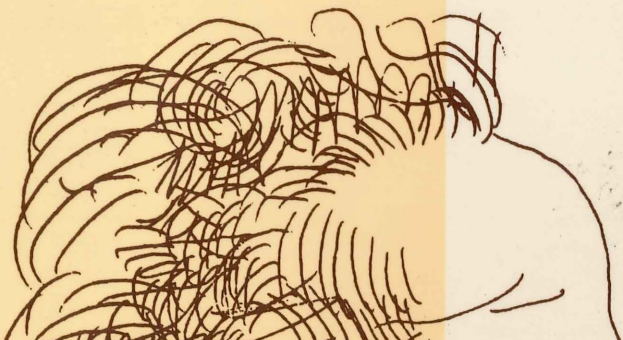
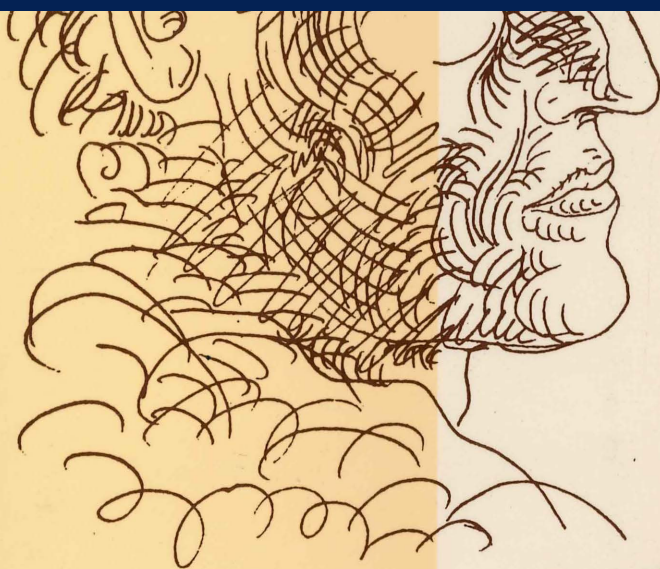


# INTENSIDAD Y ALTURA DE CESAR VALLEJO



## Capítulo 11



Enrique Carrión Ordóñez  
Luis Jaime Cisneros  
Leopoldo Chiappo  
Ricardo Falla  
Antonio González Montes  
Gustavo Gutiérrez  
Eduardo Hopkins Rodríguez  
Jorge Kishimoto Yoshimura  
Estuardo Núñez  
César Real Ramos  
Iván Rodríguez Chávez  
Julio Vélez  
Emilio Adolfo Westphalen  
Jorge Wiese Rebagliati  
  
Ricardo González Vigil  
(editor)

*P. U. 10.*  
*9.6.38.*



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATOLICA DEL PERU  
FONDO EDITORIAL 1993

Primera edición, diciembre de 1993

*Edición al cuidado de Miguel Angel Rodríguez Rea*

*Intensidad y altura de César Vallejo*

Copyright © 1993 por Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Av. Universitaria, Cuadra 18, San Miguel, Apartado 1761. Lima, Perú. Tlfs. 626390, y 622540, Anexo 220.

*Derechos reservados*

ISBN 83-262-312

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente, sin permiso expreso de los editores.

Impreso en el Perú - Printed in Peru

## UN "SONETO" DE *TRILCE*: APROXIMACION RITMICA

Jorge Wiese Rebagliati  
(Universidad del Pacifico)

En 1981, el notable vallejista Roberto Paoli concluía su estudio sobre los orígenes de *Trilce* con la siguiente afirmación:

"[...] se haya producido antes o después [se refiere al cambio del estilo de Vallejo, del Modernismo a la Vanguardia] siempre se produjo *después* respecto al momento en que suele situarlo la crítica, acostumbrada a considerar y confrontar *Los heraldos negros* y *Trilce* como dos bloques sincrónicos distintos. Si al contrario se elige una perspectiva dinámica, diacrónica, resulta ser que ese cambio, en lugar de contraponer *Los heraldos negros* a *Trilce*, introduce una fractura, una división en el ámbito mismo de *Trilce*. Se suele afirmar: el gran cambio no afecta a *Los Heraldos*, afecta a *Trilce*. Yo diría más bien: afecta sólo parcialmente a *Trilce*. *Trilce* es un palimpsesto afortunadamente mal borrado". (Paoli 1981, p. 50).

Paoli llega a la conclusión anterior luego de analizar un conjunto de poemas de *Trilce*. De éstos, varios —el XI, el XXI, el XXIII, el XXXIV, el XXXIII y el LXIII— parecen haber sido originalmente sonetos, y tres —el XV, el XXXVII y el XLVI— lo fueron con seguridad (pues, en estos casos, se conservan —gracias a la biografía de Vallejo escrita por Juan Espejo Asturizaga— las primeras versiones: tres sonetos).

Dentro de la argumentación de Paoli, el tema del soneto en

*Trilce* adquiere una importancia singular: la presencia o la ausencia, la variación o la destrucción de esta forma métrico-textual le sirven al estudioso florentino para deducir consecuencias estilísticas de primer orden.

No fue el propósito de Paoli, sin embargo, agotar las posibilidades de este tema y ofrecer análisis detallados de los poemas citados: bastaba —para probar su punto— con señalar las características más relevantes del tratamiento impuesto por Vallejo a sus "sonetos". Puede justificarse, en este sentido, el insistir en una línea de trabajo que —aunque probada y válida— pueda determinarse aún más. En efecto, los poemas estudiados cambian de versión en versión (Paoli apunta las direcciones fundamentales de los cambios), pero ¿en qué niveles y cómo? Las respuestas a estas preguntas podrían ratificar, variar o contradecir los planteamientos de Paoli respecto de un poema concreto y, por lo tanto, relativizar o reafirmar nuestra visión acerca del sentido de las correcciones vallejianas y de sus consecuencias estilísticas.

De todos los "sonetos" de *Trilce*, creo que conviene estudiar primero aquellos "no conjeturales", sino ciertos (el XV, el XXXVII y el XLVI) porque son los únicos que presentan las variantes que permiten postular una evolución estilística. De estos tres, a su vez, pretendo analizar en esta oportunidad, el XLVI. El trabajo con este texto resulta más rico porque, gracias a la acuciosidad de un vallejiano apasionado —el Ing. Jorge Kishimoto— y al fervor editorial de Ricardo González Vigil, es posible contar ahora con una versión más de este poema.

El análisis que pretende realizarse de *Trilce* XLVI busca ser un análisis rítmico, es decir, un análisis de constantes y variables, de invariantes y de variantes, tanto en el plano de la expresión como en el plano del contenido. El análisis, sin embargo, busca referirse a lo pertinente y lo relevante del texto (y, por lo tanto, puede omitir algunas recurrencias y variantes); busca, en fin, articular las distintas características rítmicas en un conjunto estructural inteligible. Los niveles de análisis considerados son tres: métrico, sintáctico y semántico. Me referiré indistintamente a cada

una de las tres versiones del poema o a las características que permiten su comparación. Al final, se ofrecerá una síntesis de las observaciones realizadas.

Para comodidad de las referencias, con E o Espejo se aludirá a la primera redacción de *Trilce* XLVI, con K o Kishimoto, a la primera publicación, en la revista *Perú*, de Trujillo (No. 1, del 1 de noviembre de 1921) y con P o edición príncipe, a la primera edición de *Trilce* (todos los textos, por otro lado, se citan por la edición González Vigil y se reproducen en el Anexo No. 1)<sup>1</sup>.

### *Métrica*

a) *Cantidad*. A diferencia de las otras composiciones semejantes (es decir, *Tr. XV* y *Tr. XXXVII*), las tres versiones de *Tr. XLVI* presentan regularidad absoluta, isometría sin ningún caso de hipo o hipermetría: todas incluyen 14 endecasílabos. En este caso, no aparecen en ninguna variaciones que pudieran establecer contrastes verdaderos entre el impulso rítmico y la expectativa frustrada<sup>2</sup>. En realidad, el aspecto cuantitativo debe considerarse como una constante que actúa como marco general de los poemas considerados.

1. Cfr. Ricardo González Vigil, ed. *Obras completas* de César Vallejo. Tomo I: *Obra poética*, Lima: Banco de Crédito del Perú, 1991 (Biblioteca Clásicos del Perú, 6), pp. 343-346.
2. Los conceptos *impulso rítmico* y *expectativa frustrada* son términos desarrollados por la eslavística y vinculados a la Escuela Lingüística de Praga. Concretamente, son conceptos que el estudioso checo Oldřich Bělič ha aplicado al verso español. Cfr. Bělič (1972 y 1975). El *Diccionario* de Domínguez Caparrós define así estos conceptos: el impulso métrico (= 'rítmico') se refiere al hecho "de que en poesía, después de percibir una unidad [...] que posee cierta organización rítmica, se espera la aparición de otra unidad [...] con organización análoga". (Domínguez Caparrós, 1985, s.v. impulso métrico); la expectativa frustrada se refiere al hecho de que, "en virtud del *impulso métrico* [= 'rítmico'], esperamos la aparición de una determinada organización rítmica, y tal organización no aparece". (Domínguez Caparrós, 1985, s.v. momento de expectativa frustrada).

Quizás alguna diferencia entre las versiones se pueda postular en relación al tratamiento de los finales del verso oxítonos, paroxítonos y proparoxítonos (o agudos, graves o esdrújulos). Como en la mayoría de los versos castellanos<sup>3</sup>, los finales de la versión E (la primera redacción) son todos paroxítonos; en cambio, las versiones K (la primera publicación) y P (la edición príncipe) coinciden en presentar un final proparoxítono (*sórdido*, v. 10) y otro oxítono (*hay*, v. 12). Una observación curiosa: estos finales suelen vincularse más con ciertos aspectos de la estética modernista que con la vanguardia (aunque su aparición exigua y poco regular no permita, en realidad, sacar ninguna conclusión válida.

b) *Acentuación*. En todas las versiones, los versos presentan las constantes rítmicas típicas del endecasílabo español: acentuación obligatoria en décima sílaba, inacentuación de la undécima sílaba, acentuación fija interior en cuarta, sexta u octava sílaba.

Las variaciones acentuales aparecen dentro —y en contraste con— este marco general, considerado como impulso rítmico. Al respecto, puede ser interesante notar la recurrencia del esquema acentual del endecasílabo heroico (con acentos en 2-6-10) en los versos 1 y 9 de dos redacciones (E y P) de *Trilce* XLVI. El esquema acentual se mantiene, aunque varíe el léxico:

La tarde cocinera se detiene (E, P, v. 1)

2                  6                  10

La tarde cocinera que te auxilia (E, v. 9)

2                  6                  10

La tarde cocinera te suplía (K, P, v. 9)

2                  6                  10

El paralelismo acentual se pierde en la versión K, pues el primer verso de ésta ("La doméstica tarde se detiene") es un endecasílabo melódico (con acentos en 3-6-10).

3. Cfr. al respecto la investigación experimental de Quilis (1967).



parece alejarse de un sintagma cargado desde el punto de vista de los recursos del plano de la expresión y se acerca a un sintagma neutro (no marcado estéticamente —o mejor— esteticistamente), más cercano al discurso coloquial.

c) *Entonación*. Pueden considerarse como constantes desde el punto de vista de la entonación los siguientes elementos (que se presentan en los versos de las tres versiones): pausa versal y tonema cada 11 sílabas; pausa estrófica y tonema cada cuatro versos (cuartetos) y cada tres versos (tercetos). Son, más bien, momentos de expectativa frustrada las pausas y los tonemas que aparecen dentro del verso y varían un diseño tonal general y constante.

Al comparar las tres redacciones, se verifican variaciones en la escansión verbal de los versos 7 (sin escansión en E; con división en dos hemistiquios de 6 + 5 en K y P) y 12 (escansión de 8 + 3 en E y de 7 + 4 en K y P), pero éstas no resultan ser muy relevantes. Más interesante puede ser hacer notar que en los versos 4 y 5, a pesar de las variantes léxicas, se mantienen las invariantes métricas.

Un juego de braquistiquios<sup>6</sup>, o hemistiquios cortos, se presenta en tres versos sucesivos (el 10, el 11 y el 12) de la primera versión. Dos, en posición inicial de verso:

// de amor /  
// te llora/ (E, vv. 10 y 11)

Y uno, en posición final:

/ Otilia // (E, v. 12)

Esta relación sólo se da en E. Desaparece en las dos redacciones posteriores.

6. Con el término *braquistiquio*, Rafael de Balbín denomina al hemistiquio corto (es decir, al que posee cinco sílabas o menos). Cfr. Balbín (1975), pp. 191 y ss.



## Rimas

Aunque obvio, es necesario recordar que determinadas características métricas son más importantes para la conformación de una forma métrico-textual como el soneto. Adquieren, así, valor "macroestructural". Como las pausas estróficas, que dividen los 14 versos del soneto en dos cuartetos y dos tercetos, la rima es un fenómeno especialmente relevante para la constitución de la estructura de esta composición. El mantener total o parcialmente la armazón de la rima —sobre todo en una forma tan estable como la del soneto— revela decisiones estilísticas, voluntad de estilo.

Desde este punto de vista, el análisis de la disposición de las rimas en las diferentes versiones de *Trilce* LXVI revela una desestructuración progresiva:

- La estructura de la rima del soneto sólo se mantiene en E: ABAB / ABAB / CDE / CDE;
- En K se mantiene la rima de los cuartetos; en los tercetos desaparece, pero aparece una rima inédita: la asonancia *sórdidos: locos* (vv. 10 y 11).
- En P se mantiene la rima de los cuartetos y desaparece—esta vez por completo— la rima de los tercetos.

Además de función estructural, la rima puede cumplir función semántica, en tanto la identidad fónica posibilite una identidad semántica. Si ocurre esto último, la rima puede convertirse en un recurso desautomatizador del discurso<sup>7</sup>.

En el caso de *Trilce* LXVI, esto no ocurre. Las rimas son más bien pobres y se repiten sin ningún cuidado aparente. Examínense al respecto las rimas de los cuartetos:

7. Sobre las funciones rítmicas y estéticas de la rima —entre las que se encuentra su papel desautomatizador— puede consultarse Lotman (1982), pp. 153 y ss.

- A: *detiene: viene: aviene: viene*  
B: *comiste: triste: quisiste* [*triste* en K y P, las dos últimas re-  
dacciones]: *comiste*

A la luz de este análisis, no es arriesgado sostener que más que proponer nuevas asociaciones léxicas, las rimas de este poema parecen enunciar —metalingüísticamente— la intención de alejarse de las ricas rimas modernistas y de adquirir un tono prosaico, deliberadamente antiestético (la corrección de *quisiste* por *triste* es reveladora en este sentido).

### Sintaxis

Antes de entrar propiamente a analizar el tema de la sintaxis del soneto, conviene recordar las ideas de Jakobson al respecto<sup>8</sup>. Según este autor, los distintos elementos incluidos en el soneto pueden organizarse de la siguiente manera:

- por sucesión (aabb): los rasgos comunes de las dos estrofas iniciales (cuartetos) se oponen a los de las dos estrofas finales (tercetos);
- por alternación (abab): las dos parejas de estrofas alternantes, es decir, la de las estrofas impares (I y III) y la de las estrofas pares (II y IV) se oponen entre sí por sus caracteres específicos y diferenciales;
- por encuadramiento (abba): las dos estrofas que enmarcan, las extremas (I y IV), y las dos enmarcadas, las internas (II y III), constituyen parejas recíprocamente opuestas.

En función a lo anterior, debe afirmarse que la relación "sintáctica"<sup>9</sup>

8. Véase Jakobson (1977), p. 64.

9. "Sintaxis" debe entenderse aquí como una relación vinculante no sólo en el nivel oracional (o "microsintáctico"), sino en el nivel textual (o "macrosintáctico").

fundamental que pueda reconocerse en todas las versiones de *Trilce* XLVI es la relación de sucesión, por la cual los cuartetos y los tercetos forman dos unidades internamente cohesionadas y opuestas.

Curiosamente, esta oposición se manifiesta por la reiteración paralelística del sintagma /la tarde/ en los versos 1 (primer verso del primer cuarteto) y 9 (primer verso del primer terceto) de cada versión. Otros elementos, aparte del ya señalado, pueden cumplir función "macrosintáctica", es decir, pueden vincularse más con la estructura del conjunto textual que con la estructura de sus partes; se trata de los conectores (y ... y ... *mas*, y en E; e y ... *Mas* ... y ... *que* ['porque'], *porque* en K y P). Funcionalmente, estos conectores no varían, aunque resulta claro que los de las dos últimas redacciones (K y P) contribuyen a explicitar más el texto.

Definido el nivel sintáctico macroestructural, conviene referirse al nivel sintáctico microestructural. En éste se presentan los paralelismos internos<sup>10</sup> que contribuyen a reforzar la cohesión dentro de cuartetos y tercetos respectivamente.

Si el plano "macrosintáctico" parece ser igual en E, con K y en P, el tratamiento del plano "microsintáctico" varía en cada versión. Conviene detenernos en este aspecto y presentar los distintos paralelismos de las diversas versiones.

— *Texto E*

a) *Cuartetos*:

— Sujeto activo + verbo ubicado en posición final del verso:

La tarde [ . . . ]	se detiene	(I,1)
tu memoria	viene	(I,3)
tu humildad	se aviene	(II,1)

10. El concepto se desarrolla ampliamente en el libro de Samuel Levin (Cfr. Levin, 1977).

La posición impar del verso y la rima (A) contribuyen a reforzar el paralelismo.

— Circunstancias marcadas por pausas:

y muerta de hambre (I, 3)

sin probar ni agua (I, 4)

En este caso, se destaca, además la evidente vinculación semántica entre 'hambre' y 'sed'<sup>11</sup>.

— sujeto + modificador:

[La mesa] donde tú comiste (I, 2)

[tu memoria] del azul más triste (I, 4)

— artículo + sustantivo + modificador proposicional:

La mesa (donde tú comiste) (I, 2)

la mesa (en que comiste) (II, 4)

— preposición *ante* + término:

ante la mesa (I, 2)

ante (quien viene ... a) la mesa (II, 3)

b) *Tercetos*:

— Sujeto la tarde + objeto directo + núcleo del predicado:

[la tarde] te auxilia (III, 1)

[la tarde] te llora (III, 3)

[la tarde] te ama (IV, 1)

11. Conviene hacer notar el cambio de título de E a K. "La tarde", título de E, cambia a "Flaqueza" en K. Este cambio refuerza la vinculación entre "hambre" y "sed" sugerida por un paralelismo que se mantiene en todas las versiones. Vallejo juega

— Adverbio *ya* (antepuesto o pospuesto) + núcleo:

cena	ya	acabada	(III, 3)
servir	ya	nada	(V, 3)

— Negación (antepuesta o pospuesta) + verbo servir:

<i>No</i>	podremos	<i>servirnos</i>	(IV, 2)
<i>Vamos a</i>	<i>servir ya</i>	<i>nada</i>	(IV, 3)

— *Texto K*

Aunque sin variar macroestructuralmente, en el nivel microestructural, la relación entre el primer verso de los cuartetos y el primero de los tercetos sugiere nuevas vinculaciones:

La doméstica	tarde	(I, 1)
La tarde	cocinera	(III, 1)

En primer lugar, no se produce la recurrencia del modificador "cocinera". En segundo, la inversión del orden sintáctico (*doméstica tarde* [modificador directo + núcleo] > *tarde cocinera* [núcleo + modificador directo]) genera un jiasmo. Estas vinculaciones no aparecen ni en E ni en P.

### *Cuartetos*

En los cuartetos de K se mantienen algunas relaciones presentes en E:

— sujeto activo + verbo ubicado en posición final de verso:

La [...]	tarde	viene	(I, 1)
----------	-------	-------	--------

---

aquí con los varios sentidos del término *flaqueza*, que puede significar tanto 'debilidad física' como 'fragilidad moral' (debo estas últimas observaciones a Ricardo González Vigil).

tu memoria viene (I, 3)  
tu humildad se aviene (II, 1)

— circunstancias modificadas por pausas:

y muerta de hambre (I, 3)  
sin probar ni agua (I, 4)

— artículo + sustantivo + modificador proposicional:

la mesa (donde tú comiste) (I, 2)  
la mesa (en que comiste) (II, 4)

Otras relaciones —otros paralelismos— surgen:

— recurrencia de *triste* (como sustantivo o adjetivo):

lo puro triste (I, 4)  
la bondad más triste (II, 2)

— recurrencia del lexema *comer* (también en funciones sintácticas distintas):

no quiere comer (II, 3)  
mesa en que comiste (II, 4)

Y otras desaparecen, como las relativas a la recurrencia de sujeto + modificador o al paralelismo evidente entre preposición *ante* + término.

### Tercetos

Aquí cambian, en realidad, dos paralelismos:

— sujeto *la tarde* + objeto directo + núcleo del predicado:

La tarde cocinera te suplica (III, 1)  
[la tarde cocinera] te llora (III, 2)

En este caso, los elementos incluidos en el paralelismo no sólo han cambiado (al cambiar, intensifican una progresión semántica; comparemos la serie *te auxilia - te llora - te ama* [de E] frente a la más radical e insistente *te suplica - te llora* [de K], sino que se han aproximado en el verso.

— negación (antepuesta o pospuesta) + verbo servir:

no hay valor para servirse (IV, 1-2)

no vamos a servir ya nada (IV, 3)

Aquí resulta pertinente hacer notar la inclusión de un verbo impersonal (que generaliza y vuelve paradigmática, "natural", la situación) y la aparición de un sintagma con significado de 'miedo' ("no hay valor").

Desaparece el paralelismo ya (antepuesto o propuesto) + núcleo.

— *Texto P*

La edición príncipe repite en este aspecto casi la totalidad de la segunda redacción (texto K), salvo en dos casos:

- en primer lugar, retorna la recurrencia entre los versos 1 y 9, que nuevamente repiten el sintagma /la tarde cocinera/ (con lo que se elimina la relación jíásmica descubierta en K y se recupera la vinculación basada en la reiteración de dos endecasílabos heroicos);
- en segundo lugar, desaparece el paralelismo producido por recurrencia del lexema *comer*, surgido en K.

### *Semántica*

La estructura semántica del texto es muy clara en las tres

redacciones y, como lo afirmarí García Berrio, es isodistributiva<sup>12</sup>, pues los grandes conjuntos semánticos coinciden con las grandes divisiones métricas de cuartetos y tercetos. La delimitación semántica de todas las versiones de *Trilce* LXVI puede plantearse así:

- Los cuartetos se identifican con una exposición en la cual se alternan el ofrecimiento y el rechazo (en efecto, el ofrecimiento, la posibilidad del ágape, de la comunión, son rechazados por el sujeto, consciente de su dolor y de la consistencia de su recuerdo).
- El primer terceto se identifica con una reexposición de lo planteado en los cuartetos, que se enfatiza y se reitera mediante una repetición y una progresión verbales (se insiste aquí en uno de los temas de la exposición: el ofrecimiento, ahora más desesperado).
- El segundo terceto continúa la reexposición anterior, pero introduce un contenido exhortativo (el sujeto se exhorta a sí mismo, a su amada, a la humanidad en general) de carácter negativo que reitera el rechazo a la relación, un rechazo ampliado, generalizado.

En resumen, el esquema semántico del texto es el siguiente: exposición (cuartetos) —reexposición (terceto 1)— reexposición exhortación (terceto 2). Este esquema se mantiene invariable a lo largo de los tres textos estudiados.

Con lo dicho, creo haber dado cuenta del proceso por el cual se descomponen y se recomponen las relaciones internas de *Trilce* LXVI a lo largo de sus diferentes versiones. Quedan, sin embargo, por explicar (aunque podrían deducirse fácilmente a partir de las observaciones puntuales realizadas a lo largo de este estudio) los niveles en los que se realizan estos cambios.

---

12. Cfr. sobre este punto García Berrio (1979), pp. 58 y ss.



Al respecto, debe notarse que todas las estructuras generales (macroestructuras) del soneto se mantienen. Veamos:

- *Estrato semántico:*

- estructura exposición (cuartetos) - reexposición ( terceto 1) - reexposición - exhortación (terceto 2).

- *Estrato sintáctico:*

- "macroestructura" sintáctica: relación de sucesión (oposición cuartetos/tercetos).
- conectores

- *Estrato métrico:*

- división de los 14 versos en dos cuartetos y dos tercetos.

En el único aspecto "macroestructural" en el que no se respeta al diseño del soneto es en la armazón de las rimas. Ya se ha visto cómo en K y P se van eliminando progresivamente las rimas de los tercetos. Sin embargo, aún esta supresión no es total y los cuartetos mantienen la estructura de sus rimas a lo largo de las tres versiones.

En donde las variaciones pueden ser más frecuentes es en el nivel "microestructural". No creo necesario repetir lo ya dicho al respecto. Sin embargo, una selección de las observaciones ya hechas nos puede precisar más la dirección de las correcciones vallejianas.

Conviene, por lo tanto, listarla. Como el estrato semántico se ha considerado sólo en su nivel macroestructural, me referiré solamente a los estratos métrico y sintáctico.

— *Estrato métrico:*

- eliminación de paralelismos acentuales;
- mayor presencia de la acentuación "antirrítmica";

- eliminación de braquistiquios y de paralelismos generados por ellos;
- insistencia en las rimas pobres.

— *Estrato sintáctico:*

- supresión de buena parte de los paralelismos sintácticos, que se van eliminando de versión en versión.

En fin, macroestructuralmente se mantienen casi todas las características del soneto (todas en E) y es notable la estabilidad de la forma; microestructuralmente, se presenta una evolución estilística en la dirección del prosaísmo y el antiesteticismo, identificable tal vez con la segunda "manera" de *Los heraldos negros*<sup>13</sup>, pero quizás también con una invariante del estilo vallejiانو.

*Trilce* XLVI es, ciertamente, un soneto mal borrado, una estructura desconstruida que —como sucede en el arte cubista— pareciera referirse oblicuamente a la forma que pretende destruir.

Con ello, como sostendría Paoli, *Trilce* XLVI se presenta como un texto con estructuras menos uniformemente vanguardistas. Se presenta también como un texto que obliga a revisar nuestra lectura del soneto en general.

---

13. Consúltese al respecto Vydrová (1988), pp. 95-97.

## ANEXO N° 1

### Versión E

#### LA TARDE

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

Y, como siempre, tu humildad se aviene  
a que te brinden cuanto no quisiste.

Mas no gustas sentarte ante quien viene  
filialmente a la mesa en que comiste.

La tarde cocinera que te auxilia  
de amor, tras su mandil de tintes suaves  
te llora, y como en cena ya acabada,

cuánto más te ama por ausente. Otilia,  
no podremos servirnos de estas aves.  
¡Ah!, qué nos vamos a servir ya nada.

### Versión K

#### FLAQUEZA

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

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

La tarde cocinera te suplica,  
y te llora en su delantal que aún sórdido  
nos empieza a querer de vernos locos.

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

#### Versión P

#### XLVI

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

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

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

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

## BIBLIOGRAFIA

- BALBIN, Rafael de  
1975 *Sistema de rítmica castellana*. Madrid: Gredos.
- BELIC, Oldrich  
1975 *En busca del verso español*. Praha: Univerzita Karlova.
- BELIC, Oldrich  
1972 *El español como material del verso*. Valparaíso: Ediciones universitarias (Universidad Católica de Valparaíso).
- DOMINGUEZ CAPARROS, José  
1985 *Diccionario de métrica española*. Madrid: Paraninfo.
- GARCIA BERRIO, Antonio  
1978-1980 "Construcción textual en los sonetos de Lope de Vega: tipología del macrocomponente sintáctico".  
En: *RFE LX*, pp. 23-156.
- GONZALEZ VIGIL, Ricardo, ed.  
1991 *Obras completas de César Vallejo*. Tomo I: *Obra poética*. Lima, Banco de Crédito del Perú, (Biblioteca Clásicos del Perú, 6).
- JAKOBSON, Roman  
1977 *Ensayos de poética*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- ERLICH, Víctor  
1974 *El formalismo ruso*. Barcelona: Seix Barral.

- ESPEJO ASTURRIZAGA, Juan  
 1965 *César Vallejo. Itinerario del hombre*. Lima: Juan Mejía Baca.
- LEVIN, Samuel R.  
 1977 *Estructuras lingüísticas en la poesía*. Madrid: Cátedra.
- PAOLI, Roberto  
 1981 "En los orígenes de *Trilce*: Vallejo entre Modernismo y Vanguardia". En: *Mapas anatómicos de César Vallejo*. Messina-Firenze: D'Anna.
- LOTMAN, Yuri M.  
 1982 *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo.
- QUILIS, Antonio  
 1967 "La percepción de los versos oxítonos, paroxítonos y proparoxítonos en español". En *RFE L*, pp. 339-343.
- SCHÖKEL, Luis Alonso  
 1959 *Estética y estilística del ritmo poético*. Barcelona: Juan Flors,.
- VYDROVA, Hedvika  
 1988 "Las constantes y las variantes en la poesía de César Vallejo: *Los Heraldos Negros*". En: Merino, Antonio (ed.) *En torno a César Vallejo*. Madrid, Júcar, pp. 55-96.

## OBSERVACIONES SOBRE LA METRICA DEL *REDOBLE FUNEBRE A LOS ESCOMBROS DE DURANGO*

Enrique Carrión Ordóñez  
(Pontificia Universidad Católica del Perú)

### *Sumario y Texto*

1 Esquema de la expresión. 2 Tradición. 3 Prioridad del ritmo. 4 La referencia histórica. 5 Objetivo. 6 ¿Epica? 7 Recuerdos peruanos. 8 Un terceto diferente. 9 Cuestiones disputadas.

### TEXTO

[<sup>1</sup> Padre polvo] que subes de España  
[<sup>2</sup> Dios te salve], libere y corone  
[<sup>1</sup> padre polvo] que asciendes del alma.

[<sup>1</sup> Padre polvo] que subes del fuego,  
5 [<sup>2</sup> Dios te salve], te calce y dé un trono,  
[<sup>1</sup> padre polvo] que estás en los cielos

[<sup>1</sup> Padre polvo], biznieto del humo,  
[<sup>2</sup> Dios te salve] y ascienda a infinito,  
[<sup>1</sup> padre polvo], biznieto del humo.

10 [<sup>1</sup> Padre polvo] en que acaban los justos  
[<sup>2</sup> Dios te salve] y devuelva a la tierra,  
[<sup>1</sup> padre polvo] en que acaban los justos.

- [<sup>1</sup> Padre polvo] que creces en palmas  
 [<sup>2</sup> Dios te salve] y revista de pecho,  
 15 [<sup>1</sup> padre polvo], terror de la nada.
- [<sup>1</sup> Padre polvo], compuesto de hierro,  
 [<sup>2</sup> Dios te salve] y te dé forma de hombre,  
 [<sup>1</sup> padre polvo] que marchas ardiendo.
- [<sup>1</sup> Padre polvo], sandalia del paria,  
 20 [<sup>2</sup> Dios te salve] y jamás te desate,  
 [<sup>1</sup> padre polvo], sandalia del paria.
- [<sup>1</sup> Padre polvo], que avientan los bárbaros,  
 [<sup>2</sup> Dios te salve] y te ciña de dioses,  
 [<sup>1</sup> Padre Polvo], que escoltan los átomos.
- [<sup>1</sup> Padre polvo], sudario del pueblo,  
 [<sup>2</sup> Dios te salve] del mal para siempre,  
 [<sup>1</sup> padre polvo] español, padre nuestro.
- [<sup>1</sup> Padre polvo] que vas al futuro,  
 5 [<sup>2</sup> Dios te salve], te gué y te dé alas,  
 [<sup>1</sup> padre polvo] que vas al futuro.

### 1. *Esquema de la expresión*

El XIII<sup>o</sup> poema de *España, aparta de mí este cáliz* presenta una severa construcción métrica en versos de diez sílabas que Bello y Vicuña Cifuentes consideraron anapésticos, aunque los modernos prefieren agrupar como dactílicos. El punto de discrepancia para identificar el período rítmico interior reside en la inclusión o eliminación de las sílabas átonas precedentes al primer acento. La teoría métrica clásica contaba desde la primera sílaba de cada verso; Navarro (1956), aplicando el concepto musical de *anacrusis* para esa rama inicial, considera que en verso castellano solamente pueden encontrarse dos pies básicos —trocaicos y dactílicos— después de la anacrusis de verso o de hemistiquio. Para Bello estos



versos de Vallejo tendrían tres anapestos, seguidos de la sílaba átona, real o ficta según la viejísima convención paroxítona castellana:

ooó ooó ooó o

Navarro prefiere contar con dos dáctilos seguidos de un troqueo:

(oo) óo óo óo

Quilis, por su parte, parece renuente a aceptar el concepto de pie rítmico como unidad (1985, p. 33, n. 8). Prefiere partir del verso como unidad indivisible, que puede sin embargo subclasificarse según la distribución acentual interna.

## 2. *Tradición*

Empleado por Ramón de la Cruz —para no remontarnos a los escasos ejemplos áureos y medievales— el verso decasílabo distribuido en tres acentos regularmente recurrentes (3-6-9) alcanzó desde el neoclasicismo un intenso cultivo. Profusamente aplicado a los himnos patrióticos —como el nacional peruano— que imitaron el modelo del canto patriótico de los asturianos compuesto por Jovellanos, prosiguió su fortuna en el Romanticismo y Modernismo (**Himno de la guerra**, de R. Darío).

## 3. *Hipótesis. Prioridad del ritmo.*

Tratemos de comprender el *Redoble* dentro de la tradición antecedente, mostrando la dialéctica entre codificación y desviación que suponemos en todo poema original. Observamos cómo las variantes de redacción conservadas sugieren la dominancia inicial de un esquema rítmico mayor, asociado difusamente a un sentido, al que se sujetan los componentes semánticos y sintácticos menores, sometidos igualmente al principio de remisión interior que caracteriza la lengua poética. Como cuando se intenta recordar una palabra, la evocación primera suele ser el esquema acentual. La corrección del

título inicial, de "Himno" a *Redoble*, parte del larvado movimiento de una tradición, superado por la síntesis del encuentro entre una interioridad genuina, que la asume, con una realidad viviente, que la desborda. La voz griega palidece ante este *redoble* castellano que sugiere el reciente atronar funesto de la destrucción. Las enmiendas publicadas en la edición de Georgette Vallejo y resaltadas en otras, me parecen confirmar esta propuesta de comprensión. No las trataré, sin embargo.

#### 4. *La Referencia Histórica*

El 31 de marzo de 1937 la población de Durango, situada en la provincia vasca de Vizcaya, era gravemente arrasada por un bombardeo de las fuerzas que obedecían al insurgente General Franco. Por los recuentos de entonces sumaba poco menos de 6.000 habitantes. Tiempos terribles de la campaña del Norte en la Guerra Civil española, camino del Bilbao republicano, a órdenes del General Mola. El 26 de abril sufriría también un devastador ataque aéreo la pequeña población de Guernica, símbolo de las tradiciones étnicas eusqueras. Este horror ha quedado retorcido, desaforado, en la famosa pintura de Picasso —el mismo pintor amigo que trazó los rasgos de piedra vegetal del poeta peruano, reproducidos en el cartel de convocatoria a esta reunión. Seguía Vallejo de cerca, como en carne propia, las vicisitudes de la dolorosa contienda. Con otros escritores y artistas se enrola en un frente de apoyo a la causa republicana. Aparece como representante del Perú. Por febrero había escrito para el *Repertorio Americano* de Costa Rica:

"Ejemplos de este tipo de intelectual perfecto... luchan de un lado en las mismas trincheras de Madrid, y de otro lado traducen... todo ese palpitante, humano y universal desgarrón español en el que el mundo se inclina a mirarse, como en un espejo, sobreco-gido a un tiempo de estupor, de pasión y de esperanza. Y hemos pensado, oyéndolos, que entre otros bienes que nos traerá el triunfo del pueblo español contra el fascismo, será el de mostrar a los intelectuales

de los demás países que si crear en el silencio y recogimiento de un despacho una obra intrínsecamente revolucionario, es una cosa bella y trascendente, lo es más aún crearla en medio del fragor de una batalla, extrayéndola de los pliegues más hondos y calientes del alma". (apud Pinto, C.V.: *En torno a España*, Lima, 1981, p. 87).

No vamos a ir más allá en la reconstrucción del acontecimiento histórico que sirve de tema al poema que nos ocupa. Bástenos con saber que aquel hecho saldría de la enumeración historiográfica de acciones bélicas para transmutarse en un paradigma del acontecer humano gracias al crisol metahistórico del arte.

## 5. *Objetivo*

No es, sin embargo, la figuración del contenido lo que ahora nos ocupa, ni su relación semántica con los referentes históricos, ni la lógica interna entre las unidades del significado. El objetivo de esta exposición es destacar vigorosos rasgos de la expresión formal del *Responso* y relacionarlos con la forma del contenido que suponemos subyace a la totalidad de la composición. Por lo demás añadiremos algunas observaciones colaterales que nos parecen útiles para enriquecer nuestra relectura.

## 6. *¿Epica?*

Ya hemos establecido que Vallejo está inscrito en la tradición del decasílabo. Al consultar la obra fundamental de Tomás Navarro (1956: 473), experto filólogo que fue republicano conspicuo, nos viene la sospecha de dónde proceda la información repetida después en el útil manual de Baehr (1962: 135) sobre la versificación española, que inscribe a Vallejo en esta tradición. Navarro debió de haber tratado estrechamente a nuestro Vallejo durante aquellas exaltadas reuniones de intelectuales comprometidos con la causa republicana al estallar la sublevación de Franco. Pero agrega una

calificación que me desconcierta: "César Vallejo evocó la tradición épica de este metro en los tercetos de su *Redoble fúnebre...*" (loc.cit.). Supongo que el adjetivo *épico* lo emplea Tomás Navarro como sinónimo corriente de 'heroico', puesto que en el *Redoble* no encontramos relación alguna con lo narrativo, lo rigurosamente épico. En la tradicional distribución de significaciones, nada encontramos que pudiera cambiar la clasificación de este poema intensamente lírico. Por lo demás el decasílabo no tiene tradición épica importante en el sentido que la preceptiva asigna a esta modalidad de la creación. En el mejor de los casos sirve para esas odas patrióticas, tan próximas a los *himnos*.

## 7. *Recuerdos peruanos*

De las referencias históricas, además de las reunidas por Baehr, nos interesa ahondar en otras que pudieran explicarnos la vigencia del código literario con que Vallejo cuenta para comunicarse y rebelarse —revelarse— a la vez.

El año de 1810 circulaba por Lima cierto impreso —codiciada presea de la bibliofilia— que difundía entre el público capitalino el *Canto* que Jovellanos compuso para exaltar el alzamiento de los asturianos contra las pretensiones napoleónicas y los acomodados cortesanos. Dejando de lado la curiosidad bibliográfica de ser quizá la primera impresión del influyente canto patriótico, hemos de recordar que fue este himno del anciano y sabio ilustrado el que dio pie para aquella larga cadena de himnos patrióticos de España y América, todos acuñados con el mismo decasílabo que usaría Vallejo en recuerdo de las esperanzadoras cenizas del pueblo de Durango.

Dentro de esta tradición figura nuestro Himno Nacional. Recordemos la discusión interminable sobre la autoría y legitimidad de su letra. La estrofa que suele cantarse no parece pertenecer a la redacción original. Diversas confusiones y sustituciones que se han denunciado no hubieran sido posibles, de no haberse ceñido todas las variantes al mismo molde métrico. Al cantar a la Patria

insurgente se usaba un esquema rítmico difundido desde la Península para animar el patriotismo de los españoles. Ciertamente es que antes de crearse la canción peruana, ya se había adoptado aquel esquema en el himno argentino y en otras canciones patrióticas. Estamos ante un molde acentual muy apropiado para el canto coral, con su secuencia un tanto monótona de dos sílabas átonas y una tónica, hasta el acento final, seguido de la cadencia trocaica habitual en castellano:

ooó ooó ooó óo (Padre polvo que subes de España/ Somos  
libres, seámoslo siempre etc.)

Chocano había adoptado la misma forma métrica cuando se le pidió que escribiera otra letra del Himno Nacional. Hay, no obstante, importantes diferencias en el agrupamiento de los versos de las luchas por la Independencia y en los tercetos de Vallejo. Nuestro Himno —por dar un ejemplo bastante repetido— sigue la siguiente secuencia de rimas:

ABAB (coro)

XAXAXAXA (estrofas)

Es decir, cuartetos y octavas de versos asonantes paroxítonos impares, que alternan con rimas asonantes oxítonas en los versos pares del coro, y con versos pares sueltos en las estrofas. No hay tercetos.

En cambio, Vallejo organiza los diez tercetos de su poema según el siguiente orden:

AXA BXB CXC ...

Vallejo no emplea rimas agudas, que son las que se dan con mayor frecuencia en el Himno Nacional y otras canciones parecidas. Un terceto usa la terminación proparoxítona (bárbaros::átomos) sometiéndose a la vieja convención que, al descontar una sílaba en los finales esdrújulos de verso (Cf. § 1) elimina habitualmente la postónica, como se prueba examinando las correspondencias de la rima.

Hay composiciones con decasílabos anapésticos de González Prada y Darío, escritores que Vallejo supo valorar. Sin embargo, tampoco muestran mayor vecindad con el *Redoble*.

#### 8. *Un terceto diferente*

La construcción de estos tercetos es particular: hasta 5 veces se producen rimas abrazadas a base de la repetición del primer verso, para conseguir la uniforme asonancia de los impares, aun cuando en los borradores se muestran variantes que pudieran haber obviado la repetición. Debido a la casi ritual anáfora de "Padre polvo" (20 veces) y de "Dios te salve" (10 veces) se connota una como letanía, reforzada semánticamente con fórmulas léxicas vinculadas al rezo católico. PAOLI (1964, p. ccxxiii) lo había notado:

"El teatro povero, epico, nudo di questa lotta, é la polvorosa terra di tutta la spaziosa e triste Spagna. Il *Redoble fúnebre a los escombros de Durango* con le sue forme che ricalcano il *Pater Noster* e l' *Ave María*, è la preghiera alla polvere delle rovine, delle strade, alle polvere del sacrificio che va verso il futuro, polvere sacra perché è sandalo del paria, sudario del popolo".

Mas allá del ritmo acentual, encontramos las alternancias epifóricas y las anáforas abrazadas dentro de la estrofa, como en un intento de superar —no sin angustiante obsesión— e integrar los escombros de la historia vivida con un orden que se proyecta desde el texto a la esperanza y parece querer contrariar la circularidad progresiva del poema.

Especial mención merece la colocación de cesuras o pausas internas, regularmente después de la cuarta sílaba. Como en un deseo de apoyar el arranque ternario de los tercetos y el ritmo ternario de los pies, encontramos muy cerca dos enumeraciones trimembres en los versos 2-5 y, después, en el v. 29. Por lo contrario, las cesuras en sílaba 4a. tienden a formar hemistiquios

a *minore* binariamente separados, y unitariamente jerarquizados por construcciones nominales con subordinadas relativas. Tres de ellas (subes-asciendes-subes) llevan predicado semánticamente ascensional, y la cuarta (“que estás en los cielos”) ya con un predicado *estar*, parece remansar el ascenso en una eternidad no ajena a la condición formularia de este sintagma calcado del *Padre Nuestro*. Pero además, los primeros hemistiquios se dejan analizar —gracias a las pausas virtuales de las palabras y a los acentos fonéticos— en troqueos binarios (Pádre pólv) (Diós te sálve) que convierten en ritmo pedal los ritmos de cadencia pedal (BELIC 1972)

Me he preguntado por el sentido de *biznieto*. Además de significar una generación en retrospectiva familiar (frente a las sugerencias abstractas y prospectivas de \**descendiente*), encaja en el estilo expresionista. Me explico: al revés de la retórica clásica que evita la mención de objetos corrientes mediante perifrasis y alusiones, la de Vallejo es exactamente inversa: las palabras comunes —como los zapatos viejos de van Gogh— sirven de corteza ordinaria a delicadas relaciones de ideas, sentimientos, sensaciones. La secularización y humanización de lo sagrado asumen, no obstante su aire de parodia, un tono profético.

#### 9. *Cuestiones disputadas.*

Queda la dificultad de conciliar la circularidad del poema —necesidad estructural del verso— con la direccionalidad escatológica postulada por la perspectiva progresista de la historia que parece postular Vallejo.

El poema que examinamos no era así al comienzo. No tenía asonancias en los versos impares y no usaba las repeticiones. Hasta 5 dijimos que se dan en la versión dada como la terminal. No hemos querido ir más allá, pero tenemos la impresión de haberse convertido las “dos pasos adelante y uno atrás” de la progresión socialista en rítmica connotadora.

## BIBLIOGRAFIA

### A) EDICIONES

Ed. Ferrari = C. Vallejo. *Obra poética*. Edición crítica. Américo  
1988 Ferrari, coordinador. Madrid, Signatarios Acuer-  
do Archivos Allca XX c.. XXXIII, 753 p. láms.  
ilus. (Colección Archivos, 4).

Ed. Georgette Vallejo = *Obra poética completa*. Edición con facsímiles...  
1968 Edición preparada bajo la dirección de Georgette  
Vallejo. Realizada bajo el cuidado de Abelardo  
Oquendo. Lima, Francisco Moncloa Editores. 510  
p.

Ed. Miró = Poesías completas (1918-1938). Recopilación, prólo-  
1949 go y notas de César Miró. Buenos Aires, Ed. Losada.  
286 p.

### B) ESTUDIOS

#### A. ESCOBAR

1973 *Cómo leer a Vallejo*. Lima.

#### J. VELEZ y Antonio MERINO

1984 *España en César Vallejo*. Madrid.

#### R. PAOLI

1964 "Studi introduttivi" en su trad. ital. a la *Poesie*.  
Milán.

#### G. MEO ZILIO

1960 *Stile e poesia in César Vallejo*. Padua. 201 p.



M. BERNU, A. FERRARI, E. MARTIN, M. SALOMON, S. YURKIEVICH,  
E. BAREIRO, E. MIRET, A. SICARD  
1972 *Séminaire César Vallejo I y II. Potiers.*

C) OBRAS DE CONSULTA

R. BAEHR  
1970 *Manual de versificación española.* Madrid.

R de BALBIN L.  
1968 *Sistema de rítmica castellana.* 2a. ed. Madrid.

O. BELIC  
1972 *El español como material del verso.* Valparaíso.

H. LAUSBERG  
1975 *Manual de retórica literaria.* Madrid.

M. MILA I FONTANALS  
"Del decasílabo y endecasílabo anapéstico (Historia literaria)", en sus *Obras Completas*, V. pp. 324-344.

T. NAVARRO TOMAS  
1956 *Métrica española; reseña histórica y descriptiva.* Syracuse, N. Y.

T. NAVARRO T.  
1959 *Arte del verso.* México.

M. PEREZ y CURIS  
1913 *Arquitectura del verso.* París.

A. QUILIS,  
1985 *Métrica española; ed. corr. y aum.* Barcelona.

J. VICUÑA CIFUENTES  
1929 *Estudios de métrica española.* Santiago de Chile.