Zeitschrift: Boletín hispánico helvético : historia, teoría(s), prácticas culturales
Herausgeber: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos
Band: - (2007)
Heft: 10

Artikel: La configuración interlocutiva del discurso lírico
Autor: Goin, Andrea
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1047289

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

La configuración interlocutiva del discurso lírico

Andrea Goin *Université de Genève*

EL HORIZONTE DIALÓGICO DE LA ENUNCIACIÓN

Toda palabra –dirá Bajtín– está determinada por el hecho de que procede de alguien y está dirigida a alguien. La lengua solo existe en la interacción verbal y es, a su vez, el fundamento mismo de las relaciones intersubjetivas. Dicho de otro modo, todo enunciado está dirigido a un interlocutor y, desde ese punto de vista, está destinado a suscitar una respuesta. El diálogo en sentido estricto es la forma más flagrante de interacción verbal, pero de ninguna manera la única. Bajtín entiende la noción de diálogo de una manera mucho más amplia. En *Le marxisme et la philosophie du langage* se referirá a la naturaleza dialógica del lenguaje en los siguientes términos:

> La véritable substance de la langue n'est pas constituée par un système abstrait de formes linguistiques ni par l'énonciation-monologue isolée, ni par l'acte psycho-physiologique de sa production, mais par le phénomène social de l'*interaction verbale*, réalisée à travers l'*énonciation* et les *énonciations*. L'interaction verbale constitue ainsi la réalité fondamentale de la langue. (Bakhtine 1977, 136)

La enunciación tiene entonces una estructura fundamentalmente social. El locutor será dueño de la palabra tan solo durante un momento, a veces muy breve (en el intercambio oral este momento se reducirá al acto fisiológico en el que la palabra se dice). Por lo demás, la palabra como signo pertenece a

© *Boletín Hispánico Helvético*, volumen 10 (otoño 2007).

una especie de «stock social de signos disponibles» (ib. 124) y la integración de ese signo en un enunciado preciso está totalmente determinada por la relación social entre los participantes del coloquio. En la concepción bajtiniana, toda enunciación formaría parte de un proceso global de comunicación verbal ininterrumpida que abarcaría la vida cotidiana, la literatura, la política, etc. (ib. 136).

El enunciado, por su parte, estará organizado siempre por la estructura interlocutiva propia del intercambio: no hay locutor sin el interlocutor que la palabra presupone. Este interlocutor podrá no ser real, empírico, pero no será nunca una abstracción:

> Le monde intérieur et la réflexion de chaque individu sont dotés d'un *auditoire social* propre bien établi dans l'atmosphère duquel se construisent ses déductions intérieures, ses motivations, ses appréciations, etc. L'interlocuteur idéal ne peut sortir des frontières d'une classe et d'une époque bien définies. (ib. 123)

En el marco de una disciplina a la que denomina pragmática semántica o pragmática lingüística, Oswald Ducrot se propone describir sistemáticamente las imágenes de la enunciación que son vehiculadas a través de un enunciado (Ducrot 1984, 174). En la terminología de Ducrot, el locutor es el ser discursivo responsable de la enunciación. Lo distinguirá de otro ser discursivo, el enunciador –que sería la instancia que le permite al locutor poner de manifiesto puntos de vista y actitudes sin tener que hacerse cargo de ellos. Locutor y enunciador se distinguen del ser empírico responsable del enunciado, el sujeto hablante. El pronombre «yo» y las otras marcas de primera persona se refieren al locutor. Así, el hablante se encuentra siempre en el centro. En cuanto la palabra pasa de un participante de la conversación a otro, también se conmuta el «centro» del sistema deíctico[1].

Ahora bien, el locutor es una instancia de toda enunciación, poética o no. Definiré la arquitectura interlocutiva del poema en función de las instancias que aparecen en la enunciación (y su eventual inscripción en el enunciado). El «yo poético» es posición en el discurso y, en tanto que locutor, se apropiará del sistema de referencias espacio-temporales ligadas a la situación de comunicación. Pero este «yo poético» es también construcción semántica compleja. Hay en la enunciación lírica un mostrarse y

[1] En ese sentido hay que entender lo que dice Lyons cuando se refiere al «carácter egocéntrico» de toda expresión. (Lyons 1986, 288)

un decirse que le dan corporeidad, e incluso voz, al simple locutor. En ese mostrarse incluimos la noción de *ethos* (el conjunto de cualidades en las que se asienta la autoridad enunciativa) y, en el decirse, la facultad de atribuirse predicados. Podrían mencionarse aquí la construcción de una figura del poeta y el lugar desde donde el yo habla: la escena de enunciación (Maingueneau 2004, 191)

LOCUTOR Y ALOCUTARIOS

La relación interlocutiva que se establece en el discurso lírico presupone una relación constante entre el locutor y un alocutario[2] estándar, «implícito», que sería en realidad el destinatario último y la condición de posibilidad del discurso. Ahora bien, convendría distinguir este alocutario estándar de los destinatarios explícitos[3], creados en el enunciado, con los que el autor establece una relación variable y contingente. La aparición de alocutarios explícitos es, en realidad, una puesta en escena de la voz del locutor. Cuando el poema se dirige a la amada, al amigo, al confidente, al lector, siempre habrá un alocutario que oye al locutor dirigirse a ese alocutario explícito.

Globalmente, podríamos caracterizar al alocutario estándar –en términos bajtinianos– como el «representante del grupo social al que pertenece el locutor» (Bakhtine 1977, 123). Los conocimientos que el locutor presupone en él y, en ocasiones, el hermetismo del enunciado, pueden instalar un régimen discursivo en el que «grupo social» debe ser entendido en sentido restrictivo.

El alocutario estándar, implícito, no es pronominalizable. Toda pronominalización implica el surgimiento de un alocutario intermedio y la creación de una relación interlocutiva incluida en la configuración de base. Tomemos como ejemplo el conocido poema de Antonio Machado, «Retrato», que encabeza el libro *Campos de Castilla*:

> Mi infancia son recuerdos de un patio de Sevilla,
> y un huerto claro donde madura el limonero;
> mi juventud, veinte años en tierra de Castilla;
> mi historia, algunos casos que recordar no quiero.

Las estrofas siguientes esbozan un autorretrato en el que el poeta se dice a sí mismo (más que mostrarse) y en las que no hay

[2] Castellanizamos el término «allocutaire» para mantener en español la solidaridad terminológica que se da en francés entre «locuteur / allocutaire»

[3] O «interlocutores internos» (Manzotti).

un alocutario explícito. En las dos últimas estrofas en cambio hay un vosotros (anticipado en la segunda estrofa: «ya conocéis mi torpe aliño indumentario») a través del cual irrumpe abiertamente en el poema una entidad que podría identificarse como el público lector, y frente a la cual el yo lírico se distancia:

> Y al cabo nada os debo; debéisme cuanto he escrito.
> A mi trabajo acudo, con mi dinero pago
> el traje que me cubre y la mansión que habito
> el pan que me alimenta y el lecho en donde yago.
> Y cuando llegue el día del último viaje,
> y esté al partir la nave que nunca ha de tornar,
> me encontraréis a bordo ligero de equipaje,
> casi desnudo, como los hijos de la mar.

Hay en este fragmento un sentimiento de rebelión del yo lírico frente a la relación que el poeta ha establecido con su público lector; relación en la que él se ha transformado en espectáculo y en la que se siente expuesto. Esa relación problemática estaba de alguna manera presente al comienzo del poema cuando dice «Mi historia, algunos casos que recordar no quiero». En este contexto «recordar» significa decir o referir e introduce una reserva, y paradójicamente, la reivindicación de una esfera privada inviolable que adquiere todo su sentido al final del poema. El locutor se siente expuesto a la mirada de su público. Quizá esto explique la aparente anomalía del título: «Retrato», en lugar de «Autorretrato». Al final del poema el yo lírico invierte esa relación social desvaforable entre locutor y público lector («Y al cabo nada os debo; debéisme cuanto he escrito»).

De manera concomitante con la restricción enunciativa que impide la pronominalización del alocutario estándar, éste está asimismo excluido tanto de las situaciones de doble enunciación (privado de voz, no se le pueden atribuir palabras), como de los fenómenos de modalización que implican una deixis personal: no pregunta ni se le pregunta, no exhorta ni es objeto de una exhortación. El alocutario estándar es el espejo helado del locutor.

A su vez, en la voz del locutor pueden resonar polifónicamente otras voces: cita real o conjetural: «Samain diría el aire es quieto y de una contenida tristeza[4]»; autocita: «Vallejo dice hoy la Muerte está soldando cada lindero a cada hebra de cabello perdido»[5];

[4] César Vallejo, *Trilce* (ed. cit., pág. 186).
[5] Ib.

imitaciones y ecos: «que Girondo liublimará perrinunca la mora»[6]; y hasta marcas diatópicas, frecuentes en Gelman, a través de las cuales irrumpe en el poema, por así decirlo, *otra* lengua: «y veo / la cama donde muriste»[7]. Todas estas posibilidades, interpretables globalmente como casos de doble enunciación, no desalojan al «yo» lírico de su posición de locutor organizador del discurso, en su relación con otros locutores o enunciadores y con su o sus alocutarios. Se trata, en todos los casos, de una organización interlocutiva estándar.

GEMINACIÓN DEL LOCUTOR

Nos gustaría mostrar a través de un par de casos cómo el locutor puede adquirir en poesía una estructuración polifónica a través de lo que podríamos llamar un locutor geminado. Por geminación entendemos la escisión del ser discursivo responsable de la enunciación en dos instancias paralelas y solidarias entre las cuales no es posible establecer una relación jerárquica.

En el poema «Los amigos» de Juan Gelman hay un locutor geminado cuyo sistema de referencias oscila entre el mundo real al que pertenece y un mundo imaginado. El locutor aparecerá unas veces instalado en el mundo real, otras como instalado en el mundo de la utopía y del proyecto. Las coordenadas espacio-temporales del locutor se modifican cuando éste sueña. Los amigos de los que el poeta habla en el poema son Attila Joszef y Jirí Wolker. Es la historia de una amistad imposible entre poetas revolucionarios. Attila Joszef es un poeta húngaro nacido en Budapest en 1905. A los 32 años se tiró debajo de un tren. Jirí Wolker, poeta checoslovaco que murió enfermo de tuberculosis a los 24 años, en 1924. De origen burgués, fue considerado como uno de los poetas más importantes del proletariado de los años 20.

LOS AMIGOS

jiri wolker attila jószef yo
seríamos tres amigos perfectos
jiri hablaba de praga
de los ojos del fogonero ciego mirándonos aún
jószef cantaba a Flora y a la Revolución
y no había trenes para suicidas
ni camas de hospital para morir

[6] Juan Gelman, *Hacia el sur* (ed. cit.)
[7] Juan Gelman, *Valer la pena* (ed. cit., pág. 89).

¿qué les parece? jiri jószef yo
los tres nos íbamos por áhi a recorrer países y mujeres
y bebíamos vino y escribíamos versos resplandecientes
el mundo era ancho nuestro no teníamos nada
lo teníamos todo como una juventud

esto acababa entonces como siempre quisimos
en una barricada
jiri jószef y yo silbando finalmente
entregaban sus huesos sus nuncas poderosos

jiri cayó en un hospital
jószef se tiró bajo un tren
mi dios qué bellos éramos
silbando finalmente

(J. Gelman*Cólera buey*)

En el curso del poema hay una geminación del locutor. En los versos 1 y 2 hay un «yo» que presenta la amistad con dos poetas del pasado como una hipótesis irreal e incluso contrafáctica. La enumeración asindética, no cerrada: «jiri wolker attila jószef yo» abre, sin embargo, una perspectiva que es la de una comunidad de poetas que trasciende el tiempo. La elección del «seríamos» (y no de un «hubiéramos sido») en «seríamos tres amigos perfectos» introduce una ambigüedad e instala dos sistemas no excluyentes: el yo que fantasea con un mundo en el que Jirí y Joszef son sus coetáneos no es el mismo que al final declara que esta fantasía es irrealizable.

En los versos 3 al 7 aparecen tres pretéritos imperfectos. Podría pensarse que los dos primeros «Jiri hablaba» y «Joszef cantaba» tienen el valor normal de la palabra referida, es decir, que están usados pura y simplemente para introducir el discurso ajeno. Sin embargo, el tercer imperfecto «y no había trenes para suicidas / ni camas de hospital para morir», que está en contradicción con los hechos (el final trágico de ambos poetas cuyo conocimiento el locutor presupone), tiene un valor modal peculiar, de indicativo irreal, que se conoce como imperfecto lúdico o prelúdico. Retrospectivamente, entonces, «hablaba» y «cantaba» se vuelven también imperfectos lúdicos. A través de ellos se comienza a planificar una fantasía en la que ni Attila Joszef se suicidó bajo un tren ni Jirí Wolker murió en un hospital. E incluso se abre la posibilidad de que no hayan muerto. Se anula así la distancia temporal.

Mientras que los pretéritos perfectos –formas verbales de la sucesión– presentan los hechos en su desnuda irreversibilidad, los imperfectos –formas verbales de las circunstancias– los aprehenden como duración inacabada y como condición de las historias que terminaron. El uso llamado «prelúdico», justamente, los aísla de los pretéritos perfectos, que no pueden aparecer en la planificación del juego, y les da un valor modal de pura posibilidad[8].

En la primera mitad del verso 8, «¿Qué te parece?» el locutor crea un alocutario intermediario que podría ser interpretado como un auditorio real o imaginario. Sería un auditorio que comparte los valores revolucionarios que le dan fuerza a esta fantasía. «¿Qué les parece?» es una fórmula que puede no ser una verdadera pregunta. Puede ser, y de hecho es, aquí, una fórmula con valor ponderativo. Pone al auditorio como testigo de lo estupendo que sería un mundo en el que los poetas revolucionarios no murieran miserablemente sino –como ocurre en la fantasía del locutor– en una barricada, aferrados a «sus nuncas poderosos». En la segunda estrofa se describe un ideal de juventud rebelde e internacionalista; son revolucionarios para quienes el mundo no es ancho y ajeno sino «ancho y nuestro», poetas para quienes las mujeres se recorren y los versos se beben. El «por áhi» del noveno verso es una variante diatópica de la lengua de Buenos Aires, y lo entendemos como una forma de polifonía.

La tercera estrofa (versos 13 a 16) es el fin de la historia, un final coherente con la vida que no han tenido ni Jirí Wolker ni Attila Joszef y que quizá tampoco tenga el locutor («esto acababa entonces como siempre quisimos / en una barricada»). En el verso 16, la comunidad utópica «jirí joszef yo» se rompe. Con el pasaje del nosotros al ellos y el consiguiente cambio en la deixis personal, el locutor se excluye de la fantasía («jiri jószef y yo silbando finalmente / entregaban sus huesos sus nuncas poderosos»). El pasaje del nosotros al ellos marca una ruptura con la historia imaginaria que deja paso a la historia verdadera: «jiri cayó en un hospital / joszef se tiró bajo un tren». Los dos últimos versos tienen el sentido de una evaluación de esa historia inventada («mi dios qué bellos éramos / silbando finalmente»).

---

[8] La evocación del pasado en imperfecto, por otra parte, puede tener un peculiar valor estilístico suspensivo: lo que *era*, lo que *se hacía*, lo que *se sentía*, todavía no ha dado el salto hacia lo que *fue*, lo que *se hizo*, lo que *se sintió*. «El imperfecto –dice Barthes, refiriéndose a este uso específico– es el tiempo de la fascinación». (Barthes 1977, 258)

Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos[9] es una serie de poemas dedicados a los grandes «tontos» o «cómicos» del cine mudo. Aparecieron (con alguna excepción) en distintos números de la *Gaceta Literaria* en 1929, donde ya figuraban como proyecto de libro. Recién en 1992 se editaron junto con *Sobre los ángeles* (1927–1928). «Ya en *El alba del alhelí* (1925–26) utilizaba Alberti la palabra tonto en sentido libre, despojada de toda referencia a estupidez o imbecilidad –el tonto era el poeta, extraviado en el mundo de su fantasía» (Pérez 1966, 207).

Casi todos los poemas de la serie *Yo era un tonto* presentan un dispositivo de enunciación similar. Se trata de un yo lírico geminado en dos locutores. Por un lado, el locutor del título, que tematiza y orienta la lectura, y, por otro, el «tonto» responsable de la enunciación en el cuerpo del poema. Tomemos el comienzo de la serie:

CITA TRISTE DE CHARLOT

Mi corbata, mis guantes,
mis guantes, mi corbata.

La mariposa ignora la muerte de los sastres,
la derrota del mar por los escaparates.
Mi edad, señores, 900.000 años.
¡Oh!

Era yo un niño cuando los peces no nadaban,
cuando las ocas no decían misa
ni el caracol embestía al gato.
Juguemos al ratón y al gato, señorita.

Lo más triste, caballero, un reloj:
las 11, las 12, la 1, las 2.

A las tres en punto morirá un transeúnte.
Tú, luna, no te asustes;
tú, luna de los taxis retrasados,
luna de hollín de los bomberos.

[9] Como es sabido, este título proviene de dos versos de *La hija del aire*, de Calderón: «Yo era un tonto, y lo que he visto / me ha hecho dos tontos; no sé / si he de acertar el camino». Es oportuno recordar que estas palabras están en boca del gracioso de la obra.

La ciudad está ardiendo por el cielo,
un traje igual al mío se hastía por el campo.
Mi edad, de pronto, 25 años.

Es que nieva, que nieva
y mi cuerpo se vuelve choza de madera.
Yo te invito al descanso, viento.
Muy tarde es ya para cenar estrellas.

Pero podemos bailar, árbol perdido.
Un vals para los lobos,
para el sueño de la gallina sin las uñas del zorro.

Se me ha extraviado el bastón.
Es muy triste pensarlo solo por el mundo.
¡Mi bastón!

Mi sombrero, mis puños,
mis guantes, mis zapatos.

El hueso que más duele, amor mío, es el reloj:
las 11, las 12, la 1, las 2.

Las 3 en punto.
En la farmacia se evapora un cadáver desnudo.

El título dice explícitamente que se trata de una cita. Podríamos interpretar «Mi corbata, mis guantes, / mis guantes, mi corbata» como una forma de discurso referido: Charlot hablando en discurso directo. Sin embargo, la escisión entre el título y el cuerpo del poema (que se repite a lo largo de todo el libro) nos lleva a postular, en vez de la doble enunciación, un mecanismo de geminación del locutor. El locutor interpreta el papel del tonto y, al mismo tiempo, sabe que el papel que le ha tocado interpretar es triste. El sentido se construye en la confluencia de perspectivas de este locutor geminado, quien a diferencia de la mariposa, no ignora «la muerte de los sastres» ni «la derrota del mar por los escaparates». Es esta una evocación de *La quimera del oro* (1924) donde Charlot se prepara para una cita (este es el sentido primero de la «cita» de nuestro título) a la que Georgina no acudirá.

Los tontos de Alberti invierten el valor adjudicado a la tontería. A través de una transposición semiótica del gag visual del cine mudo, Alberti crea en el poema una especie de mecanismo subversivo que desnuda las convenciones de la sociedad burguesa. De «Mi sombrero, mis puños, / mis guantes, mis zapatos», pasa en

el verso siguiente a la soledad que surge del desencuentro: «El hueso que más duele, amor mío, es el reloj: / las 11, las 12, la 1, las 2».

Podemos observar un mecanismo similar (con variantes) en gran parte de los poemas. Nos gustaría destacar aquí el «Noticiario de un colegial melancólico», firmado por Buster Keaton, y que podría entenderse como una especie de mi*se en abyme* y síntesis de todo el libro:

NOTICIARIO DE UN COLEGIAL MELANCÓLICO

NOMINATIVO:	la nieve
GENITIVO:	de la nieve
DATIVO:	a o para la nieve
ACUSATIVO:	a la nieve
VOCATIVO:	¡oh la nieve!
ABLATIVO:	con la nieve
	de la nieve
	en la nieve
	por la nieve
	sin la nieve
	sobre la nieve
	tras la nieve

La luna tras la nieve
Y estos pronombres personales extraviados por el río
y esta conjugación tristísima perdida entre los árboles

BUSTER KEATON

La voz del colegial melancólico sintetiza en su monótono canto la tragedia de todos estos «tontos»: la del estudiante Harold Lloyd cuando recuerda su amor «deliberadamente idiota»; la de Buster Keaton que al final de «Buster Keaton busca por el bosque a su novia, que es una verdadera vaca», antes de pegarse un tiro, admitirá: «Yo nunca supe nada». La «conjugación tristísima perdida entre los árboles» es eco, preludio y síntesis de otras muchas tristes conjugaciones. Así en «En el día de su muerte a mano armada»:

Yo te juro a la luna no ser cocinero,
tú me juras a la luna no ser cocinero,
él nos jura a la luna no ser siquiera humo de tan tristísima
cocina.
¿Quién ha muerto?

Estructuralmente, entonces, estos poemas –que ponen en escena un discurso errático y fragmentario, pero nunca deshilvanado– se

construyen a partir de una instancia enunciativa geminada: un locutor geminado 1 (en el título), y un locutor geminado 2 (en el cuerpo del poema). Esta mecanismo recrea el espacio cerrado de la sala de proyección. La introducción de algunos personajes no cinematográficos hace que la pantalla desemboque en el mundo.

El título encierra una ambigüedad fundamental. Por una parte, aquí nadie es tonto, todos se hacen los tontos. Por otra parte, el pasaje del tonto simple al tonto doble podría verse como una metáfora del mecanismo enunciativo que preside la construcción de los poemas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAJTÍN, Mijáil (véase BAKHTINE, Mikhaïl)

BAKHTINE, Mikhaïl (1977), Le *marxisme et la philosophie du langage*, Paris, Minuit.

BARTHES, Roland (1977), *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Ed. du Seuil.

DUCROT, Oswald (1984), *Le dire et le dit*, Paris, Minuit.

LYONS, John (1986), *Introducción en la lingüística teórica*. Versión española de Ramón Cerdá, Barcelona, Teide.

MAINGUENEAU, Dominique (2004), *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin.

MANZOTTI, Emilio, *Strutture illocutive del testo poetico*, manuscrito mecanografiado.

PÉREZ, Carlos Alberto (1966), «Rafael Alberti: Sobre los tontos", *Revista Hispánica Moderna*, vol. XXXII, 206-216.

OBRAS LITERARIAS CITADAS

ALBERTI, Rafael: Yo *era un tonto, y lo que he visto me ha hecho dos tontos* (1929). [En *Sobre los ángeles. Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*. Ed. de C. Brian Morris, Madrid, Cátedra, 1992]

GELMAN, Juan: *Cólera buey* (1968). [Ed. Benicull de Xúquer, 7 i Mig, 1999]

GELMAN, Juan: *Hacia el sur* (1982). [Ed. México, Marcha, 1982]

GELMAN, Juan: *Valer la pena* (2002). [Ed. Madrid, Visor, 2002]

MACHADO, Antonio: *Campos de Castilla* (1917). [En *Poesía y prosa. Tomo II: Poesías completas*. Ed. crítica de Oreste Macrì, Madrid, Espasa Calpe, 1989]

VALLEJO, César: *Trilce* (1922). [Ed. de *Poesías Completas*, México, Coyoacán, 1994]