

## METAGRAFOS EN CÉSAR VALLEJO

MARIO GARCÍA-PAGE

UNED (Madrid)

1. Entre los vicios cometidos contra la *Latinitas*, gramáticos y retóricos destacan fundamentalmente dos: los que se inscriben dentro de la esfera de los *verba singula* y los que pertenecen a los *verba coniuncta*<sup>1</sup>. Entre los primeros, se agrupan los *barbarismos* [βαρβαρισμός] o faltas cometidas en la lengua vulgar o común contra la correcta composición fonética de la palabra. Cuando las modificaciones del cuerpo fónico de la palabra son toleradas por el *ornatus* o el *metrum* se denominan convencionalmente *metaplasmos* [μεταπλασμός], los cuales son frecuentes en el lenguaje literario y, especialmente, en la poesía versificada. De hecho, muchos metaplasmos vienen avalados, si no exigidos, por ciertos códigos (género, por ejemplo) de la tradición literaria. Ambas «figuras» —*barbarismos* y *metaplasmos*—, no siempre bien diferenciadas ni siquiera entre los gramáticos que se han ocupado de los mismos<sup>2</sup>, se distingúan fácilmente de los casos de *verba peregrina* o *barbarolexis*<sup>3</sup>, es decir, de los préstamos «peregrinos» o importaciones eventuales y ocasionales de vocablos no latinos. Entre los segundos, se reconocen los *solecismos*<sup>4</sup>, o faltas cometidas contra la correcta configuración morfosintáctica en algún punto de la frase.

---

<sup>1</sup> LAUSBERG, H. (1960), *Manual de retórica literaria*, Madrid, Gredos II, 1984, §§ 474-527.

<sup>2</sup> Cfr. LAUSBERG, H. (1960), *op. cit.*, p. 25, n. 8.

<sup>3</sup> *Ibidem*, §§ 476-478.

<sup>4</sup> *Idem*, §§ 496-527. Contra «la juntura τ orden de las partes de la oración, contra los preceptos τ reglas del arte de la Gramática», *apud* NEBRJJA, A. (1492), *Gramática de la lengua castellana* (ed. A. Quilis), Madrid, CEURA, 1989<sup>3</sup>, p. 224.

Sin embargo, la distinción entre *barbarismos* y *metaplasmos*, que parece descansar, para una gran mayoría de los estudiosos, en la oposición lengua común/lengua literaria (o artística), no es siempre nítida<sup>5</sup>. De hecho, la génesis de ambos fenómenos es común, al compartir las mismas (cuatro) categorías modificativas: por adición (*per adictionem*): *prothesis, epentesis, paragoge, ectasis, diaeresis*; por supresión (*per detractioem*): *aphaeresis, syncope, apocope, systole, synizesis, synaloephe*; por permutación o inversión (*per transmutatioem*): *metathesis*; por sustitución o mudanza (*per immutatioem*): *antithesis*<sup>6</sup>.

Pero, además, tal como ocurre con no pocos elementos de la gramática y de la retórica, los solecismos y los barbarismos y metaplasmos están muy lejos de ser fenómenos estancos, siempre discernibles a cabalidad. Las relaciones y semejanzas, los cruces y solapamientos se repiten una y otra vez en dichos ámbitos (p. ej., entre adjetivo y verbo, nombre y adjetivo, adjetivo y adverbio, en Gramática<sup>7</sup>; las figuras de aliteración, paronomasia, calambur, anagrama y antanacsis, por ejemplo, en Retórica<sup>8</sup>). Podría proponerse como un ejemplo ilustrativo el cambio de género por una operación «*per immutatioem*» en nombres sustantivos sin expresión formal de la moción genérica, tal como sucede en *luno* (PH, ej., 64)<sup>9</sup>. Siguiendo *grosso modo* las observaciones

---

<sup>5</sup> A. DE NEBRJA no especifica: «Si se comete pecado que por *alguna razón* se puede escusar, llama se metaplasmo» (subrayado nuestro), *op. cit.*, p. 223. De hecho, el autor recoge los casos que se citan como formas de metaplasmo, pero, del barbarismo, sólo dice que se consigue por adición, supresión, mudanza o trastrocamiento del orden (cf. caps. V y VI). *Comp. n. 2.*

<sup>6</sup> Según H. LAUSBERG, *op. cit.*, § 495. En el mismo sentido, NEBRJA, A. DE (1492), *op. cit.*, p. 226. Este concepto de antítesis se conserva, p. e., en F. DE HERRERA (1580), «Obras de Garcilaso de la Vega con Anotaciones de Fernando de Herrera», en GALLEGO MORELL, A. (comp.) (1966), *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Madrid, Gredos, 1972, 2.<sup>a</sup> ed. revis., p. 536 (H-661): *sarracino* por *sarraceno*, antítesis o antísteco, «que es conmutación y trocambio, cuando se pone una letra por otra».

<sup>7</sup> Vid., p. e., BOSQUE, I. (1989), *Las categorías gramaticales. Relaciones y diferencias*, Madrid, Síntesis.

<sup>8</sup> V. algunas cuestiones en GARCÍA-PAGE, M. (1998), «Algunas observaciones acerca del calambur», *Investigaciones Semióticas III*, Actas del III Simposio Internacional de AES, 1990, vol. 1, pp. 431-448; (1990), «Juegos lingüísticos en Gloria Fuertes (poesía)», *RILCE*, 6, 2, pp. 211-243; (1992), «Datos para una tipología de la paronomasia», *Epos. Revista de Filología*, 8, 155-243. [En este último trabajo se recogen algunas observaciones ya hechas anteriormente en GARCÍA-PAGE, M. (1986), «Un artificio fónico recurrente en la lengua poética de Gloria Fuertes: la paronomasia», *RLit*, 48, 96, pp. 407-431, y en (1988), «Expresividad del material fónico: la paronomasia», *La lengua poética de Gloria Fuertes*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, cap. I].

<sup>9</sup> Seguimos la edición de César Vallejo: *Obra poética completa*, La Habana, Cuba, Casa de las Américas, 1975. Las abreviaturas de PH, PP, E, T y HN corresponden a los títulos de los libros *Poemas Humanos*, *Poemas en prosa*, *España, aparte de mi este cáliz*, *Trilce* y *Heraldos Negros*. Para la consulta del *Glosario*, utilizamos la edición de A. Ferrari: *César Vallejo. Obra poética*, Madrid, Archivos, 1988, pp. 663-672.

del Grupo  $\mu^{10}$ , cabría estudiarlo como un tipo de metaplasmo, por adjunción de un fonema (o por supresión-adjunción). Sin embargo, el resultado total podría describirse más bien como una de las manifestaciones del *solecismo*, en cuanto que afecta a una categoría morfológica (o morfosintáctica): *solaecismus per accidentia partibus orationis*<sup>11</sup>.

Cabe advertir que, en tanto en cuanto que los metaplasmos afectan a la palabra en sí (como unidad de análisis lingüístico), la percepción de la metábole que pueda producirse dependerá del mayor o menor grado de estabilidad o delimitación de la palabra dentro del sistema lingüístico de una comunidad determinada, a pesar de su difícil definición en metalengua.

2. Cuando los metaplasmos se dan exclusivamente en el plano gráfico se denominan convencionalmente *metagrafos*<sup>12</sup>. Las manipulaciones que se originan en este ámbito (la escritura) no alteran, en principio, la forma fonética de la palabra. Convendrá tener en cuenta, no obstante, que entre el nivel de la sustancia fónica y el nivel gráfico, se establece en general una relación de intersección, ya que una alteración en el plano fónico puede suponer una alteración en el plano gráfico, aun considerando que no existe en español una correspondencia biunívoca o un paralelismo exacto entre fonema y grafema (o letra)<sup>13</sup>. Puede, en cambio, producirse una modificación en el plano gráfico que no afecte sustancialmente a la secuencia fónica, tal como ocurre con cualquier caprichosa sustitución que se lleve a cabo entre grafemas equivalentes, esto es, cuando un fonema dispone, en español, de más de una representación gráfica (notación poligráfica)<sup>14</sup>.

Desde un punto de vista semiológico, cualquier alteración de este tipo podría ser portadora de cierta significación (énfasis, impresión de arcaísmo, extrañamiento artístico, onomatopeya, etc.). Esta observación es válida también para los casos en que ciertos signos gráficos y tipográficos no grafémicos<sup>15</sup> intervienen en la conformación del texto (especialmente, en la poesía

---

<sup>10</sup> GRUPO  $\mu$  (1982), *Retórica general*, Barcelona, Paidós, 1987, pp. 97-119.

<sup>11</sup> LAUSBERG, H. (1960), *Manual de retórica literaria, op.cit.*, §§ 515-527.

<sup>12</sup> GRUPO  $\mu$  (1982), *Retórica general*, cit., pp. 117-119.

<sup>13</sup> Cfr., p. e., PULGRAM, E. (1951), «Phoneme and Grapheme: a Parallel», *Word*, 7, pp. 15-20.

Para el español, vid., entre otros, ALARCOS, E. (1950), *Fonología española*, Madrid, Gredos, 4<sup>o</sup> 1976.

<sup>14</sup> Vid., p. e., ALARCOS, E. (1968), «Les représentations graphiques du langage», en *Le langage*, Encyclopédie de la Pléiade, Eds. Gallimard, 1968, pp. 513-568, especialmente p. 555. Como se sabe, en español existen ciertos fonemas que vienen representados en la escritura por letras o grafemas distintos: /k/ = k, qu-, c+a, o, u; /x/ = j, g + e, i, etc.

<sup>15</sup> V., p. e., EDGERTON, W. F. (1941), «Ideograms in English Writing», *Lg*, 17, pp. 148.

versificada). Basta recordar los caligramas (Apollinaire, Mallarmé, Rabelais, Lewis Carroll, ...), las diversas clases de líneas versales de la poesía moderna<sup>16</sup>, la presencia de números en lugar de palabras con valor icónico, los distintos tamaños de los caracteres de imprenta, etc. A ellos habría que sumar, además, los valores significativos que pueden derivarse a veces de la utilización de un tipo particular de soporte (contextura y tamaño, sustancia de que se compone, color, etc.). Unos y otros son sistemas semiológicos que se superponen al código lingüístico, fónico (gráfico). De ello tenemos ejemplos abundantes en los anuncios publicitarios, las carteleras de cine, los eslóganes de propaganda política, los titulares de prensa, incluso no pocas composiciones poéticas.

Los metagrafos, en el caso de que la metábole no afecte a la secuencia fónica, pueden ofrecer una información suplementaria o coadyuvar a aportarla en la descodificación de las estructuras idiomáticas o «frásticas» formadas por combinaciones de signos no grafémicos. El poeta puede manipular el material gráfico para dar al texto una impronta de arcaico (como ocurre en los *Contes drolatiques* de Balzac o en la *Légende d'Ulenspiegel*)<sup>17</sup> o la apariencia de haber sido cifrado parcialmente con el código de otro idioma (como hace Cabrerá Infante con ciertas palabras que simulan procedencia eslava: *müërrö*)<sup>18</sup>, para fingir algún error ortográfico o una supuesta ultracorrección idiomática, o para forjar una deliberada transgresión o infracción del código lingüístico (sea o no

---

<sup>16</sup> Vid. LÓPEZ ESTRADA, F. (1983), *Métrica española del siglo XX*, Madrid, Gredos, II, caps. III y V especialmente.

<sup>17</sup> «Ulen j piegel & Nele l'embra j] aient avec grande effu j ion de tendre j] e», *apud* GRUPO μ (1982), *op. cit.*, p. 118, n. 34. R. Darío emplea la z por la c en vocablos como *dezir*.

<sup>18</sup> Cit. en GRUPO μ (1982), *ibidem*, p. 118.

Habría que separar estos fenómenos de los casos de plurilingüismo. No parece adecuado describir como figuras metaplásmicas ni metagráficas la utilización de préstamos léxicos, y de estructuras oracionales de otros idiomas, pero es sabido que Vallejo, como otros muchos poetas contemporáneos, incluyen en sus poemas no pocas expresiones de otros códigos lingüísticos, concretamente del francés. Por ejemplo:

amada que yo amara con fósforos floridos

*quand on a la vie et la jeunesse,*

*c'est déjà tellement!* (PH, ¡Dulzura por dulzura corazona!)

Sobre el plurilingüismo como procedimiento artístico-literario, vid., entre otros: ELWERT, T. (1960), «L'emploi de langues étrangères comme procédé stylistique», *Revue de Littérature Comparée*, 34, pp. 409-437; ZUMTHOR, P. (1960), «Un problème d'esthétique médiévale: l'utilisation poétique du bilinguisme», *Le Moyen Age*, 15, pp. 301-336 y 561-594; GIESSE, W. (1961), «El empleo de las lenguas extranjeras en la obra literaria», *Studia Philologica. Homenaje a Dámaso Alonso*, Madrid, Gredos, II, pp. 79-90; MAYORAL, J. A. (1988), «Plurilingüismo y discurso poético», *Investigaciones Semióticas III, op. cit.*, II, pp. 175-186.

corregida inmediatamente, como sucede con las llamadas «prevaricaciones idiomáticas»<sup>19</sup>. En cualesquiera de los casos, incluso cuando se trata de un malabarismo auténtico con mero valor visual, lo que provoca la manipulación metaplásmica no es más que el extrañamiento del texto, poniendo fundamentalmente en juego continuo dos de las funciones del lenguaje propuestas por R. Jakobson<sup>20</sup>: la apelativa, en cuanto que llamada de atención del receptor, y la metalingüística, en cuanto que descodificación paralela (y contrastada) del término preexistente y del término novedoso resultante de la acción de la metábole.

3. El metaplasmo (y metagrafo) tiene un cierto carácter recurrente en la obra artística de César Vallejo, especialmente en *Trilce*, su libro de más difícil interpretación, más hermético tal vez, por lo que puede llegar a considerarse como un rasgo «estilístico» de su lenguaje poético. Ahora bien, su utilización no responde, al parecer, a razones puramente métricas<sup>21</sup>. A veces se trata sólo de muy caprichosas alteraciones, de simples arbitrariedades a las que no se les puede asignar, al menos en una primera instancia, valor semiológico alguno.

En un texto como el poema IX de *Trilce*

- 1) *Vusco volvvver* de golpe el golpe.  
Sus dos hojas anchas, su válvula  
que se abre en suculenta recepción  
de multiplicando a multiplicador,  
su condición excelente para el placer,  
todo avía verdad.

*Busco vol ver* de golpe el golpe,  
A su halago, enveto bolivarianas fragosidades  
a treintidós cables y sus múltiples,  
se arrequintan pelo por pelo

---

<sup>19</sup> Este recurso es empleado varias veces por Cervantes (especialmente en *El Quijote*), cuando pone en boca de Sancho (u otros personajes rústicos) una voz mal formada que inmediatamente corrige don Quijote. No es lugar aquí para hacer comentarios acerca de los posibles valores semiológicos de este juego verbal en Cervantes. Vid., p. e., ALONSO, A. (1948), «Las prevaricaciones idiomáticas de Sancho», *NRFH*, 2, 1, pp. 1-20; ROSENBLAT, A. (1971), *La lengua del «Quijote»*, Madrid, Gredos, 1978, pp. 33-35. Ambos autores recogen algunos ejemplos citados en CORLEY, A. H. (1917), «Word-play in the *Don Quixote*», *RHi*, 40, pp. 543-591.

<sup>20</sup> JAKOBSON, R. (1960), «Lingüística y poética», *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Ariel, 1984, pp. 347-395, esp. 352-361.

<sup>21</sup> Cfr. LAUSBERG, H. (1960), *op. cit.*, § 479.

soberanos belfos, los tomos de la Obra,  
y no vivo entonces ausencia,  
ni al tacto.

Fallo *bolver* de golpe el golpe.  
No ensillaresmos jamás el toroso Vaveo  
de egoísmo y de aquel ludir mortal  
de sábana,  
desque la mujer esta  
¡cuánto pesa de general!

Y hembra es el alma de la ausente.  
Y hembra es el alma mía.

concurrer tres diferentes manipulaciones gráficas del verbo *volver*, ninguna en la forma canónica<sup>22</sup>, y dos del verbo «buscar» (*busco*), una de ellas, sí, en la forma idiomática, formando ambos parte de un SV en el que el infinitivo es su complemento directo (núcleo verbal de la proposición subordinada sustantiva que introduce). La simetría de concurrencias anómalas no es, intencionadamente, perfecta. Acaso es el verbo «fallar» (*fallo*) el índice marcador de la disimetría que se producía ya en la segunda concurrencia al aparecer el verbo regente bien construido, pero no el verbo subordinado, y que se vuelve a producir en la tercera ocasión mediante la sustitución de *busco* por *fallo*.

Las diversas formas de alteración metagráfica y el orden en que se presentan no parecen responder más que a mero capricho del poeta. De hecho, la coexistencia de una forma regular, canónica, no hace más que acrecentar el sentimiento de simple convencionalidad artística, puro artificio lúdico. A partir de aquí, cualquier interpretación posterior, de naturaleza semiológica o no, puede resultar plausible, aunque llegara a demostrarse algún día que estaba descaminada. Por ejemplo, la triple repetición de la letra *v* (primera aparición) podría tener el valor icónico de representar las tres veces que se reitera en el texto la palabra *volver*. La falsa composición que cabría inferirse de la separación, mediante blanco gráfico, de las dos sílabas de la palabra *volver* (segunda concurrencia) coadyuvaría a remotivar el significado de cada una de las partes separadas, particularmente de *ver*<sup>23</sup>. Este ulterior análisis interpretativo ven-

---

<sup>22</sup> De acuerdo con la convención gráfica del blanco espacial que separa las dos sílabas de la palabra en la segunda recurrencia.

<sup>23</sup> Considerando, evidentemente, que *vol* no tiene significado en español, a menos que se interpretara como una palabra apocopada del étimo latino *volo* («querer»). En dicho caso, la segmen-

dría a su vez apoyado en el paralelismo o analogía que mantendría tal segmentación con la partición de la palabra *todavía* en una presunta forma sintagmática original anterior a su configuración gráficamente soldada, conseguida a partir de la apócope de la *-o* final de *todo* y la sustracción de la letra *h* de *había*, más la commutación de los representantes grafemáticos del fonema bilabial oclusivo sonoro /b/. De esta forma, se combinarían los significados del adverbio *todavía* por un lado y los correspondientes al pronombre sustantivo *todo* y al verbo *había* por otro lado. En este sentido, tales arbitrariedades gráficas no parecen fortuitas.

4. Parece oportuno advertir finalmente que, si bien las formaciones inéditas conseguidas por procedimientos metaplásmicos (o metagráficos) son concebidos como desvíos<sup>24</sup> respecto de la unidad léxica preexistente en el vocabulario actual de la lengua española estándar, es posible que la interpretación de ciertas acuñaciones léxicas insólitas a partir de la unidad lingüística de base sobre la que, se supone, se ha efectuado la alteración fonética (o gráfica) puede ser totalmente errónea. Es posible que el autor haya procedido a la forjatura de una secuencia fónica<sup>25</sup> que, casualmente, tiene un paralelo homófono (homógrafo o no), con significado propio, en la lengua. Lo que no significa, por supuesto, que el autor, al cifrar el texto, desconozca la secuencia fónica equivalente preexistente en el sistema.

Este hecho resulta más ostensible en aquellos casos en que el contexto lingüístico carece de las redundancias suficientes que permitan interpretar la forma novedosa como una desviación, por metábole, de la palabra original. En *Trilce*, p. e., aparecen no pocas voces —que han sufrido, al parecer, alguna alteración metaplásmica— a las que es difícil asignar un significado plausible; incluso se resisten a aceptar el que les correspondería si se las considerara de forma aislada en la lengua común. El contexto en que aparecen puede no dar ninguna «pista» para descifrar el verdadero sentido de las mismas. Los haces de relaciones verticales y horizontales, sintagmáticas y paradigmáticas (e, incluso, asociativas), que suelen establecerse en todo texto codificado, *parecen* estar bloqueados, anulados, en ciertos poemas que, por su hermetismo, hacen compleja la operación hermenéutica de sus signos conformantes.

---

tación *vol ver* no sería tan arbitraria, no sería fortuita, ya que cabría describir tal secuencia fónica como un calambur respecto de la forma gráficamente soldada *volver*.

<sup>24</sup> Véase, por ejemplo, GRUPO  $\mu$  (1982), *op. cit.*, p. 100.

<sup>25</sup> Secuencia fónica a la que no podría asignarse directa e inmediatamente un significado. Piénsese, p. e., en las jitanjáforas o en ciertas manifestaciones de «lenguaje infantil».

## 5. ADJUNCIÓN

### 5.1. Prótesis

C. Vallejo emplea, ocasionalmente, letras sin paralelo fónico en el sistema fonológico del español. Es el caso de la adición de la letra *h*. En los textos en que aparece, la *h* se añade mediante un mecanismo de prótesis al ocupar la posición inicial de la palabra:

- 2) Pienso en tu sexo.  
Simplificado el corazón, pienso en tu sexo,  
ante el *hijar* maduro del día.  
(T, XIII)
- 3) ¿Qué se llama cuanto *heriza* nos?  
(T, II)
- 4) El tiempo tiene *hun* miedo ciempiés a los relojes  
(PP, «He aquí que hoy saludo...»)

La configuración gráfica novedosa que toma una palabra por la acción de una metábole de este tipo puede ser la forma escogida por el autor, frente a su estructura regular en el sistema. Esto ocurre con la voz *hombligo*, cuyas recurrencias (dos) en toda la obra de Vallejo se producen bajo la misma fisonomía metagráfica:

- 5) mi *hombligo* en que maté mis piojos natos  
(PH, «Epístola a los transeúntes»)
- 6) y a tu *hombligo* interrogas:¿dónde?¿cómo?  
(PH, «El alma que sufrió de ser su cuerpo»)

A veces, la prótesis se lleva a cabo de forma múltiple mediante un procedimiento de *insitencia*<sup>26</sup> (geminación o multiplicación de letras):

---

<sup>26</sup> BERISTÁIN, H. (1985), *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, s.v. *insitencia*.

7) mas la tarde —qué la bamos a *hhazer*—  
(T, IV)

8) Desde *tttales* códigos regulares saludo  
(PP, «He aquí que hoy saludo...»)

La prótesis de un elemento fónico es menos frecuente en Vallejo. En «Terceto autóctono (I)» de *Los heraldos negros*

8) El puño labrador se aterciopela,  
y en cruz en cada labio se *aperfila*

la nueva formación léxica *aperfila*, frente a la prevista por el sistema (*perfila*, verbo «perfilar»), puede basarse en un procedimiento de analogía con el verbo *aterciopela*, acuñación neológica también conseguida mediante el esquema de prefijación y sufijación simultáneos: *a-* + Lex (N) + *-ar*. *Aterciopela* actúa como connotador contextual<sup>27</sup> expreso de *aperfila*. La operación metaplásmica aquí sí tiene repercusión gráfica (aumento de estructura grafémica), frente a lo que, inversamente, ocurría en los ejemplos anteriores.

## 5.2. Epéntesis

Entre las modificaciones internas de palabra de orden gráfico, no parece existir ninguna que se base en la simple interpolación de un único grafema. Sí se producen, en cambio, intercalaciones múltiples y sucesivas de un mismo

---

<sup>27</sup> En el sentido de HJELMSLEV, L. (1943), *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1974, cap. 22. Cfr. SORENSEN, H. Ch. (1967), «Fondements épistémologiques de la Glossématique», *Langages*, 6, pp. 5-11. Para el concepto de «connotador» aplicado al análisis literario, vid. entre otros, JOHANSEN, Sv. (1949), «La notion de signe dans la glossématique et dans l'esthétique», *TCLC*, 5, pp. 288-303; SORENSEN, H. Ch. (1958), «Littérature et linguistique», *Orbis Litterarum*, sup. 2: *Théories et Problèmes. Contributions a la méthodologie littéraire* (Copenhague), pp. 182-197; TRABANT, J. (1970), *Semiología de la obra literaria*, Madrid, Gredos, 1975, especialmente cap. II, pp. 21-59 y *passim*. Dentro de la filología española, vid. SALVADOR, G. (1964), «Análisis connotativo de un soneto de Unamuno», *AO*, 14, pp. 18-39.

En un sentido semejante es el que se da al término «motivación» contextual en MARTÍNEZ, J. A. (1975), *Propiedades del lenguaje poético*, Oviedo, Archivum, esp. cap. VIII. Vid. también MAYORAL, J. A. (1985), «Creatividad léxica y lengua poética: algunos ejemplos de motivación contex-

elemento, tal como se producía en la tercera recurrencia de *volver* (T, X): *volvver*.

Entre los redobles fónicos (y gráficos) e «insistencias» con un posible valor onomatopéyico o semionomatopéyico, pueden aducirse los siguientes ejemplos:

- 9) Ella, vibrando y forcejeando,  
pegando *grittitos*,  
soltando arduos, chisporroteantes silencios  
(T, XLVIII)
- 10) Remeda al cuco: *Roooooeeeis...*  
(T, XXXII)
- 11) Esperaos. Ya os voy a narrar  
todo. Esperaos *sossiegue*  
este dolor de cabeza. Esperaos.  
(T, XLII)

Son, sin embargo, más frecuentes las formaciones léxicas novedosas en las que supuestamente ha intervenido una operación metaplásmica:

- 12) Y la península párase  
por la espalda, *abozaleada*, impertérrita  
en la línea mortal del equilibrio.  
(T, I)
- 13) ... la simple calabrina tesórea  
que brinda sin querer,  
en el insular corazón,  
salobre alcatraz, a cada *hialóidea*  
grupada.  
(T, I)
- 14) Y me inspira rabia y me *azarea*  
y no hay como salir de él, ...  
(T, XXXVI)

---

tual en formaciones léxicas prefijadas», *Philologica Hispaniensa. In Honorem Manuel Alvar*, II, pp. 435-446; GARCÍA-PAGE, M. (1991), «El adverbio en -MENTE. Motivación contextual en formaciones léxicas ...'anómalas'», *AEF*, XIV, pp. 149-81; GARCÍA-PAGE, M. (1992), «*Barbarismos*. Algunos ejemplos de creaciones léxicas insólitas», *BRAE*, 72/56, pp. 349-74, *passim*.

- 15) Llama con toque de retina  
el gran panadero. Y pagamos en señas  
curiosísimas el tibio valor innegable  
homeado, *trascendiente*.  
(T, XXXIX)

No obstante, el análisis de estas unidades léxicas en virtud de un simple mecanismo de epéntesis dista mucho de ser la única interpretación posible. P.e., *azarea* puede describirse no como la simple infijación de la vocal palatal /e/ en la base léxica *azarar* (en cualquiera de sus posibles sentidos: «turbar o avergonzar», «asustarse o sobresaltarse», o «ruborizarse»), sino también como la transitivización sin incremento pronominal del verbo *azarearse* (= *azararse*). Como peruanismo, significa «escamar» o «irritarse». *Trascendiente* puede ser el término resultante de la adición epentética de la vocal palatal /i/ o bien el cruce<sup>28</sup> entre dos unidades léxicas: *trascendente* y, entre otras posibles, *ascendiente/descendiente*. No menos complejos pueden resultar los análisis de

- 16) Severas madres guías al colegio,  
asedian las reflexiones, y nosotros enflechamos  
la cara apenas. Para ya tarde saber  
que en aquello *gozna* la travesura  
y se rompe la sien  
(T, LXXIV)

- 17) para sacarnos  
al aire nene que no conoce aún las letras,  
a *pelearles* los hilos  
(T, LII)

- 18) Rechinan dos carretas contra los martillos  
hasta los lagrimales trifurcas,  
cuando nunca las hicimos nada.  
A aquella otra sí, desamada,  
*amargurada* bajo el tunel campero  
(T, IV)

---

<sup>28</sup> V., p. e., LÁZARO CARRETER, F. (1953), *Diccionario de términos filológicos*, Madrid, Gredos, <sup>3</sup>1984, s.v. *entrecruzada*. Cfr. la bibliografía citada en n. 36.

- 19) Se habrá hecho de noche en tus miradas;  
y sufrirás, y tomarás entonces  
*penientes* blancuras laceradas.

(HN, «Ausente»)

El contexto parece favorecer la interpretación de *pelearles* como el resultado de un proceso de epéntesis a partir de *pelarles*; pero no puede descartarse, en principio, que se trate de un cruce de ambas unidades léxicas. *Gozna* puede ser el resultado de la intercalación del sonido interdental /θ/ sobre el verbo *gozar*; pero también puede haber intervenido un proceso de aféresis silábica: *gozna* < (en)gozna. Pero, además, es posible que la acuñación léxica proceda de un mecanismo múltiple o complejo: el entrecruzamiento de dos unidades léxicas de base (*gozar* + *gozne*)<sup>29</sup>. *Amargurada* puede ser descrito como una creación denominal por la sufijación verbal, inédita, del sustantivo *amargura* >\* *amargar*> *amargurada*, o bien como la formación participial de *amargar* > *amargada*, en el que se ha ejercido una operación de epéntesis bifonemática: *amarg-ur-ada*; en definitiva, como un cruce de dos unidades léxicas pertenecientes a la misma «familia de palabras»: *amargura* + *amargada*. En *penientes* puede haberse producido una doble operación metaplásmica, «per immutationem» (-a- > -ie-) y «per adiectionem» de una vocal: *penantes*; tipo de análisis que parece favorecer el contexto, marcado semánticamente por unidades léxicas que se asocian fácilmente con *penar*: *sufrirás, llorar, sufrimiento, laceradas, cautiverio, lúgubre, sombra, cementerio, panteón, remordimientos*,... («...resbalarán al cementerio/Ausente! La mañana en que a la playa/del mar de sombra y del callado imperio,/como un pájaro lúgubre me vaya,/ será el blanco panteón tu cautiverio. /Se habrá hecho de noche en tus miradas;/y sufrirás, y tomarás entonces/penientes blancuras laceradas./Ausente! Y en tus propios sufrimientos/ha de cruzar entre un llorar de bronces/ una jauría de remordimientos!»). No obstante, *penientes* puede ser, p. e., tan solo el sustituto de *penitentes* o *pendientes* (respectivamente, por síncope del segmento fónico /te/ o /d/). Puede haber, en fin, un cruce de dos o más términos.

---

<sup>29</sup> Podría tratarse de un derivado de *gozne* por paralelismo con *goce* (= *gozar*). Vid. GARCÍA-PAGE, M. (1989), «Barbarismos...», cit., ej. 40.

También como palabra entrecruzada se describía en dicho trabajo (ej. 38) la creación léxica neológica *apuñascando* (T, LII): «empuñando» + «apiñando» + «peñasco».

### 5.3. Paragoge

Si se prescinde de los casos de sufijación que abocan a una creación léxica neológica<sup>30</sup>, no hemos detectado añadiduras al final de la palabra, ni desde el punto de vista gráfico ni desde el punto de vista fónico. Si acaso, las adiciones repetitivas en secuencias semionomatopéyicas, en todo punto arbitrarias, del tipo:

- 20) 999 calorías.  
*Rumbbb...Trrraprrr rrach...*  
(T, XXXII),

ejemplo también de repeticiones múltiples a mitad y comienzo.

Sin embargo, se trata más bien de un procedimiento metatáxico la presencia del fonema /a/ como presunta marca formal de la moción de género femenino del sustantivo unigénero<sup>31</sup> *corazón*:

- 21) ¡Dulzura por dulzura *corazona*!  
(PH, «¡Dulzura por dulzura *corazona*...!»)

## 6. SUPRESIÓN

### 6.1. Aféresis

De acuerdo con nuestro *corpus*, no parece existir ninguna creación léxica en la que se haya producido un metagrafo, a menos que se tenga en cuenta la

---

<sup>30</sup> Como el citado *amargurada, vespéral* —frente a *vespertina*— (HN, «De la tierra») y *lunesentes* (T, XL) pueden ser formaciones neológicas por sufijación inédita y extraña. El GRUPO  $\mu$  (1982), *op. cit.*, considera los casos de afijación como posibles fuentes del metaplasmo.

<sup>31</sup> En la terminología de BELLO, A. (1847), *Gramática de la lengua castellana* (ed. crítica de R. Trujillo), Cabildo Insular de Tenerife, 1981, § 54: *unigénere*; y SAGÜES SUBIJANA, M. (1983), *Gramática española*, San Sebastián, Txertoa, p. 44.

supresión de la *h* de *había* en el poema IX de *Trilce*, ya citado, que admitía la posibilidad de describirse como el segundo componente resultante de una presunta descomposición: *todo avía* > *todavía*. Sí sería un caso de metaplasmo el citado *gozna*, en el análisis del mismo como formación a partir de *engozna*.

## 6.2. Síncopa

Son fenómenos metaplásmicos y no exclusivamente metagráficos los que presumiblemente han intervenido en la configuración de voces como

- 22) ¿Tiemblas? Es el estado remoto de la frente  
y la nación reciente del estómago.  
*Rocan* aún ¡Qué universo se lleva este  
ronquido!

(PH, «Los desgraciados»)

- 23) ...y se doblan y doblan, entonces os  
*tranfiguráis* y creyendo morir, ...

(T, LXXV)

- 24) Adelanta. Arrástrase bajo túneles,  
más allá, bajo túneles de dolor,  
bajo vértebras que fugan naturalmente.

Otras veces van sus trompas,  
lentas *asias* amarillas de vivir,  
van de eclipse,  
y se espulgan pesadillas insectiles

(T, XLIV)

- 25) Quédate en la eterna  
nebulosa, ahí,  
en la *multicencia* de un dulce noser.

(PH, «Para el alma imposible de mi amada»)

- 26) ¡qué más *tempo* que aquella plazoleta!  
¡qué año mejor que esa gente!  
¡qué momento más fuerte que ese siglo!

(PH, «Al revés de las aves del monte...»)

- 27) y luchó con sus células, sus *nos*, sus todavía, sus hambres, sus pedazos.

(E, III)

- 28) ¡Y *horrísima* es la guerra, solivianta,  
lo pone a uno largo, ojoso;  
da tumba la guerra, da caer

(E, X)

Si *nos* y *tranfiguráis*, y acaso *multicencia*, (cf. otras causas en *Glosario*, 665) resultan fáciles de describir como dicciones habituales en el lenguaje coloquial y poco cuidado, *rocan* (por «roncan») y *tempo* (por «tiempo») parecen venir sugeridas por el contexto: la voz derivada *ronquidos* y los acotadores temporales *año*, *momento* —colocados en una disposición paralela— actúan, respectivamente, como sus «connotadores» léxico-semánticos. El contenido general del poema (p. e., *dolor*, *pesadillas*, *muestras*, etc.) y la expresión «ansias (ganas/deseos) de vivir» hacen factible el análisis de *asia* como una forma metaplásmica por síncope de *ansias*. Ahora bien, es muy posible que C. Vallejo haga intervenir otra lectura: *asias* aludiría por antonomasia al país asiático (cf. *lentas*, *amarillas*, *trompas* [de elefantes], etc.). En definitiva, *asias* podría ser un cruce de dos términos paronomásicos: *ansias* y *Asia* (o *asias*). Es posible igualmente que *horrísima* sea tan solo el término resultante de efectuar una operación de síncope (casi una «haplografía») sobre el superlativo *horr(oros)ísima*. Pero el contexto admite que, aun también por síncope, se trate de un cruce de *horroroso* con *horrisona*, con el sufijo de superlación [(«con ruido que causa horror»)].

Más complejos aún pueden resultar textos como

- 29) Marcha hoy de vuestra parte el bien ardiendo,  
os siguen con cariño los reptiles de pestaña  
*imane*

(E, I)

- 30) Rechinan dos carretas contra los martillos  
hasta los lagrimales *trifurcas*,  
cuando nunca las hicimos nada.

(T, IV)

- 31) tan pálida a la nieve, al sol tan *ardio*!

(PH, «Los nueve monstruos»)

- 32) la simple calabrina *tesórea*  
que brinda su querer

(T, I)

*Trifurcas* puede analizarse como el resultado de una operación metaplásmica por la síncopa del sufijo participial —do— (*trifurcados*), pero también como la voz resultante de una simple conmutación fónica /l/ > /r/ (*trifulcas*). Las estructuras apositivas, compuestas por dos SSNN (como «lagrimales trifurcas»), no son extrañas a la sintaxis de Vallejo. Por un mecanismo de síncopa podría haberse construido la voz *ardio* (< *ardido*), pero su consecución podría haberse logrado por una sustitución (supresión y adjunción) a partir de *ardiente* (cf. antítesis «pálida nieve»/«ardiente sol»). *Tesórea* se presta a ser descrita como la configuración metaplásmica por síncopa de *tesorera* (más la adjunción del rasgo prosódico), o como derivado de *tesoro* (*Glosario*, 668); comp. *corpóreo*. Pero su análisis más plausible tal vez sea la de un acrónimo forjado mediante la unión del segmento inicial de *tesoro* y el segmento final de *áurea*, ambos signos pertenecientes al mismo campo. Quizás *imane* se resiste más que los demás vocablos a un mero análisis metaplásmico por síncopa (p. e., *inmanente*). Posiblemente se trate de la sufijación inédita del sustantivo *imán*, por lo que habría que hablar de un caso particular de metaplasmo (paragoge) según el Grupo  $\mu$ <sup>32</sup>.

### 6.3. Apócope

La apócope aparece con escasa frecuencia en la obra de Vallejo. En

- 33) Incertidumbre. Talones que no giran.  
Carilla en nudo, fabrida  
cinco espinas por un lado  
y cinco por el otro: *Chit!* Ya sale.

(T, XII)

*chit* sería un ejemplo si se analiza como la apócope del verbo *chitar* y funcionaría como una posible onomatopeya de la amonestación para guardar silencio.

---

<sup>32</sup> Vid. n. 30.

*Chiss, ssssi*, etc. podrían ser otras representaciones del mismo ruido. La poca estabilidad como «palabra» de la onomatopeya, en tanto que está débilmente lexicalizada hace posible que cualquier representación sea, en principio, plausible, y, en consecuencia, *chit* podría no ser un metaplasmo por supresión.

## 7. PERMUTACIÓN

Son pocas las voces o expresiones utilizadas por Vallejo que admitan un inmediato análisis de las mismas como palabras que han sufrido algún tipo de permuta o inversión fónica o gráfica. El único elemento que inequívocamente ha alterado su configuración fónico-gráfica por metátesis es el tan citado palíndromo *odumodneurtse*, forma anagramática de la expresión citada en un verso anterior (incluyendo la supresión de la *h*): *Oh estruendo mudo!* (T, XIII). Las obras de otros autores, como Cabrera Infante<sup>33</sup>, presentan más ejemplos de este tipo de juegos por interversión o inversión total de los fonemas en los que las lecturas de derecha a izquierda y de izquierda a derecha conservan el mismo sentido, frente a la flagrante incoherencia de la lectura inversa del ejemplo de Vallejo<sup>34</sup>.

Cualquier interpretación como metaplasmos por permutación (interversión de fonemas, antimetátesis dentro de una sílaba, inversión total) de voces como *póbrida*, *arzonamos* o *fabrida*, no deja de ser muy aventurada, ya que el contexto no potencia de ningún modo una lectura aceptable:

- 34) Sus pajiles picos,  
pareadas palomitas,  
las *póbridas*, hojeándose los hígados  
sobrinas de la nube...

(PH, «La vida, esta vida...»)

- 35) Carilla en nudo, *fabrida*  
cinco espinas por un lado

(T, XII)

---

<sup>33</sup> El GRUPO  $\mu$  cita ejemplos de «frases capicúas» como *dábale arroz a la zorra el abad* o *Soy yo* (Cabrera Infante). GRUPO  $\mu$ , (1982), *op. cit.*, p. 115.

<sup>34</sup> H. BERISTÁIN (1985), *Diccionario...*, *cit.*, distingue entre *palíndromo* y *anacliclo* como diferentes formas de manifestación del *anagrama* (s.v. *anagrama*).

- 36) Cómo escotan las ballenas a palomas.  
 Cómo a su vez éstas dejan el pico  
 cubicado en tercera ala.  
 Cómo *arzonamos*, cara a monótonas ancas.  
 (T, X)

¿Es *póbridas* un adjetivo neológico derivado de *pobre* o una metátesis de *próbidas* («probidad»)? ¿Es el resultado de un entrecruzamiento léxico? Considerando el posible valor de apóstrofe con que aparece dentro del SN (delimitación por pausas y entonación distinta N # la pobre #...), *póbridas* podría analizarse como una formación inusitada por sufijación. Es posible que *arzonamos* no sea más que una extraña forma verbal derivada de *arazón*, «fuste de la silla de montar» (cf. «arzonamos, cara a monótonas *ancas*»); pero no debe descartarse, en principio, que se trate de la inversión, dentro de una sílaba, de los fonemas componentes a partir de *razonamos*. Finalmente, *fabrida* podría ser la configuración anagramática de *fibrada* (permutación de vocales /i/-/a/), o bien el resultado de efectuar la síncopa silábica /ka/ de *fabricada*. Podría tratarse de la voz antigua de *fabricada* (*Glosario*, 666).

## 8. SUSTITUCIÓN

La posibilidad de que, en español, ciertos fonemas dispongan de notación poligráfica es aprovechada por Vallejo en varias ocasiones para provocar extrañeza en el texto. Sin un orden fijo ni tampoco de acuerdo con un criterio uniforme, el autor peruano juega indiscriminadamente con las representaciones gráficas [«v» y «b»] del sonido bilabial oclusivo sonoro /b/, tal como se decía al principio respecto de *bolver/volver* o *vusco/busco* (T, IX). V. gr.:

- 37) ¡*Abisa* a todos los compañeros pronto!  
 ¡*Viban* los compañeros...  
 (E, III)
- 38) con un poquito de *saliba* y tierra  
 (T, XX)
- 39) ... —qué la *bamos* a hhazer—  
 (T, IV)

- 40) No ensillaremos jamás el toroso *Vaveo*  
(T, IX)<sup>35</sup>
- 41) en diabetes y en blanca *vacinica*  
(...)  
¡Loco de mí, *lovo* de mí, cordero  
(PH, «Sermón sobre la muerte»)

Es el mismo recurso empleado para el fonema español velar fricativo sordo /x/, en virtud de sus dos «alógrafos»:

- 42) por lo uno, y sobre duras *áljidas*  
pruebas...  
(T, IV)
- 43) *Foragido* tormento, entra, sal  
(T, LIV)
- 44) Amaestrar excelentes *dijitígrados*  
(T, LXXIII)

o para el fonema vocal palatal /i/ [«y» e «i»]:

- 45) *I*, desgraciadamente  
el dolor crece...  
(PH, «Los nueve monstruos»)
- 46) ¡Qué venablos y harpones lanzaré, si muero  
en mi *vayna*; daré en hojas...  
(PH, «Esto...»)

o para los fonemas palatal sonoro /ɺ/ y sordo /j/, en áreas geográficas que acusan neutralización.

---

<sup>35</sup> La forma *viban* se repite varias veces a lo largo del texto. *Vaveo* es, al parecer, un metaplasmo de *babeo*. No podría considerarse tal si *Vaveo* representase un inusitado nombre propio.

- 47) Yo ahora estoy sereno,  
con luz.  
Y *maya* en mi Pacífico  
un náufrago ataúd.

(HN, «Rosa blanca»)

Aunque el contexto favorece el análisis de *maya* como la forma matagráfica de *malla* (< mallar), varias voces podrían estar actuando *in absentia*, como *enmallar(se)* (supuesta aféresis), *majar* («machacar» / fig. «importunar o molestar»), o *maullar* (que admite la forma *mayar*). Sin embargo, no tiene, al parecer, cabida la voz plurisignificativa *maya* («tribu india...», «juego infantil...», «planta herbácea...», «máscara...»); comp. en este sentido: «y que ate el gato trémulo»: vs. 18.<sup>o</sup> del mismo poema). Con estas últimas voces, no se plantea sólo el mero juego de arbitrariedades gráficas, sino que el fenómeno afecta al plano fónico. Así, como posibles muestras de *seseo*, podrían llegar a analizarse formaciones como *deglusión* (T, XXVIII), *Vásquez* (E, III), *posillos* (T, XXII), o de *ceceo* en *Atanacio* (PH, «Terremoto»):

- 48) hace golpe la dura *deglusión*... [*deglución*]  
49) ... la Juana *Vásquez*, [*Vázquez*]  
50) forjaré de locura otros *posillos* [*pocillos*]  
51) ... astutos *Atanacios*! [*Atanasios*]

Sin embargo, alguna mayor complejidad pueden ofrecer voces como

- 52) mal *rebocados* sepulcros  
(T, XI)  
53) Al refutar el socaire de cada *caravela*  
deshila sin americanizar  
(T, XXV)  
54) Grupo dicotiledón. Oberturan  
desde él *petreles*, *propensiones* de etemidad,  
finales que comienzan, ohs de ayes  
creyerase *avaloriados* de heterogeneidad  
(T, V)

porque la presencia de la letra *b* en *rebocados*, frente a la esperable grafía (*revocados*), puede deberse a una intención del autor de crear una lectura paralela a partir de *rebocados* como derivado de *boca*; porque la forma participial *avaloriados* puede ser no más que el resultado de un cruce de (*a*)*valorados* y *abalorios*, más que como un simple derivado denominal de *abalorio* (aun con la distinción gráfica); porque *caravela* (por *carabela*), aun perfectamente connotado en el texto (cf. «Al rebufar el socaire de cada caravela / deshilada sin americanizar»), puede ser el parónimo (o anagrama) del término *in absentia* sugerido *calavera*, o, incluso, un juego basado en la soldadura (o composición gráfica) de dos palabras eminentemente marcadas: *cara* + *vela*.

Las figuras metaplásmicas «per immutationem» también son relativamente frecuentes en el lenguaje poético de Vallejo, haciendo la salvedad, no obstante, de que no todas las formas originales o novedosas admiten una sola interpretación (la antítesis o conmutación fónica). Ciertas voces dejan abierta la vía a su posible descripción como cruces léxicos o acrónimos<sup>36</sup>. Cabe recordar algunos ejemplos ya citados: *trifurcas*, *penientes*, o, incluso, *imanes* (por *imanantes* < \**imanan*, analogía con *emanar*).

En principio, el contexto léxico-semántico o sintáctico parece favorecer el análisis de voces como metaplasmos por sustitución:

- 55) Amanece lloviendo. Bien peinada  
la mañana chorrea el pelo fino.  
Melancolía está amarrada;  
y en mal asfaltado *oxidante* de muebles hindúes,  
[oxidante]  
vira... ,  
(T, LXIII)

- 56) recodos, cerros, compases *unípedos*  
[unípedes]  
(T, LXVII)

---

<sup>36</sup> Además de GUILBERT, L. (1975), *La créativité lexicale*, París, Lib. Larousse, p. 245, véase CASADO VELARDE, M. (1979) «Creación léxica por acronimia», *Tendencias en el léxico actual*, Madrid, Coloquio, 1987, pp. 43-69; RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, F. (1989), «Cruces léxicos en el ámbito polifónico-periodístico», *Verba*, 16, pp. 357-336.

- 57) El establo estaba divinamente meado  
y *excrementido* por la vaca inocente  
[excrementado]  
y el inocente asno y el gallo inocente  
(T, XIX)
- 58) ...y a la luz de la noche  
*teneblosa*  
[tenebrosa]  
(PH, «Palmas y guitarras»)<sup>37</sup>
- 59) dése al mísero toda su miseria,  
pan al que ríe;  
*hayan* perder los triunfos y morir los médicos;  
[hagan]  
(PH «¡Ande desnudo, en pelo, el millonario...!»)
- 60) Farol roto, el día induce a darle algo,  
y pende,  
a modo de asterisco que se mendiga  
a sí propio qué *enmendaduras*  
[enmendaduras]  
(T, XXII)
- 61) ... si esta dicha  
anda sola, apoyada en tu infortunio  
o tañida, por sólo darte gusto, en tus *falanjas*  
[falanges]  
(PH, «Pero antes que se acabe...»)
- 62) Contesta, amado *Hermeregildo*, el brusco  
[Hermenegildo]  
(PH, «Terremoto»)
- 63) Quedaron de su propiedad,  
*fratasadas*, selladas con su trigueña bondad  
[fratasadas]  
(T, VI)

---

<sup>37</sup> La palabra *teneblosa* vuelve a repetirse bajo la forma masculina en TRILCE, XI. Sin embargo, la aparición de la forma *tenebrosa* («la tiniebla tenebrosa») en el poema «El alma que sufrió de ser su cuerpo» (PH) permite presumir que *teneblosa* es, evidentemente, un metaplasmo por conmutación.

- 64) ... *tierra*, sol y *luno*  
       [tierra]        [luna]  
       (PH, «Quedéme a calentar la tinta en que me ahogo»)

Sin embargo, tales formaciones léxicas podrían tener otro origen o venir motivados por otros signos: *oxidado* + *ausente* = *oxidente*; *excrementado* + *Lex part pdo-ido* = *excrementido*<sup>38</sup>. *Hayan* rompe el paralelismo con las formas verbales con valor imperativo y se contamina de la forma *haya* del verso siguiente. En *falanjas* la conmutación vocálica conlleva una conmutación gráfica: «j» / «g». Aunque, si se tiene en cuenta la situación histórica en que apareció *Trilce*, *falanjas* podría ser una representación alusiva o, si se quiere, eufemística de *falanje*.

Como ocurría con el ya comentado *corazona* respecto de *corazón*, *luno* y *tierra*, acaso por una supuesta analogía con *sol* (género masculino), truecan sus fonemas finales por un supuesto morfema de género; anomalía morfológica que parece posible especialmente en ciertas construcciones y en determinadas circunstancias pragmáticas y comunicativas (p. e., en enunciados declarativos negativos o que indican réplica o reproche, o en contextos sintácticos o sintagmáticos en los que intervienen algunos signos de polaridad negativa: *sin/ni* + N + *ni* + N (género contrario): *ni coche ni cocha*, *sin dineros ni dineras*, *¡qué nube ni qué nuba!*, *¡y una cocha!*, etc.<sup>39</sup>.

Algo más complejos pueden resultar los análisis de formaciones léxicas como

- 65) El traje que vestí mañana  
       no lo ha lavado mi lavandera:  
       lo lavaba en sus venas *otilinas*.  
   (T, VI)

<sup>38</sup> G. MEO ZILIO supone un cruce con *ungido*. Vid. (1967), «Neologismos en la poesía de César Vallejo», *Actas del XI Congreso Internacional de Lingüística y Filología Románicas*, Madrid, CSIC, 1968, II pp. 951-964, especialmente p. 953. A. FERRARI (*Glosario*, 667) sugiere el cruce *óxido* + *occidental* para la voz *oxidente* (< *occidente*). De hecho, en un poema de *HN* (p. 106) aparece *occidentales* por *occidentales*.

<sup>39</sup> No obstante estas condiciones sintácticas y pragmáticas, el juego con el género por parte de los poetas puede no tener más motivación que el mero capricho de transgredir las normas del código, tal como apuntamos en GARCÍA-PAGE, M. (1991), «Un aspecto de morfología flexiva del español actual: la presencia de morfemas alternantes en sustantivos unigéneros», *EA*, 56, pp. 23-38, esp. p. 34. Cf., además GONZÁLEZ OLLÉ, F. (1981), «La negación expresiva mediante la oposición sintagmática del género gramatical: el tipo *sin dineros ni dineras* y sus variantes», *Logos Semantikos. Studia Linguistica in Honorem E. Coseriu*, Madrid, Gredos, IV, pp. 215-237; BRAVO, F. (1992), «La négation antiphonique en espagnol. La formule de renforcement 'ni insulas ni insulos': étude synchronique et diachronique», *BHi*, 94/1, pp. 619-672.

- 66) Me esperará mi sillón ayo,  
 aquel buen quijarudo trasto de dinástico  
 cuero, que para no más *rozongando* a las nalgas  
 tataranietas, de correa a correhuela.  
 (T, LXV)
- 67) Es posible me persigna hasta cuatro  
 magistrados vuelto. Es posible me juzguen  
 pedro.  
 ¡Cuatro humanidades justas juntas!  
 Don Juan Jacobo está en *hacerio*,  
 y las burlas le tiran de su soledad,  
 como a un tonto...  
 (T, XXII)
- 68) agolpáronse al pie de ígneos percances  
 y *airente* amarillura conocieron los trístidos y  
 tristes  
 (PH, «Los mineros salieron de la mina»)
- 69) Lánguido se desgarrá  
 en la vetusta aldea  
 el dulce yaraví de una guitarra,  
 en cuya eternidad de hondo quebranto  
 la triste voz de un indio *dondonea*,  
 como un viejo esquilón de camposanto  
 (HN, «Aldeana»)
- 70) Acorde de lápiz, timpano sordísimo,  
*dondoneo* en mitades robustas  
 (PH, «La punta del hombre...»)

La mera conmutación de la vocal palatal media /e/ por la velar /o/ a partir de la voz *etilinas* puede ser la causa de la acuñación léxica *otilinas*, aunque también puede tratarse de un derivado de *Otilia*, o, incluso, de *Tilia* (con prótesis de o-), nombre de mujer que aparece en varios poemas de Vallejo<sup>40</sup> (vid. *Glosario*, 667). *Rozongando* puede ser tan sólo la solución metaplásmica de *rezongando*, solución esporádica y ocasional que el poeta no vuelve a reproducir cuando; en el poema «La voz del espejo» (HN,39), aparece la forma canónica. No obstante, cabe considerar que *rozongando* sea un cruce de *rezongar* con *ro-*

<sup>40</sup> Por ejemplo, en «Ascuas» (HN).

zar, o, incluso, *rozón*, interpretación que parece favorecer el contexto (cf. «silla», «nalgas»...). *Airente* puede ser una forma sufijada inédita de *aire*, o, como sugiere A. Ferrari (*Glosario*, 668), de *ira*; pero tal vez sea el resultado de una confluencia de voces (cf. *ardiente*: *ígneos*; *hiriente*: *trístido*, *triste*; *airado*: «la cólera del pobre» [vs. 13]; etc.). El contexto en que aparece *dondonea* permite describirlo como una forma verbal derivada de una simple onomatopeya (cf. «la triste voz de un indio *dondonea*/como un viejo esquilon [«cencerro»/«esquila grande»] de camposanto»), sentido que se mantendría, con valor hiperbólico, en *dondoneo*<sup>41</sup>. No obstante, *dondoneo* puede no ser más que la transformación de la voz *ronroneo*<sup>42</sup> (mediante la sustitución de las vibrantes por las dentales), o, al menos, que esta última sea un connotador fónico-semántico de la forma novedosa. Los valores semánticos del contexto hacen posible pensar que *hacerio* deja translucir la palabra *\*lacerio* (<*laceria*). En este sentido, habría que hablar de un doble fenómeno metaplásmico: la adición epentética de la lateral (con la eliminación de la letra *h*) y la conmutación fónica de la vocal final. Pero este análisis puede ser totalmente erróneo: *hacerio* sería una formación totalmente inédita, un posible *hápx*, como presuntamente son otros muchos términos forjados por C. Vallejo. No obstante, A. Ferrari (*Glosario*, 667) supone que se trata de una forma arcaica.

## 9. CRISIS

C. Vallejo recurre a veces a la soldadura de dos o más palabras por mera yuxtaposición gráfica como si se tratara de un compuesto:

---

<sup>41</sup> También puede ser una formación léxica connotada por unidades lingüísticas como *don* (= «señor»), que se repetiría, o *roncón*. V. GARCÍA-PAGE, M. (1989), «*Barbarismos...*», cit., ej. 34. O, incluso, *doneo* (v. *Glosario*, 663). Comp.: *don* + *doneo* = *dondoneo*.

<sup>42</sup> Por el valor onomatopéyico de la misma. Tal podría ser la interpretación, según permite el contexto, de *ejeando* (T, LXV). La secuencia fónica *eje* (*ejem*), con que convencionalmente podría representarse el jadeo o tosido carraspeante propio de una débil tos sirve de base a la formación neológica citada (*\*ejeear*). En el microcontexto aparecen connotadores: *cribando* (en paralelismo), desde el plano del significante, y *jadear*, desde el plano del contenido. No obstante, *ejeando* podría describirse como un derivado denominal a partir de *eje*. Vid. *Glosario* (p. 666) y Franco, J. (1988), «La temática: de los *Heraldos Negros* a los «Poemas Póstumos», en Ferrari, A. (ed.). *César Vallejo. Obra poética*, cit., pp. 575-605, esp. p. 590. Por los datos obtenidos en nuestro estudio, Vallejo es muy proclive a la forja de acuñaciones léxicas inéditas con valor verbal: *todaviiza*, *desislas*, *iridice*, *craterizados*, *se aceita*, etc.

- 71) *marmuerto* (HN, «Capitulación»)
- 72) *noser* (HN, «Comunión»)<sup>43</sup>
- 73) *Lomismo* (T, II)
- 74) *yanó* (HN, «La de a mil»)

Pero la unión gráfica de dos (o más) voces suele conllevar la pérdida de alguno de los sonidos conformantes de los lexemas que se combinan, a veces como un fenómeno frecuente de asimilación. Algunos fenómenos parecen más propios del lenguaje coloquial o, incluso, vulgar:

- 75) *desque* (T, IX)
- 76) *trentidós* (T, IX)
- 77) *setentiocho* (HN, «Enereida»)
- 78) *viernesanto* (HN, «El poeta a su amada»)
- 79) *atodastA* (T, LXVIII)

En *Guillermosecundario*, en cambio, parece haber procedido a un incremento fónico —el sufijo del numeral—, si se supone que dicha voz está en vez del esperable, en tal caso, *Guillermosegundo*:

---

<sup>43</sup> Forma soldada (gráficamente) que se repite en «Para el alma imposible de mi amada» y «Canciones de hogar», de HN. Expresiones como ésta y las que se citan en los epígrafes 9 y 10 del presente estudio son consideradas «neologismos gráficos» por G. MEO ZILIO (1967), *op. cit.*, pp. 955-8.

El título del libro *Trilce* parece ser, según la opinión generalizada, un simple acrónimo conseguido mediante apócope y aféresis múltiples respectivamente de los signos *triste* y *dulce*<sup>44</sup>. Este tipo de «crasis» recubre, pues, un aspecto más complejo.

Como particulares acrónimos en los que solo están presentes no las palabras enteras, sino tan solo los segmentos inicial o final de los términos conformantes, pueden describirse creaciones léxicas del tipo

81) *humanicida*

(HN, «Oración del camino»)

82) *floricida*

(HN, «Ascuas»)

si consideramos que las bases de formación de tales unidades léxicas son *human(o)* + *(hom)icida* y *flor(ido)* + *(hom)icida* [*(su)icida*].

A estas formaciones, habría que sumar voces originales como *calcárida* (*calcárea* + *árida*) o *Eneireida* (v. *Glosario*, s.v.); aunque no hay que descartar la posibilidad de que se trate de unidades léxicas creadas por sufijación, dada la preferencia de Vallejo ante ciertos afijos, como es el caso de *-ido*, *-ida*, atestiguado en neologismos como *póbrida*, *trístido*, *fabrida*, etc., ya citados.

## 10. SIGNOS NO GRAFÉMICOS Y TIPOGRÁFICOS

Desde un punto de vista semiológico, algunas arbitrariedades gráficas, ortográficas o tipográficas de Vallejo pueden ser portadoras de significación, y, cuando menos, ejercen una fuerte impresión de extrañeza en el texto en cuanto que manifestaciones visuales.

<sup>44</sup> Cfr. CASADO VELARDE, M. (1979), «Creación léxica por acronimia», *op. cit.*, pp. 64-65.

## 10.1. Acento

Aunque es sabido que el prosodema que actúa en el marco de la palabra tiene valor fonológico en español, en cuanto que desempeña una función distintiva de significados, Vallejo se sirve de la tilde como mera marca gráfica, quizás con el fin de subrayar el contenido de la palabra afectada. Los cuantitativos *tanto* y *cuanto*, aun no funcionando como exclamativos, aparecen destacados con frecuencia por una tilde. Tal procedimiento aparece de forma recurrente en *Poemas Humanos*, a veces en un mismo texto:

- 83) ya no puedo con *tá*nto cajón,  
*tá*nto minuto, *tá*nta  
lagartija y *tá*nta  
inversión, *tá*nto lejos y *tá*nta sed de sed!  
(PH, «Los nueve monstruos»)

Más ejemplos en páginas 190, 200, 208, 209, 216, 237, 241, 262.  
A veces, la tilde se marca en palabras monosílabas no ambiguas:

- 84) ¡Oh *nó*. Quién sabe!  
(T, LXII)
- 85) y el bien de *sér*, dolernos...  
(PH, «Los nueve monstruos»)

## 10.2. Letras y números

Otras formas de extrañamiento del texto pueden proceder de la presencia de letras y números en vez de unidades lingüísticas. Como sustitutos de éstos, pueden interpretarse como metaplasmos «per immutationem». En no pocas ocasiones, el valor icónico de tales signos no gráficomicos es evidente:

- 86) cáscaras de relojes en flexión de las 24  
en punto parados  
(T, XXIII)

- 87) Y siendo ya la *I*  
(T, XLVII)
- 88) Son tres Tresa paralelos,  
barbados de barba inmemorial,  
en marcha 3 3 3  
(PP, «Me estoy riendo»)
- 89) Tengo ahora 70 soles peruanos.  
Cojo la penúltima moneda, la que sue-  
na 69 veces púnicas.  
(...)  
Ella, siendo 69, dase contra 70;  
luego escala 71, rebota en 72.  
(T, XLVIII)

Más ejemplos en páginas 44, 73, 74, 81, 82, 85, 94, 95, 110, 134, etc.

- 90) esos sus días, buenos con *b* de baldío,  
que insisten en salirle al pobre  
por la culata de la *v*  
dentalabial que vela en él.  
(T, LII)
- 91) ¡Viban los compañeros  
a la cabecera de su aire escrito!  
¡Viban con esta *be* del buitre en las entrañas  
de Pedro  
y de Rojas, del héroe y del mártir!  
(E, III)

### 10.3. Caracteres de letras

#### 10.3.1. *Mayúsculas, minúsculas*

La alteración del tipo de letra de imprenta provoca en el texto otra clase de efecto visual. El, en principio, mero aspecto transgresor del artificio puede contraer otros valores semiológicos (p. e., énfasis).

Vallejo utiliza la mayúscula como procedimiento habitual en sus textos. El subrayado es el efecto significativo más inmediato que aporta el cambio de la minúscula por la mayúscula.

*Al comienzo de palabra.*

- 92) Vino el *Sincero*, ciego, con sus lámparas.  
Se vio al *Pálido*, aquí, bastar  
al *Encarnado*;  
nació de puro humilde el *Grande*;  
(...)  
Llevóse el *Ebrio* al labio un roble...  
(PH, «Al revés de las aves del monte»)
- 93) no hay, no *Hay* nadie: hojas tan sólo  
de par en par  
(T, XLIX)

Cabe observar cómo en 93) la mayúscula viene a reforzar el subrayado que supone la reiteración léxica del verbo *hay*.

Más ejemplos en páginas 15, 27, 37, 39, 46, 59, 63, 64, 65, 70, 76, 78, 79, 85, 101, 124, 163, 102, etc.

*Al final de palabra.*

- 94) Se llama Lomismo que padece  
nombre nombre nombrE.  
(T, II)

Asignar el valor de subrayado al uso de mayúscula tal vez resulte menos arriesgado si tenemos en cuenta que sería un procedimiento superpuesto a otro mecanismo lingüístico de énfasis: la repetición léxica. Habría que considerar, además, la estratégica y privilegiada posición que ocupa (final de secuencia y cierre del poema).

*Al final y al comienzo de palabra.*

- 95) y el placer que nos DestieRRA  
(T, LX)

También aquí el uso de la mayúscula se presenta únicamente al final del texto, por lo que la función que posiblemente ejerce es de énfasis o subrayado.

*Toda la palabra (o secuencia).*

96) y el mantillo liquido, seis de la tarde  
DE LOS MAS SOBERBIOS BEMOLES  
(T, I)

97) torna tierra el bocado que no brinda la  
MADRE,  
hace golpe la dura deglusión;...  
(T, XXVIII)

98) bulla que reprende A vertical subordinada  
(T, XX)

99) ... dichosa  
de probar que sí sabe, que sí puede  
¡CÓMO NO VA A PODER!  
azular y planchar todos los caos.  
(T, VI)

100) que Sí,  
que sí, que sí, que sí, que sí: NO!  
(T, LIX)

Como puede apreciarse, la mayúscula suele combinarse con otros códigos tipográficos para reforzar el sentimiento de subrayado: márgenes o sangrados, blancos espaciales, etc. En 100), es la antítesis (antonimia) el fenómeno que puede quedar subrayado. Con la mayúscula, al final de la serie, se refuerza la oposición que representa la negación (*no*) con respecto a los *sí* precedentes en minúscula. La utilización de la mayúscula en 98) acaso encuentra su primera justificación en el posible valor icónico de la «A vertical»<sup>45</sup>.

C. Vallejo emplea en muy contadas ocasiones la minúscula por la mayúscula, tal como ocurre en 101); recurso practicado con más frecuencia por otros poetas, como Blas de Otero. V. gr.:

101) distribuyendo *españás* a los toros  
(E, I).

---

<sup>45</sup> Cfr. ej. 107 y el análisis interpretativo que de él se hace.

### 10.3.2. *Cursiva*

La cursiva es otra de las arbitrariedades gráficas que C. Vallejo utiliza en la codificación de sus textos. En algunos casos, lo que se busca es un subrayado; en otros, lo que puede aportarse es una información suplementaria: la cursiva indica que se trata de una palabra extraña (o foránea) al código del español, o de una palabra con sentido distinto del habitual —sentido en el que el autor quiere que sea interpretada—, una palabra que funciona en otro nivel distinto respecto del texto (p. e., como aparte, paratexto o metatexto), etc.:

- 102) Y al sonar una *caja* de Tayanga,  
como indicando un *huaino* azul...  
(HN «Terceto autóctono», III)
- 103) el tiempo tiene un miedo ciempiés a los relojes.  
(*Los lectores pueden poner el título que quieran a este poema*)  
(PP, «He aquí que hoy saludo...»)
- 104) serpentínica *u* del bizcocho  
(T, XXXII)
- 105) ...  
el humor de los viejos alcanfores  
que velan *tahuasando* en el sendero  
con sus ponchos de hielo y sin sombrero.  
(HN, «Hojas de ébano»)

### 10.3.3. *Disposición tipográfica (líneas versales, blancos, ...)*<sup>46</sup>

Son numerosas las ocasiones en que Vallejo altera los sangrados, escalona versos dispares, aísla palabras o fragmentos por blancos, con los que se consigue a veces un diseño visual muy particular; efecto muy alejado, no obstante,

---

<sup>46</sup> Vid., entre otros, REIS, C. (1981), *Fundamentos y técnicas del análisis literario*, Madrid, Gredos, pp. 161-164; LÓPEZ ESTRADA, F. (1983), *Métrica...*, cit., pp. 116-118.

de los dibujos caligramáticos. Los diversos ordenamientos que se «desvían» de la disposición esperable en el verso regular pueden actuar de iconos o aportar ciertos valores suplementarios, independientemente de su carácter lúdico:

106) de las tres tardas dimensiones.

Hoy      Mañana      Ayer  
(T, LXIV)

107) sin proferir ni jota, me pataleó

a  
t  
o  
d  
a  
s  
t  
A

(T, LXVIII)

108) y se está casi ausente

en el número de madera amarilla  
de la cama que está desocupada tanto tiempo allá  
enfrente

(T, LV)

109) Son tres Treses paralelos,

barbados de barba inmemorial,  
en marcha    3    3    3

Es el tiempo este anuncio de gran zapatería,  
es el tiempo, que marcha descalzo  
de la muerte    hacia    la muerte.

(PP, «Me estoy riendo»)

En 106), la disposición de las últimas palabras (distanciamiento, blanco, etc.) tiene un valor de refuerzo o de información redundante: *allá* («lejanía») y *enfrente* («cara a») son las dos únicas palabras que se hallan alejadas y enfrentadas. Un ejemplo similar aparece en *Trilce*, XV. En 108), las tres dimensiones temporales están diferenciadas tipográficamente por los blancos. En 107), la disposición vertical de la palabra sincrética *atodastA* (SP «a toda asta») puede actuar como indicador de la verticalidad del objeto que designa la últi-



pacio tipográfico superior.) El aislamiento de la primera sílaba de *venida*, en 112), sin el guión que marca la separación solo gráfica de las palabras cuando se distribuyen sus partes, por imperativos de imprenta, en renglones distintos, puede responder a un deseo del autor de que *ve* (primera sílaba de *venida*) funcione a la vez en el texto como palabra autónoma (verbo «ver»)<sup>48</sup>. Pueden citarse ejemplos similares: *ab-/ sorbo* (T, LVII), *sue-/na* (T, XLVIII), etc.

#### 10.3.4. Otros signos

C. Vallejo emplea también otros signos que actúan, en primer término, sobre la percepción visual del texto. No obstante, cabe pensar que, ocasionalmente, aportan algún otro valor<sup>49</sup>.

Así, en 114), el significado de «lejanía» que corresponde al adverbio *allá* podría venir indicado además por el distanciamiento o la separación tipográfica de dicho término respecto del SP que le sigue en el texto: puntos suspensivos y verso distinto. V. gr.:

#### 113) DE LA TIERRA

¿.....  
 —Si te amara... qué sería?  
 —Una orgía!  
 —Y si él te amara?  
 (...)

(HN, «De la tierra»)

114) Y el General escruta volar siniestras penas  
 allá.....  
 en el desfiladero de mis nervios!

(HN, «Truenos en las tiendas griegas»)

115) Aire, Aire! Hielo!  
 Si al menos el calor (\_\_\_\_\_ Mejor  
 no digo nada.

(T, XXXII)

<sup>48</sup> Sobre otros posibles valores lúdicos del encabalgamiento, vid. especialmente GARCÍA-PAGE, M. (1991), «En torno al *encabalgamiento*. Pausa virtual y duplicidad de lecturas», *RLit*, 52, 106, pp. 1-24.

<sup>49</sup> El GRUPO  $\mu$  (1982), *Retórica general*, cit., aduce ejemplos como Hotel\*\*\*, Cre\$u\$ (p. 118).

11. El metaplasmo y el metagrafo se presenta en la obra de Vallejo como un artificio lúdico con carácter recurrente, artificio practicado con más frecuencia incluso por otros escritores. Las diversas manifestaciones que puede presentar se deben a la actuación de las cuatro categorías modificativas que señalan las retóricas: adición, supresión, inversión y sustitución; las cuales no intervienen con el mismo grado de frecuencia. Su empleo puede deberse a motivaciones distintas, pero el efecto más inmediato es el extrañamiento del texto a partir del diseño visual adquirido. Impresión de arcaísmo o neologismo, ruptura con el sistema o transgresión de la forma canónica, énfasis, etc., son otras de sus posibles causas.