela, 1970.

SOBREVILLA, David. *César Vallejo, poeta nacional y universal y otros trabajos vallejianos*. Lima: Amaru, 1994.

SOBREVILLA, David. *Introducción bibliográfica a César Vallejo*. Lima: Amaru, 1995.

VEGAS GARCÍA, Irene. *Trilce. Estructura de un nuevo lenguaje*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1982.

YURKIEVICH, Saúl. "En torno de *Trilce*". En: ORTEGA, Julio (editor) César Vallejo. Madrid: Taurus, 1974. p. 245-264.