

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

E.A.P. DE LITERATURA

Prosando estos versos:

los "Poemas en prosa" como una poética gozne en la poesía de
César Vallejo

TESIS

para optar el título profesional de Licenciado en Literatura

AUTOR

Jorge Martín Arredondo Palacios

ASESOR

Antonio González Montes

Lima-Perú

2009

La técnica no se presta mucho, como a simple vista podría creerse, a falsificaciones ni a simulaciones. La técnica, en política como en arte, denuncia mejor que todos los programas y manifiestos la verdadera sensibilidad del hombre. No hay documento más fehaciente ni dato más auténtico de nuestra sensibilidad, como nuestra propia técnica.

César Vallejo

Así, frente a la muerte hay dos actitudes: una, hacia adelante, que la concibe como creación; otra, de regreso, que se expresa como fascinación ante la nada o como nostalgia del limbo. Ningún poeta mexicano o hispanoamericano, con la excepción, acaso, de César Vallejo, se aproxima a la primera de estas dos concepciones...

Octavio Paz

ÍNDICE

| | |
|---|------------|
| INTRODUCCIÓN..... | 5 |
| CAPÍTULO I..... | 9 |
| ESTADO DE LA CUESTIÓN | |
| 1.1 Acercamientos orgánicos a la obra poética de César Vallejo..... | 9 |
| 1.2 Trabajos en relación con la escritura poética de César Vallejo..... | 21 |
| 1.3 Referencias concretas al ritmo, la prosa y aspectos conexos..... | 22 |
| 1.4 Biografías..... | 34 |
| 1.5 Lecturas para una contextualización..... | 36 |
| 1.6 Marco teórico..... | 42 |
| 1.7 Notas sobre las ediciones..... | 62 |
| CAPÍTULO II | |
| ESTUDIOS RÍTMICOS DE LOS “POEMAS EN PROSA” Y OTROS POEMAS | |
| AFINES..... | 64 |
| 2.1 El problema de los poemas póstumos: ubicación y delimitación operativa del corpus..... | 64 |
| 2.2 Verso y prosa: lírica y narrativa..... | 67 |
| 2.3 Análisis de los “Poemas en prosa” y otros poemas escritos en prosa y verso, de César Vallejo, desde el punto de vista rítmico..... | 69 |
| CAPÍTULO III | |
| LA FAMILIA Y LA RELACIÓN DE ALTERIDAD | |
| EN LOS “POEMAS EN PROSA” | 91 |
| 3.1 Análisis del poema “El buen sentido”..... | 91 |
| 3.2 Comparaciones..... | 96 |
| 3.3 Análisis del poema en prosa “Las ventanas se han estremecido...”..... | 103 |
| 3.4 Comparaciones..... | 108 |
| 3.5 “Hoy me gusta la vida mucho menos...”..... | 114 |
| 3.6 “España, aparta de mí este cáliz”..... | 116 |
| CONCLUSIONES..... | 120 |
| BIBLIOGRAFÍA..... | 122 |
| ANEXO..... | 126 |

INTRODUCCIÓN

Abordaremos en esta tesis el análisis del conjunto de “Poemas en prosa” publicados dentro del libro póstumo de César Vallejo. Nos centraremos en su valor intrínseco y al mismo tiempo intentaremos establecer ciertos lazos con la poesía anterior y con los poemas posteriores, que culminan la creación poética de Vallejo. Se trata, pues, de un intento de lectura diacrónica (Meo Zilio 17, nota 11) a partir de dos temas articuladores de la poesía vallejana: la familia y la relación de alteridad.

Nuestra hipótesis de trabajo es que los “Poemas en prosa” constituyen una poética gozne, una poética de transición y de articulación entre la poesía escrita en el Perú y desde el Perú, y la poesía final de nuestro poeta. Los “Poemas en prosa” parisinos constituirían una etapa de continuidad, pero al mismo tiempo de diferenciación y recreación de la escritura poética. Habría asimismo una relación entre la materia formal (la prosa poética) y el tratamiento diverso/similar de los temas señalados.

Etapa de reelaboraciones diversas (estéticas e ideológicas) que conducirán a la culminación de la obra universal del poeta peruano, los años de redacción de los “Poemas en prosa” (1923-1928/29) coinciden además con la creación del grueso de su obra periodística, con el libro misceláneo *Contra el secreto profesional* y la novela breve *Hacia el reino de los sciris* (Georgette, “El origen” 62). En ella podemos rastrear los primeros contactos directos con la cultura occidental parisina, las reacciones del creador, su manera particular de asimilarlas y cómo se va perfilando en sus poemas en prosa, un tránsito hacia el “último” Vallejo, aunque aceptamos que este último estadio está lejos de ser uniforme y completamente nuevo, dado que, como la crítica ha señalado, no hay hiatos profundos entre obra y obra del poeta santiaguino (Coyne, *Medio siglo 85*).

Este tránsito se da, a nivel formal, a través de la prosa poética y no del verso. Los primeros poemas de Vallejo son poemas de forma clásica a nivel versal y estrófico; en *Trilce* nos encontramos con un verso dinamitado, quebrado para expresar nuevos sentidos solo expresables con ese ritmo. En los así llamados *Poemas humanos* y en *España, aparta de mí este cáliz*, estamos ante un verso libre, sin rastros del ritmo versal apegado a preceptos, sean del modernismo o de talante vanguardista, pero sin por ello dejar de estar apoyado en los ritmos tradicionales. En medio, los “Poemas en prosa” —

ritmo de poema en prosa con una consustancial cosmovisión, cuya funcionalidad trataremos de establecer.

Esta idea ya fue sugerida de alguna manera por Alberto Escobar (197-198), Paoli (*Mapas* 17 y ss.) y Ferrari (*Universo* 294-296). Lo que pretendemos nosotros es desarrollarla y ver las figuras y campos figurativos que acompañan esta etapa de la creación de Vallejo y cómo en ellos se individualiza una etapa en que se prefigura una cosmovisión distinta. Proponemos ver estos poemas como una colección más o menos uniforme, especialmente por su materia formal, significativa; dentro de dicho bloque encontramos diferencias, pero sobre todo algunos aspectos que reconfiguran/prefiguran algunas recursos técnicos vallejanos. Trataremos de individualizarlos.

A nivel temático, podemos sugerir un proceso de cariz similar, que trataremos de establecer en los temas, motivos e imágenes. Sin embargo, no haremos acá un análisis exhaustivo de este proceso; presentamos una visión panorámica por estos momentos, centrándonos básicamente en la etapa que designamos como gozne y en el periodo final.

Este trabajo quiere inscribirse, así, en la línea de los trabajos que tratan de revalorar la actividad prosística de Vallejo (Neale-Silva, González Montes y Antonio Cornejo Polar), rescatándola de un injusto segundo lugar respecto de su poesía a que la relegan quienes, al mismo tiempo, quieren desconocer o morigerar la inspiración marxista de la última etapa del poeta peruano; se inscribe también en la línea de trabajos como los de Miguel Ángel Huamán (181-198, especialmente 184-185) y Antonio Cornejo Polar (161-178; 235-245), que ven en ella una interpelación al lector, es decir, un aura de oralidad, la búsqueda de la copresencia. De allí que recurramos al estudio rítmico. En ambos casos, el presupuesto que compartimos es que la obra vallejana es una estructura sumamente compleja y proteica, cuyas diversas aristas se inter-iluminan.

En un primer capítulo, hacemos un breve estado de la cuestión; resumimos allí los textos que nos permiten leer adecuadamente los textos que interpretamos, es decir, establecemos el campo retórico de nuestra lectura (Arduini 50). Pedimos comprensión para este intento; el peligro más grande que corre quien se acerque con miras a un estudio a la obra vallejana, es el de repetir ideas ya clarificadas; no es improbable que se repitan acá ideas ya aceptadas o correctamente descartadas; sin embargo, creemos que si hay algo que pone a salvo este intento es tomar una veta de la obra vallejana y seguirla en sus diferentes momentos, haciendo un estudio que liga un aspecto de la *elocutio* y la *dispositio* (el ritmo) con aspectos de la cosmovisión.

En el segundo capítulo haremos un acercamiento al corpus con que trabajamos, situándolo históricamente dentro de lo posible, pues tendremos en cuenta su diversidad y lo difícil que resulta establecer un corpus definitivo y bien delimitado; a la vez, daremos alcances sobre la gestión de las herramientas de análisis textual reseñadas en el capítulo, con lo cual procederemos al análisis rítmico de una serie de poemas en prosa y verso. El dato biográfico, cuando lo citemos, sirve para situar el texto, no para explicarlo.

En el tercer capítulo analizaremos, en un primer momento, el poema “El buen sentido” y lo relacionaremos con “Los pasos lejanos”, poemas LXI y LXV de *Trilce*, y con algunos poemas en prosa de temática similar; en ellos veremos cómo se presenta el hogar y la relación familiar. En un segundo momento, analizamos el extenso poema “Las ventanas se han estremecido...” relacionándolo con poemas como “Encaje de fiebre”, *Trilce* III y LV, y con otros poemas en prosa; veremos cómo el cuerpo doliente se constituye en punto de articulación con el otro; estudiaremos finalmente los poemas “Hoy me gusta la vida mucho menos...” y “España, aparta de mí este cáliz”, de la etapa final de Vallejo. En ellos encontramos que la relación con la madre y la familia y con el otro se ha reconfigurado.

Dado que la citación a los libros de Vallejo va a ser constante, cada vez que hagamos referencia a alguno de ellos, utilizaremos las siguientes abreviaturas: *DE*, para las crónicas *Desde Europa*; *NCC* para las *Novelas y cuentos completos*; *CSP* para *Contra el secreto profesional*; y *AYR* para *El arte y la revolución*. En cuanto a las ediciones de la obra poética, utilizamos la sigla *M68* para referirnos a la edición Moncloa, de 1968; *MAE74* para referir a la edición de Mosca Azul Editores; *BA86* para referirnos a la edición de Ballón Aguirre para la Biblioteca Ayacucho; *RHN88* para referirnos a la edición crítica de Raúl Hernández Novás; *RGV98* para la edición de González Vigil; *F96* para la edición crítica de Américo Ferrari. Para los poemarios o colecciones de poemas, utilizamos *Tr* (para *Trilce*; al referirnos a los poemas de este libro, colocamos la abreviatura seguida del número correspondiente al poema), *LHN* (para *Los heraldos negros*), *PH* (para *Poemas humanos*), *E* (para *España, aparta de mí este cáliz*) y *PPr* (para el “libro” *Poemas en prosa*).

Asimismo, cuando sigamos los planteamientos de Navarro Tomás, utilizaremos el resaltado de color amarillo para indicar las cláusulas dactílicas, el verde oscuro para los yambos y el verde claro para los troqueos. Asimismo, utilizaremos letras verdes y

rojas cuando queramos resaltar palabras o frases que queremos contrastar. En los análisis rítmicos, utilizamos los guiones para separar las sílabas métricas; en los casos de versos agudos colocamos un guión final que indica la adición de una sílaba métrica. Marcamos con negritas las sílabas acentuadas y con un asterisco los puntos de encabalgamiento.

Quisiera agradecer la confianza puesta en este trabajo por el Mg. Antonio González Montes, asesor de esta tesis, y las aclaraciones y sugerencias del Dr. Óscar Coello. Sin su vasto conocimiento de la obra de Vallejo y de los estudios rítmicos, este trabajo no hubiera sido posible. Quisieras también presentarla como un reconocimiento al magisterio poético de Pablo Guevara, quien sigue caminando por los pasillos de la Facultad y nos sigue enseñando a leer poesía sin olvidarnos del mundo.

Finalmente, este trabajo ha sido posible gracias al amor y al sacrificio de Josefina Palacios Rotta y Cristina Rotta Oliveros, mis dos madres; al apoyo —a veces escéptico— de mis familiares, especialmente al de Caty, Suxete y Charo; y a las palabras de aliento de Katty Talledo Gamarra.

CAPÍTULO I ESTADO DE LA CUESTIÓN

Nos centraremos, dados los límites de nuestro trabajo, 1) en aquellos libros y ensayos que den una visión panorámica y orgánica de la obra poética de Vallejo, y 2) en aquellos textos que tengan que ver directa o indirectamente con nuestro tema de estudio. Queremos que este capítulo sirva de marco general a nuestra lectura (Arduini 47-48); en los capítulos posteriores, sin embargo, haremos referencia a artículos y libros que no reseñamos acá pero que respaldan y enriquecen nuestra lectura. Asimismo, reservamos un apartado para la reseña de los libros de rítmica con los que vamos a operar y para otros aspectos del marco teórico.

1.1 Acercamientos orgánicos a la obra poética de César Vallejo

1.1.1 Roberto PAOLI. *Mapas anatómicos de César Vallejo*.

Se trata de un libro constituido por diversos escritos del crítico italiano, algunos de ellos inéditos.

En el ensayo “Poética y poesía de Vallejo”, construido sobre la base de las introducciones a la traducción italiana de la *Opera poetica completa* de Vallejo (1973 y 1976), Paoli intenta un recorrido de presentación por los libros del autor, centrándose fundamentalmente en la última etapa, en la que desglosa *Poemas humanos* y *España, aparta de mí este cáliz* (sugerirá no hacerlo, más adelante, en el capítulo VI del libro, 118).

Los heraldos negros contendría ya gérmenes de *Trilce*, e incluso de los *Poemas humanos*: “la nota más sincera de los *Heraldos negros* es ya la cardinal de *Trilce* y la paradigmática de *Poemas Humanos*: el desarraigo del poeta de su terreno familiar y afectivo, la pérdida de su integración tribal y social, el sentido de culpa que es su consecuencia” (12; Cf. Escobar 87 y 90).

Paoli detecta en la base de la inspiración vallejiana al Romanticismo: “La inspiración vallejiana tiene su raíz romántica en la experiencia privada, en la memoria, en el sentimiento del tiempo, y por su naturaleza es difícilmente reductible a una poética anti-realista y anti-emocional. Por esto Vallejo no puede prescindir de defender la región específica de sus sentimientos de la tentación vanguardista” (13), lo cual haría que la obscuridad y la experimentación, y todos los procedimientos del lenguaje poético innovadores de *Tr*, pasen a segundo plano cuando la voz poética se acerca al ambiente familiar o al recuerdo de los momentos de dicha amorosa, cuando la figura de Otilia es asimilada a la figura materna. “Pero fuera de las coordenadas de los afectos, el mundo se le presenta a Vallejo como caos y absurdo” (14; Cf. Martos y Villanueva 29-36).

Paoli reconoce, con Mariátegui, la continua elaboración de la técnica de Vallejo, lo cual le permite detenerse un momento en los *Poemas en prosa* como una etapa concreta (17). El crítico distingue que la poesía de Vallejo pasa por dos etapas: la de *Trilce*, ligada al ultraísmo y al creacionismo; y la de *PPr* y *PH*, donde encontramos una señal de reconocimiento más compleja y vehemente, liberación más radical de los mecanismos profundos que podría relacionarse con la experiencia del Surrealismo, pero que finalmente el crítico termina emparentando con el cubismo (fragmentación de la realidad) y el expresionismo (claroscuros, contrastes, etc.) (18).

En Vallejo (especialmente en sus *PH*) el lenguaje se hace material, rehúye el hedonismo y la sensualidad para expresar una “fisicidad astillada” (obstinadas cacofonías; adjetivación gris, lívida o, mejor aún, neutra, opaca; acromatismo, etc.):

Pero el rasgo sobresaliente del nuevo lenguaje vallejiano lo constituye la multiforme y potente expresividad, mediante la cual el universo humano se polariza hacia una gama de sensaciones dolorosas. Y esta materialización de cada suceso doloroso se alinea con lo que ya es físico: la enfermedad o las necesidades primarias como el hambre y el frío, que son preeminentes en un poeta marxista. (21)

En cuanto a la relación de alteridad, con esta misma fisicidad del lenguaje se entablaría una relación en la que el otro no es un ser metafísico sino alguien que se relaciona físicamente, materialmente con el yo poético: “Se suprime cualquier diafragma que implique divergencia y distancia y se instituye, por el contrario, como acercamiento, contacto, *comuni3n de materia dolorosa*” (26; subrayado nuestro). Pedimos retener esta idea para nuestra lectura de los “Poemas en prosa”.

Caído el “último baluarte del intimismo” se entabla una relación material y directa con el otro, y si bien el dolor no deja (no puede dejar) de estar presente (22), se vislumbra una nueva manera de sobrellevarlo: la solidaridad humana (28). El otro, el yo mismo reflejado en él, no deja, asimismo, de tener su dignidad: “La condición animal no deprime la epicidad de la existencia, la pequeñez y la mezquindad humanas tienen la grandiosidad de la tragedia” (28). Se iría configurando así la imagen de un ser (animal, material, solidario, en comunión con los otros, etc.) arquetípico (encarnado en el indio, el bolchevique, el miliciano; indio no en un sentido científico, sino como “un mito normativo cuya proyección futura cuenta más que cualquier nostalgia retrospectiva”), un “modelo humano radicalmente nuevo”. Solo así, “el absurdo angustioso de la condición individual, abandonada por el milagro, se resuelve en la amorosa taumaturgia de la masa” (29-30).

En cuanto a los poemas póstumos, Paoli parece aceptar la división de la obra en *Poemas en prosa*, *Poemas humanos* propiamente y *España...* introducida por M68, al tiempo que reconoce cierta unidad entre todos estos poemas. Así, se refiere a los PPr como fase que, si bien no precisa temporariamente, estaría marcada por “el agudo dolor de las enfermedades en los hospitales, el horror de las mutilaciones”, en la que “el impacto atroz de los sufrimientos físicos sobre la sensibilidad del poeta se expresan con *gran solidez estilística* y, al mismo tiempo, con *una evidencia clínica que tiene marcadas analogías con el realismo expresionista*” (19; subrayado nuestro).

La etapa parisina, en bloque, estaría marcada por

la adhesión a una poética nutrida de expresionismo y de cubismo, evidentes tanto en el extremismo claroscuro de los acoplamientos (...) como en el volumetrismo de las imágenes (...); mientras una compleja urdimbre de técnicas cercanas al futurismo, desde la descomposición anatómica (...) al dinamismo plástico, a la compenetración de planos, está en la base de la (a trechos) bocciana poesía del desocupado. (19-20)

No encontramos en este ensayo una propuesta de separación precisa de los poemas ni referencias concretas al ritmo.

El ensayo “Sugerencias para un itinerario crítico de César Vallejo” es un repaso por los grandes temas de la poesía de Vallejo y ofrece vertientes de estudio para la investigación vallejjiana. Rescatamos la referencia al tema del doble (“César Vallejo, te odio con ternura”) como “*vestíbulo del otro*, otro en cuanto prójimo, pues este prójimo

se trata exactamente como a la otra mitad de la persona que dice “yo”, como al hermano inseparable” (subrayado nuestro). El tema del doble está relacionado con el recuerdo como “un acercamiento exento de falsas ilusiones, de esa otredad, de ese no-yo, de esa condición desvalida del hombre, de ese mismo bien perdido ligado al pasado personal, que la memoria sólo engañosamente aproxima, provista de su cajita de bálsamos consolatorios” (113-114).

El ensayo “Mapa anatómico de *Poemas humanos* (Poética y lenguaje)”, parece acusar recibo de la discusión suscitada por la fijación textual de los poemas póstumos introducida por Georgette de Vallejo en *M68*. Para los fines del ensayo, y en vista de las discordancias para una fijación textual definitiva (ediciones de Georgette y Larrea), Paoli opta por reunir como un mismo bloque, toda la etapa parisina del poeta, “como tercer tiempo del lenguaje poético vallejiano” (118).

Sobre la base de los resultados de un estudio sobre el léxico y los campos semánticos de los poemas de la etapa parisina, intenta establecer ciertas constancias, como la corporeidad del alma y, viceversa, la espiritualización del cuerpo (120). Resalta también la intención de huir del lenguaje hedonista, ya que estos poemas tratan la “experiencia de lo áspero, de lo duro, de lo hostil”. Las percepciones están ligadas siempre a su materialidad, “siendo la auditiva la isotopía léxica de mayor extensión y variedad” (121)¹.

Otro punto de interés para el crítico italiano, con relación al lenguaje vallejiano de esta etapa, es la abundancia de las formas “tú” y “tu” como formas ligadas a la búsqueda de la comunicación. Además, la inspiración marxista de esta poesía no sería superficial, sino “un verdadero salto cualitativo, una operación radical y rigurosa”. Contrapuesta a la poesía que con un lenguaje impostado trata de expresar (falsamente) nuevos sentimientos y pensamientos, “Vallejo, en cambio, ha ido más allá: ha convertido estos temas en su propio lenguaje, en equivalencias, en concretas homologías de lenguaje; ha convertido la predicación en emoción, *el canto cantado en*

¹ Rescatamos la referencia a esta isotopía, que vemos ligada a la necesidad de un lenguaje no hedonista, a la búsqueda de un lenguaje específico, y por lo tanto de un ritmo. Sería interesante, a partir de ello, establecer un lazo con la lectura de Antonio Cornejo Polar, en la “Apertura” de *Escribir en el aire*: “Utopía de un lenguaje total que es –tal vez– imagen de otra utopía más profunda: la que burla la ominosa vigencia de la muerte y la vence, sin tregua, con el inacabable cantar de la auténtica poesía, esa que el hombre “escribe en el [imborrable] aire” de este mundo” (245).

canto hablado, la sonoridad circular de la poesía en una sonoridad esquinada y lancinante” (128; subrayado nuestro).

1.1.2 Américo FERRARI. *El universo poético de César Vallejo*.

Reedición del libro aparecido en 1974, en Caracas, publicado por Monte Ávila, que a su vez estuvo constituido por la tesis sustentada por Ferrari para optar el grado de Doctor en Filosofía por la UNMSM, complementada con una segunda parte dedicada al estudio del lenguaje poético de Vallejo en sus modificaciones.² En esta Ferrari haría, según Sobrevilla, correcto uso de las herramientas de la ciencia literaria.³ El autor articula esta reedición con la edición crítica coordinada por él mismo, para la Colección Archivos, ALLCA XX, de 1988 (cuya segunda edición, ligeramente modificada, utilizamos para este trabajo); es decir, deshecha la separación de los poemas póstumos introducida por Georgette en *M68*. La primera parte del libro está orientada a esclarecer ciertos aspectos temáticos y de cosmovisión de la poesía de Vallejo, desde el punto de vista de una ontología, no en el sentido de una reflexión filosófica sobre el ser, sino en el de “experiencia original del ser”. “De ahí que el nombrar lo esencial sea para Vallejo la cuestión capital de su poesía, el núcleo mismo de la angustia que hace florecer su poesía” (25).

Aunque reconoce, como Paoli, la posibilidad de rastrear ciertas influencias en *Trilce*, Ferrari se preocupa por afirmar la condición de creación completamente original del segundo libro de Vallejo, en la que desconoce la deuda de Mallarmé, propuesta por Xavier Abril (18-20; Cf. Abril 15-64).

En cuanto a las interrelaciones mismas entre los libros del autor, “Existe una aparente solución de continuidad entre los tres libros de Vallejo y sobre todo, entre *Los heraldos negros* y *Trilce*; pero es más que nada la estructura formal lo que cambia; la emoción que lo sustenta y las intuiciones fundamentales del universo poético están ya en el primer libro” (22; subrayado nuestro). Estos cambios serán desarrollados y pautados en la segunda parte de su libro; nacen, según Ferrari, de una búsqueda constante de un lenguaje propio (23).

² “Las diferencias entre la tesis y el libro son: en el libro falta el prólogo de la tesis y en esta la segunda parte del libro. Las conclusiones de la tesis y el libro han sido redactadas en diversa forma. Además, hay variantes de detalle” (Sobrevilla, “La investigación” 104 y ss.).

³ “Notable es por último el conocimiento de preceptiva puesto de manifiesto por el autor en el análisis de los procedimientos formales de V.” (“La investigación” 112-113).

La primera parte del libro constituye una revisión de los aspectos medulares de la poesía de Vallejo en sus etapas; aprovecharemos estas ideas en el último capítulo de este trabajo. Nos centramos por ahora en la segunda parte del libro, titulada “La escritura poética”, especialmente en sus capítulos primero y cuarto, porque en ellos Ferrari deja sentados ciertos planteamientos teóricos básicos sobre su análisis del lenguaje poético de Vallejo y las características básicas del mismo en la etapa parisina.

Como en muchos otros poetas, en Vallejo se notaría la constante intención de reflexionar (aunque no directamente) sobre su quehacer. Se puede encontrar, pues, diversos poemas en los que, entrelíneas y más o menos explícitamente, se configura una poética:

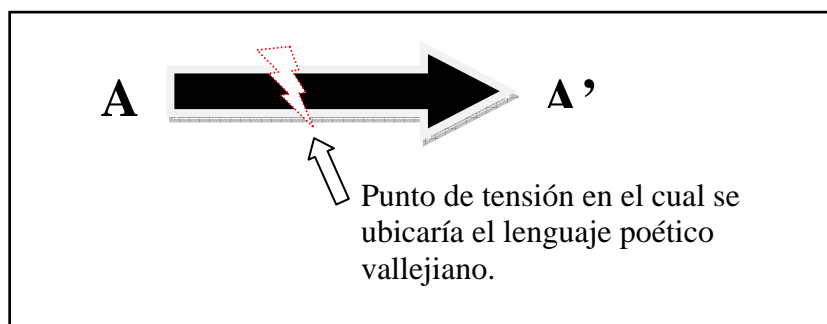
Su esfuerzo no es solamente el esfuerzo por expresar lo inefable, sino el esfuerzo por decir la imposibilidad de decir. En este desdoblamiento del poeta que escribe y que considera la escritura que está escribiendo no hay ninguna veleidad intelectual, ninguna actitud teórica frente al acto de expresión. Lo que sí encontramos es una angustia infinita: angustia en Vallejo corresponde a la angustia ante la imperfección de la existencia (...). *La obscuridad de la poesía de Vallejo está en función de su visión del mundo.* (198; subrayado nuestro)

La investigación sobre el lenguaje poético de César Vallejo parte de la diferencia entre sentido y significación, y del hecho de que “toda la construcción escrita (...), revela[n] por sí misma[s] un universo dinámico hecho de busca y de rechazos, de equilibrio y de tensiones” (199). Los planteamientos de Ferrari, pues, se organizan sobre dos conceptos:

Sentido: Lo que busca expresión. Sentido informe y que busca una forma en los signos.

LO QUE SE QUIERE DECIR: A

Significación: El sentido apresado en una forma. Cuando enfrentamos una obra estamos ante “un conjunto de significaciones a través de las cuales podemos tratar de acceder al sentido de la obra”. LO QUE SE DICE EFECTIVAMENTE: A’



Gráfico

Esta conciencia y esta pugna están en toda la obra de Vallejo; así por ejemplo, “[e]l mundo asimétrico y sin armonía del absurdo toma forma en el lenguaje disonante de *Trilce*” (202). Pero esta misma asimetría es resultado de una búsqueda absurda de la cual el poeta es consciente. Se establece, pues, una tensión: se halla el equilibrio en esta tensión (208). Ferrari estudia detalladamente este hecho en el poema “Intensidad y altura”:

Por consiguiente, el poema ideal debería escribirse en una sola palabra, universal, eterna, definitiva que fuera, que representara, en cifra todas las palabras, todo aquello que en general, puede ser dicho. Ello es imposible: *quiero decir muchísimo y me atollo*. (...) Reflexionando sobre la imposibilidad de la poesía escrita, Vallejo escribe excelente poesía. (206)⁴

(...)

Verdad es que a veces Vallejo se “atolla”: entonces el silencio o la incoherencia parecen triunfar, pero estos silencios, estas rupturas en el fluir de la palabra, si bien hacen a veces muy obscura esta poesía, tienen un gran valor de significación, pues constituyen la expresión más directa del sentimiento íntimo de insipiente y de contradicción irresoluble, así como de la obsesión del vacío y de la muerte que caracteriza el pensamiento del poeta. (207)

Ferrari sugiere que, ya que no hay una serie concreta de poemas-poética, el pensamiento estético del poeta puede rastrearse en los artículos que publicó en *Varietades y Mundial*.⁵ Esto equivale, creemos, a tener presentes los textos de *CSP* y *AYR*, en los cuales se pueden encontrar reflexiones sobre la escritura poética, que pueden ayudar además a matizar esta idea un poco general de Ferrari.

Ferrari hace una referencia a Jean Cohen para definir el estilo como un desvío del “código usual” mediante ciertos procedimientos. Pero observa que “Vallejo subordina la retórica a la intuición poética, las técnicas del verso al mensaje humano que el poeta quiere transmitir, los instrumentos de la palabra al sentido: *no hay pirámide sin cogollo*” (209). Vallejo le confiere plena libertad al poeta,

no frente a la palabra (...) sino frente a diversos procedimientos que sirvan para organizar la palabra en el poema (imágenes, métrica, organización estrófica e incluso, en ciertos casos límite, reglas de sintaxis). Tales procedimientos no tienen

⁴ Cf. *CSP* 53-58. El hecho de que esta preocupación ya esté expresada en un libro que, según Georgette pertenece a los años 1923-1928/29 (*CSP* 7), podría ser demostración de que son estos años en los que se plantean esas necesidades.

⁵ Esta observación nos es particularmente útil, pues es justamente en la época de estas colaboraciones cuando Vallejo redacta los “Poemas en prosa” y *CSP*, y cuando se produce su paulatino acercamiento al marxismo. Respecto a este tema, seguimos los planteamientos de Sobrevilla; véase 1.5.1.

importancia sino en cuanto siguen a la inspiración y la obedecen; el poeta dispone de ellos libremente”. (209-210)

De ahí la independencia de Vallejo respecto a las imposiciones disfrazadas de libertad de las vanguardias.

Entre la ontología, que sería lo predominante temáticamente, y su expresión poética, hay una relación inevitable; pero mientras la una es casi la misma en su núcleo, la segunda “evoluciona y se modifica en el tiempo, de manera lineal” (214).

La primera parte del capítulo IV se centra en el problema de fijación textual del corpus póstumo y propone ciertos aspectos a qué atender. Pasa a enumerar los mecanismos del lenguaje poético de estos textos y afirma que en muchos casos corresponden a una etapa que quiere deslindar con *Trilce* y su lenguaje, y que ya se proyecta hacia los poemas de la etapa parisina más característicos. Admite asimismo la posibilidad de que los poemas en prosa fueran escritos antes del 1930, aunque plantea la de que no sean los únicos de este periodo.

Tr es una aventura de doble filo: “Este lenguaje abrupto y disonante se agota a sí mismo, sin lograr a veces liberar la carga de emoción que permite al poeta comunicar afectivamente con el lector” (285). No habría pruebas suficientes para establecer solución de continuidad concreta entre las “pretendidas dos etapas” de la creación parisina (290-291). Además no es probable que, en la organización de los poemas, el orden cronológico fuera el elegido, pues “Lo que el poeta desea expresar es el auténtico orden poético que aunque se integra forzosamente en el tiempo, *aparece más como ahondamiento que como sucesión*. Como hemos visto, encontramos las mismas obsesiones al principio y al final de la obra: no se suceden sino que se decantan” (293; subrayado nuestro).

Sí importa en cambio la cronología para saber cuál es la evolución de la escritura poética, de ahí que sea posible y útil “establecer un orden cronológico aproximado, si no para cada poema considerado aparte, al menos para las etapas de la escritura del poeta entre 1923 y 1937... Haciendo luz sobre los años de elaboración de los poemas en prosa, sus testimonios [los de Georgette] nos permiten comprender mejor el vínculo entre *Trilce* y los poemas que Vallejo llamaba sus nuevos versos” (294; véase 1.5.3). Sin embargo, como Paoli, acepta que la producción de esta etapa puede ser considerada “como una producción homogénea en la que ciertos poemas escritos después de la

llegada del poeta a Europa prolongan el tono de *Trilce*, a la vez que *anuncian los rasgos característicos del Vallejo del último periodo*” (294; subrayado nuestro).

El uso de la prosa poética ya está en *Trilce*, donde contrasta con el tono y el ritmo del poemario: “se orienta hacia cierto automatismo verbal que disuelve el sentido de la frase en una especie de juego gratuito: las palabras se atraen y se ordenan según sus resonancias y su sonoridad, y el poema obedece a las exigencias de un ritmo amplio, musical, medido, insólito en *Trilce*” (295). Habría un trabajo formal distinto de *Tr*: “las palabras son los únicos vehículos de que dispone el poeta para liberar y transmitir la emoción, y en las palabras deposita su confianza, dejándolas acercarse, asociarse u oponerse libremente en estos poemas en prosa, aunque *más por atracciones o analogías semánticas que por razones de orden fónico*, como sucedía aún a menudo en *Trilce*” (296; subrayado nuestro).

Encontramos en estos poemas procedimientos que Vallejo desarrollará más adelante en su obra ulterior: 1) la oposición término por término de dos miembros de la frase y el calco semántico; 2) la contraposición de lo abstracto y lo concreto y, en general, de palabras distintas que no tienen relación desde el punto de vista lógico (297).

Paralelamente, Vallejo daría muestras de mayor preocupación por el ritmo y la organización general del poema. La prosa absorbe o borra las disonancias y rupturas rítmicas aunque se halla aún vestigios del lenguaje de *Tr* (297): “la escritura de Vallejo se ha hecho más firme, más sobria, menos crispada (...) Voluntad de simplicidad y de economía y excluyen todo artificio susceptible de ocultar o desviar la expresión directa y urgente de la ansiedad o de la emoción” (298). Estos poemas en prosa además tendrían el tono de la letanía: repetición con respecto a algún leitmotiv.

Como vemos, ya sea que se trate del descubrimiento luminoso de la vida, o de la presencia universal del dolor, en el conjunto la ley de construcción del poema es análogo: el poeta trata de asediar, mediante la repetición de los términos que expresan su obsesión, una realidad que no se deja asumir racionalmente, y cuyo sentido huidizo requiere para ser fijado, el esforzado martilleo de la anáfora. (300)

“Los procedimientos de la anáfora y la enumeración, que nacen de una obsesión, desempeñan así un papel cada vez más unificador y centralizador” (301). La repetición obsesiva trataría de desentrañar el enigma de la realidad (303). Además de estos procedimientos, estaría presente “...la disociación (en este caso [“Existe un

mutilado...”] entre la función y el órgano), procedimiento mediante el cual el poeta da testimonio de una realidad siempre imperfecta y siempre problemática” (304). Ferrari ve muy bien en estos poemas lo básico de lo que vendrá más adelante: les reconoce, pues, cierta autonomía (305; su análisis de “Las ventanas se han estremecido...” (301-302) lo articularemos a nuestra lectura en el capítulo III).

Las páginas siguientes estudian la presencia de ritmos, metros y estrofas clásicas en un verso libre que las utiliza a voluntad:

el que el poeta recurra, después de *Trilce*, a metros tradicionales como el endecasílabo, el alejandrino o el heptasílabo, que alternando libremente con otros dan combinaciones sumamente eficaces desde el punto de vista rítmico, supone la adquisición de un estilo en que las formas “clásicas” son utilizadas como elementos que contribuyen a acentuar la impresión de libertad que produce esta lengua extraordinariamente original. (306-308)

El uso y recurso de lo clásico se incorpora a las necesidades expresivas del poeta (309-311):

Pero así como el poeta, como lo prueba este último ejemplo, tiene conciencia de introducir en el poema una expresión familiar del español hablado en el Perú y abre un paréntesis para justificarla, también *es consciente de escribir un lenguaje poético en el que el tono prosaico entra como elemento indispensable para dar a la poesía la aptitud para expresar con la mayor fuerza posible, la angustia de lo cotidiano, donde se resume, mejor que en ninguna otra experiencia, la existencia y el tiempo*. Este equilibrio entre prosa y poesía es, por lo menos, objeto de reflexión en Vallejo, siempre preocupado por los mecanismos de su propio lenguaje y del lenguaje en general (313; subrayado nuestro).

El crítico realiza también un estudio sobre los elementos relacionales (315 y ss.) que tratarían de reducir los abismos de la realidad, dado que nada añaden a la coherencia interna del poema.

Ferrari reconoce asimismo en estos poemas cierta uniformidad. Su “homogeneidad” haría que los poemas póstumos sean una tercera etapa, siempre bajo la condición de continuidad-discontinuidad: “En su última obra el poeta demuestra estar en posesión de los instrumentos o procedimientos estilísticos más aptos para la expresión auténtica del conflicto ontológico que lo obsesiona, y que había ensayado ya, en gran parte, en sus libros anteriores (322).

Los procedimientos estilísticos de los poemas póstumos en verso serían:

1.- Anáfora, reiteración, diseminación recolectiva: a) Palabras diseminadas. b)

Las palabras o expresiones reiteradas aparecen bajo la forma de estribillos o letanías;

hay simetría y sistematicidad. c) Diseminación recolectiva. c.1) Recolección de palabras diseminadas en el poema. c.2) Reiteración de expresiones no diseminadas que ocupan un lugar determinado en la arquitectura del poema (323-340).

2.- Enumeraciones sistemáticas, vocablos o expresiones eslabonados y aglomerados: En este caso no se trata de mostrar lo caótico, sino de abarcar y agotar los innumerables aspectos, unir los contrarios. La enumeración amplía, enriquece y contradice: muestra la complejidad paradójica del ser. Habría: a) Enumeración-inventario. b) Enumeración-definición (340-348).

3.- Calcos, atracciones semánticas o fónicas, contrastes, oposiciones, aproximaciones insólitas, disociaciones y condensaciones. El objetivo es aproximar y oponer. Síntesis imposible: mostrar su posibilidad-imposibilidad (348-360):

Como se puede observar la oposición simple de términos puede complicarse, ya por la presencia de constelaciones de contrarios que pertenecen a esferas de significación delimitadas, o bien por el entrelazamiento de dos pares de términos antitéticos, de modo que cada sustantivo recibe en sí mismo una determinación lógicamente contradictoria. Ello nos da dos sintagmas opuestos cuyos términos se contradicen en el interior mismo de cada sintagma: *por el trote del ala a pie volando*. (353)

4.- Imágenes. Escasas y por ello mismo impresionantes (360-364).

5.- Empleo del adjetivo. Nada de adjetivación hueca, sino una adjetivación que se constituye en “eje fundamental de la expresión poética”. El epíteto y otros procedimientos. (364-369)

Aunque Ferrari afirma que son solo dos los procedimientos que, de entre estos, están ya presentes en los poemas en prosa, creemos que en realidad, ese primer paso liberador de la prosa es el responsable, en muchos sentidos, de este amplio espectro de recursos formales. Las ideas planteadas por Ferrari son importantes para este trabajo, que sin embargo les reconoce un defecto: los planteamientos sobre la cosmovisión de Vallejo la hacen quedar como desarrollos articulados a aspectos puntuales de su ontología; no ven la configuración de la misma a lo largo de la producción vallejana, es decir, más allá de su identidad, su diferencia.

1.1.3 Alberto ESCOBAR. *Cómo leer a Vallejo*

El libro se propone hacer un recorrido interpretativo por los cinco libros de poemas de Vallejo: “Nuestro propósito se explica mediante un haz de hipótesis que son entrecruzadas en lo que llamamos las *poéticas* de César Vallejo” (13). Utiliza el análisis textual, pero se exime de un aparato bibliográfico y de un análisis exhaustivo. La intención del libro es ayudar a leer a Vallejo al lector interesado en profundizar; no es propuesta de una postura crítica ante una comunidad académica. No obstante, se trata de una interpretación completa y profunda de muchos de los haces temáticos de los poemarios de Vallejo. Nos serviremos de algunas de sus ideas en la interpretación que hagamos en el capítulo III.

Este libro sigue, sin cuestionarla, la edición *M68*, por lo que dedica un capítulo completo a los *Poemas en prosa*.⁶ Reconoce en estos Escobar, la continuidad de motivos como el de la relación madre-hijo; pero anota, también, sus peculiaridades: “el hilo que enhebra estas piezas puede entenderse como una suerte de re-conocimiento de su identidad, de deslinde de su ser propio, al encarar las nuevas circunstancias que acarrea la apertura de desconocidos horizontes” (197-198).

Los *Poemas en prosa* serían “[d]e importancia para apreciar algunos textos de *H.N.* y de *Trilce* y enriquecer su relectura, pero también de incuestionable trascendencia para atisbar la cosmovisión de la realidad humana en los libros posteriores” (200). Postura con la que convenimos y que sirve de apoyo y de punto de partida para nuestra investigación.

Asimismo, Escobar reconoce en estos poemas la búsqueda del diálogo, del lazo con el otro y los otros, en una dimensión que rebasa la puramente familiar; es decir, en eso que el crítico denomina “mallas interpersonales”: “Existe, pues, una comunidad que se proyecta, aun cuando se quiebre o sea rota, de persona a persona; es decir de agente a agente, y ella subsiste a pesar del conflicto entre la vida y la muerte; porque todo es, en esta poética, un *partir* o un *volver*” (202). El crítico reconoce, pues, que en esta poética hay algo que se modifica en la cosmovisión del poeta, que cambia con respecto a la poética anterior: una postura distinta frente a la vida.

⁶ Véase la crítica que al respecto le hace Sobrevilla (“La investigación” 144). Sin embargo, le reconoce “el haber proporcionado una imagen fidedigna de la evolución poética de Vallejo”; “la investigación vallejiana posterior, necesariamente habrá de orientarse por esta imagen de la evolución del poeta trazada por Alberto Escobar, ya sea para afirmarla o para proponer otra que fuera más certera —posibilidad esta última que parece difícilmente dable en virtud del eficiente trabajo textual realizado por el autor” (“La investigación” 141-142; véase también su *César Vallejo* 211).

Otro de los aspectos resaltados por Escobar, siguiendo a Ferrari, es que en estos poemas la experimentación formal ha cedido su lugar a favor del trabajo sobre los sentidos: “continúa preterido el paradigma literario de *Heraldos*, en beneficio de *un lenguaje más concreto, más encaminado a la función comunicativa*” (198; subrayado nuestro).

Escobar hace calas sobre el ritmo y la cadencia de estos poemas que sin embargo no nacen de un análisis explícito; los detalles de las mismas los expondremos más adelante.

1.2 Trabajos en relación con la escritura poética de César Vallejo

1.2.1 Carlos HENDERSON. “Por una poética en la crítica vallejana: las leyes del verso en Vallejo”

El ensayo, aunque un poco errático, es importante por una intuición clara de una ley del verso vallejiano; por resaltar la búsqueda del tono oral (“la imagen se escucha más que se ve”) y de la dialogía como lo propio de estos poemas; y la alusión tangencial a la correspondencia de estos recursos estéticos con la ideología y la ideología política del creador. En cuanto a la primera virtud mencionada, resaltemos la siguiente cita:

Pero, el fin buscado es mantener antes que nada la inteligibilidad dialógica, que se establezca una comunicación, la información es desdeñada. Lo paradójico de este sistema —las leyes del verso, que lo estructuran— es una oposición no contradictoria, léase una relación que se apoya en dos fuerzas contradictorias:

a) mancomunidad de las relaciones sintácticas: la linealidad sintáctica es mantenida en gran medida.

b) ruptura de la linealidad lógica, en la que hay la presencia y la secuencia de materiales heterogéneos, arbitrarios, extraños entre sí.

Es decir, que la cadena significativa finalmente se construye por/y contra la acción de esas dos fuerzas. (2-3)

Se pueden hacer, sin embargo, algunas críticas al trabajo de Henderson: repite ideas ya planteadas por otros críticos en mayor o menor medida; así, se priva de referir directamente a críticos que han planteado ideas similares, aunque su conocimiento de la obra crítica es abundante (99-107). Asimismo, su análisis rítmico, aunque tomado como precedente importante para nuestro trabajo, se hace desde perspectivas teóricas ajenas al español; punto en el que disentimos, dado que el ritmo es un hecho fuertemente ligado

al idioma particular que lo construye (ver las ideas de Belic reseñadas en 1.6.7) y se cuenta con sólidos tratados rítmicos del verso español (ver 1.6.1-1.6.7). Finalmente, obvia un deslinde filológico, y no establece qué poemas componen los *Poemas humanos*, si entre estos incluye los “Poemas en prosa” o si reconoce la existencia del libro *Poemas en prosa*.

1.2.2 Giovanni Meo Zilio. *Estilo y poesía en César Vallejo*

Se trata de un trabajo estilístico sobre “Himno a los voluntarios de la República” de *E*; utiliza los planteamientos de Leo Spitzer. Aunque en él hay un apartado dedicado a los procedimientos fonomelódicos (46-58) con aseveraciones tan acertadas como esta: “Desde el punto de vista fonológico (*sensu lato*) se puede decir que aprovecha intensamente la funcionalidad de la oposición *rápido/lento*” (47) e incide en el aporte de dichos procedimientos sobre los aspectos semánticos (55), las ideas sobre ritmo no son desarrolladas en detalle (véase la nota a los vv. 20-21, en el comentario que hace del poema en cuestión entre las páginas 183 y 216). Es sugerente, no obstante, esta idea que de alguna manera tratamos de seguir con nuestra investigación: “La división ‘transversal’, la más adoptada hasta ahora por la crítica vallejana, debe dejar sitio, según nuestra opinión, a la ‘longitudinal’ donde separamos no las varias ‘etapas’ del poeta en el tiempo, sino los ‘estratos’ espirituales y estilísticos presentes en todas sus obras” (17).

1.3 Referencias concretas al ritmo, la prosa y aspectos conexos

1.3.1 Mariano Iberico. “El tiempo”

Se trata de un ensayo que incide en el plano del contenido, principalmente. Aborda ciertas constantes en el tratamiento del tiempo por un poeta que ha reflexionado explícitamente sobre él. Habría en Vallejo un esfuerzo por recuperar el pasado maternal e infantil, de donde extrae “una provisión de amor para los tiempos amargos que vendrán” (304). Lejos de este tiempo del pasado, estaría un tiempo de la derelección, cuyas características son el esperar sin esperanza y el sentimiento de la muerte. En este último punto es de notar una “erótica de la muerte” (307); si bien se identifica en algunos poemas el sexo femenino con la tumba, ello implica igualmente su correspondencia con un retorno al principio, a la regeneración a partir de la muerte.

En general, como dijimos, el ensayo se centra en aspectos del contenido, y en ese sentido se inscribe en el grupo de estudios sobre el tiempo en la poesía vallejiana que Rowe considera ya realizados con suficiencia. No obstante, es posible rescatar de él algunas ideas:

Pasando ahora a examinar los caracteres formales de la temporalidad en la poesía de Vallejo, encontramos en primer lugar un fenómeno de arritmia consistente, como la dolencia cardíaca que nos sirve de modelo, literalmente en una alteración del ritmo con que pulsa la vida. Puede también decirse que la arritmia consistente en el paso brusco de la aceleración al retardo, o viceversa, o en la interrupción o discontinuidad en el pulso normal del tiempo (308).

Que se encuentre dicha arritmia no significa que su expresión verbal carezca de ritmo. Detecta el filósofo cierta regularidad métrica en los versos vallejianos: “se siguen la reglas tradicionales de la acentuación y de la métrica y [que] se combinan en estrofas sometidas también, aunque con cierta libertad, a las formas conocidas de composición” (309). Así, pues, dentro de los márgenes de ruptura de la regularidad rítmica, encontraríamos tradicionalidad. Ruptura y tradicionalidad superpuestas a fin de crear una pluralidad de ritmos que nos ayudaría a comprender fenómenos [del contenido, suponemos] íntimamente ligados a ella, como la “superposición de planos temporales y la trasposición o intervención de los momentos del tiempo” (309; veremos una afirmación similar en el ensayo de Rovira que reseñamos en 1.3.7).

Efectivamente, es notorio en la poesía del Vallejo un desorden temporal o la superposición de tiempos —“El traje que vestí mañana / no lo ha lavado mi lavandera”—, en que el futuro está constituido por un hecho ya pasado. Para un definición de la temporalidad, el crítico apela a los adverbios, que, nos dice, lejos de ser partículas completamente dependientes, “[s]on conceptos funcionales, meras formas desnudas” (311). Así, el sentido y la vivencia del tiempo en Vallejo podrían ser entendidos con los adverbios todavía, siempre y nunca: “Entre esos extremos de la infancia y la tumba, el tiempo es un intervalo que llenan la nostalgia, la ansiedad, la espera. Y en él, el “todavía” es el suspenso, la espera, o la reiteración crónica de Lo Mismo, el “siempre” es la ansiosa prolongación del “todavía”, el “nunca” es el siempre de la negación y de la ausencia...” (311). Sería interesante, pues, estudiar estos aspectos a partir del estudio del uso del adverbio, forma plena, por el poeta.

Dado que en el caso de Vallejo es imposible tratar de representar el tiempo como sucesión, Iberico plantea tres caracteres que ayudan a delimitar las características de

este tiempo: 1) Separación, distancia entre las regiones temporales. 2) Reunión en el presente de las regiones separadas. 3) Profunda relación de solidaridad entre el dolor y el tiempo (313), puntos que pasa a desarrollar. Separación, dado que es inasible lo que el tiempo muestra en el presente, siempre separándose de su pasado y nunca logrando capturar lo que del futuro se espera. Así el presente sería el haz fugaz en que pasado y futuro confluyen: punto de conciencia de la separación, pero que, como conciencia compleja, articula lo sido, lo que es y lo que será. Sin embargo, se trata de una simplificación, dado que “el presente es, por esencia, instantáneo, inextenso” (313); su ser es el fluir: “En este sentido mixto, en el presente, lugar de incesante muerte y resurrección, se concibe que puedan darse intervenciones, desplazamientos, confusiones de las regiones del tiempo, sobre todo en momentos de exaltación poética o en situaciones de tipo alucinatorio” (314). El dolor es siempre tiempo, dado que este lo suscita (por la conciencia de la separación, del pasado y del futuro). Pero al mismo tiempo, y esto es importante para nuestros fines, el dolor está íntimamente relacionado con la música: “Y pues la música es la expresión más auténtica y directa del dolor, ¿no será que esta inspiración trágica de la música no sea en realidad otra cosa que la transposición al plano de la creación lírica del parentesco ontológico más profundo entre el dolor y el tiempo?” (315).

Es de lamentar que las citas sean de los dos primeros libros del poeta, y se entienda esta concepción del tiempo como inmutable, así como que su comentario se haga específicamente respecto al contenido de los versos, y no a su forma. Sin embargo, las aserciones de Iberico son interesantes, especialmente al referirnos ya a una semántica del ritmo y al sugerirnos la relación música[ritmo poético]-tiempo-dolor.

1.3.2 Alberto ESCOBAR. *Cómo leer a Vallejo*

En este libro ya citado (véase 1.1.3), Escobar ofrece una serie de referencias al ritmo sobre muchas composiciones de los poemas de Vallejo; no abunda en desarrollos y detalles, pero trata siempre de establecer una relación entre estos aspectos rítmicos y la temática y cosmovisión general de los poemas.

En cuanto a la rítmica de los *Poemas en prosa*, destacamos la referencia que hace Escobar a Ferrari, quien afirma que en esta etapa Vallejo habría abandonado su preocupación sobre el aspecto formal (198). Y más adelante: “Por eso, no obstante que el estilo vallejiano parezca –en este libro– más directo, más despojado de complejidades

patentes, se nos ocurre que *en un nivel profundo se estructura en concierto con una escrupulosa retórica conceptual*” (201). Y a modo de conclusión valorativa general: “Así, con *un grave compás de letanía*, Vallejo frasea en *Poemas en prosa* su vocación al servicio de la vida” (208; subrayados nuestros).

1.3.3 William Rowe. “Lectura del tiempo en *Trilce*”

Nos parece que este ensayo de Rowe es precursor por llamar la atención sobre la constitución del tiempo no en el plano del contenido sino en el plano de la expresión (304), es decir: “el tiempo en su acepción de ritmo”, como principio de construcción; “el ritmo pertenece tanto al significante como al significado y, más estrictamente, no permite una separación entre ellos” (297). Así, propone una búsqueda en lo prosódico, que necesariamente está en relación con los sentidos: “el ritmo está en la médula del arte de Vallejo: no como sílabas contadas para contener un significado, sino como parte de un proceso de la producción del sentido” (298).

Centrándose en un primero momento en “Absoluta” de *LHN*, como puente entre la poética del primer libro y la del segundo, detecta en este poema la referencia a la infinitud (lo Uno, Dios) en su tránsito hacia lo finito; el ritmo único (que es una cárcel) frente al ritmo diverso. El poema introduciría la pérdida de la unidad, la entrada de la doblez (299), los pliegues del tiempo, la ausencia de la unicidad. Esta misma intuición es dominante en los poemas de *Tr*: LX, LXI, etc.: “...el tiempo es dividido, plegado. El perspectivismo se hace imposible, por no existir ningún punto de origen. El yo del poema no vuelve a un pasado para mirar hacia adelante al presente: habla siempre desde un presente, pero un presente dividido” (301). El poema LXI, por ejemplo, desmitificaría la linealidad del tiempo, lo cual impide un punto de apoyo fijo desde el cual mirar el devenir: “cualquier libertad fuera del ritmo de la diferenciación es un mito” (301). Es necesario que se produzca la diferencia (la no identidad) para que se produzca el ritmo.

Rowe pasa a hacer ciertos acercamientos a esta tensión, a esta instauración de la diferencia, en el ritmo de algunos versos, para determinar que lo predominante en *Trilce* no es antirrítmico, como propone Iberico (véase 1.3.1), sino antirrepetitivo, “revelando las varias formas de lo cerrado que produce la repetición” (303). Así, refiriéndose a *Tr II*, dice: “Pero la repetición no consigue el acostumbrado efecto retórico de la intensificación; reflejando la poética del libro en total, este poema revela que la forma

regular, lejos de contener una plenitud (como lo quisiera el conservadurismo) se convierte simultáneamente en cárcel y vaciamiento” (304). De allí la necesidad de introducir la diferencia, es decir, la alternancia de ritmos diversos, de rupturas rítmicas, y de tensiones rítmicas, entro lo formal y lo semántico. No obstante, “la diferencia podría obedecer a una relación repetida. Por eso el poeta siempre debe estar atento a la innovación” (304). Agregamos nosotros: Vallejo estuvo atento a este peligro; justamente por eso continuó la renovación de su lenguaje a través del poema en prosa, donde la repetición, sobre la cual se construye un ritmo, no deja de dar cabida a la diferencia. Recuérdese que ya hay cuatro ejemplos en *Trilce* mismo, pero que no comparten muchos aspectos formales con los “Poemas en prosa”.⁷

Aunque haciendo un uso un poco insuficiente de ciertas herramientas (se utiliza solo tentativamente el concepto de pie), el ensayo de Rowe pone el énfasis en que el ritmo está necesariamente ligado al tiempo, y que este no solo, por tanto, debe buscarse en el significado de los versos sino en su ritmo, como punto que articula los dos planos de la significación. Es también interesante la última acotación citada, dado que creemos que en *Tr* el proceso de renovación (es decir, de diferenciación) no ha llegado a su culminación, lo cual hubiera significado salir de la diferencia y obtener una identidad: estancarse.

1.3.4 William Rowe. “César Vallejo; el dolor como forma de expresión”

Se trata de un ensayo que vuelve a incidir en las mismas ideas del reseñado en 1.3.3. Llama la atención sobre la necesidad de una lectura distinta del tiempo en los poemas (387; 393). Propone el crítico que “El dolor también irrumpe en el tejido de los sonidos, destrozando la estética de la armonía y rompiendo la relación estable y simétrica entre sonido y objeto” (390). Es decir, los poemas de Vallejo estarían escritos desde la experiencia del dolor, serían una poética del dolor; pero este no se presenta a nivel del contenido: “A un lector lo lleva hacia un lugar donde hay una máxima penetración de los sonidos, de las palabras como puerta a una zona que se puede llamar prerracional (...) Entran en la zona más indefensa del ser” (390). Un resumen, en un sentido mejor pautado pero menos desarrollado en sus detalles (entendemos que como un programa aún pendiente) se encuentra en las páginas 392-393.

⁷ Sobre su peculiaridad respecto del conjunto, véase Ferrari 295; Martos y Villanueva 35-36.

1.3.5 Stephen Hart. “La cultura y la política en la prosa periodística de César Vallejo”

Se trata de un ensayo que recorre, a partir básicamente de sus textos periodísticos (aunque también a partir de textos de *CSP* y *AYR*), la adhesión de César Vallejo al comunismo; se centra especialmente en el periodo de 1926 a 1932. Lamenta el estado precario del estudio sobre estos años, que se debería a las pugnas Georgette de Vallejo – Juan Larrea, así como a la poca atención de los críticos con vistas al establecimiento de una cronología.

Así, pues, una primera etapa (desde la llegada de Vallejo a París hasta más o menos finales de la década del veinte) estaría constituida por aquellos artículos que muestran los primeros contactos con la vida cultural parisién, y la identificación que establece entre el comunismo y el surrealismo como movimientos afines (450). Sin embargo, poco a poco se establecería una distancia, dado que Vallejo, por ejemplo, no adhirió, como hicieron los surrealistas, al anarquismo: “En 1930, el interés que había sentido antiguamente por el surrealismo, se evaporó sin dejar rastro”. Sin embargo, fue por este acercamiento que Vallejo estudió el comunismo con detenimiento (451).

Es difícil establecer el momento preciso en que Vallejo empezó a estudiar el marxismo, aunque se sabe que en 1927 ya leía *L’Humanité*, periódico marxista. A partir de ello empieza su primera simpatía por Trotsky; viene su primer viaje a Rusia, su adhesión plena, su inscripción el 29 de diciembre de 1928 al Partido Comunista Peruano y la profundización en sus conocimientos a partir de lecturas de la librería asociada con *L’Humanité* (452).

A esta primera etapa sucede un periodo de “irresolución espiritual”. Sin embargo, a fines del 29 “la indecisión que Vallejo sentía cedió el paso a una firme resolución política” del lado del stalinismo, alineándose a las directivas del Partido (453). Pertenecen a esta etapa, *Rusia en 1931*, así como la serie “Reportaje en Rusia” que publicó en Bolívar, “Las grandes crisis económicas del día. El caso teórico y práctico de Francia”, familiarizado probablemente con *El leninismo teórico y práctico* de Stalin, de donde extrae esa adjetivación, presente también en “Telúrica y magnética”, así como en algunos apuntes de los carnet de *CSP*. La imagen de Trotsky es desplazada por Stalin en el triunvirato Marx-Lenin-Stalin (454): “No sólo Vallejo es ahora defensor dogmático de Stalin; también su actitud con respecto a la difamación de la URSS es intransigente”.

Este tránsito se notaría por el hecho de haber realizado modificaciones al pasar textos de sus artículos periodísticos al libro *AYR*, procedimiento en el que se ha borrado o desplazado a algunos escritores disidentes, como Trotsky y Pilniak (454-455). Pertenecen a esta época también *El tungsteno*, “Paco Yunque”, *Entre las dos orillas corre el río* y *Lock-out*.

1.3.6 Edgar Montiel. “La prosa matinal de un poeta”

Se trata de un estudio un poco difuso sobre la obra periodística de César Vallejo, en quien reconoce el haber abierto con tesón un espacio para la expresión auténtica de la cultura latinoamericana: “su prédica fue un campanazo, buscaba movilizar los espíritus, aventar una tesis quitasueño contra las ideologías domingueras” (467-468). Aunque el proceso para llegar a esta conclusión no es muy claro, el ensayo es interesante por algunas ideas sobre este ejercicio “olvidado” del poeta:

hay que tener cuidado con la celada usual de ponerse anteojeras para concentrar la mirada en su poesía y considerar de segundo orden sus otras expresiones. Por una razón muy sencilla: casi siempre su poesía se desgrana en su prosa; su fondo poético se advierte en cuanto escribió: tesis, ensayos, crónicas, dramas y comedias, cuentos y novelas y hasta guiones cinematográficos. (457)

A partir de una lectura como esta, la idea que de Vallejo nos hagamos será distinta (458). Como cronista, Vallejo asocia signo y tiempo y se inscribe en una tendencia general de los escritores de su tiempo; su trabajo no es el de un diletante o un bohemio sino el de un profesional (459). Se forja una técnica, uno de cuyos aspectos sería “La construcción rítmica y secuencial del cine, que en la escritura equivaldría a la frase corta y la imagen gráfica, caracterizaron muchas de sus crónicas” (460).

Sus virtudes serían, por un lado, haberse forjado también a este nivel un lenguaje propio, que no tenía por qué estar sometido a criterios de eufonía: “Lo que ocurre es que encuentra en la lengua viva la codiciada palabra justa para poetizar un mundo, su mundo” (463), y por otro, estructurar un discurso autónomo, distinto del discurso hegemónico de su país o de Latinoamérica (464).

La poesía de Vallejo es poesía arraigada en el idioma castellano; “[p]ero no ocurrió lo mismo con los artículos de su época europea: se advierten giros y expresiones francesas, con galicismos que tenían perfectamente su equivalente en castellano (...) los comentaristas no pasaron por alto su escritura “consonantemente resentida por la prosa

francesa” ”, juicio este hecho específicamente sobre *Rusia en 1931* (465-466). Aunque se trata de una idea no desarrollada, vale como indicio de uno de los posibles afluentes de la prosa vallejiana (véase 1.5.2).

1.3.7 José Carlos Rovira. “Acerca del ritmo y la conciencia del verso en César Vallejo”

Este ensayo se centra en los poemas póstumos especialmente. Como Rowe, en el primer ensayo reseñado, Rovira se articula con la afirmación conocida de Vallejo sobre la creación de *Trilce*: “¡Dios sabe cuánto he sufrido para que el ritmo no traspasara esa libertad y cayera en libertinaje!” (991). Asimismo, hace referencia a las afirmaciones de Vallejo sobre la organicidad de la composición artística (992).

LHN sería más bien conservador en el aspecto rítmico; notamos una predominancia del endecasílabo combinado con el heptasílabo, combinación de amplia tradición (993-994). Pero se nota, a pesar de este conservadurismo, la presencia de elementos de propia creación. En *Tr* “[e]l ritmo del lenguaje sigue existiendo como elemento de articulación” (994).

La hipótesis de su trabajo es que el uso rítmico “responde además a un mecanismo consciente de poner en relación significado/ritmo, como proyecto de disolución incluso, como perspectiva hermética para el poema” (995). En *Tr* subsistirían ciertos elementos de la tradición; su ruptura no significa abandono del ritmo. Esta es una afirmación interesante, en tanto generalmente se confunde métrica y ritmo; cuando aquella desaparece (tal sería el caso de *Trilce*), se dice que este también, lo cual no es posible dado que aun cuando no haya regularidad o no se dé la musicalidad esperada de un verso, el ritmo, más o menos extraño, no deja de existir.⁸

Comprende que en *Poemas humanos* estamos ya en el ámbito del verso libre, lo cual no implica que se abandone cierta regularidad rítmica (996-997). Esto se daría a

⁸ Que el ritmo es un constituyente cardinal de la obra poética de Vallejo, no solo lo demuestra la carta mencionada (en Mariátegui 316), sino el prólogo de Antenor Orrego (217-229) donde este expone su concepción de la correspondencia entre la intuición vital del poeta y su expresión en el ritmo del poema, “un hábito latente que no está en la literalidad de la expresión” (222; Cf. 1.6.7). El ritmo existiría en la naturaleza y el artista solo debe descubrirlo y plasmarlo en su obra. Habría un ritmo en *Tr*, aunque no es el de la preceptiva: “El poeta llega a estas regiones enteramente desnudo. Desnudo de convención y de artificio. La veste retórica, el parámetro literario, como humillante trapillo de indigente, yace abandonado y desgarrado, y el varón edénico presenta su carne a los besos de la luz, a los hábitos de la noche, al temblor de las estrellas” (224). Se puede leer como una “confirmación de parte” de este juicio, por lo menos en lo que atañe a la estética de esa su etapa poética, el que Vallejo escribirá en el esquema para un estudio por realizar, la siguiente anotación: “El estilo (Véase Orrego)”, presumiblemente refiriéndose a estos juicios (AYR 162).

través de dos procesos: 1) la presencia de series rítmicas que organizan fragmentariamente los poemas, y 2) a través de un endecasílabo que permanece como base versal.

Este punto es crucial para la argumentación del crítico, dado que esta restitución de una base rítmica es correlativa de ciertos aspectos del sentido. Habría, pues, “un mecanismo que enfatizaría versos-significados claves, a través de lo que estoy llamando restitución rítmica” (997-998; Cf. Paoli 13-14). Aunque el crítico reconoce que un inventario de las formas versales utilizadas por el poeta está por hacerse,

en el ámbito del “verso libre”, el ritmo poético, con específicas bases versales, actúa como organizador del poema y, probablemente, como restitución del significado, o, al menos, como un énfasis especial sobre el significado, en determinados momentos claves (...) una perspectiva de lectura que nos aclarará, limitadamente, el uso voluntario del ritmo como constructor poético —con un fondo de tradicionalidad también—, incluso en los momentos en los que el ámbito de la libertad explorada parece alejarnos más intensamente de la propia tradición. (1001)

Aunque creemos que se concibe nuevamente el concepto de ritmo poético en un sentido un poco impreciso, reduciéndolo a su aspecto métrico, estas ideas tienen la virtud de re-establecer la relación entre el ritmo y el significado, así como la de entender la organicidad de la construcción rítmica de un poema y, por tanto, el estudio funcional y estructural del verso. Así leamos esta observación, que podría recordar ciertos planteamientos de Belic: “La ruptura rítmica de 29-34, donde aparece un Vallejo coloquial y dialogante, en una serie que, si queremos restituir algún esquema rítmico, resultaría imposible (...), tiene su resolución doliente autobiográfica, en la que el poeta se nos transmite a sí mismo, en ese final rotundo (...) que cierra el poema” (998-999).

Valiosa asimismo la sugerencia sobre la base tradicional de los poemas póstumos, lo cual nos obligaría a incluir algunos de ellos en el primer grupo de la clasificación realizada por Paraíso (véase 1.6.3), de ritmos fónicos (véase el caso de “Hoy me gusta la vida mucho menos...” en 2.2.8).

1.3.8 Carlos Eduardo Zavaleta. “La prosa artística de Vallejo”

Reconoce el crítico la primacía de la obra poética de César Vallejo, pero sugiere dar un lugar importante al trabajo en prosa del autor, en tanto prosa y poesía constituyen el esfuerzo coherente de un solo creador (51-52; 58). Se ocupa sin embargo de la prosa

artística y no de aquella que configura la obra periodística u otros libros de pensamiento.

Reconoce que en Vallejo hay un periodo de aprendizaje prosístico, una evolución que va de un primer momento signado por la expresión barroca, llena de arcaísmos, presente especialmente en la sección “Cuneiformes” de *Escalas* (donde encuentra dos poemas en prosa, “Muro antártico” y “Muro este”), pasando por la prosa más sencilla y el tono narrativo mucho más logrado de los cuentos de la sección “Coro de vientos” del mismo libro (58): “Pero lo importante es que Vallejo sopesó estos casticismos, propios más del lenguaje escrito que del oral, y supo abandonarlos por el camino, pues gradualmente los usará menos en “Coro de vientos” y en *Fabla salvaje*, y casi desaparecerán en *El Tungsteno* y “Paco Yunque” ” (58-59).⁹ Aunque reconoce en “Coro de vientos” ciertas irregularidades, no deja de establecer su dinamismo respecto al estatismo de los textos de la primera sección de *Escalas* (61). El hecho de que escribiera paralelamente las dos secciones de *Escalas* y *Fabla salvaje* delata que desde el principio conviven en Vallejo “dos estilos prosísticos, por entonces, uno retórico y otro oral” (60).

Fabla salvaje tiene un lenguaje coloquial y mejor construcción del argumento y personajes (61). Aprecia, con González Vigil (19-22), las prosas de *CSP*, conjunto en el que reconoce un poema en prosa: “Quiero perderme por falta de caminos”.¹⁰

Hacia el reino de los Sciris sería un cuento patriótico y pedagógico, escrito en lenguaje sencillo y directo, mientras que “Sabiduría” antes que cuento es “una moraleja que sólo se explica por las hondas cavilaciones religiosas de Vallejo, notorias en composiciones previas” (61-62).

En *El Tungsteno* estamos ya ante un escritor comprometido con un pensamiento político y que, por tanto, está utilizando criterios extra-artísticos para la creación (64); sin embargo, a pesar del mensaje, se nota en la obra “los pocos recursos de Vallejo para la novela de largo aliento (...) cierta ingenuidad”, aunque existe “un buen aprendizaje del diálogo” (65). La pieza maestra de esta etapa sería “Paco Yunque”, que con la

⁹ Nótese que, a pesar de tratarse de un escrito revisado en 1996 (70), el autor aún no acusa recibo del descubrimiento de Claude Couffon (véase González Montes 127-131). Asimismo, obvia el hecho de que las dos últimas obras están escritas en el periodo de acercamiento al stalinismo, como lo llama D. Sobrevilla, y por tanto su objetivo justamente es obviar cualquier preciosismo.

¹⁰ Suspendemos el juicio a este respecto, como veremos en el capítulo siguiente, dado que no es nuestro objetivo enfrascarnos en este debate; sin embargo, resaltamos esta sugerencia, que se inscribe en los intentos previos de ampliar la obra poética hechos por González Vigil y Hernández Novás, por ejemplo (Cf. Sobrevilla, *Introducción* 26).

economía de elementos, limpieza de lenguaje, ausencia de escenas macabras y tremendismo revolucionario, logra transmitir directamente “la injusticia de una servidumbre ancestral y hereditaria” (65). Similar sería la condición de los cuentos “El niño del carrizo”, “Viaje alrededor del porvenir”, “Los dos soras” y “El vencedor”, donde ha quedado preterida “la prosa enojada, retorcida y poco eficaz, narrativamente hablando, de “Cuneiformes”[!]” (68).

Carlos Eduardo Zavaleta aprecia en alto grado algunos de los “Poemas en prosa”, cuya condición de grupo antes que de libro y su ubicación temporal establece adecuadamente. Los ubica en el ámbito de la prosa poética (entendemos que por tanto también de la prosa artística), género en que demuestra maestría: “son textos formalmente tan poéticos y artísticamente tan balanceados entre lenguaje y tensión (lenguaje que ahora sí brota naturalmente de la sociedad de donde proviene el autor), que son buenas pruebas de que Vallejo sometía la prosa a sus máximos límites expresivos, a una mezcla cierta de claridad simbólica y profundidad” (69).

Por el lugar que en su crítica ocupan los poemas en prosa, suponemos que se debe a que pertenecen al género poético y que, para ser “un nuevo estilo propio en la prosa y la poesía latinoamericana y española”, la poesía en prosa vallejeana no ha tenido que salvar el arco que sí ha tenido que describir, en el ámbito de la narrativa, para ir de “Cuneiformes” a “Paco Yunque” (69-70).

1.3.9 Armando Zubizarreta: “Prosa de la vida y poesía en “Un hombre pasa con un pan al hombro”. (Nota sobre la estética de César Vallejo)”

Se trata de un estudio de la poética del Vallejo a partir del poema póstumo en mención. Se inscribiría en el marco de la moderna estética del fracaso, en la que el creador desconfía del mundo y de su palabra (442). Nos interesa fundamentalmente la siguiente afirmación: “Sería posible afirmar que la temática social y estética del poema pudo haber sido escrito [*sic*] en prosa, en sobria exposición teórica, o como un eficaz discurso político puesto que, sin lugar a dudas, en el poema predomina un lenguaje obviamente ordinario, coloquial” (442).

Reconoce como eje articulador del poema, en primer término, a la anáfora (Cf. Ferrari 300), pero al mismo tiempo, en los últimos tres dísticos, “un hábil cambio en la anáfora —alguien— marca el paso del padecer a la acción” (443; Cf. Belic 45). Estarían

presentes también los mecanismos de antítesis y negación, ironía gráfica, así como una crítica de la cultura:

Porque en el poema se registran en este paisaje no sólo menciones al arte sino un número igual o mayor de menciones a la ciencia, la filosofía y la religión; es muy claro que el poema constituye una crítica de la cultura (...) ha formulado una válida demanda de una teleología de la cultura que le lleve necesariamente a hacerse de veras cargo del dolor humano (446).¹¹

A partir de la pág. 446, el crítico hace un recorrido diacrónico a través de tres ejes temáticos: 1) La experiencia del dolor, a través del símbolo del pan, presente tanto en el poema pórico de *LHN*, como en este poema; “La causa del sufrimiento, sin embargo, que en el primer poema se halla en una experiencia individual no revelada, en el segundo poema es claramente la injusticia social” (447). 2) El abandono existencial, con la solución no ya en Dios o en la familia, sino en la solidaridad social. 3) Un paso del sentimiento de culpa, propio de *LHN* y *Tr*, a un sentimiento de rebelión por el cual “el poeta se siente responsable de contribuir a erradicar la injusticia y el sufrimiento humano” (448-449).

Finalmente, considera el crítico que se operaría una redención de la palabra a través de la arquitectura del poema (449), que, empezando con los dísticos: “Un hombre pasa con un pan al hombro / ¿Voy a **escribir**, después, sobre **mi doble**?”, termina con los siguientes: “Alguien pasa contando con sus dedos / ¿Cómo hablar del **no-yó** sin **dar un grito**?”, que pasa a interpretar como que la escritura sobre el doble —una veleidad— es sustituida por un grito —“un compromiso honesto con la estética del fracaso debe estar en la raíz de este triunfo literario gracias al cual el poeta ha sido capaz de potenciar poéticamente muy elementales recursos retóricos”— respecto al no-yo, al otro sufre. Zubizarreta culmina su lectura proponiendo un esquema semiótico:

El poema nos revela la angustiada incertidumbre del yo poético (función emotiva) frente a la dificultad de aprehender poéticamente un contexto de urgente realidad (función referencial) y, por lo tanto, de alcanzar a poder comunicarla al lector (función conativa). Porque el yo poético rehúsa ser un mero hacedor de metáforas, *la escritura aparece en vilo (función poética), doblemente acosada por la prosa y*

¹¹ En la nota 13 a su trabajo, Zubizarreta ingresa esta precisión: “No es posible atribuir a este poema irracionalismo antiintelectual, mucho menos nihilismo. La pasión humana aquí expresada está apoyada por una crítica racional marxista que, en este período, lejos de entrar en conflicto, se amalgama con una fe *histórica* mesiánica” (452), lo cual nos inclinaría a hacer una precisión a su interpretación: el poema es una crítica de la cultura burguesa.

el silencio, y adquiere así un valor de discurso poético metalingüístico sobre la problemática del código poético en general (450; subrayado nuestro).

1.4 Biografías

Son tres los biógrafos consultados que resultan importantes para este trabajo, en tanto tuvieron trato directo con el poeta en diversas etapas de su vida: Juan Espejo, durante la etapa peruana de Vallejo; Larrea desde 1924 en París, con intermitencias; y Georgette de Vallejo, desde 1928-29, por haber vivido de cerca la última etapa de la vida de Vallejo.

1.4.1 Juan Espejo Asturriaga. César Vallejo. Itinerario del hombre

Es importante por brindar una visión cercana de los años “peruanos” de César Vallejo, por brindar información sobre la génesis de algunos poemas y dar versiones previas, y por entregar una relación cronológica de la escritura de los poemas de *Trilce*, que aunque ha sido puesta en cuestión (RHN88), puede brindarnos algunas luces.

1.4.2 Georgette de Vallejo

Son tres los apuntes biográficos de Georgette sobre César Vallejo con los que estamos trabajando.

1.4.2.1 “El origen verdadero de *El tungsteno*”

Anticipa los apuntes de M68, polemiza con Coyné sobre algunas críticas a la edición de *Novelas y cuentos completos* de César Vallejo (Lima: Moncloa, 1967), y hace la siguiente afirmación:

Sin embargo, y pese a esta infalibilidad que nos recalca André Coyné, demuestra el mismo Larrea ignorar que:

- a) CÓDIGO CIVIL “no” era una “serie de apuntes” (sobre lo que sea) sino 3 obras.
- b) Por lo mismo, demuestra Larrea desconocer la existencia de estas tres obras y demuestra por consiguiente desconocer lo que encerraba “CÓDIGO CIVIL”.
- c) Y demuestra, en fin, desconocer que “POEMAS EN PROSA” (1923/24-1929...) es muy anterior a “POEMAS HUMANOS”... (62)

1.4.2.2 “Apuntes biográficos sobre *Poemas en prosa y Poemas humanos*”.

Aparecidos al final de la edición Moncloa, sustentan la afirmación de que no son dos ni uno los libros póstumos de Vallejo, sino tres. Los *Poemas en prosa* serían un conjunto bien delimitado y con propia coherencia, a su vez ligados a la etapa crítica del poeta en el lapso de 1923-1928/29, que conduce a su acercamiento al marxismo. Los “Apuntes biográficos sobre César Vallejo” aparecidos en MAE74 son una reelaboración bastante amplia de los “Apuntes” de M68. Es remarcable su aclaración: “Aquí no “ajusto cuentas” ni “polemizo” con nadie. Aquí, he de dejar sentado que Vallejo, quien no necesitó de los críticos, tiene derecho, muerto, a que éstos no se apoderen hoy de su vida que no les interesó cuando vivió, tergiversándola y proyectándola a través de su criterio personal, siempre parcial, erróneo y limitado” (353). Georgette se reafirma en su criterio de dividir en tres libros la poesía póstuma, abunda en datos sobre la vida del poeta y muchas veces se enfrenta a y polemiza con críticos y biógrafos, especialmente con Larrea.

1.4.2.3 VALLEJO: *allá ellos, allá ellos, allá ellos!*

Se trata de un libro que reelabora los escritos anteriores y que sin embargo presenta modificaciones respecto a ellos. Lo utilizaremos en los próximos capítulos para hacer referencia a hechos concretos de la vida de Vallejo.

1.4.3 Juan Larrea. *Al amor de Vallejo*

Contiene varios ensayos de Juan Larrea escritos desde pocos años después de la muerte de Vallejo. Reproduce una carta de Antenor Orrego al autor. Además, se imprime un texto ideológico de Larrea: “Inminencia de América”, cuya presencia justifica el autor por haber sido Vallejo quien sugirió su redacción. No contiene textos propiamente críticos, aunque sí da algunos datos sobre lo que conoció de la vida de Vallejo. Concuerda con Georgette en ubicar una etapa crítica en la vida del artista a finales de los veinte, pero discuerda en cuanto a la solución de esta crisis. Para Georgette su adhesión al marxismo es plena; para Larrea más bien se trataría de una adhesión parcial, más bien centrada en las posibilidades de América Latina como tierra prometida y otras ideas similares, relacionadas con la visión ideológica del propio Larrea.

1.5 Lecturas para una contextualización

1.5.1 David Sobrevilla. “César Vallejo y el marxismo”

El estudio consiste en una periodización del acercamiento de César Vallejo al marxismo, el mismo que se iniciaría hacia 1926 ó 1927 y es determinante para la última escritura de Vallejo: “Desalojó de ella poco a poco la inspiración religiosa, que habría animado a *Heraldos negros* y en parte hasta a *Trilce*, para producir al final una imagen totalmente secularizada del hombre y de su historia en *España, parta de mí este cáliz*” (210).

El acercamiento, como decíamos, se inicia hacia 1926, cuando Vallejo tiene la intención de editar una revista llamada *Foro*, dedicada exclusivamente a temas políticos. Sería la lectura de José Carlos Mariátegui su principal fuente para este acercamiento (213 y ss.). *Amauta* se empezó a publicar en 1926 y es muy probablemente que Vallejo la leyera. Sobrevilla reconoce que hay entre ambos escritores, semejanzas y diferencias. Entre aquellas, están: que no subestimaran la importancia de lo superestructural en su concepción del mundo socioeconómico, que reconocen la condición feudal de la economía peruana y resaltan la necesidad que tiene el arte de reflejar esa realidad social, y que propugnan se acepten aspectos de la cultura europea pero desde una matriz peruana.

Entre sus diferencias, están el que Vallejo tuviera que ver las pugnas por el poder en la Unión Soviética y tuviera que optar entre Trotsky o Stalin; el que Mariátegui viera el Imperio Incaico como un régimen socialista y justo, mientras que Vallejo lo entendió como una sociedad feudo-colectivista y no comunista; el que Mariátegui viera el marxismo como una religión, mientras que lo religioso es un concepto paulatinamente desplazado del pensamiento de Vallejo. Una diferencia que quisiéramos resaltar es que “...el papel que juega la dialéctica en el pensamiento de Mariátegui es mucho menor al que cumple en la poesía de Vallejo” (217).¹²

¹² Esta afirmación sugerimos verla relacionada con el interés que suscita en Vallejo el juicio de Mariátegui sobre su poesía: “De todos estos juicios retuvo sobre todo el que se refiere a que su técnica estaba en continua elaboración interpretándolo como la visión mariateguiana de la dialéctica operando en su propia técnica poética” (Sobrevilla, *Cesar Vallejo* 212; el crítico hace referencias a *CSP* y *AYR*. Cf. Oviedo 409). Debemos destacar, no obstante, que en el texto de *CSP*, se hace referencia a este hecho sin ninguna relación con la dialéctica, sino con “la técnica industrial y la racionalización de Ford” (79), mientras que en su “libro de pensamientos”, la alusión está claramente relacionada con ella; véase especialmente el lugar que cumple en los “Apuntes para un estudio”: “La dialéctica en la técnica: perpetua elaboración: Mariátegui sobre Vallejo” (*AYR* 162).

Hacia 1927 Vallejo formularía su primera teoría del compromiso, en la que todavía rechaza el pensamiento de Trotsky. Estaría marcada especialmente por el artículo “Contra el secreto profesional” en el que ataca la superficialidad de las vanguardias, y en “Los artistas ante la política”, donde afirma que el artista no es neutral y que debe comprometerse con la creación de nebulosas e inquietudes políticas (219), lo cual sin embargo no significa poner el arte al servicio de la política (220).

La segunda etapa estaría marcada por el acercamiento al pensamiento de Trotsky. Lee la obra de Max Eastman, *Marx, Lenin and the science of revolution* (Londres: Allen & Unwin, 1923), de quien toma la idea del pensamiento finalista (221); no hay arte inocente, todo arte sirve a algún fin. Recusa el cientificismo marxista de Eastman por influjo del pensamiento menos rígido de Trotsky (223-224). Hace su primer viaje a Rusia (19 de octubre al 15 de noviembre de 1928), de donde escribe una serie de reportajes y crónicas. Sin embargo, persistiría cierta distancia respecto a algunos aspectos de lo que sucede en el país de los soviets (226). En estas actitudes, contrarias a posturas dogmáticas tanto en arte como en política, se notaría el influjo de Trotsky.

Sobrevilla hace referencia a ciertos apuntes de CSP, donde “encontramos una serie de textos nacidos de la confrontación con la realidad en torno a temas claves y *un amplio conjunto de consideraciones dialécticas de la realidad y sobre la dialéctica*” (233-234; subrayado nuestro).

El tercer periodo lo marcaría su aproximación al stalinismo. A partir del estudio de sus trabajos prosísticos, determina que “en esta época Vallejo estaba en lo fundamental de acuerdo con las directivas políticas y en parte con las artísticas dictadas por Stalin” (239). Sobrevilla centra su estudio en *Rusia en 1931*, en AYR y en sus trabajos narrativos y teatrales.

El arte y la revolución sería un planteo de estética marxista (239) en el cual se distinguen 4 ejes temáticos: 1) El arte, sus variedades, medios y conexiones. 2) La relación entre el artista y la sociedad. 3) Análisis de la situación del arte por entonces contemporáneo. 4) Presentación de las tendencias artísticas de la Unión Soviética.

Del estudio de los primeros 2 puntos, destaca que Vallejo concibiera el arte como un ejercicio histórico ligado a un fin, de donde se derivaría también una tipificación de los artistas. Recusa la opinión de José Miguel Oviedo (Vallejo habría dejado de lado la libertad creadora), y suscribe la de K. Mc Duffie, quien opina que

entre la obra del autor y su pensamiento hay una coherencia profunda, a lo que Sobrevilla agrega que se trataría de una obra y un pensamiento complejamente articulados (245-247). La contradicción (el hecho de que mantuviera ideas sobre el finalismo socialista del arte y al mismo tiempo conservara su libertad creativa) demostrarían “que sería injusto hablar del periodo que va de setiembre de 1929 a 1931 en la producción de Vallejo como de un periodo stalinista. El alejamiento del poeta de la línea de Trotsky y su acercamiento a Stalin son indudables”, sin embargo (247).

Lo contrario a esta independencia artística, estaría en las obras narrativas. *El tungsteno* sería una puesta en práctica de ideas de AYR sobre el arte bolchevique (249). Por su parte, “Paco Yunque” es la pieza mejor lograda, sin dejar de ser arte de propaganda (250).

En cuanto a las obras teatrales, *Lock-out* no sale de la órbita stalinista, pero presenta la novedad del personaje colectivo. Se trataría de “...teatro de masas que realiza los postulados de la estética del trabajo...” (253). Lo mismo sucedería con *Entre las dos orillas corre el río*. Durante estos años, Vallejo ha sido expulsado de Francia, ha viajado a Madrid, ha dado lecciones de marxismo, se ha inscrito en el Partido Comunista Español (abril de 1931). Realiza su último viaje a Rusia, de donde regresa abruptamente —“No se ha podido averiguar hasta ahora la razón para esta decisión precipitada” (256)—, experiencia que origina su segundo libro sobre Rusia, de menor calidad que el primero aunque deja traslucir su postura crítica respecto a algunos aspectos del gobierno de Stalin. No sería el caso, sin embargo, que dudara del sistema socialista, pues los problemas que en él se presentan son vistos como superables (258-259). A su regreso, escribiría algunos de sus llamados poemas humanos, entre ellos “Hoy me gusta la vida mucho menos”.

La cuarta fase, de distanciamiento del stalinismo (febrero de 1932-julio de 1936), es justamente la etapa menos conocida de la vida de Vallejo. Sobrevilla se centra en el estudio de los *Poemas humanos*, pero haciendo dos aclaraciones, de interés para nuestro estudio: 1) advierte que estos poemas se comenzaron a escribir mucho antes de febrero de 1932 y hasta después de 1936; 2) lo que le interesa es enfocar lo que hay de concepción marxista en estos poemas (262).

Así, aunque en muchos se nota su crítica problematizadora del marxismo y del stalinismo (265), no se puede negar que se trata de poesía de clara concepción marxista. Analiza también “¿Qué pasa en el Perú?” y algunos textos teatrales y los apuntes para

cine. En *Colacho hermanos* no deja de haber un arte de propaganda, pero impregnado de un tono cómico inédito: se trataría de sátira social. Que no haya stalinismo no significa que no haya afán propagandístico. En cuanto a los cuatro cuentos restantes de su producción narrativa, “[p]ese a tratarse de textos muy breves, en casi todos ellos es perceptible el cambio que se operaba en estos años en la concepción política del autor” (273).

El quinto periodo lo constituiría la maduración reflejada en la anulación de la diferencia entre arte socialista y arte bolchevique: “Vallejo habla ahora del intelectual revolucionario que actúa por su obra y por su gesto” (281). Deja traslucir también su crítica a los intelectuales y artistas, en quienes ve la imposibilidad de asumir sacrificios. En “La responsabilidad del escritor” es importante el hecho de que no solo resalte la importancia del mundo material, sino que aprecie la del mundo del espíritu: el reino del escritor es de este mundo, pero también del otro.

Finalmente, Sobrevilla estudia la condición de esa concepción marxista en *E* y en *La piedra cansada*. Después de reseñar las tres posturas frente al poemario de la Guerra Civil Española¹³, Sobrevilla se inclina por la última postura, e indica que “El arte del poemario es, como el de *Poemas humanos*, no un arte bolchevique, sino un arte socialista pero no intemporal sino referido al preciso momento histórico en que a Vallejo le tocó vivir” (295). La postura de Sobrevilla se basa principalmente en el concepto de secularización: Vallejo expropiaría los referentes y símbolos bíblicos y cristianos para utilizarlos en “función no de la teología cristiana sino de la antropología feuerbachiano-marxista” (292).

Similar sería la condición de *La piedra cansada*: no una huida y refugio en el pasado precolombino, ante las evidencias de derrota de la causa republicana, sino una faceta más de su análisis marxista, dado que en esta pieza habría un profundo contenido de crítica social (301). Estudiando esta pieza teatral y algunos textos de tema arqueológico del escritor Vallejo, arriba a la conclusión de que lo fundamental para Vallejo no es revalorar idealistamente el pasado incaico, sino entenderlo histórica y antropológicamente desde una matriz marxista (302).

En resumen, pues, habría para la etapa marxista de César Vallejo, tres características y 5 periodos. En primer lugar, se trataría de un marxismo no meramente

¹³ 1) Los que piensan que se trata de un poemario de carácter indiscutiblemente religioso (Juan Larrea). 2) Los que piensan que en él hay una convivencia feliz de cristianismo y marxismo (Paoli y Hart). 3) Quienes piensan que se trata de un poemario plenamente marxista (Lambie, Forgues y Salomon).

economicista, sino que otorga un papel primordial a lo superestructural, y que tiene un carácter utópico muy acentuado. En segundo lugar, se inscribiría en el proceso moderno de desdivinización y antropologización de la historia. Y en tercer lugar, la dialéctica es importantísima en su creación y pensamiento, aunque no se resuelve en ninguna síntesis, a excepción de lo que sucede en *E*, donde el matar a la muerte equivaldría a la consecución de un mundo pleno de felicidad (303 y ss.).

Los cinco periodos, como ya anotamos serían: 1) El de su aproximación al marxismo, entre 1926 y 1927. 2) Su opción por Trotsky, entre 1928 y setiembre de 1929. 3) Su aproximación al stalinismo, entre setiembre de 1929 y enero de 1932. 4) Su distanciamiento del stalinismo, de febrero de 1932 hasta julio de 1936. 5) “...el periodo de su propia formulación de una de las grandes ‘nebulosas políticas en la naturaleza humana’” (303-304).

Es de importancia para nuestro estudio, la determinación de estas dos primeras etapas del acercamiento de Vallejo al marxismo: “Finalmente, en esta [segunda] época su amor por la paradoja —que se había puesto de manifiesto antes de *Trilce*— se convierte en una pensamiento poético dialéctico” (305); pero también lo es el hecho de que la inspiración marxista no haya cedido en lo por venir su lugar a una visión cristiana o híbrida.

1.5.2 Luis Monguió. César Vallejo. Vida y obra

Útil sobre todo por la abundancia de referencias bibliográficas. Los datos biográficos los obtiene indirectamente, especialmente a través de Larrea. Su apreciación de la obra póstuma se centra en *E*. Dado el año de su publicación, solo contó con la edición príncipe, por lo que aprecia los *Poemas humanos* en bloque, sin establecer ni datación, ni segmentación (ambos problemas que surgen solo con *M68*). Ello induce a Monguió a pensar que se trata de poemas escritos en solo tres meses.

Es importante para nosotros por un dato sobre la genética de los poemas en prosa: “El grupo más numeroso lo constituyen otros noventa poemas, trece de los cuales son poemas en prosa o notas poéticas (relacionadas en cuanto a la forma a las primeras notas, “Cuneiformes”, de Vallejo en *Escalas*, o a *los poemas en prosa de Max Jacob*”. (151; subrayado nuestro). Sugerencia interesante, pero que no podremos desarrollar ampliamente (véase 1.6.6).

1.5.3 Stephen M. Hart. “The chronology of César Vallejo’s *Poemas humanos*: New Light on the Old Problem”

Desde que en 1968, Georgette de Vallejo publicara bajo el sello de Francisco Moncloa Editores, la *Obra poética completa* de César Vallejo, se introdujo en los estudios vallejianos el problema de los *Poemas en prosa*, que son indiscutiblemente tomados como libro aparte por Escobar, en el estudio reseñado, pero que en realidad no pueden constituir un libro aparte por la simple razón de que no nacieron de una voluntad expresa del autor. Los problemas anexos a esta tripartición introducida por la viuda, son los relativos a la cronología y al ordenamiento de los textos. A este respecto, el descubrimiento de una serie de fotografías de los manuscritos de varios de los poemas póstumos en el archivo personal de Ángel Rama, por Juan Fló, ha ayudado a determinar que la datación de los originales mecanografiados conservan la fecha de escritura del texto y no, como había asegurado la viuda, la fecha de la última revisión del poema, de manera que quedaría en pie la “euforia” creativa que hizo que Vallejo escribiera una gran parte de sus poemas póstumos entre setiembre y diciembre de 1937. De ahí que el descubrimiento de Fló sea considerado por Hart como “the single most important new discovery about Vallejo since the publication of the editio princeps of the *Poemas humanos* in 1939”

Teniendo como tal este descubrimiento, el crítico se avoca a proponer una nueva delimitación del corpus póstumo. Recurre para ello a las opiniones de Juan Larrea y Georgette, como ya sabemos, irreconciliables, pero otorgando credibilidad a cada uno para los periodos en que hubiera tenido mayor cercanía con el poeta. Así, afirma que Georgette tiene primacía sobre la datación de ciertos poemas, pero siempre en lo general y no en lo particular. Con respecto al periodo no comprendido por los poemas fechados,

...As we shall see, Georgette gives examples of some of the heated conversations she had with Vallejo during this years which, I believe, lend greater credence to her overall case. We may assume that she knew he had been writing poetry during the period characterized by an ‘almost complete poetic silence’ according to Larrea, without being too sure about the specifics...

Sin embargo, acertaría Larrea al asegurar que la fecha consignada a pie de los tiposcritos corresponde a la fecha de primera redacción del poema.¹⁴

Pues bien. De los poemas fechados a partir de setiembre del 37 para atrás, tenemos un grupo de poemas cuya ubicación temporal trata de aclarar Hart. Estos serían agrupados en dos bloques: los que poseen título: “Gleba” y “Primavera tuberosa”; una serie de poemas que no tienen título, entre los cuales se ubica “Hoy me gusta la vida mucho menos” junto a otros 12 poemas; y un último grupo lo constituirían los poemas encabezados por “París, octubre 1936”, que se caracterizarían por presentar títulos subrayados y por haberse escrito con posterioridad a las gestiones realizadas por Vallejo ante Bergamín para que este publicara su nuevo libro de versos. ¿Por qué poemas estaría constituido este “libro publicable”?

The poems which can beyond a reasonable shadow of a doubt be ascribed to the pre-1935 period are: (i) the very early poems, namely, the *Poemas en prosa* poems which have Vallejo’s early experience in Paris written all over them, (ii) the poems published in *Favorables París Poemas* or *Mundial* in the 1920’s, and (iii) some other poems which Georgette has said were inspired by Vallejo’s visits to the Soviet Union

a los que se sumarían los 13 poemas restantes, escritos previamente a la gestión ante Bergamín, entre los cuales se encuentra “Hoy me gusta la vida mucho menos...”. Todo este bloque formaría el periodo “pre-1935”.

1.6 Marco teórico

1.6.1 Rafael de Balbín. *Sistema de rítmica castellana*

Libro pensado especialmente para el estudio del verso castellano; además de contener ciertas ideas (no muy desarrolladas) sobre la condición rítmica de la prosa, nos parece importante por dar un sistema completo de análisis rítmico del verso. El ritmo de los versos se construiría alrededor del axis rítmico: “La concentración de los cuatro factores fonemáticos en torno a un *axis rítmico* —único y situado invariablemente en la inflexión de cada verso— marca la diferencia radical entre la estrofa y otras formas de relevancia rítmica como la *prosa rimada*, la *prosa rítmica*, o el *cursus rítmico*” (59-60).

¹⁴ Ambas opiniones, contrapuestas, servirían a los fines de cada uno: Georgette intentaría tanto demostrar que la asunción de la ideología marcaría un quiebre en la poética de Vallejo y que de una u otra manera ella, Georgette, es un referente importante en la poesía de su esposo; mientras que Larrea, como parte de su concepción *neomúndica*, pretendería ver en la Guerra Civil Española el catalizador de las fuerzas poéticas de Vallejo, estériles hasta entonces y puestas al servicio de la causa republicana como voz profética.

El ritmo versal está constituido por cuatro componentes: ritmo de tono, ritmo de cantidad, ritmo de intensidad, ritmo de timbre.

La cadena fónica prosaria es estudiada por el filólogo español a partir de tres fragmentos de prosa de tres escritores diferentes. La conclusión, naturalmente, es que en ellos no hay ninguna regularidad rítmica: “la configuración de los factores de cantidad, tono, timbre e intensidad se da con caracteres de libre y asimétrica irregularidad. El hablante o el escritor en esta construcción de la cadena hablada (...) ciñe el instrumento lingüístico a la espontánea variedad de su finalidad comunicativa, sin someterlo a principios de ordenación rítmica” (27). Aunque tales observaciones son en general ciertas y nos son útiles (la libertad de ordenación, la irregularidad, por un lado; y la manera de estudiar estos tres fragmentos, tratando de aplicarles el esquema de análisis versal, que rescatamos en el capítulo siguiente), el error, creemos, es no haber entendido que la enunciación prosaria no es un hecho uniforme sino una forma de organizar el material lingüístico con diversidad de especies, y que no se da aisladamente, sino, en el caso específico del poema en prosa, en textos organizados tan sólidamente como las estrofas de los poemas versales.

1.6.2 Tomás Navarro Tomás. *Métrica española*

Estudio histórico que nos permite ahondar en la genética de las estrofas clásicas utilizadas por Vallejo como deudor del modernismo. Asimismo, sus “Observaciones preliminares” y la “Introducción” dan una serie de aproximaciones teóricas para la comprensión del ritmo del verso: “el ritmo del verso es considerado sobre el mismo principio que el de la música o el canto. En todo verso se reconoce la presencia de un periodo rítmico equivalente al compás musical. El elemento que marca períodos o compases es el apoyo dinámico de la intensidad” (27). Así, “[e]l poema se desarrolla como una serie de períodos alternos interiores y de enlace sobre una base aproximadamente uniforme de la medida del tiempo, determinada por la regular sucesión de los apoyos del acento” (29). Hace también algunas precisiones sobre la relación del ritmo con el significado (30) y de la estrecha relación, precisada también por Belic, entre el verso y la fonología de la lengua (31; 34).

A partir de la página 35, se resumen los principios básicos de su sistema de análisis:

El verso determina su figura y sus límites mediante la combinación de sílabas, acentos y pausas (...) La línea que separa el campo del verso del de la prosa se funda en la mayor o menor regularidad de los apoyos acentuales. El lenguaje adquiere forma versificada tan pronto como tales apoyos se organizan bajo proporciones semejantes de duración y sucesión.

Es importante, para este sistema, el concepto de periodo de enlace, que sería el comprendido entre el último apoyo rítmico de un verso y el primer apoyo rítmico del siguiente verso, que estaría precedido por un tiempo blanco llamado anacrusis (36). Lo que mediaría entre el primer apoyo y el último apoyo rítmico de un verso serían las clausulas, que son las que marcan el ritmo del verso: “La mayor parte de los versos son de período binario, formado por dos clausulas, una en el tiempo marcado o principal y otra en el tiempo débil o secundario” (36). De este modo, Navarro Tomás reduce el inventario de clausulas al troqueo y al yambo, aunque también podrían darse los dáctilos. De la mayor regularidad de uno de ellos o de su combinación, se desprendería el movimiento del verso.

Plantea consideraciones que sirven de base al sistema de Paraíso, que veremos a continuación. Hace observaciones respecto a la esencial diferencia entre los esquemas rítmicos y sus actualizaciones, tanto por parte del poeta cuanto por parte de los receptores (39), y otorga importancia a la estrofa: “El papel del verso como parte de la expresión rítmica del pensamiento se completa en la armonía de la estrofa” (41).

1.6.3 Isabel PARAÍSO. *El verso libre hispánico. Orígenes y corrientes.*

La autora inicia su trabajo realizando un recorrido bibliográfico por los primeros trabajos críticos en torno del verso libre (17-54). Son típicas las muestras de desconcierto, pero en todos los esfuerzos persiste la intuición de algún aspecto que logre articular el conocimiento en torno a esta forma moderna.

Los acápites dedicados a A. Alonso y a Samuel Gili y Gaya son particularmente importantes. Aquel, partiendo de la diferencia entre el ritmo de la prosa y el ritmo del verso (condicionado por la sintaxis el uno, y con predominio de los elementos acústicos del lenguaje el otro), reconoce que “[l]os versolibristas han devuelto el ritmo del verso a sujeciones prosísticas (sintácticas), sin duda huyendo de las excesivas mecanizaciones del ritmo métrico” (30). Así, pues, el ritmo de la prosa serviría de apoyo al ritmo del verso libre.

Con respecto a la postura de Gili y Gaya, resalta la idea de reemplazar, para el estudio del verso libre, la sílaba por el grupo fónico como unidad rítmica, y la relación que establece entre longitud de frase y percepción del tiempo: “A mayor longitud de la frase, menos sensibles somos a la apreciación del tiempo” (45); de ahí que “el versículo opere en versos largos casi siempre, porque el verso corto tiende a imponer medidas silábicas” (45).

Para el establecimiento de una tipología, la autora parte del principio de que “si bien el verso libre es libre (...), también es verso, y por tanto contiene principios ordenadores, un “ritmo” ” (55), concepto este que define como “la reiteración o retorno de un elemento” (56). Procede, en el capítulo II, con un adelanto de la tipología que presenta al final del libro, e introduce ciertos conceptos clave, que ayudarán a la lectura de los diversos capítulos, que son más bien crítico-históricos. Una de las ideas más importantes es que si bien cierta rama del verso libre se aparta de los aspectos rígidos de estructuración fónica, eso no significa que se abandone completamente los aspectos acústicos del verso. Por otro lado, hay modalidades de verso libre que privilegian lo que denomina “ritmo de pensamiento”, que

consiste en la reaparición en el discurso de elementos léxicos, sintácticos y/o semánticos (...) el paralelismo (...), el símbolo y las palabras clave, la anáfora (y demás figuras de repetición), el estribillo, la repetición de emociones o situaciones o ideas en un texto, etc. Como puede verse por esta enumeración, que no es completa, el ritmo de pensamiento *es enormemente vasto y se da tanto en el verso como en la prosa*”. (58; subrayado nuestro)

Lo cual no significa que en el verso libre y en la prosa, no subsistan ritmos fónicos.

Del trabajo realizado por Pedro Henríquez Ureña, Paraíso toma la idea de que el verso libre no es, para la tradición en español, un invento introducido por el *verslibrisme* francés: el verso libre existe en la tradición española desde mucho antes, y por lo tanto habría por lo menos una vertiente tradicional del verso libre: “Nuestra tradición siempre ha permitido la asonancia, a diferencia de la francesa y la italiana, y además la fluctuación silábica (...) se da desde los orígenes hasta nuestros días, especialmente en la versificación popular y en la cantada”. Así, pues, habría dos vertientes: aquella de base tradicional y otra, la del verso libre moderno, traído por el experimentalismo modernista (62):

En resumen, pues, creemos que el verso libre hispánico es, por una parte, un desarrollo autóctono de tendencias métricas preexistentes y, por otra, adaptación

al español de ritmos extranjeros, los cuales fueron afectando por oleadas sucesivas y a través de distintos poetas a la métrica española. Esta pluralidad de orígenes es precisamente lo que este libro intenta explorar, así como las respectivas formas versolibristas. (66)

Los capítulos siguientes vienen a mostrar los orígenes concretos de los diversos tipos de verso libre; la relación entre las escuelas y las formas privilegiadas; y, en algunos casos, esquemas de análisis que son de alguna utilidad. Acudiremos a estos capítulos en algún momento del desarrollo de nuestra investigación buscando apoyo; por el momento pasamos a resumir los conceptos vertidos por Paraíso en el capítulo de “Conclusiones” y en el glosario. Por el momento, baste resaltar que Paraíso considera que Rubén Darío es el iniciador del poema en prosa en castellano con “El velo de la reina Mab”, de 1888. (El balance de todo el impulso renovador del autor de *Azul*, en cuanto al uso del verso libre y su ritmo, se encuentra entre las páginas 177-181).

La tipología propuesta por Paraíso consiste en dos grandes grupos (389):

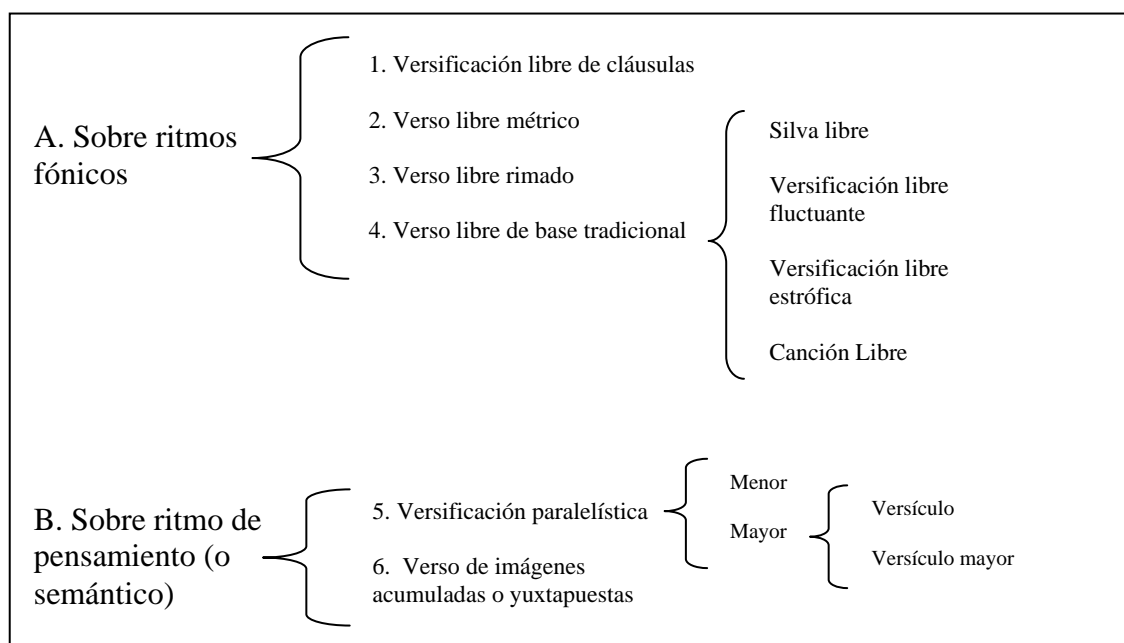


Gráfico 3

Damos a continuación algunas definiciones que nos serán de utilidad:

“El poema en prosa es un subgénero de la prosa poética caracterizado por su mayor brevedad y por intentar conseguir, por medio de la prosa, los efectos emotivos del poema en verso (...) El poema en prosa es de naturaleza lírica, pero suele estar apoyado en la narración” (110).

Ya que persiste una difusa delimitación entre la prosa y el verso libre, Paraíso plantea un esquema (391) en que el verso libre de ritmo semántico colinda con la prosa poética, que define como un “[t]ipo de prosa que intenta crear una atmósfera de poesía sin recurrir a las sujeciones rítmicas del verso. Se vale para ello de un léxico peculiar, recurre a tropos y figuras, y sobre todo plantea con elevación o sublimidad el tema a tratar” (423), mientras que el poema en prosa sería una “[c]omposición en prosa poética, muy limitada temáticamente, descriptiva casi siempre, que aspira a reproducir en prosa los efectos líricos del poema en verso. Su brevedad y su escaso desarrollo argumental distinguen al poema en prosa del cuento poético” (421).

El versículo mayor es

una forma lírica, no narrativa, basada en el paralelismo, y que comprende medidas superiores a las del versículo o verso libre paralelístico mayor (de 2 a 25 sílabas, aproximadamente, comprende éste). El poema en prosa, pues, está muy cerca del versículo mayor, diferenciándose de éste solamente por la estructura paralelística y, frecuentemente, en ser los párrafos más breves que los del poema en prosa.

Entiende Paraíso por versículo la forma aclimatada al español a partir del versículo bíblico whitmaniano, caracterizado por su ritmo paralelístico de pensamiento, anáforas y enumeraciones, y por la gran longitud de muchos de sus metros.

Entre los subtipos de los versos fónicos, nos interesa resaltar la silva libre: “Consiste en una silva modernista par o impar, a la que se añaden metros de signo contrario (impares a la par y viceversa), obteniendo así numerosas fracturas rítmicas acentuales”. La silva modernista, a su vez, consiste en la adición de versos de igual signo a la silva clásica (7 y 11) y a la silva octosílaba (compuesta por octosílabos); en ambos casos, se reemplaza la rima consonante por la rima arromanzada (427).

1.6.4 Antonio QUILIS. *Métrica española*

Manual de referencia que recompila didácticamente los conceptos básicos del ritmo versal. Nos son de suma utilidad los ejemplos de análisis rítmicos, en los que introduce el estudio de las curvas entonacionales como factor rítmico (171-198), cuya sucesión, según señala Gili y Gaya, es también un factor rítmico.

1.6.5 Samuel GILI GAYA

1.6.5.1 *Curso superior de sintaxis española.*

El último capítulo de este libro contiene algunas observaciones sobre la configuración del ritmo a partir de la sintaxis, aunque no confiere demasiada importancia a esta, como sí lo hace respecto a la entonación. Estas observaciones, puestas en consonancia con las de Quilis, nos servirán para estudiar la sintaxis de la entonación en algunos de estos poemas en prosa:

Al sucederse las diferentes oraciones recorriendo en sus inflexiones finales el intervalo medio acostumbrado en el idioma, tales descensos, reiteradamente enunciados y oídos, forman un acompasamiento regular amétrico en la prosa, como el de la intensidad, que contribuye al efecto rítmico de la elocución (...) Por último, la sucesión de oraciones de igual o análoga curva melódica, o las combinaciones de varios tipos de entonación, constituyen no sólo un factor rítmico de gran importancia, sino también un elemento caracterizador de estilos literarios. (329)

1.6.5.2 *Estudios sobre el ritmo.*

Recogemos de él esta definición amplísima de ritmo, que incluye la posibilidad, ya no solo de hablar de ritmo de pensamiento, sino de ritmo textual e incluso pone el concepto en contacto con otras manifestaciones artísticas:

ritmo en su más amplio sentido, es la repetición en el tiempo de ciertos fenómenos (apariencias). La reaparición de percepciones ya vividas, o de algunas que nos las recuerden, tienen sin duda un valor estético. Con esto queda dicho que el ritmo del lenguaje no es indispensablemente que sea acústico, fonético, basado en la repetición de acentos o agrupaciones de sonidos. Revivir ciertas representaciones, imágenes o estados afectivos a lo largo del poema, puede producir efectos de recurrencia tan densos como los que se obtienen con la rima, las intensidades, los pies y los acentos fijos. (64)

1.6.6 UTRERA TORREMOCHA. *Teoría del poema en prosa*

Se trata de un libro crítico-histórico antes que puramente teórico: aunque del análisis de textos, corrientes y movimientos, extrae algunas características del género, no logra abstraer de ello una definición completa o una tipología:

La aparición del género del poema en prosa en las literaturas modernas surgió de la necesidad de encontrar un nuevo lenguaje que renovara las convenciones líricas, ya anquilosadas para ciertos poetas, por lo que debe entenderse como una negación del verso como único vehículo de la poesía que, frente a la teoría clásica, supondría una limitación de la creatividad y originalidad individuales. El género

nace, pues, vinculado a la crisis del verso en el pre-romanticismo y el romanticismo. No obstante, debe mucho igualmente al auge que la prosa, especialmente la novela, experimenta en estos años, así como a la crisis de los géneros tradicionales establecidos en la poética clasicista (11).

El fundamento contradictorio del nuevo género vendría dado por la denominación misma, dado que el verso está estrechamente ligado a la expresión lírica y es identificado con ella. Sería la conjunción de lo prosaico y lo lírico lo que caracteriza a este género (12). En el poema en prosa no habría predominancia de los ritmos fónicos, silábicos o de timbre, aunque podrían subsistir algunos metricismos; sí habría un ritmo de pensamiento u otros recursos rítmicos.

En muchos casos, no habría acuerdo entre la intención del autor (que pretende mostrar una creación subversiva) y el lector, que muchas veces no llega a comprenderla, no logra captar esta intención,¹⁵ al mismo tiempo que hay entre los autores desacuerdo sobre la condición misma de sus creaciones, lo cual implicaría la no existencia de cánones o tradiciones amplias que puedan significar una carga pesada para el creador, como existen, por ejemplo, para el soneto o la décima.

Las características del género que lo hacen sumamente subversivo son: esa tensión entre lo lírico y la forma prosaria, generalmente reservada para otros géneros no-líricos; la brevedad y la tensión; la convivencia en un solo espacio de diversos discursos (narración, descripción, explicación); la amplia libertad que a nivel rítmico brinda la prosa, frente a las fórmulas de versificación dictadas por la preceptiva; un lugar privilegiado para aspectos contradictorios y para la ironía y lo grotesco. La convivencia de estos factores, emparentarían el género a la novela y a una de las mayores virtudes de esta:

El uso del humor y de la ironía son esenciales en la confrontación de códigos y en la subversión estilística que da al género una dimensión dialógica afín al discurso novelístico (...) Parece indudable que el poema en prosa es, dentro de la lírica, el género en el que se aprecia más intensamente esta novelización de la que habla Bajtín, de ahí que sea necesario su estudio no sólo desde la perspectiva del verso, sino especialmente desde el auge que experimenta la prosa, y, en concreto, la novela. El empleo de la prosa es determinante, desde su misma concepción formal, en la consideración del género como signo de otro tipo de poesía más libre y de mayor autenticidad. (17-18)
(...)

¹⁵ Gili y Gaya cree que habría en cada persona y en cada comunidad lingüística, un repertorio determinado de ritmos, fuera del cual no podrían reconocerse o captarse ciertos ritmos (*Estudios* 56). Téngase en cuenta también la condición subjetivo-objetiva del ritmo del verso, idea planteada de Oldrich Belic (véase 1.6.7).

En realidad, el género del poema en prosa permitió no solo la asunción de la lírica de ciertas categorías prosísticas como la reflexión intelectual y metaliteraria, sino *la renovación del verso hacia fórmulas más libres y menos sujetas a la versificación silábica regular homogénea.* (...) Pero el poema en prosa no debe tomarse únicamente como una forma de transición al verso libre, sino como género que desde sus inicios se corresponde con la estética contradictoria y agónica de la modernidad, signo de crisis y de rebeldía que, si bien es esencial en el posterior nacimiento del verso libre y en la concepción de la poesía desligada del ritmo silábico regular y de la rima, se mantiene junto a esta forma lírica y a la del verso más tradicional como una modalidad viva hasta nuestros días. (20; subrayado nuestro)

En Francia estarían sus principales cultivadores, en contraposición a lo que sucede en España, donde la preceptiva y el tradicionalismo retardan, no su aparición, pero sí su práctica despercudida de prejuicios. Sería Aloysius Bertrand el primer hito del poema en prosa moderno, con su *Gaspard de la Nuit* (1842, póstumo). Las características de su obra son la subordinación de todo hecho a la subjetividad y la construcción de una unidad estética plena, así como la introducción del "misterio y lo grotesco, la belleza y lo deforme, el tono cómico y burlesco y el lírico y serio.." (59-60). Bertrand es consciente, asimismo, de su originalidad y de ser el primero en usar esa forma. Otros componentes importantes del poema en prosa de Bertrand son presentar un personaje-paseante; que considera el arte como copia, como ejercicio mimético y en relación directa con la pintura (63), lo cual implica intertextualidad; la articulación de elementos contradictorios, entre otros.

A nivel rítmico, el uso de guiones en *Gaspard de la nuit* equivaldría a las pausas versales, es decir, el deseo expreso de imponer un ritmo: "La prosa impone, pues, el ritmo personal del poeta sobre el ritmo convencional de la comunidad" (74).

Bertrand produce su obra en un siglo XIX, época en que existe un intenso trabajo de los novelistas por lograr una prosa cada vez más lograda, con pasajes líricos en muchos casos: se trata de la búsqueda de una lengua propia por Flaubert y otros escritores que, desde el verso, ven en la prosa una manera de renovar y revitalizar el verso, lo que iría reparando el camino para que surja el verso libre.¹⁶ Sin embargo, tanto en Bertrand como en Baudelaire, existe la conciencia de estar practicando un género menor.

¹⁶ Ese acaso sería el proceso de preparación para el *verslibrisme* francés, pues si seguimos a Paraíso (véase 1.6.3), el verso libre en la poesía castellana es tradicional.

La obra de Baudelaire responde conscientemente a la condición del individuo moderno. En el autor de *Spleen de Paris* existe la conciencia de que la prosa es más asequible al público (77) y que logra mayor verosimilitud (78). Así, el adjetivo 'petit' significa para él: 1) brevedad, 2) expresividad de la subjetividad, la visión de un mundo a través de una conciencia, y 3) un género menor:

El empleo de la prosa poética y musical como unión de contrarios hace posible la entrada en el poema de los aspectos disonantes de la realidad que forman parte de la nueva estética que Baudelaire quiere imponer, y que se corresponde con un particular concepto de la belleza, definido a partir de la amalgama de rasgos extraños y antitéticos. (85)

Otro rasgo del poema en prosa de Baudelaire es la naturaleza del yo lírico como observador: el yo lírico se ubica en un punto privilegiado (una ventana, un punto alto) desde el cual presenta la realidad. Además, relata hechos históricos, concretos: "...el hecho de contemplar y traducir la circunstancia concreta del momento real, de reflejar la vida en su devenir histórico tal como se percibe, conducen a la auténtica originalidad y a la más genuina estética moderna " (91). También hay casos de poemas en prosa baudelerianos que presentan un narrador que asiste al hecho que narra y presenta los diálogos de los partícipes (109).

Están además la nocturnidad de la vida del artista y la distancia respecto a los otros que hace del poeta un ser divino. Hay asimismo elementos de crítica social, siempre para subvertir formas establecidas y mostrar la excentricidad del artista. Entre los rasgos rítmicos, tenemos la repetición de palabras, aliteraciones, etc.

Sería la integración de todos estos elementos a una sola conciencia articuladora, lo que logra la poeticidad del texto (110); ello solo es posible a través de la prosa: "La disonancia y la heterogeneidad encontraron en la prosa, no codificada y mucho más libre que el verso, el medio ideal para expresarse plenamente" (111).

El poema en prosa permite el ingreso de otros géneros discursivos, como la narración, la descripción y la reflexión: "El dialogismo requiere para su manifestación de la diversidad discursiva, del plurilingüismo, más asequible, desde luego, desde la libertad de la prosa" (112). Así, "la tensión dialógica entre discursos y estructuras diferentes dentro del poema parece ser un recurso bastante habitual. La continua subversión de los tópicos y del estilo de la lírica es, en este sentido, un procedimiento

esencialmente dialógico, ya que por él se enfrentan códigos estilísticos de distinto tipo en un mismo texto" (113).

Subyace también en los poemas de Baudelaire una concepción mimética (116). Baudelaire adaptaría el elemento narrativo, necesario para conseguir su recreación épica moderna, en un conjunto unitario presidido por una mirada —distante y caleidoscópica— articuladora, donde lo concreto posee siempre una trascendencia que integra y supera las referencias concretas (123).

A Baudelaire le sucede Lautréamont, en cuyos *Cantos de Maldoror* la consistencia poética es dada por la concentración de la perspectiva en un personaje con tintes épicos (145-146). Sin embargo, el verdadero punto de quiebre en el desarrollo del poema en prosa es Rimbaud, en quien se ve como en nadie la necesidad de forjarse un lenguaje propio. Con él se da la tercera fase en la evolución de este género, una forma mucho menos narrativa que el poema en prosa de Baudelaire, lo cual es llevado al extremo en las *Illuminations*, donde "[e]l yo poético termina siempre por imponer su visión deformante" (157):

...Con Rimbaud, el género vuelve a poner en funcionamiento su esencial naturaleza dialógica que se manifiesta en la continua negación y crítica de los moldes previos. La tensión entre poesía y prosa, entre orden y caos se reitera en sus poemas causando una nueva ruptura sobre las formas lírica y narrativa anteriores y dando lugar a un poema en prosa liberado de cualquier exigencia desde el punto de vista lógico o formal... (151)

Con el Parnasianismo el poema en prosa se va enjoyando y va perdiendo su forma dialógica y subversiva, lo cual será determinante para la crisis del género en el siglo XX. Por su lado, Mallarmé es consciente de la poeticidad de sus prosas, aunque su verso es privilegiado respecto a su prosa; sea como fuere, en el autor de *Un coup de dés*, la forma está subordinada a la búsqueda de un lenguaje absoluto (177 y ss.). Con el auge del Simbolismo, pues, el acento no está puesto en la forma que se utilice —verso, prosa, o las mezclas más diversas—, sino en la musicalidad, en el ritmo. Hacia finales del XIX, en Francia toda esta confluencia de corrientes originaría la renovación de las formas poéticas, entre ellas, el surgimiento del verso libre.

Contrariamente a todo este proceso renovador galo, "[l]a preceptiva española del XVIII mantuvo la línea francesa más conservadora" (33), a favor, mayoritariamente, de una clara delimitación entre la prosa, el verso y sus temas respectivos. Hay, sin embargo, unos pocos casos, como el de José Cadalso, cuyas *Noches lúgubres*, de 1771,

fruto de un romanticismo primitivo, tienen una débil nervazón narrativa y forma dialogada; "[p]ero lo que incide, sobre todo, en tal intensidad lírica es el peculiar empleo del ritmo y de numerosos recursos retóricos" (37). Este ánimo renovador está en la base de los impulsos románticos de renovación: "Tanto en verso como en prosa, los románticos buscan un lenguaje vivo, cercano al hablado" (39).

Lo mismo sucede en el XIX (125). No hay en España un romanticismo fuerte; sin embargo, hay muestras de trabajo artístico de la prosa, aparecen ciertos fragmentos, traducciones, etc.; la denominación "poema en prosa" existe ya hacia 1819. Su aparición es tardía, y viene con la influencia de autores franceses prestigiosos y a través de las traducciones. Aunque hay ciertas prácticas aisladas, no se llega a reflexionar sobre dicha forma. Es solo con la llegada de la estética modernista y su gusto por todo lo francés, cuando "...cambiaría el panorama literario español radicalmente y daría un nuevo empuje al cuento poético y simbólico y al poema en prosa" (141):

...La progresiva implantación del prosaísmo y del habla cotidiana en la poesía tiene que ver con el auge de *los artículos y colaboraciones periodísticas*, que resultan, por otro lado, esenciales en el desarrollo del poema en prosa, y con la conciencia escéptica moderna que se manifiesta a través de la ironía y el humor. En España la moda del prosaísmo no logra integrarse sino con la llegada del modernismo literario, con Darío y Lugones. (40; subrayado nuestro)

La relación prosa-subjetividad es parte del canon del Modernismo, como lo son también el orientalismo y el exotismo. Con estos poetas entra con fuerza el poema en prosa a España, aunque no habría que subvalorar la importancia de los esfuerzos propios, pequeños y aislados, arriba mencionados (213).

En Darío hay siempre la preocupación por la musicalidad de la expresión. Antes que él, podría contarse con algunos antecedentes de la prosa artística en Latinoamérica, como Santiago Estrada y José Martí. Sin embargo, en el caso de este último, se trata de una prosa mucho más retórica y no existe la conciencia de escritura de poemas en prosa. En Darío lo importante es la musicalidad que expresa la originalidad del artista, su individualidad irreductible; mientras ella exista, poco importa que se exprese a través de la prosa o el verso (248-251, entre otras; para el caso de Lugones, véase 254).

Utrera reconoce en los escritos de Darío algunos poemas con un marco narrativo y otros mucho más líricos. En el primer caso, que es un problema para la clasificación y tipificación de muchos poemas, sugiere que esta se determine sobre la base de la

importancia que tiene la anécdota: si esta no importa en cuanto tal sino como parte de la vivencia y perspectiva de un sujeto lírico, estaríamos ante un poema en prosa:

Es cierto que en algunos de ellos existe un hilo narrativo o una anécdota central que hacen que puedan ser leídos como relatos más o menos frívolos. Sin embargo, la narración queda relegada en favor del punto de vista subjetivo de naturaleza lírica o de la interpretación claramente simbólica que remite a la interioridad y espiritualidad del poeta lírico. (242)

Un rasgo que comparte Darío con los poemas en prosa de la tradición de Baudelaire, es la importancia que tiene la ventana en la construcción de la representación del yo-lírico: "La ventana facilita al paseante o al poeta el conocimiento de un ámbito diferente" (231).

En algunas otras creaciones de Darío, habría "redacciones" extensas que no tienen la consistencia de párrafos de prosa. Para ellos, Utrera suscribe la tipología de Paraíso, reconociendo que en esos casos hay mayor metricidad, y por tanto estaríamos ante versículos mayores.

En esta línea renovadora que parte de Darío, se inscribe, del lado español, Juan Ramón Jiménez, quien retoma la idea de las correspondencias: "El ritmo del nuevo verso y el de sus poemas en prosa tiene su origen en el ritmo de la realidad. Basándose en el concepto de las correspondencias, el autor señala que el empleo del verso libre vino provocado por la interiorización del ritmo del oleaje" (277). Con prescindencia de ser verso o prosa, lo fundamental es, para el autor de *Platero y yo*, la existencia de un ritmo. La prosa le sirve para dar expresión libre a sus propios sentimientos y para introducir giros estilísticos y discursos que de otro modo no podría expresar.

En Francia, sobrevendría, en los primeros años del XX, una crisis del poema en prosa, que se debe fundamentalmente al hecho de que se sofisticaba el pequeño poema en prosa. En esa época, son dos autores los que lo cultivan con mayor brillo, Reverdy y Jacob. Reverdy constituiría la fase "de la imagen simbolista al cubismo": "La estética fragmentaria de Rimbaud es fundamental en la creación de la prosa de Reverdy, donde el aspecto narrativo y anecdótico desaparece para dar lugar a poemas en prosa descriptivos y de situación" (301). Por su lado, Max Jacob ve un paralelo entre el poema en prosa y la pintura cubista de esa época:

descompones la realidad para crearla dentro de un espacio original e independiente (...) La publicación de *Le cornet à dés* en 1917, supone una verdadera transformación del género del poema en prosa tal como se practicaba en aquellos

años (...) es Max Jacob quien rompe definitivamente con la estética del poema en prosa ligado a un punto de vista único que, con más o menos distanciamiento, centraliza el texto y da sentido único a los distintos elementos del mismo

hecho que privaba al género de su cualidad dialógica (303):

La importancia de Jacob reside precisamente en recuperar la naturaleza dialógica del género, empleado para ello una formulación estilística aparentemente incoherente y anárquica en la que el humor y la parodia son procedimientos esenciales (...) Jacob deconstruye las categorías y modos convencionales del poema en prosa, tanto en su vertiente más lírica como en su vertiente más narrativa. *Otro de los procedimientos que responde a este propósito es el empleo de un título que se revela ineficaz o inadecuado para la prosa que designa...* (304; subrayado nuestro)

Para finalizar, citamos *in extenso* la referencia al poema en prosa vallejiano, que ubica en el contexto del poema en prosa en Hispanoamérica y en España:

Dentro de la estética de la vanguardia hispanoamericana es fundamental la obra de César Vallejo. Heredero, como Huidobro y Neruda, de la riqueza verbal modernista, de efecto altisonante y algo retórico, sabe adaptar ese lenguaje al espíritu vanguardista, destruyendo, como Neruda, los límites del verso en su libro de vanguardia más característico, *Trilce* (1922), y confundiéndolo con la prosa. Comparte con los poetas contemporáneos americanos y europeos el deseo de crear un lenguaje poético revolucionario que diera cuenta de su originalidad personal fuera de los moldes convencionales, de ahí esta *fusión inconsciente y buscada entre prosa y verso*. Junto a *Escalas melografiadas* (1992), hay que mencionar el libro póstumo *Poemas en prosa* escrito entre 1923 y 1929, donde mezcla de manera alternada poemas en verso y poemas en prosa. De las diecinueve composiciones del libro sólo trece están escritas en prosa y, como las anteriores, muestran un lenguaje que se ve continuamente subvertido por el uso de imágenes líricas a menudo empleadas de manera caótica y de recursos retóricos -con predominio de las figuras de repetición-, entre los que sobresale el empleo del estribillo. (327; subrayado nuestro)

1.6.7 Oldrich BELIC. *Verso español y verso europeo. Introducción a la teoría del verso español en el contexto europeo*

El libro nace para afrontar el problema de la poca difusión de la excelente poesía española, situación que se debería al poco conocimiento de la naturaleza del verso español. El traductor carece de ideas claras respecto a la naturaleza del verso, y en cuestiones "de ninguna manera marginales sino esenciales, particularmente el ritmo" (20). El motivo del trabajo sería pues la insatisfactoria difusión de la poesía española, y su objetivo, que esa situación cambie. Su método consiste en comparar el verso español

con los distintos sistemas versales, de manera que de ello pueda extraerse sus invariantes. Su metodología deriva particularmente de los aportes de Roman Jakobson (1896-1982) y Jan Mukarovsky (1891-1975); sigue, además, los planteamientos de Josef Hrabák, miembro de la segunda generación de la Escuela de Praga, en su *Introducción a la teoría del verso*. Asume, no obstante, la libertad metodológica necesaria para utilizar todo recurso que le permita aclarar ciertos aspectos (22-24).

Reconoce como aportes propios, la idea de considerar el idioma español como material del verso (25) y el realizar una amplia comparación con los sistemas versales en un marco euroamericano. Nos centramos, ahora, solo en la sección que nos interesa: la primera parte, con los conceptos generales, que pasamos a reseñar.

El trabajo de Belic se construye sobre los siguientes principios:

1° La estructura del verso depende de las propiedades prosódicas del idioma; y la relación entre la norma rítmica y el material lingüístico que la realiza no es mecánica sino dinámica.

2° El verso no es una serie de sonidos "puros" (vacíos), sino que es portador de significados; y ya que el uso del verso confiere a la enunciación lingüística una potencia comunicativa específica.

3° El verso es un hecho de carácter objetivo-subjetivo. No basta que una comunicación versificada tenga un ritmo medible objetivamente: es preciso que este ritmo objetivo sea perceptible por el lector u oyente, que pueda entrar en su conciencia subjetiva; sin ello no existe para él. (28)

Cada idioma poseería un repertorio de sistemas versales que depende de las condiciones del idioma. Sin embargo, el verso no es una deformación del idioma, sino una "estilización específica, que aprovecha, para la estructuración del verso en el plano fónico, el inventario de recursos y elementos prosódicos que posee el idioma respectivo" (33). Así por ejemplo, no es gratuito que tanto en la enunciación prosaria como en una gran porción de la poesía española, sea frecuente la unidad de 8 sílabas; así como no lo es el que en la enunciación prosaria haya casos de regularidad métrica y distribución de los acentos.

Entre los conceptos relativos al verso, son de destacar los siguientes. Para que un verso sea considerado como tal es imprescindible que esté en el contexto del poema, como parte de un todo (41):

la integración objetiva del verso en la serie es una condición *sine qua non* para que el verso pueda ser percibido subjetivamente como tal. Y es gracias a la

percepción subjetiva de ese hecho objetivo que, después de percibir una unidad (verso) que posee determinada organización rítmica esperamos que va a seguir otra unidad (verso) con organización análoga; esta espera o expectativa que el verso despierta en nuestra conciencia se llama impulso métrico (o rítmico). (42)

Sería esta peculiaridad la que diferencia prosa y verso:

Es, pues, la presencia del impulso métrico la que nos permite separar el verso de la prosa (...) el impulso métrico, basado en un hecho objetivo (la integración del verso en la serie), es el factor subjetivo sin el cual el ritmo versal, aun existiendo objetivamente, no existiría para nosotros (...) el ritmo del verso es *progresivo* (impulso métrico, inercia, previsibilidad, espera, expectativa), mientras que el de la prosa (carente de impulso métrico) es *regresivo*: el lector u oyente se da cuenta de él sólo *ex post, a posteriori*. (44)

En estrecha relación con el concepto de impulso métrico, está el de momento de expectativa frustrada, que es aquel punto en que el impulso métrico no se realiza plenamente:

al verso que lo ha despertado en nuestra conciencia puede seguir otro cuya organización rítmica sea, hasta cierto punto, distinta de la que esperamos. Nuestra expectativa puede ser, pues, frustrada; y el llamado momento de expectativa frustrada, lejos de impedir la percepción de los versos como tales, puede producir efectos de poderosa intensidad estética (...) El momento de expectativa frustrada actualiza el ritmo, lo protege como elemento vivo del organismo poético. El momento de expectativa frustrada es, pues, parte integrante del ritmo versal. (45)

Sería un elemento estructural y semántico del poema, pues de la tensión se extrae riqueza expresiva para el poema; además, ayuda a evitar la monotonía (47). Hay diversos elementos que son los portadores del impulso métrico, pero dependen de las posibilidades propias del idioma (45); sin embargo, uno de mucha importancia es la entonación: "la línea entonacional --y la cadencia respectiva-- posee un valor semántico específico como factor que señala la segmentación de la cadena fónica..." (61; Cf. la idea de Gili y Gaya reseñada en 1.6.5). Belic le otorga mucha importancia a la entonación, a la que convendría aplicar los conceptos de impulso métrico y de momento de expectativa frustrada, y "que puede ser el único portador del impulso métrico dado objetivamente (y como tal, la "condición mínima" del verso) " (66 y ss.).

Así por ejemplo, el verso libre estaría constituido por entidades lingüísticas autónomas segmentadas a partir de aspectos entonacionales, creando nuevas posibilidades semánticas que sin embargo nada tienen que ver con la prosa (67). La

segmentación específica ligada a la entonación serían la base del verso libre, pero a ella se unirían otros aspectos para la creación de los otros sistemas,

Pero si consideramos la segmentación específica como esencial para la existencia del verso [libre], los otros elementos -el número de sílabas, el de acentos, la alternación regular de las sílabas acentuadas con las átonas- no aparecen como formando parte de la propia base rítmica del verso, sino como elementos adicionales, que acompañan y apoyan la segmentación (la cual, subrayémoslo, es inseparable de la entonación). (68)

La prosa también tiene su propio ritmo, pero depende de la construcción lógico-sintáctica, mientras que el ritmo del verso está construido sobre la tensión entre la construcción lógico-sintáctica y la construcción melódica, lo cual le otorgaría una cualidad emotiva, que lo hace vehículo ideal de lo lírico (64):

Hay, pues, dos segmentaciones de la cadena fónica (dos modos de segmentarla): la lógico sintáctica (en forma abreviada: "sintáctica", "oracional", "gramatical") y la rítmico-melódica ("versal", "prosódica").

En la prosa predomina la segmentación lógico-sintáctica de oraciones y discursos, mientras que la segmentación rítmico-melódica desempeña un papel secundario.

La poesía¹⁷, en cambio, pone en primer plano la segmentación rítmico-melódica, relegando la lógico-sintáctica al segundo. (72)

Esta diferencia ha de ser matizada por el hecho de que ambas organizaciones se anclan en el idioma.

El ritmo del verso es un hecho subjetivo-objetivo: "El ritmo consiste en una organización específica de determinado material ("materia") que existe objetivamente, y la sensación de ritmo en nuestra conciencia se produce al darnos cuenta de esta organización" (77). La percepción del verso como hecho artístico depende no solo de su disposición rítmica, sino de de se lo identifique como hecho artístico.

A diferencia de la prosa que, como forma de expresión en la comunicación literaria, podría considerarse neutra ("no marcada"), el verso está hoy íntimamente ligado con la literatura artística que el mero uso de la forma versal señala que estamos ante una comunicación de índole artística (...) El mero uso del verso ofrece, pues, cierta información previa sobre el carácter de la obra en él compuesta (82).

¹⁷ Nótese el uso del término 'poesía' para referirse a la poesía lírica versificada... Creemos que o el estudioso incluye en este término a la poesía en prosa y por tanto la hace pasible de esa misma tensión, o se trata de un uso impreciso del término (véase 2.2).

El verso estaría, no obstante, predestinado a la lírica, sería un lenguaje emocional por antonomasia, aunque "no es posible decir que la alianza del verso con las manifestaciones líricas sea característica del verso en general (del verso como tal), independientemente de las circunstancias históricas" (83); de manera que lo adecuado sería estudiar la relación de verso y las diversas expresiones artísticas en circunstancias históricas concretas.

Sería necesario establecer algunas precisiones terminológicas en el sistema de Belic. Entre ellas, la diferencia entre impulso métrico (o rítmico) y metro:

La organización rítmica del verso se basa en la repartición regular de uno o más elementos fónicos portadores del impulso métrico, y el metro es la norma de esta repetición. (96)

(...)

Podría decirse, pues, que el metro es el impulso métrico convertido en norma (...) El impulso métrico funciona sólo en versos concretos; fuera de ellos no existe. El metro, desde luego, procede también de versos concretos. Pero al convertirse, por abstracción, en fórmula esquemática ideal, vaciada de todo contenido concreto, puede existir independientemente de su realización por la palabra. (97)

El metro es estático, mientras que el impulso métrico, ligado, como vimos, al momento de expectativa frustrada, es dinámico pues actualiza un metro (97). El metro sería el patrón o norma métrica que no existe sino por abstracción; sin embargo "la percepción del ritmo no requiere conocimiento previo de la norma" (99).

Aunque se discrepe con estas denominaciones, lo cierto es que es importante diferenciar entre una norma (nacida de la observación de casos concretos) y sus diversas realizaciones o su realización en casos concretos. En el caso de los poemas en prosa, como lo proponemos en el siguiente capítulo, sería necesario remarcar que no existe una tradición amplia, como para el soneto por ejemplo, así como no hay una tipología clara. Sin embargo, el metro o patrón en estos casos se puede extraer a partir de grupo de textos concreto o de un texto.

Algunas otras nociones, muchas de ellas nacidas de estos principios, las aclararemos a lo largo de algunos análisis.

1.6.8 Análisis textual

La gestión que hacemos de los libros de rítmica reseñados, que nos sirven específicamente para el capítulo II, es complementada, para los análisis del capítulo III, con algunos conceptos de la neorretórica en la propuesta de Stéfano Arduini y su

aplicación en los textos críticos de Camilo Fernández Cozman. De este último, por su claridad, escogemos como guía el ensayo “La poesía de Washington Delgado. Una aproximación a *Para vivir mañana*”, en *La soledad de la página en blanco*.

Reseñamos a continuación algunos conceptos básicos del libro *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*, cuyos tres puntos básicos están resumidos en el prefacio (13) y que son desarrollados y articulados con diversos otros intentos similares, convergentes y contrapuestos. Lo fundamental del aporte de Arduini, consiste en, después de haber mostrado (capítulo I) que existe toda una tradición al respecto, entender el lenguaje como constituyente de la realidad: “el lenguaje nos sirve para describir, pero esta descripción es ella misma una construcción en tanto en cuanto los esquemas formales que adoptamos son filtrados por los esquemas formales del medio que adoptamos y éstos retroactúan sobre aquellos. En otros términos, realidad y lenguaje constituyen un sistema autopoietico” (41). Así, la retórica tendría como labor – restringida – no la investigación e inventario de figuras o recursos retóricos entendidos como ornato o desviación de alguna norma ideal del lenguaje, sino como herramientas inherentes al lenguaje y por tanto constituyentes de realidad.

Como base de su propuesta, Arduini introduce dos conceptos clave: campo retórico y, como sexto elemento de la retórica clásica, la *intellectio*. Campo retórico es la interacción de hechos retóricos (sincrónica y diacrónicamente) en la que se establece tanto la producción como la interpretación de los textos retóricos (47-48). Los campos retóricos, que no solo están constituidos por el código lingüístico, “sólo existen como potencialidades que son activadas en el curso del acto comunicativo concreto” (52).

El texto retórico a su vez, estaría constituido por tres niveles (*elocutio*, *dispositio* e *inventio*) estrechamente ligados: “*dispositio* y *elocutio* son interpretables a la luz de la *inventio*. Las figuras mismas y los tropos, como procedimientos ya no más solo microestructurales, tienen sentido únicamente a partir de las estrategias y técnicas elaboradas en la invención” (57). Estos niveles no son sucesivos ni independientes, sino que están estrechamente vinculados. Así pues, “la *inventio* se ha de entender no sólo como el nivel a partir del cual obtenemos la intensionalización de la res semántico-extensional (Albaladejo 1989), sino como el proceso que selecciona cuanto el Campo Retórico pone a disposición, constituyendo aquello que será el mundo del texto, y con este fin ésta actúa a través de algunas grandes operaciones figurales” (135).

Habría un momento previo al texto retórico, la *intellectio*, cuya función es establecer “los constituyentes del ámbito comunicativo global (...) activar aquel particular sector del campo retórico que será utilizado en un discurso” (67 y ss.). De manera que a partir de la *intellectio* se determina cómo se organizarán los otros niveles constitutivos del texto retórico: “La *intellectio* establece los límites dentro de los cuales, en el nivel de la producción, un texto se coloca y, en el nivel de la recepción, puede ser leído” (70).

Arduini muestra, en el capítulo IV, una breve historia de las figuras retóricas destacando aquellos planteamientos acordes al suyo, y descartando perspectivas que reducen el campo de la retórica a un simple inventario de figuras o entienden a estas como desvíos respecto a una norma. Por el contrario, su postura reconoce que las figuras son la única manera de existir del texto retórico, ergo, la única manera de constituir la realidad: “La distinción no tiene sentido porque en realidad no es posible pensar en un contenido del discurso, el mundo referencial sólo nos es dado a través de lentes retóricas, como estrellas que sólo se pueden contemplar por medio de los anteojos” (100).

Procede pues, en el capítulo V, a hacer una clasificación de estas formas básicas que —exageramos— tiene la realidad para existir. Es decir, los campos figurativos en los que se articularían todas las figuras. Existirían 6 campos figurativos: de la metáfora, de la metonimia, de la sinécdoque, de la antítesis, de la repetición y de la elipsis. Dentro de cada uno de ellos, se ubicarían las diversas figuras que a su vez son universales antropológicos de la expresión; es decir que “el lenguaje figurado no sería más que la manifestación lineal de procesos retóricos más profundos”. Pasa el lingüista a dar ejemplos de cómo esto sería así en aspectos como el sueño o los mitos. Los procesos retóricos, pues, no atañen únicamente a procesos verbales, sino a cualquier otro código expresivo y son reflejo de características específicamente humanas (154; 157).

En resumen, pues, *inventio*, *dispositio* y *elocutio* no son niveles sucesivos que constituyen el texto sino elementos unidos entre sí que construyen un texto retórico, a partir de un proceso previo, llevado a cabo por la *intellectio*, que activamente determina la constitución adecuada del texto. Asimismo, la *dispositio* y la *elocutio* estarían estrechamente ligadas a una *inventio*, que a su vez delata una manera específica de articularse con un Campo Retórico, es decir, con la realidad.

Así pues, entenderíamos el ritmo versal como un recurso (especialmente perteneciente al campo figurativo de la repetición), que si bien puede pertenecer tanto a la *dispositio* como a la *elocutio*, tiene una especial relación con la *inventio*, con una visión del mundo. Justamente son estos aspectos los que queremos determinar en los “Poemas en prosa”, y ver cómo la construcción rítmica de los mismos –que como Ferrari ha afirmado, delatan mayor conciencia de la organización poética–, los individualiza respecto a los poemas posteriores, y especialmente, respecto a los poemas anteriores.

1.7 Notas sobre las ediciones

Presentamos un recorrido breve por las ediciones de la obra poética de Vallejo, atendiendo a los criterios utilizados por los editores, lo cual nos permitirá aclarar su postura con respecto al corpus con el que trabajamos.

1.7.1 *Obra poética completa. Lima: Francisco Moncloa Editores, 1968*

Edición a cargo de Georgette de Vallejo en la que se introduce la tripartición de los poemas póstumos: *Poemas en prosa*, *Poemas humanos* y *España, aparta de mí este cáliz*. Incluye un “Prólogo” de Américo Ferrari y los “Apuntes biográficos sobre *Poemas en prosa* y *Poemas humanos*”. Las causas de no llevar a cabo esta organización en la edición príncipe habrían sido la excesiva fidelidad al estado de los manuscritos tal como los dejó el poeta y el apresuramiento de la publicación (Georgette de Vallejo, “Apuntes” 490).

El libro *Poemas en prosa* está constituido por “El buen sentido”, “La violencia de las horas”, “Lánguidamente su licor”, “El momento más grave de la vida”, “Las ventanas se han estremecido”, “Voy a hablar de la esperanza...”, “Hallazgo de la vida”, “Nómina de huesos”, “Una mujer...”, “No vive ya nadie...”, “Existe un mutilado...”, “Algo te identifica...”, “Cesa el anhelo...”, “¡Cuatro conciencias...”, “Entre el dolor y el placer...”, “En el momento en que el tenista...”, “Me estoy riendo”, “He aquí que hoy saludo...”, “Lomo de las sagradas escrituras”, en ese orden. En total, 19 poemas de los cuales los 6 últimos son poemas en verso; su inclusión se debe a que pertenecen a una etapa determinada de la creación vallejana y, en el caso de tres de ellos, a ser prosas transformadas en versos. Siguen los lineamientos básicos de ésta MAE74 así como la edición BA86.

1.7.2 *Obra poética.* Coord. Américo Ferrari. 2.^a edición. Madrid: ALLCA XX/FCE, 1996.

Además de los importantes aportes críticos que contiene, se trata de una edición sumamente útil en tanto da cuenta minuciosamente de las diversas versiones de los textos del poeta y de sus ediciones más importantes. Es valiosa también por el aparato crítico, sus glosarios y lecturas complementarias. En la “Nota filológica preliminar”, escrita por Ferrari, encontramos un buen resumen de los problemas que plantea la fijación textual de los poemas póstumos. El orden de la edición se basa principalmente en lo propuesto por Juan Larrea en la edición Barral, de 1978 (282; 287), aunque el problema de los poemas no fechados sigue quedando sin solución. Ferrari propone que “[h]ay que dejar pues de lado el fantasma del orden cronológico, ya que este orden, para los poemas que aquí presentamos, es realmente indeterminable en los detalles y, por otra parte, nadie puede saber, en fin de cuentas, cuál hubiera sido el orden en que Vallejo hubiera presentado sus poemas de haberlos publicado” (284). Asume, sin justificar por qué, la disposición de la edición de Larrea, pero con algunas salvedades (289-290).

En lo que respecta a los poemas que conciernen a este estudio, están precedidos en esta edición por los poemas publicados en revistas ("Trilce", "El hallazgo de la vida", "Me estoy riendo", "He aquí que hoy saludo...", "[Actitud de excelencia]", "Lomo de las Sagradas Escrituras") a los que seguirían, en el mismo orden en que los coloca Larrea, los trece poemas en prosa: “La violencia de las horas”, “El buen sentido”, “El momento más grave de mi vida”, “Las ventanas se han estremecido...”, “Voy a hablar de la esperanza”, “Tendríamos ya una edad misericordiosa...”, “Hallazgo de la vida”, “Una mujer de senos apacibles...”, “Cesa el anhelo, rabo al aire...”, “No vive ya nadie en la casa...”, “Existe un mutilado...”, “Nómina de huesos”. Como aclararemos en notas a pie de página más adelante, preferimos no estudiar algunos poemas cuya coincidencia cronológica con estos ha sido puesta en duda (caso de “Algo te identifica...” que Ferrari coloca junto a “En suma, no poseo...”) como aquellos textos cuya condición poética ha sido asumida por determinados críticos. Las ediciones *RHN88* y *RGV98*, como la de Ferrari, siguen en muchos de sus planteamientos a la edición Barral preparada por Larrea. Aunque en este trabajo citemos a través la edición Ferrari, no lo hacemos sino por poseer ésta un aparato crítico y filológico muy importante y ser, de las que conocemos, la más completa.

CAPÍTULO II

ESTUDIO RÍTMICO DE LOS “POEMAS EN PROSA” Y OTROS POEMAS AFINES

2.1 El problema de los poemas póstumos: ubicación y delimitación operativa del corpus

La edición príncipe de los poemas póstumos de César Vallejo, aparecida en 1939, contiene, sin delimitar correctamente según Georgette de Vallejo, tres libros: *Poemas en prosa*, *Poemas humanos*, y *España, aparta de mí este cáliz*. Esta división que algunos han enmendado con criterios propios, como hemos visto brevemente en el capítulo anterior, es la defendida por la viuda del poeta en *M68*; si la seguimos, debemos considerar que son cinco y no cuatro ni tres los poemarios de Vallejo:

En resumen:

- a) “Poemas en prosa” (1923/24-1929) es anterior a “Poemas humanos”.
- b) “Poemas en prosa”, “Poemas humanos” y “España, aparta de mí este cáliz” son obras igualmente capitales e independientes. (“Apuntes” 409)

Sin embargo, la fijación textual, cualquiera que esta sea, resulta un asunto complejo pues Vallejo mismo no la realizó, el orden y la delimitación de los poemas como los conocemos por sus ediciones no se ajustan a los criterios del autor, que no sabemos cuáles hubieran podido ser. Las ediciones que hemos consultado (véase 1.7), poseen criterios todos tan válidos por su argumentación como carentes de un correlato más o menos definitivo. Recientemente se ha dado a conocer en facsímiles las copias de algunos manuscritos de los poemas póstumos de Vallejo, encontradas en el archivo de Ángel Rama, lo cual recuerda que Georgette dio a conocer varias veces que estaban en su poder, a pesar de nunca haberlos mostrado públicamente; aún hoy se desconoce su paradero, pero se cree que han sido destruidos (Ferrari, “Los poemas” 283).¹⁸ El artículo de S. Hart, reseñado en el capítulo anterior (1.5.3), muestra que, aún con el

¹⁸ Cf. Vallejo, *Autógrafos*. Probablemente descubrimientos de este tipo puedan ayudar a ir construyendo una edición cada vez más confiable.

descubrimiento hecho por Fló, la datación de los “Poemas en prosa” no ha sido afectada.

Para esta tesis y con fines operativos, consideraremos poemas en prosa parisinos aquellos que utilizan la prosa y no el verso como materia formal. Partiremos también de un presupuesto, siguiendo a Georgette y atendiendo a nuestra lectura de los mismos: pertenecen a una etapa que no es la de sus dos primeros libros —incluyendo el volumen de cuentos *Escalas* y la novela breve *Fabla salvaje*—, ni es todavía la final, en la que sí se situarían gran parte de los llamados *Poemas humanos* y *España, aparta de mí este cáliz*.

Procedemos así por dos motivos. Primero: su escritura se sitúa en el periodo 1923 a 1928/29, los primeros años de vida parisina del poeta, en los que este toma contacto con la realidad europea¹⁹; recordemos que su situación económica no es ventajosa (al llegar, no dominaba el francés), sufre enfermedad (1924), y empieza a estabilizar su precaria economía, progresivamente, con un trabajo en *Les Grands Journaux Ibero-Américains* (1925) y sus colaboraciones en la revistas peruanas *Mundial* (1925) y *Variedades* (1926). Sin embargo, los últimos años de la década del treinta son una época de crisis interior, de profundo cuestionamiento:

Sería difícil admitir que, en aquella época, todavía Vallejo, quien va a tener 35 años, se busca y se busca para sí solo. No. Se interroga sobre la contribución que él se siente obligado a dar a los hombres. Y su estado de inquietud indefinida revela en realidad los primeros síntomas de la crisis aguda que va a declararse en 1927/28. Crisis moral, de conciencia indubitablemente, pues a raíz de esta crisis precisamente entrevé Vallejo haber detectado la causa de su profundo malestar: su alejamiento de los problemas que más atormentan a la humanidad avasallada... (Georgette de Vallejo, “Apuntes” 491)²⁰

En segundo lugar, como vimos, los últimos años de y posteriores a este periodo son los de su acercamiento al marxismo, sus viajes a Rusia y la consecuente escritura de libros de reflexión (*Rusia en 1931* y *AYR*), y por lo tanto, en ellos se empieza a configurar un imaginario acorde a su pensamiento, aunque no panfletario. Así pues, los

¹⁹ La crítica, hasta donde sabemos, no ha discutido 1) la condición poética del grueso de estos textos, y 2) su pertenencia a este lapso de tiempo (Sobrevilla, *Introducción* 26). Para un análisis más detallado del proceso crítico en torno a la tripartición introducida por *M68*, véase Ballón 53-79.

²⁰ Cf. Larrea 22; Monguió 59-68.

“Poemas en prosa” son muestra de este primer contacto con un centro cultural cosmopolita, contacto previo (y acaso paralelo) a este tránsito —de forma y de fondo.²¹

El presente trabajo, pues, se realizará sobre una serie de poemas de toda la obra poética de César Vallejo, escogidos atendiendo a su temática y a su materia formal. En este último aspecto, nos interesa estudiar el ritmo de la prosa poética, por lo que el corpus central que elegimos para el estudio formal está constituido, principalmente, por los poemas en prosa de la etapa parisina (“El buen sentido”, “Nomina de huesos”, “La violencia de las horas”, “El momento más grave de la vida”, “Las ventanas se han estremecido...”, “Voy a hablar de la esperanza”, “Hallazgo de la vida”, “Una mujer de senos apacibles...”, “No vive ya nadie...”, “Existe un mutilado...”, “Cesa el anhelo...”), así como por aquellos poemas de toda la obra poética del autor que utilicen la prosa poética como materia escritural (poemas LV, LXIV, LXX y LXXV de *Trilce*, y, de los poemas póstumos, “En suma, no poseo...”). El objetivo, en este extremo de nuestro análisis, es aislar ciertas características rítmicas de la prosa poética de Vallejo, y ver, a grandes rasgos, cuál es su lugar respecto al verso de los demás poemas (anteriores y posteriores).

Del mismo modo, estudiaremos y compararemos los “Poemas en prosa” con un grupo de poemas en verso de la etapa peruana y parisina, para ver cómo en relación con estos, los poemas en cuestión marcan cierta disyunción y continuidad en el plano del contenido y de la cosmovisión. Estos poemas son:

- a) De *LHN*, “Encaje de fiebre” y “Los pasos lejanos”.
- b) De *Tr*, los poemas III, LXI, LXV y LV.
- c) De la obra póstuma escrita en verso: “Hoy me gusta la vida mucho menos...” y “España, aparta de mí este cáliz”.

La selección de estos últimos poemas se basa en el hecho de que, sin ser los únicos, tratan directamente aspectos que están ligados a la temática de los “Poemas en prosa”: 1) la familia y el hogar, como nudo fundamental de relaciones del ser humano, y 2) el otro como aquel a quien el yo poético ve y habla, con el cual se relaciona. Si bien es cierto los mismos temas son tratados por muchos otros poemas, los que elegimos nos ayudarán a ver y establecer la peculiaridad de los “Poemas en prosa”.

²¹ Cf. Coyné 64. Sobre el grado de adhesión al comunismo, hemos consultado los textos de *AYR*, así como los “Apuntes Biográficos sobre César Vallejo” de Georgette en *MAE74*, y los estudios de Sobrevilla (1.5.1) y Hart (1.3.6), reseñados en el capítulo anterior.

Originalmente, esta investigación estuvo apoyada en la siguiente afirmación de Carlos Henderson respecto al verso de la poesía póstuma de Vallejo:

Lo paradójico es que este sistema —las leyes del verso, que lo estructuran— es una oposición no contradictoria, léase una relación que se apoya en dos fuerzas contradictorias:

- a) mancomunidad de las relaciones sintácticas: la linealidad sintáctica es mantenida en gran medida.
- b) ruptura de la linealidad lógica, en la que hay la presencia y la secuencia de materiales heterogéneos, arbitrarios, extraños entre sí. (2 y ss.)

Las lecturas de Ferrari y Escobar ya habían observado —*passim*— este hecho. Sugerimos que algo similar a lo planteado por Henderson sucede ya con el ritmo y la cosmovisión de los “Poemas en prosa”, que son tomados, cuando así los llamamos, no como sección ni como libro, sino como el conjunto de los (más o menos) trece poemas póstumos escritos en prosa²².

2.2 Verso y prosa: lírica y narrativa

Generalmente se confunde la poesía y el verso: se considera, por antonomasia, poesía (léase lírica) la que está escrita en verso, con lo cual se olvida que existe en el canon occidental un corpus de poemas escritos en prosa que a pesar de que no utilizan el verso, debemos considerar líricos, y que, inversamente, existe una parcela de literatura épica y dramática escrita en verso y que no podemos adscribir al género lírico. Aclaremos pues que el verso como materia formal le presta a la poesía lírica, según diversos autores, ciertos componentes propicios para sus fines, pero el verso no es privativo de ella: es usado incluso por poetas satíricos, como Pardo y Aliaga entre nosotros, por ejemplo. Escribir versos no es hacer poesía lírica necesariamente. Esta aclaración es pertinente en tanto muchas veces, al confrontar prosa y verso, algunos autores identifican sin más verso y poesía lírica:

²² En *RGV98* se extrae de los poemas en prosa “Lánguidamente su licor”, por considerarlo preferentemente narrativo, mientras que se considera como poema en prosa el texto “Los trescientos estados de mujer...” (*CSP* 35-37); *RHN88* incluye igualmente este poema, pero agrega a la obra poética “Ruido de pasos de un gran criminal” (231-232) y “Conflicto entre los ojos y la mirada” (233), también originalmente incluidos en *CSP* (49-50 y 51-52 respectivamente). A su vez, Zavaleta propone considerar poema en prosa el texto “Quiero perderme por falta de caminos...” (*CSP* 37); creemos que con razón. Por otro lado, respecto a “Algo te indentifica...”, *F96* (434) y *RGV98* (412), siguiendo a Larrea, colocan el texto entre “Ello es que el lugar...” y “En suma, no poseo...”, apoyándose en la fecha que tiene en la edición príncipe (24 de noviembre de 1937). Preferimos no analizar ninguno de estos textos, para evitar entrar en un debate delicado. Ese no es el tema de esta investigación, aunque los análisis que acá realizamos pueden servir a ese fin de alguna manera. Cf. Sobrevilla, *Introducción* 26; González Montes 163.

- a) Belic: "En la **prosa** predomina la segmentación lógico-sintáctica de oraciones y discursos, mientras que la segmentación rítmico-melódica desempeña un papel secundario. La **poesía**, en cambio, pone en primer plano la segmentación rítmico-melódica, relegando la lógico-sintáctica al segundo". (72)
- b) Utrera: "**Poesía** y **prosa** se equiparan como medios afines que pertenecen al arte de la palabra. No hay diferencia esencial entre ambas, ya que están presididas siempre por la búsqueda de la belleza y el aristocraticismo en el estilo". (221)

Recordemos que según Rafael de Balbín, el verso está caracterizado por poseer un axis rítmico en torno al cual se ordenarían los cuatro ritmos que el estudioso reconoce: de intensidad, de tono, de cantidad y de timbre.²³ Por su parte, Tomás Navarro reconoce que el ritmo versal está relacionado esencialmente con la música, y está conformado por cláusulas, dentro de ellas, la trocaica y la yámbica serían predominantes en el castellano. El ritmo del verso se distinguiría del de la prosa por una regularidad en el tiempo de los golpes de voz distinta de la de la prosa, sea esta poética o narrativa. La diferencia entre verso y prosa es, pues, la diferencia entre dos maneras de organizar la materia formal. No indica, necesariamente, la diferencia entre dos géneros literarios.

Sugerimos (esperamos demostrarlo con los análisis que realizaremos) que el ritmo de la prosa poética se distingue por la presencia del ritmo de pensamiento, y específicamente por la repetición de motivos, palabras, frases, etc., repetición que no es la misma (por su concentración y por la condición de lo que se repite) que encontramos predominantemente en verso y por su ordenación textual en párrafos y no en estrofas. Otras características del poema en prosa son la atenuación de un argumento, su brevedad; es decir, su reconcentración lírica. Siguiendo a Utrera, afirmamos que si bien en el poema en prosa hay elementos narrativos que le aportan mucho de su capacidad dialógica, estos están fundamentalmente articulados a los fines de la expresión de la subjetividad del yo lírico. No nos detendremos mucho en determinar cuáles son los modelos que están en la base de estos poemas de Vallejo; probablemente algunos poemas vanguardistas aparecidos en *Cervantes*, o quizá la práctica muy extendida del poema en prosa entre los modernistas. Pero recordemos que se trata de un ejercicio

²³ Los mismos elementos están presentes en la prosa, según el teórico, pero “[e]l hablante o el escritor en esta construcción de la cadena hablada —que bien pudiera denominarse cadena fónica prosaria— ciñe el instrumento lingüístico a la espontánea variedad de su finalidad comunicativa, sin someterlo a principios de ordenación rítmica” (27).

pasajero en la obra de Vallejo; la prosa, en la última etapa de su obra, pasa a ser el medio de expresión privilegiado para novelas, cuentos, crónicas y reportajes.

2.3 Análisis de los “Poemas en prosa” y otros poemas escritos en prosa y verso, de César Vallejo, desde el punto de vista rítmico

Consideramos que dentro del grupo de “Poemas en prosa” parisinos que constituyen parte de nuestro corpus, existen más o menos tres tipos de poemas diferentes a nivel rítmico, cuyas características trataremos de determinar a continuación. Posteriormente, en un segundo momento, analizaremos el ritmo de los poemas LV, LXIV, LXX y LXXV de *Trilce*, y, de los poema póstumos, “En suma, no poseo...”. Complementariamente, damos algunos alcances sobre el ritmo versal de los poemas “Encaje de fiebre”, “Los pasos lejanos”, *Tr* III, LXI y LXV, “Hoy me gusta la vida mucho menos...”, “España, aparta de mí este cáliz”, y de algunos textos *CSP*.

2.3.1 Gestión de las herramientas de análisis

Para acercarnos a estos poemas utilizaremos, tentativamente, los términos “párrafo” y “parlamento”, a fin de referirnos operativamente a las partes de los textos en prosa.

Aunque los conceptos de “impulso rítmico” y “momento de expectativa frustrada”, que reseñamos antes, son aplicables a poemas en verso, pretendemos utilizarlos para estos análisis bajo las siguientes condiciones: 1) Belic utiliza el término “metro” no para referirse, como en el sistema de Balbín, a la medida silábica de los versos, sino para la norma abstracta derivada de ciertos patrones rítmicos de versos concretos; utilizaremos un concepto similar, pero lo denominaremos patrón rítmico. 2) Al referirse a la prosa en su diferencia respecto al verso, en los términos ya reseñados, Belic lo hace pensando no en la prosa artística, sino en unas prosas más bien cercanas al habla o escritura cotidianas. 3) Siguiendo a Paraíso y a Utrera, debemos convenir en que el hecho de que no existan en el poema en prosa ritmos fónicos (el ritmo de intensidad, uno de ellos), no hace de él cualquier prosa, dado que posee un ritmo de pensamiento y, no obstante, algunos recursos fónicos. 4) Si existe un ritmo, ello significa que solo puede existir en un todo articulado y encadenado, es decir, por la existencia no de versos en el todo estrófico, sino de “periodos” organizados en una sucesión de párrafos, cuyo “metro” o patrón rítmico (en el sentido de norma abstracta) es creado por una tradición propia o, en este caso, por el mismo poema.

2.3.2 Un primer grupo

2.3.2.1 “La violencia de las horas”

Este poema (307-308) desarrolla un tema recurrente en la poesía de Vallejo, pero con la diferencia de que ya el hogar no solo está quebrado y lejano, sino que el espacio de la infancia, el espacio propio, el del “burgo”, está marcado por una muerte general (Coyné, *Medio siglo 89*).

El poema se construye con un ritmo de letanía, articulándose con el verbo en pretérito simple “Murió”, de ritmo yámbico, antepuesto siempre (menos en un caso) a un sujeto. A cada una de estas oraciones le sigue una proposición subordinada adjetiva que caracteriza a la persona muerta.

Notemos que la extensión de cada párrafo varía de manera armónica: va creciendo desde el “Todos han muerto”, breve e introductorio, pasando de oraciones extensas a otras más breves, que finalmente culminan en la “muerte final”, brevemente enunciada, aquella que iguala al poeta con todas las muertes anteriores: “Murió mi eternidad y estoy velándola”.

Hay sin embargo un párrafo que rompe la estructura de esta letanía:

Murió **en mi revólver** mi madre, **en mi puño** mi hermana y mi hermano **en mi víscera_sangrienta**, los tres ligados por un género triste de tristeza, en el mes de agosto de años sucesivos.

En este caso, la sucesión verbo+sujeto establecida como patrón rítmico, es decir, como repetición que ha creado en la conciencia del lector un impulso rítmico, se ve rota por la anteposición del complemento de lugar “en mi revólver”, estructura que, pudiendo constituirse en nuevo patrón, es rota cuando se antepone nuevamente el sujeto al complemento con adjetivo calificativo: “y mi hermano en mi víscera sangrienta”. El ritmo de este párrafo logra hacer una especie de trenza verbal, merced del quiasmo, al dar cuenta de la muerte de estos tres sujetos queridos del yo lírico, reuniéndolos en un solo enunciado enrevesado:

...en mi revólver mi madre,
 en mi puño mi hermana
 y mi hermano en mi víscera sangrienta...

Gráfico 4

Encontramos algunos recursos fónicos en este poema, como la rima camuflada presente en el sexto párrafo: “Murió un viejo tuerto, su nombre no recuerdo, pero dormía al sol...”, que además de romper la expectativa creada (el pronombre relativo “que” seguido de la proposición subordinada), introduce una rima interna en una estructura cuasi versal:

| | | | |
|---------------------------------------|---|---|---|
| Murió un v iejo t uerto | 2 | 4 | 6 |
| Su n ombre n o recuerdo | 2 | 4 | 6 |

Esta estructura, siguiendo los planteamientos de Quilis, se trataría de una sucesión de yambos.

A nivel del ritmo de pensamiento, queremos resaltar la construcción de un patrón rítmico en torno a la temporalidad de los verbos. Todos los párrafos, menos el último, hacen referencia a hechos que han acontecido: son, de una u otra forma, hechos ya asimilados. Ante esta expectativa creada, el último párrafo, con su estructura escueta, introduce dos rupturas rítmicas: en primer lugar, frente a una sucesión de párrafos extensos, contruidos sobre la base de un verbo, su sujeto y sus complementos, introduce dos proposiciones coordinadas, breves y desprovistas de complementos: “Murió mi eternidad y estoy velándola”. Introducción del yo (que estaba excluido del “Todos han muerto” inicial), pero sobre todo, introducción del tiempo de la enunciación como presente actual. Así, con este enunciado escueto, el yo lírico introduce una ruptura rítmica que recompone todos los enunciados anteriores (del pasado) y reconfigura sus significados desde una mirada del presente de la enunciación. Se opera además la contraposición de seres concretos (las personas fallecidas) y una idea (la eternidad).

2.3.2.2 “El momento más grave de la vida”

En este poema (311) se crea el contexto de un encuentro entre varios hombres, como si un cronista nos presentara a un grupo de seres, disímiles y semejantes, hermanados por sus experiencias graves.²⁴ Nuevamente nos encontramos en lo que Arduini denomina campo figurativo de la repetición, pero no de una repetición de miembros similares, sino de “parlamentos” de distinto contenido y construcción, y con diversas extensiones.

Los dos primeros parlamentos son los más extensos, e introducen, como en el caso del poema analizado, un patrón rítmico sobre el cual se han de construir todos los

²⁴ “[E]sas dos citaciones de vivos y muertos que hace el poeta en textos tan descarnados como: “*El momento más grave de la vida*” (...) y “*La violencia de las horas*”... (Coyné 89)

parlamentos posteriores. Este patrón es paralelo al que se utiliza para dar voz al yo lírico-cronista, que veremos más adelante. El de los parlamentos está construido por un sujeto: “El momento más grave de mi vida”, un verbo, y un complemento. Estos dos últimos componentes son los que varían. Todo cuanto sucede en la vida parece ser grave; no importa tanto el suceso concreto.

Así, en los dos primeros parlamentos estamos ante varios complementos. En ambos casos, son los parlamentos de dos personas cuyas vidas han transcurrido, suponemos, en espacios de interrelación; la batalla del Marne tanto como el maremoto de Yokohama son hechos compartidos con una comunidad. Los dos siguientes parlamentos introducen un patrón distinto: escuetos complementos, de tiempo y de lugar (estos, en realidad, también son de tiempo), respectivamente. La ruptura es agravada por la introducción de un verbo en presente simple, “acontece”, en el tercer parlamento, frente a los verbos en pretérito simple de los parlamentos anteriores y frente al pretérito compuesto del cuarto parlamento. Este parlamento actualiza la presencia del dolor: el dolor, y a partir de él, se instaura nuevamente en los alrededores de estos hombres/hombre.

Los dos parlamentos siguientes introducen una nueva ruptura: el uso del verbo ser seguido de un predicado nominal: “mi prisión” (posponiendo el complemento de lugar “en una cárcel del Perú”) y “el haber sorprendido a mi padre de perfil”. La ruptura, respecto al patrón creado por todos los parlamentos anteriores, resalta estos dos hechos, que junto con los dos anteriores son ya no hechos sociales sino personales e íntimos.

El último parlamento, que cierra el poema, por su brevedad y por su estructura y significación, marca no solo una ruptura, sino que configura una suerte de conclusión. Si en el caso del poema anterior veíamos que, entre el párrafo que introduce el momento de expectativa frustrada (“Murió en mi revólver...”) y el párrafo que concluye el poema, existe uno que normaliza el patrón rítmico (“Murió el músico Méndez...”), en este caso, la posibilidad de normalizar la expresión no existe: esta se precipita como si ya solo hubiera premura por concluir la enunciación. El poema realiza una especie de acercamiento, desde los hechos más generales, presentados a través de parlamentos extensos, hacia hechos de la intimidad, presentados con construcciones más cortas.

Encontramos, como en el caso del poema anterior, una rima interna en “El momento más grave de mi vida acontece cuando duermo de día”, parlamento que puede ser llevado a dos endecasílabos:

| | | | |
|---|---|---|----|
| El momento más grave de mi vida | 3 | 6 | 10 |
| Acontece cuando duermo de día | 3 | 7 | 10 |

donde encontramos cierta regularidad en la colocación de los acentos, y un axis rítmico supérstite del verso: nuevamente, el ritmo de la prosa es reforzado por recursos fónicos propios del verso. También hallamos una rima asonante camuflada en el parlamento final: “El momento más grave de mi vida no ha llegado todavía”. El periodo endecasílabo que da el nombre a la composición, es seguido de un octosílabo. Encontramos, asimismo, aliteración atenuada de /r/ en “El momento más grave de mi vida fue mi *pr*isión en una *cá*rcel del *Perú*”, y aliteración de /r/ y /p/ en “el haber *sorpre*ndido de *per*fil a mi *padre*”, ambas en los parlamentos que constituyen un nudo rítmico del poema. Se trata de una sucesión de sonidos duros que logran, a nuestro parecer, emparentar rítmica y semánticamente estos dos parlamentos.

Como vemos, recurre Vallejo nuevamente a una estructura textual para construir su ritmo: la sucesión de periodos de extensión y constitución variables, periodos largos y medianos alternados, que caminan hacia un ritmo final, más corto, seco, sentencioso, que además nos remite, como también sucede en el poema “La violencia de las horas”, a lo que acontece en el presente o lo que es inevitable que acontezca en algún momento.

El tiempo de los verbos utilizados en los parlamentos de este poema refiere a situaciones pasadas, que han acontecido ya y, en un solo caso, a una situación que suele acontecer. Frente a la expectativa que ello crea, el tiempo del último verbo nos devuelve ante lo grave que aún no sucede, pero que acaso es inevitable que suceda: el relato del pasado desgarrado por la irrupción del presente. No es el tiempo de la monotonía (*Tr* II), sino el tiempo que se precipita hacia una conclusión.

En cuanto a la voz del yo lírico-cronista que nos presenta la palabra de estos hombres, también hallamos la construcción de un patrón rítmico unido a su actualización a través de la ruptura. Hay en todas sus intervenciones, menos en la primera y en la última, la repetición del fonema /r/ dos veces, en las palabras “hombre” y “otro”, que a su vez ligan su discurso a la palabra “grave”, que se repite a lo largo de todo el poema en los parlamentos. Se articulan a través de dicho fonema la voz del yo

lórico y las voces de todos los hombres. La ruptura de esta regla está, nuevamente, en el último segmento del poema (“Y el último hombre”). A su vez, la repetición de su propio parlamento se configura de la siguiente manera:

- a) Un hombre dijo.
- b) Otro hombre dijo / Y otro hombre dijo.
- c) Y otro dijo (que aparece tres veces consecutivas).
- d) Y el último hombre dijo (que constituye la ruptura del patrón rítmico que hubiera devenido en monotonía).

2.3.2.3 “Nómina de huesos”

Como en el poema anterior, en “Nómina de huesos” (325) nos encontramos con un yo lírico-cronista que nos presenta los parlamentos de alguien o de una comunidad: una voz impersonal o colectiva que pide algo con respecto a un sujeto. La diferencia respecto a los poemas anteriores es que el yo lírico-cronista, acompaña los parlamentos a través de un estribillo invariable: “Y esto no fue posible”. En este caso, la monotonía es buscada para expresar la misma angustiante comprobación de que nada es posible ya para este sujeto “expuesto”.

En cuanto a los parlamentos, en ellos funciona también la sucesión de periodos breves y largos. En cuanto a la estructura entonacional de estos parlamentos, solo el último introduce una ruptura con la inclusión de la locución adverbial “en fin”.

La repetición de un elemento, origen del ritmo, en estos poemas no es, principalmente, la fónica, propia del verso, sino que se remite al ritmo de pensamiento del que habla Paraíso: “Percepción armoniosa obtenida mediante recurrencia de algún elemento semántico, sintáctico-semántico o léxico semántico” (425). Encontramos en estos poemas de Vallejo también algo del ritmo fónico, pero lo fundamental es su ritmo de pensamiento que sobre la base de las extensiones variables y de la repetición, y sobre la base de una sintaxis textual determinada, crea un ritmo general, en el que la acumulación, la alternancia de elementos de distinta extensión, y la ruptura de la expectativa rítmica así creada, construyen un recorrido que conduce en los tres casos a un punto concluyente. Estos tres poemas poseen una similitud evidente, que los individualiza dentro del corpus estudiado; sin embargo, algunas de estas peculiaridades que hemos remarcado están también en otros “Poemas en prosa”, como veremos.

2.3.3 Dos poemas intermedios

2.3.3.1 “El buen sentido”

El poema “El buen sentido” (309-310) constituye, a nuestro entender, un estado medio entre los poemas contruidos en base a parlamentos acompañados de lo que hemos llamado yo lírico-cronista, y aquellos que empiezan a tener mayor presencia de la voz del yo lírico. Se construye sobre la base de un encuentro con la madre, y a partir de un diálogo muy breve, introduce las reflexiones del yo lírico entorno a la relación hijo-madre en el tiempo. Así pues, se trataría de un discurso que mezcla dos niveles distintos de representación.

El poema se abre con un parlamento cuya estructura hiperbática está contruida sobre la base de repeticiones, y que hace pensar necesariamente en el lenguaje infantil. Este parlamento está relacionado con el tercer y último parlamento, pero bajo la repetición que es, como volveremos a ver en otros poemas en prosa y en verso de la etapa parisina, repetición ligada a la diferencia.

Vienen a continuación cuatro párrafos que son abiertos invariablemente con una referencia a la madre. El primer párrafo tiene estructura trimembre, encabezada por el sujeto “Mi madre” que tiende a constituirse en patrón rítmico de estos párrafos, contrapuesto inmediatamente a la perífrasis “La mujer de mi padre”. En el encadenamiento entre párrafos, observamos la alternancia de brevedad y extensión en los periodos. Así, el primer párrafo, breve, está más bien relacionado con el parlamento que lo precede; mientras que los tres párrafos siguientes, por su extensión y estructura, están relacionados con los párrafos que siguen al segundo parlamento, en los cuales el patrón rítmico que valía para los primeros cuatro párrafos ha sido roto.

Si bien es cierto el ritmo de pensamiento en este poema está contruido por la repetición de palabras, cuya función es fijar isotopías (en este caso, la de la madre-amada), lo fundamental es la repetición de ciertas estructuras ligada a la ruptura dentro de la repetición. Así por ejemplo, los parlamentos 1 y 3 son prácticamente idénticos:

—Hay, madre, **un sitio en el mundo**, que se llama París. Un sitio muy grande y lejano y otra vez grande.

—Hay, madre, **en el mundo un sitio** que se llama París. Un sitio muy grande y **muy lejano** y otra vez grande.

La introducción del adverbio “muy” podría pasar desapercibida; sin embargo, creemos que, por aspectos que veremos en el próximo capítulo, se trata de un hecho sumamente

significativo. Pero este es un caso de repetición de estructura evidente. En los siguientes casos, por ejemplo: ‘justa de mí’ ‘infraganti de mí’ (párrafo 3); ‘confesa de mí’, ‘nombrada de mí’ (párrafo 4), ‘Llora de mí’; ‘se entristece de mí’ (párrafo 5), estaríamos, siguiendo a Ferrari, ante calcos semánticos. Creemos que la expresión subyacente es “pobre de mí”. Otros ejemplos son: ‘Fuere porque yo he viajado mucho’ ‘Fuere porque yo he vivido más’ (párrafo 3); ‘más se pone triste’ ‘más se pusiera triste’ (párrafo 4).

En los casos de las preguntas del párrafo quinto, estaríamos muy cerca de las estructuras paralelísticas que Paraíso atribuye al versículo y al versículo mayor. Sin embargo, creemos que no es posible utilizar en estos casos estas denominaciones, por tratarse de partes de un todo más complejo constituido también por parlamentos y secuencias que no son paralelísticas:

¿Por qué las madres se duelen de hallar envejecidos a sus hijos, si jamás la edad de ellos alcanzará a la de ellas?

¿Y por qué, si los hijos, cuanto más se acaban, más se aproximan a los padres?

¡Mi madre llora porque estoy viejo de mi tiempo
y porque nunca llegaré a envejecer del suyo!

En ambos casos estamos ante estructuras similares, de ida y vuelta, cuasi-versales, pero que funcionalmente no podrían tener lugar en el verso tal como lo cultivaba hasta ese momento el poeta. Encontramos en este poema también algunos recursos fónicos:

Y desfila por el color amarillo a llorar, porque me halla envejecido, en la hoja de espada, en la desembocadura de mi rostro.

Anotemos también la estructura cuasi versal de los parlamentos del yo-lírico:

| | |
|---|-----|
| A. Hay,-ma-dre,-un-si-tio en-el-mun-do, | 9 |
| B. que-se-lla-ma-Pa-rís.- | 6+1 |
| C. Un-si-tio-muy-gran-de y-le-ja-no | 9 |
| D. y o-tra-vez-gran-de. | 5 |
| A’. Hay,-ma-dre, en-el-mun-do un-si-tio | 8 |
| B’. que-se-lla-ma-Pa-rís.- | 6+1 |
| C’. Un-si-tio-muy-gran-de y-muy-le-ja-no | 10 |
| D’. y o-tra-vez-gran-de. | 5 |

Vemos que si bien en total, esta construcción suma una misma cantidad de sílabas métricas, en la escansión que hemos practicado, la repartición de los grupos de intensidad es distinta justamente en los puntos de ruptura: A (9) hacia A' (8): acortamiento; C (9) hacia C' (10): alejamiento.

La función del ritmo de pensamiento, como ya se dijo, es la repetición de palabras o expresiones que remiten a ciertos temas comunes, repetición que tiene necesariamente efectos de sentido. Junto a esta idea, como adelantamos más arriba, la creación y ruptura de un patrón es también uno de los principios rítmicos de este poema. La dialéctica que se establece entre “Mi madre” y “La mujer de mi padre” en la primera parte del poema (párrafos 1, 2, 3 y 4), no solo es ruptura (momento de expectativa frustrada) sino también continuidad; mientras que la relación entre las dos veces que se repite “La mujer de mi padre”, establece entre ambas formas una discontinuidad originada por los verbos y complementos que siguen a cada sujeto. Este aspecto será retomado en el capítulo siguiente.

2.3.3.2 “Las ventanas se han estremecido...”

El poema del conjunto con estructura más compleja es “Las ventanas se han estremecido...” (312-315), no solo por su extensión sino por articular párrafos en grupos de párrafos, cosa que no sucede en ningún otro de los poemas aquí analizados²⁵. La riqueza del poema está principalmente a nivel del sentido; pero su virtud rítmica radica en avanzar en la conquista de algunos recursos que se suman a los ya estudiados. Por ejemplo, la enumeración:

El pobre duerme, boca arriba, **a la cabeza** de su morfina, **a los pies** de toda su cordura. Un adarme más o menos en la dosis y le llevarán a enterrar, el vientre roto, la boca arriba, sordo el huracán, sordo a su vientre roto...

En las frases resaltadas vemos cómo opera la repetición de estructuras similares; por un lado la similitud de construcción, pero por otro la aparentemente ligera modificación de términos que en realidad están en la línea de procedimientos por los cuales se corporeiza lo espiritual y viceversa (“mi tumor de conciencia” por ejemplo, en este mismo poema). Subsisten también las estructuras paralelísticas:

²⁵ F96 comete un error evidente (BA86 lo comete igualmente): no presenta agrupados los párrafos, como lo están evidentemente. Cf. los facsímiles y su transcripción, M68 236-241; siguen a ésta RGV98 282-285 y RHN88 220-223.

Ay las direcciones inmutables, que oscilan entre el huracán y esta pena directa de toser o defecar!

Ay! las direcciones inmutables, que así prenden muerte en las entrañas del hospital y despiertan células clandestinas, a deshora, en los cadáveres. (312)

O estructuras paralelísticas mezcladas con enumeraciones:

¿Es su madre? ¿Y cómo, pues, no puede sanarle? ¿Es su amada? ¿Y cómo, pues, no puede sanarle? ¿Es su hermana? ¿Y cómo, pues, no puede sanarle? ¿Es, simplemente, una mujer? ¿Y cómo, pues, no puede sanarle? Porque esta mujer le ha besado, le ha mirado, le ha hablado y hasta le ha cubierto mejor el cuello al enfermo y ¡cosa verdaderamente asombrosa! no le ha sanado.

Observemos, a continuación, la sucesión monótona de líneas entonacionales en los tres primeros miembros. La ruptura se introduce en la primera parte del cuarto, se normaliza hacia la segunda parte, antes de pasar definitivamente a otro patrón rítmico. Este contiene tres curvas de entonación similares en una enumeración que camina hacia la conclusión exclamativa:

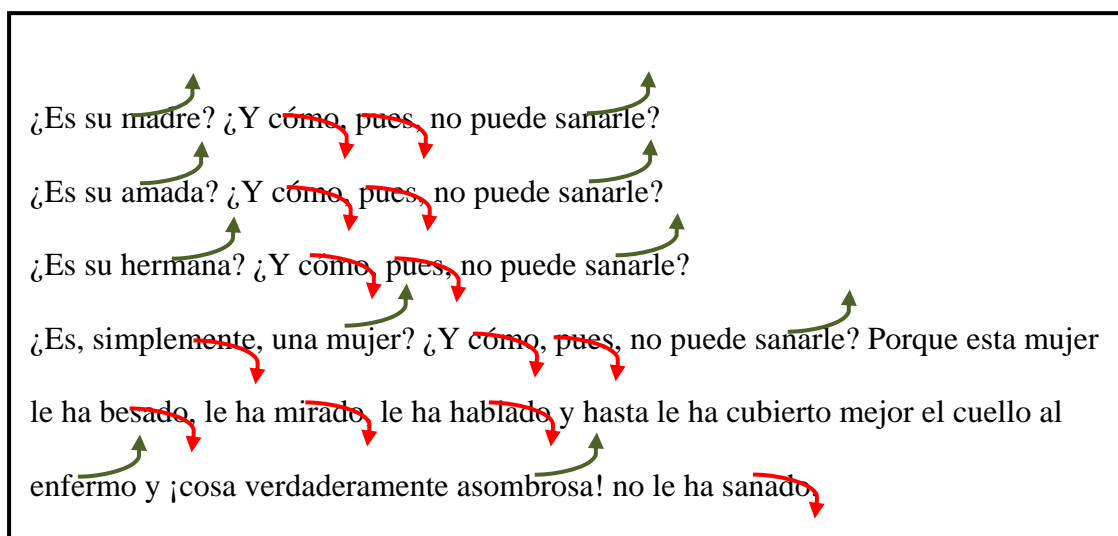


Gráfico 5

Estructuras similares se hallan a lo largo del poema. La que nos interesa resaltar es la sección última, cuyo significado trataremos de desentrañar en el capítulo siguiente, y que reproduce un procedimiento estudiado en el poema “El buen sentido”: repetición (y la correlativa creación de impulso rítmico) ligada a la diferencia (momento de expectativa frustrada, correlativo a un significado preciso).

Existe otro procedimiento similar al utilizado en “El buen sentido”: las secciones (llamamos así a las agrupaciones de párrafos) segunda, tercera y cuarta se abren con una

estructura simple: “La familia”, “El paciente”, “El cirujano”; la ruptura la introduce la posposición del protagonista de la sección quinta, la mosca: “Sirviendo a la causa de la religión, vuela con éxito esta mosca...”

Otro de los procedimientos, ya encontrados en otros poemas, es la alternancia de periodos breves y extensos. A este respecto es ilustrativa también la sección última, que se iniciaría justamente con un momento de expectativa frustrada: una vez que se ha presentado estructuras extensas y de tono reflexivo y expositivo (calmado), surge una oración breve seguida de tres oraciones repetitivas. Nuevamente, como en “El momento más grave de la vida”, el ritmo del texto se precipita hacia su culminación, luego de haber entrado, aparentemente, en un estado de tranquilidad.

2.3.4 Un segundo grupo

Nos ocupamos ahora de un último grupo de poemas, entre los cuales cabe asimismo establecer lazos temáticos y de cosmovisión que, aunque no son esclarecidos por los análisis de los poemas en prosa que haremos en los dos siguientes capítulos, se interrelacionan entre sí y se articulan a otros poemas posteriores escritos en verso. Son, por un lado, “Voy a hablar de la esperanza” (316-317) y “Hallazgo de la vida” (320), en los cuales encontramos nuevamente las mismas estructuras ya estudiadas en los poemas en prosa anteriores, pero con una funcionalidad más acusada de lo que hemos llamado repetición/diferencia, cuyos sentidos trataremos de entender a la luz de los análisis posteriores. Así, vemos estas estructuras paralelísticas en “Voy a hablar de la esperanza...” (316-317):

Nada es su causa;
Nada ha podido dejar de ser su causa.

Encontramos también la repetición de un estribillo, ligada nuevamente al momento de expectativa frustrada: se repite al final de todos los párrafos, excepto en el tercero. Si atribuyéramos al estribillo la función que tiene la rima en las composiciones versales, la representación de este esquema sería: A-A-O-A:

Hoy sufro desde más **abajo**. Hoy sufro solamente.
Hoy sufro desde más **arriba**. Hoy sufro solamente.
.....
Hoy sufro **suceda lo que suceda**. Hoy sufro solamente.

El poema “Hallazgo de la vida” nos parece importante especialmente por su contenido; su estructura rítmica está construida a partir de paralelismos, entre los cuales el central es el que se construye con la forma “Nunca, sino ahora...”. Asimismo, encontramos en medio del discurso del yo lírico la inserción de lo que venimos llamado parlamento, en el cuarto párrafo, que por su manera de insertarse, creemos que no constituye una voz de algún otro “personaje”, sino un desdoblamiento de la voz del propio yo lírico, que abandona su enunciación solitaria para dirigirse a un alocutario representado (indeterminado, ficticio: similar al alocutario representado “señor” de la última sección de “Las ventanas se han estremecido...”) y presentarse a sí mismo en ese estado inédito.

En “No vive ya nadie...” encontramos nuevamente estructuras paralelísticas unidas a la enumeración: se trata de estructuras paralelas distintas que están avocadas a acumular las pruebas de que una casa está habitada. Nos encontramos nuevamente con estructuras cuasi-versales que se construyen sobre la base de ligeras pero fundamentales modificaciones:

Todos han partido de la casa, **en realidad**,
Pero todos se han quedado **en verdad**.

“Existe un mutilado...” también es importante por su contenido, pero este depende de una estructura rítmica construida sobre ciertas estructuras opositivas paradójicamente unidas a través de la conjunción “y”, cuya abundancia es ejemplar en el cuarto párrafo:

“...No tiene ojos y ve y llora. No tiene narices y huele y respira. No tiene oídos y escucha...”

En este poema encontramos también un ejemplo de aliteración (recurso fónico): “Este rostro resulta ser el dorso del cráneo...”. Encontramos nuevamente estructuras paralelísticas en “Cesa el anhelo...”, en los dos parlamentos del poema. El poema “Una mujer...” contiene asimismo el procedimiento de enumeración (primer párrafo) junto con estructuras paralelas (segundo párrafo) y un tercer párrafo equivalente al tercer término de un silogismo.

2.3.5 Algunos aspectos rítmicos de poemas de *Los heraldos negros*

“Encaje de fiebre” es un poema en deuda formal con el Modernismo. El soneto alejandrino ha sido una de las formas cultivadas por esta escuela, según Tomás Navarro (419-425).²⁶ Si comparamos el esquema rítmico de un soneto alejandrino de Darío, con este de Vallejo, podríamos encontrar contrastes similares a los que Washington Delgado (70-76) ha encontrado entre un terceto autóctono de *LHN* y un poema de Herrera y Reissig y, como veremos más adelante, con similares implicancias. Estamos, a nivel versal, ante un alejandrino polirrítmico, cuyo esquema presentamos en el “Anexo” de este trabajo (124).

Estaríamos, siguiendo a Quilis, ante alejandrinos, verso compuesto (52-53; 73-74), cuyo acento estrófico (33) recaería en sílaba par, y por tanto sería de ritmo yámbico (34). La ruptura del tono armonioso empieza en el segundo cuarteto, justamente con la entrada en acto de la “mosca llorona”; en este v. 5, hay una primera disonancia respecto a la cesura, la cual no impediría la sinalefa, que sin embargo es necesario hacer para el cómputo silábico. El hiato sería igualmente imposible, dado que ninguna de las dos sílabas en cuestión es acentuada. Encontramos un desacomodo brutal en el v. 6, con la sucesión de 4 acentos. A nivel de ritmo de timbre, obsérvese el paralelismo entre las palabras Noser (muerte) y nacer, que al mismo tiempo que las enfrenta las pone en un mismo plano.

Por su parte, “Los pasos lejanos” es un silva modernista, en la modalidad de silva arromanzada, de amplia tradición en la poesía del movimiento americano (Navarro 401-402); pero que, como en el caso anterior, subvierte la eufonía y lo que Belic llama impulso métrico, con, principalmente, dos momentos de expectativa frustrada (ver “Anexo” 125).

En primer lugar, en cuanto al ritmo de intensidad, observamos que se configura en la primera estrofa un axis rítmico heteropolar; aunque ya en esta primera estrofa se observa hacia el final cierta ruptura de regularidad (nótese los dos acentos contiguos en los versos 3 y 4,²⁷ y en este último la abundancia de los mismos); sin embargo, los acentos de intensidad recaen principalmente en sílabas pares; estaríamos ante un ritmo

²⁶ El cuarteto abrazado y con rimas pares agudas “había sido usado por Zorrilla en la plegaria a *María*...[y] En la poesía modernista se hizo uso abundante de ese mismo cuarteto”; pero aunque “[s]e habían escrito en español sonetos alejandrinos anteriores a los de Darío, [pero] fueron en efecto los de *Azul*, como su autor dijo con referencia al de *Caupolicán*, los que iniciaron la entrada y aclimatación en nuestra lengua de sonetos compuestos en esta clase de verso”.

²⁷ El último sería un acento antirrítmico (Quilis 35).

estrófico yámbico. Se instaura, al mismo tiempo, a nivel del ritmo de timbre, una rima asonantada que recae en versos agudos.

La segunda estrofa mantiene este patrón: acentos en sílaba par mayoritariamente, aunque empiezan a abundar los acentos antirrítmicos (versos 9 y 10); se mantiene la misma rima asonante. Se produce una primera ruptura en el verso 7. El impulso rítmico, a nivel de lo que Balbín denomina ritmo de cantidad, era la sucesión de endecasílabos y heptasílabos; y el verso 7 es un eneasílabo. Si consideramos, además, que el verso predominante es el endecasílabo, frente a él, este verso introduce una ruptura significativa, cuyo sentido veremos en el capítulo siguiente. Nótese además la sucesión de acentos en el último verso de esta estrofa. A nivel del ritmo de timbre, persiste la rima asonante en verso agudo.

La estrofa tercera mantiene este último patrón, y se estabiliza a nivel de ritmo de intensidad. Sin embargo, el verso 12 contiene 11 sílabas a nivel del ritmo de cantidad solo a condición de recurrir a la sinéresis. Se producen, en la última estrofa, dos hechos que rompen definitivamente la regularidad. Primero, la sucesión de acentos de intensidad en el penúltimo verso frente a la estabilidad del último verso. Y, en segundo lugar, a nivel del ritmo de timbre, se abandona, justamente en el verso antepenúltimo, la rima arromanzada, al mismo tiempo que se rompe la sucesión de versos pares agudos, para ceder su lugar a un verso de terminación grave, cuya constitución silábica contiene fonemas gratos a la expresión vallejiana, /c/ y /r/, y correlativos de sentidos concretos.

Así pues, estaríamos ante una silva modernista impar y arromanzada que introduce varios momentos de expectativa frustrada a distinto nivel y en puntos cruciales de la enunciación. Recordemos que para Isabel Paraíso, la silva libre constituye la forma libérrima y fecunda que fue utilizada por los modernistas para la introducción de una buena porción de tipos de verso libre. Junto con “A mi hermano Miguel” y algunos otros poemas de *LHN*, “Los pasos lejanos” es preámbulo del verso libre vallejiano.

2.3.6 Los poemas en prosa de *Trilce*

Los poemas LV y LXIV de *Trilce* fueron escritos hacia 1919, mientras que LXX y LXXV pertenecen al año 20, según afirma Espejo (113). Según Martos y Villanueva, estos cuatro poemas a nivel temático son existenciales (LXIV y LXX) y de reflexión estética (LV y LXXV), y a nivel formal, poemas en prosa: “Por su vocabulario, están a

medio camino entre el hermetismo y la claridad lexical; por la forma de composición y por su ubicación dentro del poemario podrían corresponder a la última etapa de la escritura de *Trilce*” (35-36), lo cual los emparentaría a los “Poemas en prosa” de París y acaso a los textos de *Escalas*.

Sin embargo, sobre ellos podría subsistir la duda de si se trata de fragmentos de prosa o si más bien son versículos o versículos mayores (véase 1.6.3). Esta duda no subsiste para el poema LXXV, que tiene clara estructura prosística y es el que tiene mayor semejanza con los “Poemas en prosa” de París. En él encontramos la sucesión de párrafos breves y extensos, y la presencia de palabras o frases cuya repetición crea el ritmo de pensamiento y fija ciertas isotopías que se van actualizando rítmicamente. Es de notar el contraste entre el párrafo inicial y final por un lado, y los cinco párrafos intermedios, que es la diferencia entre la certeza monótona de una confirmación y los intentos de articular una explicación.

El caso de los otros tres poemas es distinto. Su intensión es aún más subversiva, pues pretenden contraponer en un mismo poema dos ritmos distintos. Estos poemas constituyen, en nuestra lectura, aunque no temporalmente²⁸, una etapa de transición: con el verso que es llevado a los extremos de sus posibilidades (LXIV), no es posible hacer mucho más, a riesgo de caer en “libertinaje”; algunos de los poemas en verso posteriores a la publicación de *Tr* (los “Poemas publicados en revistas”, en *RGV94* y *F96*) son lo último que puede dar la libertad de este verso. Son, entonces, estos poemas que mezclan prosa y verso, el primer momento del siguiente movimiento de búsqueda de libertad del lenguaje poético vallejiiano: utilizar la prosa es recapturar la linealidad sintáctica (véase 1.2.1), poner bridas a un lenguaje que de otra manera hubiera podido caer en el abismo; pero es también seguir adelante, con nuevas conquistas formales, justamente las que hemos estudiado antes y que no hubieran tenido lugar ni en *Tr* ni en *LHN*. Haremos en el capítulo siguiente una analogía entre el poema LV y “Las ventanas se han estremecido...” para ver cómo a nivel de la cosmovisión se produce este mismo tránsito.

Recordemos que para Utrera la prosa, funcionalmente, constituye una toma de posición que, principalmente en la literatura francesa, sirvió para renovar las formas versales y para romper con esquemas de la preceptiva; el poema en prosa es un espacio

²⁸ La opinión citada de Martos y Villanueva es estimulante, pero creemos que aún carece de puntos de apoyo.

de la libertad en que tienen lugar diversos elementos dialógicos. Este movimiento, funcionalmente también, en Vallejo se iniciaría ya en *Tr* y su resultado no es irse contra las formas de la tradición (ya los versos del poemario mismo van contra ella), sino buscarle una salida a ese atolladero. No es más que un momento de calma formal tras el caos. Utilicemos la imagen de Zavaleta (51): no la proa de la nave, sino sus partes auxiliares, son las que ayudan a Vallejo, a salir de ese mar revuelto; el uso de la prosa periodística, que se realizó mayormente en la década de los 20, la escritura de las prosas de *CSP* y estos “Poemas en prosa”, no nos permiten pensar en una proa solitaria que rompiera las olas de alta mar, sino en una estructura compleja cuyas diversas partes se inter-aportan solidez.

2.3.7 Algunos alcances sobre el ritmo de poemas en verso de *Trilce*

Su primera estrofa inscribe al poema III de *Tr* en la línea de la silva libre (véase “Anexo” 126). El poema no conserva en general ninguna rima, a excepción de algunas muy dispersas (vv. 11, 14 y 17). La versión previa (*F96 263^b*) las posee en ligera mayor cantidad, incluso contiene rima consonante, en los dos primeros versos de la última estrofa, que desaparece en la versión definitiva. Nótese asimismo que los versos 5 y 14 —“Madre dijo que no demoraría”— son endecasílabos perfectos, que contrastan fuertemente con la mezcla de metros pares e impares en un patrón en que predominan los versos de 11 y 7 sílabas.

A propósito de esto último, nos permitimos intercalar algunas observaciones respecto a los contrastes entre la primera versión y la versión definitiva. Aquella, en los versos 5 y 13 muestra el verso “Madre dijo que no demoraría”. El ritmo del verso sería par (axis rítmico en décima sílaba) y por tanto su ritmo sería yámbico; concordarían con este los acentos en sílabas pares; sin embargo, el encuentro de las sílabas 2 y 3 produce disonancia por el acento antirrítmico de esta última. Esta opción es descartada por “Madre dijo que no demoraría” que mezcla, si cabe utilizar esta clasificación para versos aislados, los patrones del endecasílabo enfático y el endecasílabo melódico y descarta el endecasílabo heroico (Quilis 70); a cambio, recupera la dureza de la combinación de los fonemas /d/ y /r/.

Por otro lado, el recorrido de una versión a la otra no es necesariamente de ruptura; hallamos también normalización (Cf. la idea de Rovira en 1.3.7). Con ella se ganan algunos efectos rítmicos muy significativos. Por ejemplo, la cuarta estrofa de la

primera versión tiene abundancia de metros, incluso dos pares, mientras que la versión definitiva normaliza el ritmo de cantidad a endecasílabos con la presencia de solo dos versos de 13 sílabas. El trabajo a este nivel redundaba sobre aspectos del contenido: al hablar del tiempo de la infancia, que se trata de evocar, la expresión se tranquiliza. Sin embargo, a nivel de ritmo de intensidad, el v. 16 de la versión definitiva, respecto al v. 15 de la primera, introduce tres acentos consecutivos, cuya disonancia refiere al ánimo belicoso del niño que afirma en el juego su primacía:

los-**bar**-cos-¡el-**mí**-o es-**más**-bo-**ni**-to-de-**to**-dos! (Versión final)
 los-**bar**-cos-el-**mí**-o es-el-**más**-bo-**ni**-to-que-**to**-dos: (Versión previa)

Creemos que a nivel de sentido también podríamos hallar un momento de expectativa frustrada cuando el último verso reconfigura retrospectivamente toda la deixis del poema: se rompen las isotopías del juego en la casa, de la casa como hogar y el tiempo de la infancia y, más aún, el plano meramente anecdótico. Con el último verso, todo el poema se reconfigura, pasa de su intento evocativo a tener una carga filosófica profunda. Un recurso similar, altamente poético y que emparenta ambas composiciones, lo hallamos en el texto “Muro Este” de *Escalas*.

En el primer cuarteto de *Tr LXI*²⁹ (véase “Anexo” 127) encontramos una primera ruptura en el verso 4, cuando a nivel de ritmo de cantidad se pasa de endecasílabos a un decasílabo. La ruptura se nota sobre todo en el retrainimiento del axis rítmico a la sílaba 9, lo cual produce justamente el tono sentencioso del verso, en contraste a los tres primeros versos que instauran los primeros actantes y cumplen principalmente una función representativa. Expresión inquieta, intranquila: empezando con un endecasílabo enfático-melódico, pasando por los dos siguientes sáficos, el verso cuarto, decasílabo, introduce una ruptura remarcada por el contraste entre el acento final, extrarrítmico, respecto al acento estrófico en sílaba par (Quilis 33) que los tres primeros conservan (Quilis 35).

La siguiente estrofa se acerca a lo que denominamos, con Paraíso, silva libre sin asonancia aunque con algunas rimas dispersas (7-10 y 8-9). Observemos la mezcla de

²⁹ Para la versión con la que hacemos este análisis hemos recogido las observaciones de Martos y Villanueva (298) aunque no sea la que ellos mismos consignan (294); los críticos, al hacer el contrapunto de este texto con su supuesta versión previa, obtienen algunas observaciones acertadas, pero dicen que “como ningún investigador ha encontrado la primera versión del texto, buscar otras corroboraciones de lo que estamos diciendo es moverse en el campo de la conjetura” (297), cuando el libro de Espejo, publicado en 1965, ya la consignaba (191-192).

otros metros impares que se suman a los heptasílabos y endecasílabos. Algo similar sucede en la tercera estrofa. En este caso, la relativa variedad de metros contrasta con la regularidad de metros de la primera versión. En las siguientes dos estrofas la regularidad es mayor, a excepción del verso 30, que es un preludio del nuevo caos métrico de la última estrofa, que abunda en el contrapunto entre caos formal-orden (aparente) de lo representado ("todo está muy bien"): es decir, en una tensión irónica. Este recorrido de las tres estrofas finales de la versión definitiva, logra contrastar la normalización métrica de las dos primeras y su desorden en la última; la versión previa, por el contrario, además de la abundancia de versos, es mucho más regular a nivel métrico (obsérvese especialmente la última estrofa, escrita íntegramente en endecasílabos) aunque ya a nivel de ritmo de intensidad introduce disonancias, especialmente en el último verso: “que-to-do es-tá-muy-bien,-¡pe-ro-qué-bien!-“

El poema LXV de *Tr*, contra lo que sucede en los dos poemas anteriores, tiene un esquema métrico mucho más difuso. Puede ser adscrito a la silva libre aunque hay predominancia de metros diversos y solo aparecen esporádicamente los endecasílabos y heptasílabos articuladores. Este hecho acerca el poema más aún al verso libre y a la prosa, lo cual está en consonancia con el tono epistolar del poema. Nótese la presencia de acentos antirrítmicos, especialmente en los versos agudos 21, 27 y 32 (“Así, muerta inmortal”) que articula como un leitmotiv la parte final del poema: ritmo de pensamiento aunado a ritmo fónico en un intento de articular el poema en torno al alocutario. Resaltemos finalmente los versos 19 y 20:

pa-ra-to-das-las-cin-tas-más-dis-tan-tes,
pa-ra-to-das-las-ci-tas-más-dis-tin-tas.

que si bien a nivel del ritmo de intensidad tienen el mismo esquema (3-6-10) y a nivel de ritmo de cantidad son casi idénticos, están contruidos sobre la base de la repetición de palabras básicamente iguales; la diferencia dentro de la repetición, que en este caso no introduce mayor enriquecimiento semántico, la hallamos más adelante, en los “Poemas en prosa” como un recurso al servicio de la antítesis y la paradoja.

2.3.8 Análisis rítmico de los poemas en verso escritos en París

“Hoy me gusta la vida mucho menos...”, según Georgette, fue escrito luego del último viaje de Vallejo a Rusia, en 1931 (*Vallejo* 80-81). Hay en él ciertas referencias a la

enfermedad, a la experiencia del dolor, pero desde un punto distinto: el de la salud recuperada; es, por tanto, una afirmación contradictoria de la vida.

Del análisis rítmico realizado sobre el poema (véase “Anexo” 129), cabe resaltar que estamos ante una composición cercana también a la silva libre: la predominancia de endecasílabos, sumados a otros metros breves, que están alrededor de las siete sílabas, y la combinación con metros pares e impares, acercan el poema tanto a la silva modernista como al verso libre propiamente dicho. Encontramos un esquema polirrítmico, con la alternancia de troqueos y yambos y, en menor medida, dáctilos³⁰. Sin embargo, existen algunos patrones cuya ruptura es correlativa del plano del contenido. Por ejemplo:

Me-gus-ta-rá-vi-vir-siem-pre, a-sí-fue-se-de-ba-rrri-ga,
 Por-que,-co-mo-i-ba-di-cien-do y-lo-re-pi-to,³¹
 ¡tan-ta-vi-da y-ja-más!- ¡Y-tan-tos-a-ños,
 y-siem-pre,-mu-cho-siem-pre,-siem-pre,-siem-pre!

En los dos primeros versos hallamos el inicio de la contraposición entre la condición dolorosa de la existencia y la actitud ante la vida; mientras que el primer verso introduce dos acentos antirrítmicos, los dáctilos entrelazados con unos pocos troqueos del segundo verso relajan la expresión. En los últimos dos versos tenemos más bien un esquema trocaico general, alterado una única vez por un yambo, cuya función es justamente oponer ‘tanta vida’ (abundancia) y ‘jamás’ (ausencia). Podríamos sugerir que se trata de una composición con un axis rítmico difuso ubicado en décima sílaba; pero observamos mayor regularidad en sexta sílaba; es decir, estamos ante un ritmo heteropolar, cuya mayor frecuencia en sexta sílaba, refuerza su familiaridad con el esquema de la silva.

Los esquemas rítmicos con mayor alteración se producen justamente en aquellos versos de significación crucial:

Es-un-o-jo-és-te, a-quél-; u-na-fren-te-és-ta, a-qué-lla... y-re-pi-tien-do:
 Que es-ver-dad-que-su-frí en-a-quel-hos-pi-tal-que-que-da al-la-do

³⁰ Una idea similar, pero a nivel de la sucesión de los versos, ha sido expresada por Mercedes Rein (290-291)

³¹ “La causa de que se produzca el hiato (o de que no se dé la sinalefa) suele ser la acentuación de una de las dos vocales (la sinalefa con una vocal acentuada resulta violenta), la cesura de un verso compuesto” (Quilis 50).

Para el análisis de “En suma...” creemos que las categorías métricas y rítmicas de Balbín o Navarro no son de utilidad, pues estamos ante un poema inscrito en la línea tanto de los poemas que mezclan prosa y verso de *Tr*, ya analizados, como en la de los poemas en prosa propiamente. Sí creemos de utilidad el concepto de versículo, cuya alternancia con esquemas métricos breves y hasta regulares (camuflados) son materialización de una pugna (o convivencia) entre estados contrapuestos, tema tratado justamente por el poema. Encontramos asimismo un recurso fónico que nos será de utilidad para el análisis de “España,...”: el encabalgamiento, cuya presencia y función en la poesía de Vallejo es diversa, y que, dado que es un recurso que depende enteramente de la pausa versal, es imposible que se presentara en los poemas en prosa reseñados. Las estructuras paralelas son abundantes, entre versículos y dentro de estos:

Que no hay cosa más densa que el odio en voz pasiva, ni más mísera ubre que el amor!
 ¡Que ya no puedo andar, sino en dos harpas!

César Vallejo, el acento con que amas, el verbo con que escribes, el vientecillo con que oyes, sólo saben de ti por tu garganta.

Ante el patrón creado por todos los versículos, la introducción de lo que podríamos considerar un párrafo, prepara el ingreso de metros más breves al poema:

| | | |
|----|---|----------|
| 8 | ¡Cé-sar-Va-lle-jo,-pa-re-ce* | 1-4-7 |
| 11 | Men-ti-ra-que a-sí-tar-den-tus-pa-rien-tes, | 1-5-6-10 |
| 8 | Sa-bien-do-que an-do-cau-ti-vo, | 2-4-7 |
| 8 | Sa-bien-do-que-ya-ces-li-bre! | 2-5-7 |
| 7 | ¡Vis-to-sa y-pe-rra-suer-te! | 2-5-7 |
| 11 | ¡Cé-sar-Va-lle-jo,- te o-dio-con-ter-nu-ra! | 1-4-6-10 |

Gráfico 6

Esta última parte tiene una estructura similar a la de la silva libre, con libre combinación de endecasílabos, heptasílabos y otros ritmos, de signo par en este caso, y con un ritmo de intensidad más o menos regular; en este caso, ello se debe a la construcción paralelística, es decir, a la repetición de patrones estructurales. Encontramos un encabalgamiento en el verso “¡César Vallejo, parece...”, que es justamente el primer verso breve que corta la regularidad versicular y prosística y que se contrapone fuertemente al párrafo inmediatamente anterior.

Es justamente la repetición ligada a la enumeración y la sucesión de encabalgamientos, lo que construye, principalmente, el ritmo del poema “España, aparta

de mí este cáliz”. Hallamos repetición en el inciso ‘digo, es un decir’; en la estructura ‘Si...’, condicional que exige una contraparte, ‘entonces’, que sin embargo en ningún momento se hace explícita. Hallamos repetición de estructuras por ejemplo en:

¡qué temprano en el sol lo que os decía!
¡qué pronto en vuestro pecho el ruido anciano!
¡qué viejo vuestro 2 en el cuaderno!

Pero la repetición de las palabras ‘niños’, ‘madre’, ‘España’, ‘Madre España’, ‘muerte’ ‘calavera’ constituye un anclaje que articula toda la sucesión de prótasis en torno a la tensión creada a partir de la reticencia de la apódosis: de la abundancia abrumadora de las premisas, a la soledad de una única conclusión.

En los términos que venimos utilizando, creemos que hay diversos impulsos rítmicos. Así, en los tres versos antes citados, la construcción relativo que+adjetivo+complemento de lugar+OD, establecida por los dos primeros, es rota por el tercero. Similar procedimiento hallamos en estos versos:

¡cómo van a quedarse en diez los dientes,
en palote el diptongo, *la medalla en llanto!*

De igual manera, creemos que el ritmo de esta composición es creado por la sucesión de encabalgamientos, cuyo uso, como tan bien ha estudiado Belic, no está desligado de la significación. Aparece por primera vez en la tercera estrofa:

Si cae —digo, es un decir— si cae*
España, de la tierra para abajo,

No vuelve a aparecer este recurso hasta quince versos después, en la siguiente estrofa:

en su rigor, que es grande, sin saber*
qué hacer, y está en su mano*
la calavera hablando y habla y habla,

que nuevamente se estabiliza aunque por tiempo de unos pocos versos más, hasta la apoteosis de encabalgamientos en la última estrofa:

bajad la voz, el canto de las sílabas, el llanto
de la materia y el rumor menos de las pirámides, y aún*
el de las sienas que andan con dos piedras!
¡Bajad el aliento, y si*
el antebrazo baja,
si las férulas suenan, si es la noche,

si el cielo cabe en dos limbos terrestres,
si hay ruido en el sonido de las puertas,
si tardo,
si no veis a nadie, si os asustan*
los lápices sin punta, si la madre*
España cae —digo, es un decir
.....

CAPÍTULO III

LA FAMILIA Y LA RELACIÓN DE ALTERIDAD EN LOS “POEMAS EN PROSA”

En primer lugar, veremos en este capítulo cómo se reconfigura la relación hijo-madre en algunos de los “Poemas en prosa”; posteriormente, procederemos a hacer un acercamiento a la presentación de la relación con el otro a partir de la experiencia del dolor. En ambos casos haremos comparaciones con poemas anteriores y posteriores a fin de ver las peculiaridades de estos poemas en prosa en particular y de los “Poemas en prosa” en general. Utilizaremos los alcances rítmicos dados en el capítulo anterior, a fin de mostrar cómo el plano de la expresión y el plano del contenido están estrechamente ligados.

3.1 Análisis del poema “El buen sentido”

El poema (309-310) se sitúa directamente en la línea de composiciones como “Los pasos lejanos” (110), *Tr LXV* (251), y el cuento “Más allá de la vida y de la muerte” (*NCC* 345-351). Todos estos textos desarrollan el tema del encuentro, el recuerdo o la añoranza del encuentro con la madre. En el poema en prosa, sin embargo, no encontramos referencias concretas a un espacio de la enunciación. Se debe, creemos, a que constituye un poema creado después de la partida de Vallejo, desde el exilio, y que presenta la distensión de los vínculos y su reconfiguración.

3.1.1 Dispositio

El parlamento con que inicia el poema y el párrafo que le sigue, los consideramos como un primer segmento. Se nos introduce en el ambiente de diálogo

con la madre y la acción del cuidado primordial en la co-presencia entre el hablante y su madre.³²

En un segundo segmento, que abraza los siguientes tres párrafos, el yo poético nos presenta su relación con la madre, que es privilegiada con respecto a la de su hermano Víctor, y alternativa con respecto a la que establece con el padre: “La mujer de mi padre está enamorada de mí...”.

En un tercer segmento, que abarca el segundo parlamento, en el cual se cede la palabra a la madre, y los siguientes dos párrafos, la relación madre-yo lírico se entabla con referencia al tiempo y las edades. Estas ideas son complementarias de las presentadas en el segundo párrafo; más que alusiones puramente temporales, encontramos una espacialización del tiempo: “La cierro, al retornar”.

Un último segmento, de estructura similar a la del primer segmento, está constituido por el último parlamento y el último párrafo. Introduce, por primera vez, un contexto para el diálogo: “al oírme, almuerza”, mención que reconfigura una alusión anterior: “Allí reside el candor que hoy nos alumbra con tres llamas”. Además, se repite el primer parlamento de un diálogo descarnado, escueto, que los párrafos se encargaron de (o por lo menos trataron de) comentar. Este intento es implícitamente descartado en cuanto a su validez por el mismo hecho del retorno del parlamento, es decir, por la circularidad y por la comprobación de que el diálogo es lo que permanece. La construcción textual del poema realiza, pues, el principio en torno al cual gira el texto: “Que soy dos veces suyo: por el adiós y por el regreso. La cierro, al retornar”. Lo que articula el poema es este breve diálogo entre madre e hijo, primero marcado por referencias a la relación incestuosa, hasta el punto en que la madre misma introduce un punto de quiebre con su parlamento, cuando empieza la reflexión del yo lírico sobre el tiempo, cuya circularidad es sentenciada por la repetición (diferente) del primer parlamento.

³² Rescatemos acá la siguiente interpretación de Paoli, dado que esta primera parte del poema instaure un primer esbozo de la isotopía principal del poema, justamente la que, creemos, presenta la reconfiguración de la relación hijo-madre: “Es interesante ver cómo el tema latente de la madre se enlaza con el tema manifiesto de la misma: ‘Mi madre me ajusta el cuello del abrigo, no porque empiece a nevar, sino para que empiece a nevar’. Es claro que la madre no quiere que empiece a nevar, pero también es cierto que sólo si nieva, es decir en caso de incomodidad para el hijo, ella podrá convertir en válida, eficaz y tangible su protección (...) No es sólo el otro el que viola el domicilio del yo para hacer sentir sus razones; sino que, recíprocamente, es también el yo que realiza una violación del domicilio del otro (quizá suave o insidiosamente, planchándole los pañuelos) para provocar su comunión con el prójimo sufriente” (Paoli, *Mapas* 101).

3.1.2 Interlocutores

Puede llevar a confusión el que el poema contenga fragmentos de un diálogo. Eso no implica que estemos ante un cuento; por el contrario, como hemos visto en los capítulos anteriores, se trata de un poema en prosa, entre otros aspectos, por su ritmo (véase 2.3.2.1) y por la supeditación de la anécdota a la visión del yo lírico (véase 1.6.6).

El poema tiene un locutor personaje: el yo lírico que dialoga con su madre y a la vez habla sobre esta relación. Se trata de un desdoblamiento de los niveles de representación³³. Por un lado, el diálogo escueto entre el yo-lírico y la madre, y por otro las reflexiones en torno a la relación hijo-madre. Creemos además que están implícitas dos maneras de presentar el sentimiento lírico: la que se establece cuando se da lugar a los parlamentos (familiarizada con el drama) y la que reflexiona sobre ellos y los comenta (cercana al ensayo-crónica). En ambos casos, se trata de empleos líricos de dichos módulos; esto, como afirma Utrera, es una peculiaridad del poema en prosa y le aporta su nota subversiva, dialógica.

Habría, en resumen, en el primer nivel, un locutor personaje que se dirige a un alocutario representado, la madre (que además tiene voz). Pero este alocutario representado desaparece cuando el yo lírico, con tintes de cronista (o “corresponsal” siguiendo a Escobar 197-198), reflexiona ante un alocutario no representado sobre esta conversación madre-hijo: “Mi madre acuerda carta de principio colorante a mis relatos de regreso...”.

3.1.3 Elocutio y Campos Figurativos

Sugerimos que el campo figurativo de la repetición³⁴ es el predominante en este poema. La repetición de palabras, parlamentos e imágenes aporta también a la construcción del ritmo de pensamiento del poema, que como hemos visto en el capítulo anterior, es un estructurante rítmico alternativo al fónico. Son tres los campos semánticos aludidos en diversos lugares del poema: París (lugar grande y lejano), la madre y el tiempo.

³³ Un caso similar en Fernández Cozman (“La poesía” 102).

³⁴ “Repetir es, sin lugar a dudas, un procedimiento antieconómico que multiplica la redundancia, pero no es un fin en sí mismo. En el discurso poético la iteración de una palabra o, en el plano fonológico, la asonancia, la aliteración y la rima constituyen las que Greimas llama isotopías, es decir, que estructuran niveles de sentido” (Arduini 128).

Paralelamente, funciona en este poema la figura de la paradoja, del campo figurativo de la antítesis, cuando el yo lírico, especialmente en el tercer segmento, da dos versiones del tiempo contradictorias pero a la vez similares:

...¿Qué falta hará mi mocedad, si siempre seré su hijo? ¿Por qué las madres se duelen de hallar envejecidos a sus hijos, si jamás la edad de ellos alcanzará a la de ellas? ¿Y por qué, si los hijos, cuanto más se acaban, más se aproximan a los padres? ¡Mi madre llora porque estoy viejo de mi tiempo y porque nunca llegaré a envejecer del suyo!

Estaríamos ante un tiempo contradictorio: el de los años del calendario, en el que las distancias son fijas, y el tiempo interno, en el que la edad se mide por el acabamiento. Este es el tiempo que suscita el espanto de la madre: “—Hijo, ¡cómo estás viejo!”.

3.1.4 Inventio

A la repetición se encuentra estrechamente ligada la ligera variante³⁵ que conduce a la antítesis, a la paradoja y que en algunos casos incluso desdice la expresión previa: “Pero, más **se pone** triste; más **se pusiera** triste”. No es simple repetición: al variar el verbo de modo y de tiempo (del presente simple en indicativo al copretérito en subjuntivo) el yo lírico reconoce la ausencia irreparable de la madre. A nivel de disposición textual, sucede algo similar: el segundo parlamento funciona como bisagra que articula dos recorridos similares pero que contienen ligeras diferencias que los hacen distintos: el punto de llegada (último segmento) ya no es el mismo punto de partida (primer segmento).

A nivel rítmico, ambos campos figurativos construyen un contrapunto de sentidos, sobre la base de lo que Isabel Paraíso llama, al estudiar el verso libre hispánico, el ritmo de pensamiento. Utilizando palabras de Ferrari, el “martilleo de la anáfora” es el procedimiento privilegiado en estos poemas; su función sería tratar de agotar la expresión, abarcar lo expresable al tiempo que se trata de expresar lo fundamental, lo que se oculta a la palabra. Pero, en este afán, el poema solo logra

³⁵ En *Tr* LXV (251), ya lo vimos, encontramos este procedimiento: “...para todas las **citas** más **distantes** / para todas las **cintas** más **distintas**”. Sin embargo, nótese la diferencia: ambas expresiones son diferentes; una de ellas no desdice ni reconfigura la otra; son un avance, no un ahondamiento.

encontrar la diversidad, comprobar la paradoja: la tesis unida a su antítesis, la diferencia en la identidad.³⁶

Esto se ve claramente en las dos maneras de dirigirse a la madre, como “Mi madre” y como “La mujer de mi padre” y los predicados que en cada caso van ligados a este sujeto de oración. El poeta asume así su doble relación con la instancia materna: como hijo propiamente y como tercer término de la relación padre-madre-hijo, en la que asume una posición contradictoria: reconoce al padre, pero sólo en tanto eso afecta a su relación con la madre. Así sucede especialmente en el segundo segmento. En el segmento 3 la relación solo se entabla con la madre, y en el segmento 4, creemos que “La mujer de mi padre” ha dejado de tener relación directa con su primera ocurrencia y se acerca más al sentido de “Mi madre”; la relación edípica que se encuentra en poemas o cuentos anteriores, ha cedido su lugar en este poema.

La repetición y la contradicción caracterizan a esta voz que busca, que no encuentra aún un punto estable (temporal y espacial) desde el cual dirigirse a su madre, o entablar una relación con ella o con su recuerdo. Estamos ante un sujeto aún inestable, consciente de su contradicción relacionada con la contradicción en el tiempo mismo, pero que con su hacer busca un diálogo, un contacto aun cuando se reconozca que ello es imposible. Imposible porque hallamos, de algún modo, la asunción de la desaparición de la madre: “La mujer de mi padre, al oírme, almuerza y sus ojos mortales descienden suavemente por mis brazos”. Apoyan esta lectura estas dos variaciones en los parlamentos 1 y 3:

—Hay, madre, un sitio **en el mundo**, que se llama París. Un sitio muy grande y lejano y otra vez grande.

—Hay, madre, **en el mundo** un sitio que se llama París. Un sitio muy grande y **muy** lejano y otra vez grande.

La mujer de mi padre **está enamorada de mí...**

La mujer de mi padre, al oírme, almuerza y sus ojos mortales descienden suavemente por mis brazos.

No sólo la distancia respecto a la madre se ha acrecentado (el paralelo métrico entre los dos parlamentos citados muestra a este nivel, el acercamiento respecto al “sitio” y el alejamiento respecto a la madre; véase 2.3.3.1), sino que el hecho de identificar a la madre con la amada va desapareciendo. Además, recordando poemas como *Tr* XXIII

³⁶ Véanse las ideas de Rowe reseñadas en 1.3.3.

(195-196)³⁷ en que la madre es la dadora de alimento y protección, resalta respecto a este poema la diferencia entre el “dar alimentos” y el “tomar alimentos”; almorzar, además, en un espacio indeterminado y en relación con cierto lugar del que solo se sabe que es grande y lejano.

3.2 Comparaciones

A nivel de cosmovisión, la relación hijo-madre, lejana en el poema analizado, está relacionada con otros poemas del mismo conjunto, y con los poemas de la creación anterior y posterior de nuestro poeta. Veremos a continuación sus similitudes y diferencias.

3.2.1 “Los pasos lejanos”

El poema (110) de “Canciones de hogar” desarrolla un tema similar, pero con un enfoque distinto. El ambiente delineado es claramente el del hogar, que se presenta con sus dos únicos habitantes, el padre y la madre, y la ausencia de los hijos: “Hay soledad en el hogar; se reza;/ y no hay noticias de los hijos hoy...”. A nivel rítmico, como ya vimos, se trata de una silva modernista impar y arromanzada, estructura libérrima escogida por Vallejo para la expresión de estos sentimientos.

El locutor personaje de este poema asume toda la responsabilidad del dolor con el que ve a los padres: no son de estos la lejanía y lo quebrado, sino en tanto él los ve en la vida de sus padres. Lo fundamental de este poema es el sentimiento de culpa, cuya configuración rítmica está en los versos 7 y 18. Aquel es un eneasílabo (momento de expectativa frustrada frente a los endecasílabos y heptasílabos, que construyen el impulso métrico), cuya función es acortar la expresión, hecho remarcado además por el encabalgamiento. En este caso, como en el poema “A mi hermano Miguel”, este recurso vallejiano tiene como función acercar el tono del poema al llanto o a la respiración entrecortada ante las emociones intensas.

El verso 18 es el punto de ruptura de la rima arromanzada instaurada por los versos anteriores. “...[R]iman las articulaciones fonemáticas desde el último acento prosódico de cada verso rimado” (Balbín 220), y la rima de los versos pares estaba situada en palabra aguda con núcleo vocálico “o”; este primer patrón es roto en la cuarta estrofa, que introduce la rima aguda con núcleo vocálico “e”, e inmediatamente la

³⁷ Hallamos en este poema, como lo sugieren Martos y Villanueva (145-146), una referencia al rito religioso, cuando el poeta identifica el pan preparado por la madre con la hostia.

ruptura de la expectativa de normalización, cuando el v. 18 rompe la rima aguda, la retrotrae a un verso grave que además, en cuanto al ritmo de cantidad (los versos en que se situaba la rima eran endecasílabos), es un heptasílabo. Estos dos tránsitos reseñados no son sino traspíe y caída hechos ritmo: el caminar penoso del corazón del yo lírico.

La imagen de los caminos (lograda a través de la figura del símil) la volvemos a encontrar en el poema en prosa “Existe un mutilado...”, pero con tintes alegóricos; en el caso del poema de *LHN*, se trata de una metáfora de los padres, que de alguna manera el poeta habita: “...son dos viejos caminos blancos, curvos. / Por ellos va mi corazón a pie”.

En “Existe un mutilado...” leemos:

Un árbol de espaldas sólo crece en los lugares donde nunca nació ni murió nadie.
Un camino de espaldas sólo avanza por los lugares donde ha habido todas las muertes y ningún nacimiento. El mutilado de la paz y el amor, del abrazo y del orden y que lleva el rostro muerto sobre el tronco vivo, nació a la sombra de un árbol de espaldas y su existencia transcurre a lo largo de un camino de espaldas.
(324)

Vuelve a funcionar la paradoja. Se trata de cierto mutilado del órgano, pero que sin embargo no está privado de la función del órgano: contradictorio tanto con el mutilado de Jesús, como con lo que un mutilado significa para el sentido común, junta un “[r]ostro muerto sobre el tronco vivo”. Por otro lado, el camino es símbolo de lo infecundo, de lo que no ha dado vida pero ha sido testigo de todas las muertes: lugar de tránsito, inhabitable, liminar. El árbol de espaldas, por su parte, está identificado con el lugar en que nada, ni muerte ni vida, acontece. La vida de este “mutilado de la paz y el amor” transcurre bajo un árbol tal y a lo largo de un camino donde sólo ha habido muerte; un ser que en la orfandad completa, mantiene una existencia pura. Subyace a este poema una cosmovisión que junta lo disímil y lo contradictorio en un solo cuerpo (función del polisíndeton); es decir, que asume la condición contradictoria de la existencia. Lo hace sobre la base de una experiencia similar: “Vi una vez un árbol darme la espalda y vi otra vez un camino que me daba la espalda”; experiencia de lo increíble que permite al yo lírico establecer el origen del mutilado. El poema podría ser entendido en referencia a la frase bíblica que sirve de epígrafe a *LHN*: “qui potest capere capiat”, pero introduce una diferencia importante, pues si aquella refiere a quien teniendo el órgano no puede ver u oír, y que si lo tuviera activo, tendría la posibilidad de oír el mensaje divino (o el mensaje poético; recordemos que en muchos pasajes del

poemario se establece analogía entre el poeta y Jesucristo), en el caso del mutilado del poema en prosa vallejiano, estamos ante un ser que sin tener el órgano (la posibilidad de oír o ver) está condenado a contar con la función; diríamos, recordando un pasaje de “Las ventanas se han estremecido...”, condenado por propia voluntad a mantener su “tumor de conciencia”.

En “Los pasos lejanos”, por el contrario, el camino se asimila a las figuras materna y paterna, cuyos atributos (blanco: vejez y pureza; y curvos: decrepitud, figura retórica de la metonimia³⁸) son recorridos por el yo lírico: literalmente (y acaso, literariamente) transcurridos, pisados. Pero son también los caminos por los que se abandona el hogar. Notemos finalmente que en este poema de *LHN* la configuración del espacio está dada claramente por referencias al ambiente hogareño (los huertos, la soledad, la falta de bullicio infantil, etc.); existe un empleo mayor de referencias descriptivas, acaso en concordancia con los amagues impresionistas de ciertos poemas del libro.³⁹

3.2.2 Poemas LXI y LXV de *Trilce*

La crítica coincide en la importancia que tiene en la poesía vallejiana la representación del hogar quebrado. En muchos poemas de *Tr*, la crisis cósmica, de la cual la ruptura del hogar es una arista, se hace presente, como no era posible completamente en *LHN*, a nivel de la forma: *Tr* implica una ruptura con el lenguaje perfecto, modernista, que todavía admite la frase correcta; desmiembra la palabra y la oración, el verso y la estrofa.⁴⁰

³⁸ Las figuras retóricas, como vimos (1.6.8), no son desviaciones de la norma, sino universales antropológicos que estructuran el mundo y las representaciones que nos hacemos de él: “la mirada metonímica no es simplemente una manera diferente de describir una “realidad objetiva”, sino que es, por así decirlo, el juego lingüístico que crea la realidad”. El poema en cuestión presenta toda una recreación del hogar sobre la base de la isotopía del camino y del caminante, que instauran la distancia: el poeta trata con su palabra de revivir el hogar nuevamente, aunque sólo sea para reconocer su parte de culpa por su estado actual (Cf. Arduini 114; Lakoff y Johnson 73-78).

³⁹ “Lo que caracteriza las imágenes de *Los heraldos negros* es un primer período es la preponderancia del elemento sensible (...) con una intención descriptiva. (...) Pero tratando de superar esta etapa puramente impresionista, el poeta introducirá en sus imágenes elementos abstractos, no sensibles, cuya finalidad es llevar la imagen más allá de su valor puramente descriptivo para conferirle un valor simbólico... (Ferrari, *Universo* 233). Remitimos a José Miguel Oviedo, quien reseña que la crítica temprana sobre el poemario hace alusión a este intento de simbolización (“Los heraldos negros” 14-15). Creemos que imaginización y simbolización conviven en “Los pasos lejanos”, mientras que en “Existe un mutilado...” estamos ante un texto en que predomina la simbolización, y por tanto, una mayor cuota de abstracción.

⁴⁰ “*Trilce* es un palimpsesto afortunadamente mal borrado” (Paoli, *Mapas* 45-50). “En T. 6, atisbamos ya el comienzo del resquebrajamiento de la lógica verbal, que no es sino un nivel de la desintegración de la realidad aparente” (Escobar 93). Sin embargo, ténganse presentes las observaciones hechas al comparar

El poema LXI (244 y 246) empieza con un cuarteto endecasílabo casi perfecto, con rima encadenada ABAB, que nos introduce inmediatamente en la escena: la llegada al umbral de la casa; podía haber concluido con el encuentro familiar, pero la puerta del hogar “Está cerrada y nadie responde” (función del decasílabo: la expresión incompleta, rota, el encuentro que se aplaza o se frustra). El locutor personaje, sin embargo, da cuenta de que ya nadie habita la casa, nadie se ha preocupado por su ausencia; todo está de lo más bien. Se ubica en un pasado ideal, en el que la madre “...alumbró/ al hermano mayor, para que ensille / lomos que había yo montado en pelo...”. Supone a su padre rezando, a las hermanas pensando en la fiesta que se acerca. Pero su partida no tiene retorno, no puede ya volver al punto del que partió: “Espero, espero, el corazón / un huevo en su momento, que se obstruye”, metáfora que nos habla de la imposibilidad de que nazca la emoción del encuentro y que representa el mundo familiar como un nacimiento fallido. Ello se debe, creemos, a que la voz poética ansía que su retorno sea esperado, que su punto de llegada sea el mismo punto de su partida; que el hogar permanezca inalterado, como él lo representa a través de su palabra.⁴¹ A este respecto, es bastante clarificadora la primera versión del poema brindada por Espejo (191-192) que en su cuarta estrofa recoge muchas referencias al pasado ideal del hogar: “Así sus ilusiones/ canturreando en la sombra, las hermanas/ sencillas y bullosas, ¡palanganas!./ hacen labor para la fiesta que se viene/ y ya no falta nada”.

Es el caballo, especie de compañero del poeta, quien habla al final del poema, obtiene voz, para decir, irónicamente, “que está bien, que todo está muy bien”. La palabra ‘relinchar’, que caracteriza al compañero del retorno, al único que le queda, está alejada de las voces gratas a un poeta modernista, pero es además una metáfora de una nueva manera de entender la palabra poética: no grata ni suave para el oído, pero con una carga propia en su rudeza significativa, que en los poemas póstumos hallará desarrollo. Esta rudeza y esta tensión forma-contenido fueron detectadas al estudiar el ritmo de intensidad del poema (Cf. además las ideas de Rowe reseñadas en 1.3.3). La palabra que trataba de evocar-convocar el encuentro es reemplazada por esta voz tensa del compañero del poeta, que se establece con disonancias a nivel de ritmo de cantidad

los poemas LXI y III con sus respectivas versiones previas (2.3.7), así como el hecho de que muchos poemas del conjunto sean poemas diáfanos (Martos y Villanueva 28-36).

⁴¹ Recordemos que pertenece a ese grupo de poemas que Ferrari adjetiva “claros” o “tradicionales”, “prolongación directa de la última manera de *Los heraldos negros*” (*Universo* 256).

y ritmo de intensidad, solapadas, en el nivel del contenido, por la resignación ante el estado actual del mundo familiar

Pero “El buen sentido” está ligado sobre todo al poema LXV (251); ambos se enuncian desde la distancia y a la vez buscan la presencia; la madre, en ambos casos, es el destinatario de la palabra, el alocutario representado al que se dirige el locutor personaje. En ambos casos, la imagen del padre, a pesar de ser lateral, implica una instancia ineludible, mediadora; en “El buen sentido” es momentáneamente antagonista, y en *Tr LXV* es compañero paradigmático: “Bajo los dobles arcos de tu sangre, por donde / hay que pasar tan de puntillas, que hasta mi padre / para ir por allí, / humildóse hasta menos de la mitad del hombre, / hasta ser el primer pequeño que tuviste”. Sin embargo, *Tr LXV* presenta mayores referencias al mundo de la infancia y a ciertos objetos del hogar (la segunda estrofa, por ejemplo, es una recreación del hogar a partir de objetos de significación para el yo lírico).

Detectamos dos segmentos en la composición; uno que abarca las tres primeras estrofas y que está centrado en el anuncio de la partida y en recordar el hogar (estrofa 2) y en ampliar la pintura de la situación del yo lírico (estrofa 3), anunciada en la primera estrofa: “Acomodando estoy mis desengaños y el rosado/ de llaga de mis falsos trajines”. Un segundo segmento lo constituyen las siguientes tres estrofas, en que el yo lírico interpela (recurso retórico: apóstrofe, cuya función es buscar el diálogo, imposible) al alocutario representado, la madre, “muerta inmortal” en que muestra a la madre su condición de hijo-profeta de su amor. Nótese que no se da voz al alocutario representado, y que la representación de la madre está vinculada fuertemente a la imagen de la Virgen María: mujer sin mácula sexual, incólume (“Entre la columnata de tus huesos/ que no pueden caer ni a lloros”) aun ante la presencia desacralizadora del Destino⁴². La presencia del padre es paradigmática en tanto es el primero que se acercó a la madre en ese sentido; mas no en tanto hombre sino en tanto niño. De ahí que pueda constituirse en modelo de comportamiento para el yo lírico.

⁴² Es interesante la lectura que plantean Martos y Villanueva (315-316): “El segundo apartado imagina el ritual de recepción y describe el asombro de la madre comparándolo con la grandiosidad del arco y la arquitectura religiosa: la madre es un templo”. A partir de esta sugerencia, creemos que podría pasarse a entender que en el poema se produce una identificación Madre-Templo-Iglesia-Virgen María; así, en nuestra lectura, se podría leer este poema como la posición de hijo-profeta que establece con su madre y su padre relaciones fuertemente marcadas por una visión cristiana latente, al tiempo que humana. Extendiendo la analogía, y por la forma epistolar que toma el poema, podríamos decir que el sujeto de la enunciación está construido teniendo como uno de sus referentes a san Pablo. El poema continúa una de las líneas de *LHN*: la que identifica el yo lírico con diversos personajes bíblicos.

En los poemas de *Tr* y *LHN* analizados, la comunión, el regreso al hogar, se hace desde la ausencia del locutor personaje; la palabra intenta crear esta reunión, propiciarla (Cf. Rowe, “Lectura” 300-301). Pero el recuerdo del hogar es sumamente fuerte: su pintura es clara en detalles, en colores. En su paso hacia el poema “El buen sentido”, se produce una atenuación del ambiente⁴³; en el poema en prosa, el almuerzo, punto de reunión, se da en un hogar casi abstracto, que no tiene el recuerdo vívido de los otros dos poemas; en los dos poemas estudiados, el hogar tiene peso, existe fuertemente aunque sólo sea a partir de la palabra. Sin embargo, ello es posible sobre la base de un cambio de la concepción de las relaciones. La figura del padre, paradigmática en *Tr* LXV, deviene alterna en “El buen sentido”, pero pasa también del lado de la madre, frente a la cual el yo lírico instauro ya cierta distancia.

3.2.3 Otros “Poemas en prosa”

En estos poemas, la instancia materna y paterna, el hogar y la relación con los hermanos, empieza a ser redefinida: se instauro una separación más radical, el dolor (por la muerte del hermano, o por la muerte de la madre, o por la desintegración del hogar), empieza a adquirir matices más generales, hasta su universalización en los poemas posteriores, en verso.

En “El buen sentido”, sin embargo, la madre comparte con el hijo el almuerzo, ceremonia de comunión que anula las distancias y las prohibiciones. Cohabitan, más allá de la tristeza o de la distancia; aunque el contexto ya no sea el hogar, ni se hable de lugar concreto alguno, y estemos más bien en espacios abstractos. Esta misma imagen de la familia la encontramos en “Una mujer de senos apacibles...” (321), que siguiendo la vena vallejiana de correlacionar personajes y funciones bíblicos ve en la trilogía padre-madre-hijo ya no la base de un hogar en particular, sino el origen de todo, un principio cósmico. Contraponiendo la diversidad de voces de la Capilla Sixtina, está “la palabra del hombre, libre de adjetivos y de adverbios que la mujer declina en su único caso de mujer”. Se trata de una familia primordial, sin mayores adornos, en la que padre-niño-madre se correlacionan con la Sagrada Trinidad: “Yo tengo mucho gusto de ver al Padre, al Hijo y al Espiritusanto, con todos los emblemas e insignias de sus

⁴³ Proporcional a la que se opera entre las estrofas cuarta, quinta y sexta de la primera versión de LXI (en Espejo 191-192), llamada “La espera”, respecto de las correspondientes estrofas de la versión final.

cargos” (321).⁴⁴ Encontramos en este poema nuevamente una referencia a la relación incestuosa: “¡Oh la falda de ella, en el punto maternal donde pone el pequeño las manos y juega a los pliegues, haciendo a veces agrandar las pupilas de la madre, como en las sanciones de los confesionarios!”.

En “Voy a hablar de la esperanza” (316-317), poema que está más cercano al tema de los poemas que analizamos respecto a la relación de alteridad, el dolor es la fuente de un descubrimiento: “Yo creía que todas las cosas del universo eran, inevitablemente, padres o hijos. Pero he aquí que mi dolor no es padre ni es hijo”. El dolor que se nos presenta en este poema es completamente inmotivado y nuevo, pero no tiene que ver con las relaciones familiares ya. Está construido, además, sobre la base de la paradoja.

En “No vive ya nadie...” (323) el hogar, pintado en los poemas escritos en el Perú con cierta melancolía, abandonado y triste por la mirada que lo pinta, es ahora contrapuesto con un lugar que si bien ya no es habitado por actos (los paseos de la madre en los huertos, por ejemplo, en “Los pasos lejanos”), está habitado por el sujeto del acto. Este poema, que tiene que ser entendido, como veremos después, en relación con la alteridad con la que se dialoga (el “tú” al que se dirige y a cuya voz se responde), nos presenta un cambio en la cosmovisión del poeta: “Todos han partido de la casa, en realidad, pero todos se han quedado en verdad”; ya no importa si nadie abre la puerta (véase 3.2.2). Al contraponer dos afirmaciones que se diferencian por sus adverbios (la *realidad* y la *verdad*), Vallejo va acercándose a la universalización del hogar, lugar ya no particular, sino fuente de imágenes para hablar de la solidaridad de las colectividades en crisis, como sucede en *E*, donde la madre ya no es su madre, sino la madre universal, la que aparece ya prefigurada en “Una mujer de senos apacibles...”.

Si el hogar en “Los pasos lejanos” estaba marcado por la ausencia de los hijos y la soledad, y en *Tr* LXI por la emoción del reencuentro que no nace, en los poemas en prosa estas relaciones y lugares se van re-semantizando, adquiriendo nuevos contenidos. La relación con la madre se hace ya no en un lugar fuertemente presente, y la familia ya no es particular, sino que va siendo una metáfora del universo. La casa está habitada por el sujeto del acto, aunque esté abandonada por el acto.

⁴⁴ “Originalmente “secularización” significaba el proceso por el que se estatizaban los bienes de la Iglesia. Luego la palabra ha pasado a tener la acepción del proceso por el cual ciertos contenidos y formas religiosos pasan al ámbito secular (...) Pues bien, en el último poemario de Vallejo [*España, aparta de mí este cáliz*] se opera precisamente un proceso semejante: el poeta expropia ciertas referencias y símbolos bíblicos y cristianos empleándolos en función de sus ideas marxistas” (Sobrevilla, *César Vallejo* 292).

Analizaremos ahora los poemas que tengan que ver directamente con la enfermedad o la experiencia de dolor o sufrimiento, tanto de la primera como de la última etapa de la poesía vallejiana. Como en los análisis precedentes, nuestro intento será aislar las similitudes y diferencias, a fin de apreciar algunas características de los “Poemas en prosa”.

3.3 Análisis del poema en prosa “Las ventanas se han estremecido...”

Este poema (312-315) desarrolla la experiencia de la enfermedad sobre la base del reconocimiento de la alteridad; vemos el inicio del abandono paulatino del “egoísmo” de la voz lírica, que dejará de hablar de sí misma, para empezar a ser una voz que busca la comunión (o, en términos de Escobar 197, “cede a una urgencia de diálogo”), situada ante la solidaridad con y de los otros.⁴⁵ La enfermedad del cuerpo cumple, en este poema, la función de instaurar el dolor como experiencia universal, que ya no le pertenece al sujeto como tal, sino como vivencia que une a las personas, y que arranca del yo lírico un grito con el cual afirma la vida, la posibilidad de seguir viviendo, y seguir viviendo no para nada.

3.3.1 Dispositivo

Un primer segmento abarca los 4 primeros párrafos; en ellos se nos pinta el contexto general del hospital, y se presenta a los personajes: los médicos, el enfermo, la familia del enfermo, el hablante lírico. Es fundamental la presencia del huracán, no sólo como metáfora del dolor, o de la enfermedad (devastadora, etc.), sino como fenómeno metafórico que ataca al hospital, que a su vez es entendido como un cuerpo: el espacio mismo es analogado al cuerpo: “Es el huracán. Un castaño del jardín de las Tullerías

⁴⁵ La necesidad del otro, su búsqueda, ya está presente en *LHN* en poemas como “El pan nuestro”, al igual que la solidaridad con el oprimido, con el hambriento en “La cena miserable”, “Los dados eternos” (Cf. Ferrari, Prologo 21-22; Fernández Cozman, “César Vallejo” 508-509). Pero en todos estos poemas la perspectiva estaría más del lado de lo individual, según creemos ateniéndonos a la diferenciación entre los adjetivos “personal” e “individual” que hace el mismo poeta cuando define el arte socialista en *AYR*: “Sólo ése [el poeta socialista, quien tiene “una sensibilidad orgánica y tácitamente socialista” y que “no ha de ser tal únicamente en el momento de escribir un poema”] creará un poema socialista, en el que la preocupación esencial no radica precisamente en servir a un interés de partido o a una contingencia clasista de la historia, sino en el que vive una vida personal y cotidianamente socialista (digo personal y no individual)” (28-29).

habrase abatido, al soplo del viento, que mide ochenta metros por segundo. Capiteles de los barrios antiguos, habrán caído, hendiendo, matando”.

Un segundo fragmento abarca los siguientes cuatro párrafos, cada uno de los cuales puede ser identificado por el personaje a que se refiere: “La familia del enfermo”, “El paciente muerto”, “Los indoctos cirujanos” y “La mosca de la descomposición”. Estos párrafos nos presentan el ambiente general del hospital a partir del caso concreto del “enfermo de enfrente” y de los personajes que en torno a él discurren. Este enfermo se nos presenta en su relación con los otros, los miembros de su familia, y especialmente con una mujer: “Porque esta mujer le ha besado, le ha mirado, le ha hablado y hasta le ha cubierto mejor el cuello al enfermo y ¡cosa verdaderamente asombrosa! No le ha sanado” (313)⁴⁶.

Aparecen también los cirujanos, pero no como instancia salvadora del dolor, sino como seres humanos que tampoco entienden mucho de lo inevitable de la muerte: “El cirujano ausculta a los enfermos, horas enteras. Hasta donde sus manos cesan de trabajar y empiezan a jugar, las lleva a tientas, rozando la piel de los pacientes, en tanto sus párpados científicos vibran, tocados por la indocta, por la humana flaqueza del amor” (314). Aparece finalmente la imagen de la mosca, metonimia de la muerte que vibra en el ambiente: instrumento divino (“Sirviendo a la cauda de la religión”) pero de una muerte corporal, de un cuerpo enfermo *ad portas* de la descomposición.

Como parte de un tercer segmento consideramos los dos siguientes párrafos. En el primero el locutor personaje vuelve a su mismidad luego de haber permanecido anestesiado, y desde ella nos da su opción de vida: “Pido se me deje con mi tumor de conciencia”; se niega a la anestesia de sus sentidos, se niega a que le extirpen el “tumor de conciencia”, prefiere un vida con ese dolor a una vida sana sin él. Nótese ya presente en esta imagen final la corporeización de lo espiritual que ganará amplio terreno en la poesía posterior. En el segundo párrafo, que pertenece a la sección siguiente pero que

⁴⁶ Tenemos ya acá presente, en semilla, esa relación culminante de la poesía de Vallejo: la “solidaridad” de los hombres con respecto al cadáver, de “Masa”, donde encontramos no la divinidad todopoderosa que obra la resurrección del Mesías, sino la solidaridad universal de los hombres que revive un cadáver (Cf. Escobar 318-322). En el poema en prosa que analizamos, sin embargo, la muerte no es reversible. Cf. *CSP* (69) para comprobar que esta intuición pertenece ya al tiempo de composición de los “Poemas en prosa” y *CSP*, el intervalo 1923-1928/29; esta sugerencia le corresponde a Georgette (*Vallejo* 109). Sin embargo, es de notar una diferencia fundamental: son la piedad y la misericordia en *CSP* las que obrarían el milagro, no el amor solidario de los combatientes: “por ningún detalle del poema [“Masa”], hay asidero para sospechar que el desarrollo al que hemos aludido obedezca a un carácter sagrado o mágico” (Escobar 320). Para una diferencia de matices similar, véase la nota 12 del cap. I de esta tesis.

desgajamos por su cercanía a lo que venimos llamando opción de vida, el yo lírico reta y defiende a esta frente al mundo de la salud perfecta.

Un cuarto segmento abarca los cuatro siguientes párrafos breves, en que el hospital deviene “casa del dolor”, pero donde el dolor ya no es el dolor culpable que estaba en poemas anteriores (“Todos mis huesos son ajenos; / yo tal vez los robé! / Yo vine a darme lo que acaso estuvo / asignado para otro”, leemos en “El pan nuestro”, 78). El dolor ahora une a los enfermos, pero también es una manera de unir a la humanidad, un espacio donde las diferencias se anulan: “En la casa del dolor, la queja arranca frontera excesiva. No se reconoce esta queja de dolor, a la propia queja de la dicha en éxtasis, cuando el amor y la carne se eximen de azor y cuando, al regresar, hay discordia bastante para el diálogo” (315). Al equiparar el dolor físico de la enfermedad y el placer de la dicha en la unión sexual, entendemos, se les da la misma propiedad de abolir la diferencia, de echar abajo la “frontera excesiva” aunque luego se instaure el diálogo, es decir, la diferencia nuevamente, el yo-mismo frente al otro: “¿Dónde está, pues, el otro flanco de esta queja de dolor, si, a estimarla en conjunto, parte ahora del lecho de un hombre?” (315).

Componen el último segmento del poema, los dos siguientes párrafos. El primero breve (un endecasílabo) y el último repetitivo. Ambos son la conclusión de una voz adolorida, que desde la casa del dolor toma una posición y no teme exponerla con un ritmo precipitado (véase 2.3.3.2). La búsqueda de nuevos sentidos que está detrás de todas estas composiciones de la crisis, halla acá una respuesta.

3.3.2 Interlocutores

El alocutario representado de este poema no es sólo uno. Consideramos como tales, a “los doctores de las sales, hombres de las esencias, prójimos de las bases” a los que se dirige en el tercer segmento, y al vocativo “señor” del último párrafo, que no se debe identificar con la divinidad, sino más bien con “un otro” indeterminado ante el cual el poeta tiene una doble actitud: se hermana con él, pero reclama el reconocimiento de su actitud y de su “tumor de conciencia”.

Tenemos un locutor personaje que asume la actitud de cronista, testigo del dolor físico, de la muerte, pero a la vez de la solidaridad que acaece en los hospitales; locutor personaje que sin embargo afirma la vida: no la niega ni se amilana, asume una opción

de vida.⁴⁷ Están presentes la solidaridad y la conciencia del dolor, en este caso más físico que metafísico, pero ya no está la conciencia de culpa en el locutor, que encontrábamos en “El pan nuestro”, por ejemplo.

3.3.3 Elocutio y Campos Figurativos

Las figuras retóricas que detectamos son la alegoría, que funciona a través de la metaforización de algunas palabras (huracán) y de la metonimia (mosca). Así, el huracán no es un mero fenómeno meteorológico, ni la mosca un insecto. Son, respectivamente, la fuerza destructiva del dolor fisiológico que azota brutalmente, que destroza “capiteles de los barrios antiguos” —las ventanas de la casa del dolor a su vez son parte del cuerpo mismo, ventanas del cuerpo—, y la mosca, agente de la putrefacción, de la muerte que habita el cuerpo. Vallejo con esta poderosa imagen concebiría el cuerpo humano como una casa del dolor, dolor que no es, sin embargo, enervante. Encontramos una metáfora también cuando se identifica el mercurio del termómetro con la sangre, y a ésta en su “ascensión” con la emoción o alteración del sujeto, que se expresa en las exclamaciones finales. Esta metáfora introduce justamente el grito del yo lírico frente al momento crítico, al súbito ataque del dolor físico.

Otra de las figuras retóricas que operan en el poema es la repetición, que como dijimos construye el ritmo de estos poemas. La redundancia --el dar vueltas en torno a una misma isotopía con distintas palabras o distintos giros--, que encontrábamos ya en el poema “El buen sentido”, está en este poema principalmente en el último párrafo, que es donde el poeta nos da a conocer su actitud de vida:

¡No es grato morir, señor, si en la vida nada se deja y si en la muerte nada es posible, sino sobre lo que se deja en la vida! ¡No es grato morir, señor, si en la vida nada se deja y si en la muerte nada es posible, sino sobre lo que se deja en la vida! ¡No es grato morir, señor, si en la vida nada se deja y sin en la muerte nada es posible, sino sobre lo que pudo dejarse en la vida!

⁴⁷ No es posible desligar esta composición del hecho biográfico: los primeros años de la vida parisina de Vallejo fueron precarios económicamente, sufrió una operación por problemas intestinales; a partir de esta experiencia es que se redacta este poema, por supuesto con toda la re-semantización que comporta la creación artística: “Hay, Pablo, en la vida horas de una negrura negra y cerrada a todo consuelo. Hay horas más, acaso, mucho más siniestras y tremendas que la propia tumba. Yo no las he conocido antes. Este hospital me las ha presentado, y no las olvidaré. Ahora en la convalecencia, lloro a menudo por no importa qué causa cualquiera. Una facilidad infantil para las lágrimas me tiene saturado de una inmensa piedad por todas las cosas (...) En la calle aguarda la vida, lista, sin duda, a golpearme a su antojo. Adelante. Son cosas que deben seguir su curso natural, y no se puede detenerlas” (EG 60-61).

La repetición está ligada a la contradicción. A nivel rítmico y de sentido, se introducen ligeras variaciones que sin embargo redundan poderosamente sobre el sentido total. En el caso que citamos, la introducción del verbo “poder” rompe el impulso rítmico que se había creado, para introducirnos un detalle, que, si seguimos a Fontanille, al anteponer la modalidad del poder a la del querer-hacer, nos estaría alejando más del desarrollo del acto mismo.⁴⁸

3.3.4 Inventio

Como hemos dicho al analizar los niveles anteriores, la concepción del mundo que subyace a este poema es la del cuerpo como una casa del dolor asolada por un huracán, metáfora del dolor en su forma más física. Ante esta realidad, la actitud del yo lírico es exigir se conserve su capacidad de sentir los embates del huracán, es decir, su tumor de conciencia, y se aleje de él “la anestesia, que llaman los hombres”, aun si es risible en el juego social tal postura. Pero paralelamente, existen en este extenso poema referencias al dolor ajeno, el del “enfermo de enfrente” cuyo padecimiento contempla y reseña; posteriormente, luego de la toma de posición, en el segmento cuarto, notamos la reflexión del yo lírico en torno a la capacidad del dolor de eliminar las fronteras. Situado el ser ante la experiencia límite incalificable —“De la queja del dolor parten quejas tan sordas e inefables y tan colmadas de tanta plenitud que llorar por ellas sería poco, y sería ya mucho sonreír”—, el dolor, sufrido en la casa del dolor, el cuerpo que también posee el enfermo de enfrente, es una experiencia que hermana. La relación con el otro se entabla sobre la base del común denominador: el cuerpo sufriente⁴⁹.

⁴⁸ Interpretamos que la actitud del yo lírico es positiva en el sentido de querer sobrellevar la enfermedad aun cuando se conciba el cuerpo como una casa del dolor, dado que se exige que no se extirpe de ella el “tumor de conciencia”. Esta especie de letanía, basada en la repetición, en su tercer miembro introduce una ligera modificación (bien meditada, como muestran los facsímiles, *M68* 240); al introducir la modalidad de poder —“mientras más importante es el número de condiciones modales a las cuales el proceso está sometido, más lejos está situado del campo de referencia” (Fontanille 147)— introduce un matiz que interpretamos como que siendo posible dejar algo en la vida, sería inútil no intentar, quedarse en la “casa del dolor”, y no necesariamente como un alejamiento pesimista o un aumento de la profundidad que separa al actante de la presencia que desea: “Es en la falta, en el vacío, en la carencia donde se enciende la esperanza del poeta. Vallejo espera en el hombre, justamente porque carece de todo y no puede vivir sino yendo hacia todo lo que le hace falta” (Ferrari, *Universo* 141).

⁴⁹ “El dolor es, en Vallejo, una abertura a la existencia, una vía de conocimiento, fuente de comunicación con todos los seres que sufren (todos los seres sufren), pero también isla en que el poeta se encuentra solo frente a la muerte” (Ferrari, *Universo* 111).

3.4 Comparaciones

En esta etapa del análisis, el recorrido será el siguiente: retrocederemos hasta el poema “Encaje de fiebre”, volveremos a ver la relación de “Las ventanas...” con otros poemas en prosa. Luego analizaremos dos poemas de *Tr* y uno de los poemas póstumos. Finalmente, pasaremos a ver cómo en el último poema de *E*, estamos ante la culminación de un camino en que familia y alteridad han sufrido un proceso de maduración que estamos tratando de ver panorámicamente. Estos poemas en prosa, al estar escritos en la liminaridad, en un proceso de recomposición, son el punto que articula la poesía “peruana” y la “europea” de César Vallejo. Brevemente, veremos también algunos aspectos que relacionan los “Poemas en prosa” con algunos de los textos de *CSP*.

3.4.1 “Encaje de fiebre”

Fue, presumiblemente, escrito por Vallejo a partir de la experiencia de la enfermedad, como afirma Coyné⁵⁰. Este soneto de *LHN* (108) desarrolla el tema de la enfermedad, como una visita de la muerte, que el poeta llama, “filosóficamente”, Noser. Está enunciado desde la perspectiva de un locutor personaje, sin dirigirse a ningún alocutario representado; la experiencia es pintada, como en “Las ventanas...”, recurriendo a la imagen de “Una mosca llorona en los muebles cansados / yo no sé qué leyenda fatal viene a verter”⁵¹.

El lugar de enunciación es el hogar familiar (claramente pintado en los versos 1, 5 y 9), y encontramos nuevamente la figura del padre y la madre, él con el “apacible corazón” y ella adjetivada “Dolorosa”, siguiendo la vena bíblica del poeta. Su presencia es fundamental para el yo lírico: “Y al verlos siento un algo que no quiere partir”.

Como en el poema en prosa analizado, en “Encaje...” aparece nuevamente la presencia familiar: el otro querido que brinda sosiego, que da fuerza, que puede curar. Encontramos también la mosca como significante de la muerte, como visita ridícula y a la vez agorera que se posa en los muebles recordando su función.

⁵⁰ “A fines de diciembre, Vallejo subía de Trujillo nuevamente a Santiago, para regresar a la costa, después de terminadas las vacaciones en el mes de marzo o abril; una vez, al poco tiempo de abandonar la ciudad andina con su hermano Néstor, el poeta, cuando iba por las alturas desoladas de la jalca, empezó a tiritar de fiebre y tuvo que regresar a la casa de sus padres: los días que ahí pasó, habrían originado el poema Encaje de Fiebre” (citado por *RGV98* 155).

⁵¹ En la sierra (quizá su origen sea prehispánico) la muerte de algún conocido de la familia suele ser anunciada por la visita de un mosca.

A nivel formal este poema es, como vimos, típicamente modernista; muestra regularidad en cuanto a la colocación de los acentos, a excepción del v. 6 cuya sucesión de golpes de intensidad sería correlativa de la “leyenda fatal” que trae ese minúsculo heraldo de la muerte. Creemos asimismo que todos los versos menos el penúltimo son perfectos alejandrinos con cesura. El verso 13 sin embargo posee estructura distinta, acaso trimembre, pero que, si fuera influida por el impulso rítmico creado por los versos anteriores, crearía una ruptura tensa en el momento en que se oponen dos concepciones distintas: la científica y la religiosa, optando el poeta por esta última, ligada a las figuras del padre y la madre.

En el código proporcionado por el texto mismo, las palabras Noser y nacer, ubicadas en posiciones análogas (cuarto verso de cada cuarteto) están contrapuestas en tanto hacen referencia a fenómenos distintos (el “morir” y el “nacer muerto”). Instaurada esta tensión, el último verso del poema marca el punto en que el yo lírico opta por uno de los dos extremos: “Y la visita nace, me ayuda a bien vivir”. La versión anterior del poema (109) consigna el verso “Y antes que no ser nada ser lágrima y sufrir”, que inclina la balanza más bien del lado de la muerte, frente a cuya inminencia el poeta más bien se inclina por el sufrimiento.

El final del segundo terceto es lo suficientemente oscuro como para permitir dos interpretaciones. Una, que la visita del Noser al ser, de la muerte-enfermedad a la vida-salud es tomada como un aliciente de vida, paradójicamente. Y en segundo lugar, que la hostia (la oblea de las medicinas, pero también la hostia de la extremaunción) es la visita que ayuda a bien vivir. Sin embargo, creemos que el término “visita” haría referencia tanto a la visita del Noser, en un primer momento, como a la visita del padre y a los cuidados de la madre —“En un sillón antiguo sentado está mi padre. / Como una Dolorosa, entra y sale mi madre”—. Encontramos también acá la actitud del poeta: el sufrimiento de la enfermedad, el dolor, sea físico o espiritual, no tiene su correlato en la pesadumbre, aunque tanto con sus imágenes como con la figura del retruécano y el quiasmo, representa una realidad confusa, marcada por la incertidumbre. La vida es algo apreciable y lo es por la presencia amiga, fraternal, del otro (en este caso, los padres; en “Masa” será la humanidad entera, el primer hombre). El quiasmo que se opera en los versos 12 y 13, el intercambio de propiedades entre la Providencia y la Ciencia, con respecto a su correspondiente oblea, puede ser leído como materialización del símbolo de la cruz.

En cuanto a la cosmovisión, la presencia del otro, la visita *de* los padres, ayuda a sobrellevar el dolor al sujeto; pero la condición de esta interrelación es aún particular y atenuada. La mujer (cuya identidad finalmente no interesa ni se precisa: es **una** mujer) que trata de dar alivio al enfermo en “Las ventanas ...” es la presencia efectiva y hasta necesaria del otro en torno al lecho, aunque finalmente no pueda hacer nada contra la muerte.

3.4.2 Poemas III y LV de *Trilce*

Una de las experiencias que articula *Tr* es la de la cárcel. El punto deíctico de referencia del poema III se nos presenta solo con el verso final: “y el único recluso sea yo”, que es un recurso estilístico que encontramos igualmente en otros textos de *Tr* y en un texto de *Escalas*: “Muro Este”, que es considerado por González Montes un poema en prosa (163).

En el poema III (172), el locutor personaje se dirige a los alocutarios representados, Aguedita, Nativa, Miguel, pero no recibe de ellos contestación. Es justamente un poema que busca la respuesta del otro, que intenta revivir los juegos y el ambiente de la infancia, cuando todo era pleno, y se jugaba al amparo de los mayores. En este caso, se trata de rescatar con el lenguaje ese espacio-tiempo, lo cual resulta imposible: “Aguardemos así, obedientes y sin más / remedio, la vuelta, el desagravio / de los mayores siempre delanteros / dejándonos en casa a los pequeños, / como si también nosotros / no pudiésemos partir”. Quizá el recurso retórico que mejor ayuda a configurar esta atmósfera es la referencia a los juegos de infancia, que implica igualmente una manera de pensar infantil: la que atribuye a todo vida (figura retórica de la personificación: las gallinas que se acuestan, por ejemplo). Estos primeros versos (1-29) crean precariamente la presencia de los otros; el v. 30 rompe esta ilusión, significa el tránsito de la comunidad a la soledad. Se reconfigura todo lo anterior como un discurso febril, que trata de recuperar con el lenguaje, con las palabras, una alteridad ausente. Así pues, el espacio de la celda cumple acá el lugar que cumple la casa del dolor (hospital-cuerpo propio) y la casa familiar en “Encaje de fiebre”. En los tres casos, el yo lírico busca “al tanteo en la oscuridad” al otro ausente.

Es pertinente hacer también un análisis comparativo con el poema LV (237). Como afirman Martos y Villanueva (28; 272-274) esta composición es de reflexión estética, pero está indisolublemente ligada, como también afirman los investigadores, a

un tema fundamental de la obra de Vallejo: “En última instancia queda atrás el propósito original de establecer una poética por oposición y resurge la emotividad del Vallejo ante dos de sus temas centrales: la vida y la muerte. El texto hace hincapié, como hemos visto, en los elementos oscuros, negativos, desgarradores” (274).

Efectivamente, aparecen igualmente imágenes de enfermedad, muerte, y el ambiente de un hospital. Sin embargo, existen diferencias marcadas respecto a la cosmovisión de este poema respecto a la del poema en prosa analizado. Como dijimos en el capítulo II, este poema no es un poema en prosa puro, sino una mezcla de prosa y verso libre trilceano. Nos llama la atención por encontrar en él algunas imágenes similares a las del poema en prosa analizado en 3.3: el ambiente del hospital, la presencia de algunos enfermos, los “zumbidos de moscas / cuando hay muerto”, y la reflexión en torno a la Muerte.

El poema también está escrito desde la perspectiva de un yo lírico-cronista, que en un primer momento opone su poética (abundante, con imágenes domésticas y expresionista, como afirman Martos y Villanueva 273) a la del simbolista Samain, y que luego, en un segundo momento, pasa a hacer una especie de panorámica del ambiente del hospital. Este es un espacio ajeno a la corporeidad; además, los dos enfermos no son seres con los que se sienta alguna identificación. El poema deriva más bien en una reflexión en torno al tiempo, en la cual la imagen de la personificación del tiempo (“Ya la tarde pasó (...) y se está casi ausente”) es una manera de relacionarlo con la Muerte, del segundo párrafo. La concepción que subyace al poema es la de un mundo detrás del cual talla la muerte lentamente con su transcurrir. Pero la perspectiva del yo lírico se encuentra más cercana de LXX (256), que es un intento fallido de plantear una perspectiva dionisiaca de la vida: “Amémonos los vivos a los vivos, que a las buenas cosas muertas será después”; perspectiva que termina deshaciéndose ante la evidencia del regreso a la rutina: “La jornada nos da en el cogollo, con su docena de escaleras”, ante la duda: “Y temblamos avanzar el paso, que no sabemos si damos con el péndulo, o ya lo hemos cruzado”.

3.4.3 Otros poemas en prosa

El poema “Las ventanas se han estremecido...” puede ser relacionado con “Voy a hablar de la esperanza” y con “Hallazgo de la vida”.

“Voy a hablar de la esperanza” (316-317) refuerza la idea vallejiana del dolor como punto fundamental de la vida, como algo que, paradójicamente, puede dar razón a la existencia. Nos encontramos con un locutor personaje que no se dirige a ningún alocutario. Son, nuevamente, la repetición y la antítesis los dos campos figurativos de este poema, hecho que, como ya vimos, se configura a nivel rítmico. Hay antítesis en la paradoja entre el contenido del poema y su título⁵², y hay ejemplos de repetición por ejemplo en el segundo párrafo, pero especialmente en el estribillo “Hoy sufro solamente”. Antítesis y repetición se unen en la afirmación: “Nada es su causa; nada ha podido dejar de ser su causa”, que constituye una afirmación contradictoria sobre un dolor sin existencia previa, pero que a la vez es inherente a la existencia misma; similar a la condena del mutilado de “Existe un mutilado...”. A nivel de cosmovisión, pues, estamos ante un dolor gratuito, ante el cual el ser se encuentra expuesto más allá de su voluntad. Es corporal, pero no es propio ni nombrable: “Si no me llamase César Vallejo, también sufriría este mismo dolor. Si no fuese artista, también lo sufriría”.

Sin embargo, este dolor no es todavía solidario: “Miro el dolor del hambriento y veo que su hambre anda tan lejos de mi sufrimiento, que de quedarme ayuno hasta morir, saldría siempre de mi tumba una brizna de yerba al menos...”. Es un dolor que se reconoce de un cariz distinto al dolor configurado en poemas como “Encaje de fiebre” o *Tr III*: “Yo creía hasta ahora que todas las cosas del universo eran, inevitablemente, padres o hijos. Pero he aquí que mi dolor de hoy no es padre ni es hijo...”. Se trataría de un “dolor en sí”. Dolor totalmente novedoso, inclasificable, es de alguna manera el que está en “Las ventanas se han estremecido...” y, por tanto, puede ser relacionado, por su inherencia a la vida, con el que aparecerá más tarde en “Hoy me gusta la vida mucho menos...”.

En “Hallazgo de la vida” (320) el locutor personaje se dirige a un retórico “¡Señores!”, alocutario representado que vemos similar a los alocutarios de “Las ventanas se han estremecido...”. Se trata del otro a quien el yo lírico informa de su hallazgo, pero es también el otro ante el cual exige el reconocimiento de una mismidad,

⁵² Recordemos la idea planteada por Monguió sobre la genética probable de estos poemas (151); aunque no hemos podido acceder a los poemas de Jacob, la referencia anotada de Utrera (304) respecto a la falta de correspondencia entre el título y el contenido del poema podrían servir de índice para entablar tal relación. Habría que tener presente, no obstante, lo que hace notar Oviedo respecto a los poemas del primer libro de Vallejo: “Los 69 poemas del libro están distribuidos en seis secciones de muy diversa extensión e intensidad poética (...) Puede decirse que no siempre los títulos de las secciones convienen al contenido de las mismas...” (“Los heraldos”, 12-13).

la suya. Su hallazgo es la vida misma: “Mi gozo viene de lo inédito de mi emoción. Mi exultación viene de que antes no sentí la presencia de la vida. No la he sentido nunca. Miente quien diga que la he sentido”.

Nuevamente los dos campos figurativos son la repetición y la antítesis. Tenemos repetición especialmente en el tercer párrafo, ligado por la misma razón con el párrafo penúltimo. Creado el impulso rítmico, la contradicción se presenta a nivel sintáctico y semántico en la última oración: “¡Dejadme! La vida me ha dado ahora en toda mi muerte”. La muerte, ligada antes a la enfermedad, es desplazada de un golpe por la llegada plena de la vida, o de la conciencia súbita de su presencia, en esta oración tajante, corta, y que dirigiéndose al otro, pide se respete tal hallazgo.

Este poema fue escrito al parecer, paradójicamente, cuando el poeta estaba en cama, enfermo, lo cual no impide que sienta tal emoción.⁵³ Creemos asimismo que, en la línea de la interpretación de *Poemas en prosa* que hace Escobar en su libro (200-208), este poema nos habla, efectivamente, del descubrimiento del entramado social; específicamente esta referencia que creemos tiene que ver directamente con el descubrimiento del otro: “Nunca, sino ahora, se me acercó un niño y me miró hondamente con su boca. Nunca, sino ahora, supe que existía una puerta, otra puerta y el canto cordial de las distancias”.

Así pues, el dolor, sea como fuere, de alguna manera es para el yo lírico de estos poemas, un punto articulador, tanto de la propia subjetividad como de la relación con el otro y con los otros (Coyné 89). En estos dos poemas en prosa, el yo lírico da cuenta de una mudanza en su horizonte de vida, de dos experiencias vitales que consideramos fundamentales para la construcción de los poemas póstumos (a los que nos acercaremos con los dos análisis que siguen), a saber: el reconocimiento del dolor como experiencia que hermana, que une a las personas en torno al lecho del enfermo, que a su vez, toma una postura ante la vida, que calificamos de positiva, optimista, a la vez, paradójicamente, pesarosa. Este reconocimiento se da con base en la relación con el otro, con los otros, sean los alocutarios representados a los que se dirige o los otros que rodean el lecho del enfermo (la mujer o los padres).

⁵³ En la nota a este poema González Vigil además supone que “[s]e trata de un proceso vitalizador, experimentado por Vallejo, saliendo a la luz de las terribles experiencias de 1924 (...), a lo largo del año 1925, en la medida que va mejorando su situación económica, enriquece sus lazos de amistad y, por cierto, se ve sacudido por la primera etapa de sus amores con Georgette...” (RGV98 289).

3.5 “Hoy me gusta la vida mucho menos...”

Dijimos que los “Poemas en prosa” son, en su materia formal y en su contenido semántico profundo, antecesores de los poemas póstumos en verso (o por lo menos, en relación con muchos de ellos). El poema que ahora analizamos, si seguimos a Georgette, fue escrito entre 1931 y 1932. Es la creación (teniendo como trasfondo los datos biográfico que brinda Georgette, que para estos años son irrenunciables) de un poeta que ya ha terminado su filiación con el marxismo, que es un militante y un escritor comprometido con una causa político-social, sin que ello vaya en desmedro de su calidad de artista, y que, por el contrario, la enriquece, la fortalece (véase 1.5.1). Como hemos visto, el dolor del que habla en “Voy a hablar de la esperanza...” es ya un dolor que rebasa nombre y oficio.

En este poema póstumo (346), el locutor personaje no se dirige a ningún alocutario representado. Un primer segmento abarca los vv. 1-8; en ellos, se nos presenta a un yo que da cuenta de su postura dialéctica de vida, y nos hace referencia a un momento anterior para contrastarlo con el presente: “Casi toqué la parte de mi todo y me contuve / con un tiro en la lengua detrás de mi palabra. // Hoy me palpo el mentón en retirada...” (346). Un segundo segmento va del verso 9 al 12. Se nos presenta la relación con los miembros de una familia: ya no se trata de la madre y el padre separados, sino como pareja, y de los hermanos de “cuerpo entero”. Ante ellos, el yo cotidiano, alejado de metafísicas: “mi sér parado y en chaleco”. Un tercer segmento abarca toda la tercera estrofa. Nos ubica al yo en relación con su actitud de vida, y su entorno; su relación ante los objetos que nombra, que define. Un cuarto segmento abarca la penúltima estrofa, que relacionan el hacer del poeta (decir) y nos remonta a la experiencia del sufrimiento corporal y al conocimiento minucioso del cuerpo⁵⁴. El último segmento, la última estrofa, nos devuelve a la misma actitud frente a la vida: a pesar de lo dura y absurda que pueda ser la vida, “Me gustará vivir siempre”.

Las figuras retóricas que encontramos pertenecen al campo figurativo de la antítesis y de la repetición: “Hoy me gusta la vida mucho menos, / pero siempre me gusta vivir: ya lo decía.” En un procedimiento que vimos ya en poemas anteriores: Vallejo sobre el enunciado de base “me gusta” y apoyándose en el adverbio y en el complemento directo, crea sentidos antitéticos: ‘hoy’ frente a ‘siempre’, ‘la vida’ frente

⁵⁴ Mercedes Rein interpreta esta estrofa como un punto de quiebre en el poema; a partir de este momento el yo lírico asumiría, además de la bella y cadenciosa poesía de los versos, una poesía con un tono y ritmo propios, muestra de lo cual sería la cacofonía del v. 23 (293-294).

a ‘vivir’. Estos sentidos serán afirmados por la oposición entre ‘La muerte’ y ‘la vida’, que no son excluyentes: el poeta no halla contradicción insalvable en gustar del vivir y de la muerte concomitante a él, a una vez.

Pero el centro de referencia de estos enunciados es el cuerpo propio, sufriente y cotidiano: “Dije chaleco, dije / todo, parte, ansia, dije casi, por no llorar. / Que es verdad que sufrí en aquel hospital que queda al lado / y **está bien** y **está mal** haber mirado/ de abajo para arriba mi organismo”. El cuerpo desde el que se enuncia todo es, pues, no un ser que vive en la metafísica, sino un ser concreto que ha sufrido y que gustaría vivir aunque “fuese de barriga”. A la cacofonía del verso 23 se opone un ritmo de intensidad distendido, lo cual implica una cosmovisión antitética del sufrimiento hecha materia lingüística. Encontramos también la metáfora, que funciona por ejemplo cuando presenta la represión de la palabra como un tiro de revólver detrás de la lengua, en el mentón en retirada. La destrucción que pudo haber resultado fatal, cuando “[c]asi toqué la parte de mi todo”, el conocimiento del propio cuerpo, tuvo como correlato un proceso de restricción, de sujeción. El yo lírico tiene nuevamente una postura positiva, aunque antitética: “Me gusta la vida enormemente, / pero, desde luego, con mi muerte querida y mi café / y viendo los castaños frondosos de París”.

La antítesis, la contradicción son constitutivos de su visión del mundo. Ferrari, como vimos en el capítulo I, asegura que Vallejo escribe excelente poesía mostrando los fracasos de su intento de escribir poesía; que de la tensión del querer decir y no poder decir surgía lo mejor de su poesía. Ella era reflejo también de una contradicción mucho más profunda: el desacuerdo entre la realidad y el ser. Probablemente eso es lo que articula *LHN* y *Tr. Trilce* constituye uno de los puntos de liberación, aun cuando la tensión de la existencia se mantenga en él. Pero *Tr.*, a nivel versal, es solo el último límite de un tipo de verso; no el último punto de experimentación y creación lingüística. El verso es sucedido por la prosa en un intento que busca y logra ampliar las bases rítmicas del verso vallejiano. Esta ampliación es correlativa de una asunción de las contradicciones de la vida, que generaba la tensión entre el sentido y su expresión (Ferrari) en el ejercicio de la prosa poética, que es también correlativo del ejercicio de la prosa en su obra periodística, y del contacto cercano del artista con hechos de su actualidad histórica.

A título de ejemplo, podemos ver que esta incursión en el sentido dialéctico de la existencia tiene claras muestras en *CSP*: “Existen preguntas sin respuestas, que son el

espíritu de la ciencia y el sentido común hecho inquietud. Existen respuestas sin preguntas, que son el espíritu del arte y la conciencia dialéctica de las cosas” (18). Tanto este texto, como el que le antecede en la edición de 1973, tienen una estructura versal paralelística que los emparenta con los “Poemas en prosa”; en ambos casos también, las variantes contrastan los dos miembros de la expresión y antes que solo asemejarlos, los enriquecen por su contraste. Ejemplos similares los encontramos en las páginas 41, 21, 79, entre otras.⁵⁵

3.6 “España, aparta de mí este cáliz”

Finalmente queremos centrarnos en el poema que da título al libro dedicado a la Guerra Civil Española. Todo lo épico que pueda encontrarse en este poemario, debe mucho a esta etapa de transición (ideológica y estética) que los poemas en prosa significan. Del yo típicamente lírico de su etapa modernista y del yo que desrealiza su lenguaje en *Tr*, hemos llegado a un Vallejo que ya no piensa en sí mismo como único referente de su hacer, sino que hace extensivo su decir a su comunidad, con base en la solidaridad. Esto se ve muy bien en “Masa”, poema fundamental, en el que no hay ningún yo explícito, pues todo se desarrolla con un tono impersonal, “narrativo” (véase Escobar 318-322).

Sin embargo, el poema que nos ocupa ahora tiene un locutor personaje, solidario, que dirige toda su palabra explícitamente al alocutario representado que son los “niños del mundo”. Lo hace a través de la figura de la repetición con la acumulación de metáforas que desembocan en la alegorización de todo el universo, en torno a las isotopías de la familia-comunidad y la escuela.

En la primera estrofa, se dirige a los “Niños del mundo” a los que va a dar su “orden cariñosa”, materializada en la oración en condicional, aunque sin acumular todavía demasiadas prótasis. Con las metáforas: “¡qué edad la de las sienas cóncavas!/ ¡qué temprano en el sol lo que os decía!/ ¡qué pronto en vuestro pecho el ruido anciano!/ ¡qué viejo vuestro 2 en el cuaderno!” y además echando mano de la metonimia y del oxímoron, el poeta nos introduce ya en las isotopías que van a

⁵⁵ “*Contra el secreto...* es un campo de reflexiones múltiples que articulan el pasaje poético que llevará a Vallejo de *Trilce* a *Poemas humanos*; con él la crítica puede reconstruir minuciosamente el contexto que le faltaba a ese “puente” que es *Poemas en prosa*” (Oviedo 408-409). Al plantear la idea de “poética gozne” lo hicimos atendiendo a nuestra propia lectura, no habíamos tomado contacto con este texto de Oviedo, que sin embargo solo sugiere de paso el hecho de que los poemas en prosa son un tránsito. Véase también la opinión de González Vigil en su prólogo a *NCC* (19).

atravesar este poema: la niñez anciana, a causa de la caída de la madre maestra, los alumnetos, y la maduración prematura por la caída de esta madre, ya no particular, sino universal. En la segunda estrofa nos presenta a la “madre España”, acudiendo nuevamente a imágenes bíblicas pero también cotidianas, en su condición crítica, delicada. En la tercera estrofa, invoca a los niños a que no detengan su avance y su crecimiento por la posible muerte de la madre. En la cuarta estrofa, muestra a los “hijos de los guerreros” una madre que a pesar de estar en una situación delicada, no cesa de cumplir con su deber cósmico, “...repartiendo / la energía entre el reino animal, las florecillas, los cometas y los hombres...”, es decir lo alto y luminoso, pero que también tiene en sus manos la imagen de la muerte: “la calavera hablando y habla y habla, / la calavera, aquella de la trenza, / la calavera, aquella de la vida” (482). En la última estrofa, el yo lírico sigue pidiendo silencio, sigilo para ese momento crucial. Y remarcando su rito con la sucesión del adverbio condicional, camina hacia el verso final, el de la admonición a la acción, a la actividad: no se queden en el salón, salgan de esa gran metáfora que es la escuela-hogar, y vayan a buscar a la madre España por el mundo.

La repetición (figura del polisíndeton) cumple la función de reunir la tensión discursiva, con la acumulación de prótasis para finalmente, en un verso final, sereno en su ritmo, dar la consecuencia de su enunciación, la solitaria apódosis, la orden serena pero imperiosa y urgente. Funciona en el poema cierta reticencia (campo figurativo de la elipsis) que cumple la función de crear una tensión rítmica que entra en contraste con la única y llana consecuencia: el consejo, la orden paternal. Pero a nivel de cada estrofa, funciona la oposición entre los primeros versos, de tono más sereno y que pretenden enhebrar razonamientos, y los últimos de cada estrofa, en los que la emoción ha ganado terreno, se ha precipitado con su propio ritmo. Este esquema domina cada estrofa, pero está en contraste con el esquema textual en que las cuatro primeras estrofas y los primeros versos de la quinta, son reticentes, generan tensión, mientras que los últimos versos son más bien de una distensión serena.

Estamos ante una cosmovisión más amplia: la madre acá ya no es la madre particular del poeta, ni el poeta es ya el hijo de su madre. No se dirige a su madre, como lo hacía antes, sino a los “niños del mundo” ante los que asume una doble postura: la de cómplice y compañero de afanes, y a la vez de padre o de figura que de alguna manera también se va a ausentar con la muerte de la madre: “...si tardo/ si no veis a nadie, si os

asustan / los lápices sin punta, si la madre/ España cae –digo, es un decir-/ salid, niños del mundo; id a buscarla!...”

Padre y compañero, el poeta deja esta especie de última carta de guerra, en la que pide a los compañeros que continúen con la labor, que no se olviden de su España. Vallejo profesor, inició su creación con poemas didácticos; asumiendo sus formas y sus metáforas, crea esta especie de lección final.

Quizá podamos leer la repetición de ese estribillo “digo, es un decir” como un último intento de ocultar lo inevitable, la caída de la madre, y de justificar su enunciado: ¿por qué, pues, si no hay ningún peligro, si el triunfo es seguro, habría que hacer tal advertencia? (Cf. Escobar 324-325). El poeta intuye la caída inevitable, la hace materia verbal latente con su estribillo, y, como vimos en el capítulo II, con la creciente ocurrencia de encabalgamientos: la caída de la Madre España es sugerida por la ruptura de la sintaxis de la oración al ser organizada versalmente. Pero eso no implica que los esfuerzos se acaben, sino que deben ser continuados, no por los que ya no están, sino por los niños, los hijos huérfanos que tendrán que buscar a una madre que está ausente.

Este poema, pues, en la lectura que hemos realizado en este trabajo, culmina una de las vetas del proceso creativo de Vallejo. Su paso por el modernismo propio, con sus preocupaciones aún latentes, la desrealización de su lenguaje en *Trilce*, la ausencia de la madre y la familia que sin embargo el verbo trata de presentificar y la reconstrucción del lenguaje en los poemas en prosa unida a nuevas conquistas técnicas, además de su acercamiento paulatino a una manera social (y ya no individual) de ver el mundo, que tiene su expresión inicial en los “Poemas en prosa”, y la final asunción de un verso libre más extenso, y que sirve de materia tanto para muchos poemas póstumos en verso, significan el itinerario artístico de un poeta que no renunció a su primer compromiso, el que tiene con su palabra, por asumir una ideología. En este poema Vallejo nos presenta un yo lírico-épico que no se pesa ya de los “mayores siempre delanteros / dejándonos en casa a los pequeños, / como si también nosotros / no pudiésemos partir”, sino que sabiéndose, quizá, parte de este grupo, invoca a los niños (que juegan, que estudian) a que salgan, a que asuman su momento histórico, a pesar de que signifique una maduración prematura, un giro brusco en sus vidas.

Familia, madre, padre y hermanos, han dejado de ser seres concretos, referidos exclusivamente al yo lírico; agregando además la isotopía de la escuela, el poeta construye un poema con imágenes y personajes de los dos ámbitos, en que la madre es

ahora la madre-maestra España, el padre e hijo es él mismo, y el otro, el hijo-hermano-alumno, a quien se dirige, ocupa el lugar que en *Tr III* ocupaba el yo lírico. La “orden” que se da a los niños está relacionada con una actitud ante la crisis y el dolor, que en los poemas en prosa de Vallejo aparece ligada al reconocimiento progresivo del otro y su importancia; al abandono del egoísmo y a la asunción de una visión personal de la solidaridad colectiva.

CONCLUSIONES

1. La crítica ha detectado la existencia de constantes en la creación poética de César Vallejo, pero modificaciones a nivel formal (Ferrari). Creemos que ellas también se dan a nivel temático y de cosmovisión como un correlato de las modificaciones técnicas.
2. Los estudios sobre la forma de los poemas vallejianos no ha sido emprendida aún a cabalidad; particularmente, en el estudio del tiempo y el ritmo se ha privilegiado los estudios del plano del contenido y no cómo ellos se configuran en el plano de la expresión (Rowe). Asimismo, se han hecho estudios transversales y no longitudinales respecto de ciertas constantes vallejianas (Meo Zilio).
3. El ritmo de los “Poemas en prosa”, sin dejar de tener ciertos recursos fónicos (metricismos, aliteraciones, rimas camufladas, etc.), se estructura a partir de la repetición de palabras y estructuras (ritmo de pensamiento), a través de enumeraciones, calcos semánticos, etc.
4. El estudio rítmico de los “Poemas en prosa” muestra además un aspecto que si bien ha sido en parte detectado por Ferrari (el martilleo de la anáfora), consiste en realidad en la repetición ligada a la ligera variante, que leemos como el inicio del descubrimiento de la paradoja y la antítesis, en un momento de la creación vallejana en que ambos procedimientos tienen un lugar privilegiado (en *Contra el secreto profesional*, por ejemplo).
5. La prosa poética permite al poeta conquistas formales como las repeticiones y las enumeraciones, cuya funcionalidad dentro de los “Poemas en prosa” es asediar una realidad en la que va descubriendo la paradoja y la antítesis; el poeta sólo puede dejar constancia de la existencia de estas. Si bien en la primera etapa de su creación, esta constatación es para Vallejo desquiciante, en la última etapa notamos la aceptación de la condición paradójica de la existencia.
6. Los poemas en prosa son también un ejercicio pasajero; ligeramente familiarizados con algunos poemas en prosa de *Trilce*, los “Poemas en prosa” cumplen la función de recuperar la linealidad del lenguaje vallejiano, al tiempo que lo enriquecerlo. Es decir, son un momento más en la búsqueda del lenguaje poético vallejiano.

7. Notamos en ellos también la presencia de un yo lírico con tintes de cronista, cuya función es presentar las realidades que le acontecen y acontecen a los otros, a quienes además da, en algunos casos, voz. Ambos procedimientos son parte de la dialogía propia de los poemas en prosa como género.
8. A nivel temático, estos procedimientos formales son paralelos y constituyentes de una visión del mundo en que la relación familiar, especialmente la relativa a la relación hijo-madre, es reconfigurada. La madre, la familia y el hogar concretos dejan de tener una gravitación determinante en estos poemas, y pasan a ser considerados como principios más generales, no sujetos necesariamente a su existencia o a su particularidad.
9. Al mismo tiempo, a partir de la experiencia del cuerpo sufriente, notamos que el yo lírico de estos poemas descubre la solidaridad humana, no respecto a sí mismo (como sucedía en “Encaje de fiebre”) sino respecto al otro enfermo, lo cual equivale a establecer con el otro una relación en que el yo deja de ser el centro de gravitación, desplazándose este al cuerpo sufriente, punto en que el yo y el otro se articulan. Esto sin embargo no es desalentador, sino que es aceptado como una condición de la existencia misma.
10. Todos estos procesos son comunes a los “Poemas en prosa” parisinos de una u otra manera. Estos, respecto a los anteriores poemas y respecto a los posteriores presentan peculiaridades formales y temáticas, por lo que pueden ser considerados una creación más o menos independiente, previa y acaso paralela a ciertas reconfiguraciones ideológicas del creador.

BIBLIOGRAFÍA

Primaria

VALLEJO, César. *Autógrafos olvidados*. Lima: Támesis/PUCP, 2003.

---. *Contra el secreto profesional*. Lima: Mosca Azul Editores, 1973.

---. *Desde Europa. Crónicas y artículos (1923-1938)*. Recopilación, prólogo, notas y documentación de Jorge Puccinelli. Lima: Fondo de Cultura Peruana, 1987.

---. *El arte y la revolución*. Lima: Mosca Azul Editores, 1973.

---. *Epistolario general*. Valencia: Pre-textos, 1982.

---. *Novelas y cuentos completos*. Prólogo, edición y notas de Ricardo González Vigil. Lima: Ediciones Copé, 1998.

---. *Obra poética*. Coord. Américo Ferrari. 2.^a edición. Madrid: ALLCA XX/FCE, 1996.

---. *Obra poética completa*. Edición con facsímiles a cargo de Georgette de Vallejo. Lima: Moncloa, 1968.

---. *Obra poética completa*. Edición y prólogo de Enrique Ballón. Biblioteca Ayacucho/Hyspamérica, 1986.

---. *Poemas completos*. Introducción, edición y notas de Ricardo González Vigil. Lima: Ediciones Copé, 1998.

---. *Poesía completa*. Ed. Raúl Hernández Novás. La Habana: Procultura, 1988.

Secundaria

ABRIL, Xavier. *César Vallejo o la Teoría Poética*. Madrid: Taurus, 1962.

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

BALLÓN, Enrique. *Vallejo como paradigma (un caso especial de escritura)*. Lima: INC, 1974.

BELIC, Oldrich. *Verso español y verso europeo. Introducción a la teoría del verso español en el contexto europeo*. Santafé de Bogotá: ICC, 2000.

CORNEJO POLAR, Jorge y Carlos LÓPEZ DEGREGORI, eds. *Vallejo: Su tiempo y su obra*. 2 tomos. Lima: Universidad de Lima, 1994.

COYNÉ, André. *Medio siglo con Vallejo*. Lima: PUCP, 1999.

DAJES, Jorge. “Europa en la época de Vallejo (1923-1938)”. Cornejo y Degregori 459-462.

DE BALBÍN, Rafael. *Sistema de rítmica española*. Madrid: Gredos, 1962.

DELGADO, Wáshington. “Tiempo e historia en la poesía de César Vallejo”. Forgues 69-76.

ESCOBAR, Alberto. *Cómo leer a Vallejo*. Lima: PLV Editor, 1973.

ESPEJO ASTURRIAGA, Juan. *César Vallejo: Itinerario del hombre*. Lima: Librería – Editorial Juan Mejía Baca, 1965.

FERNÁNDEZ COZMAN, Camilo. “César Vallejo y la teología de la liberación”. Cornejo y Degregori 505-513.

---. *La soledad de la página en blanco. Ensayos sobre lírica peruana contemporánea*. Lima: Fondo Editorial de la Facultad de Letras de la UNMSM, 2005.

FERRARI, Américo. *El universo poético de César Vallejo*. Lima: USMP, 1997.

---. “Los poemas de París”. Introducción. *Obra poética*. Por César Vallejo. Coord. Ferrari. Madrid: ALLCA XX/FCE, 1996. 275-294.

---. “Nota filológica preliminar”. *Obra poética*. Por César Vallejo. Madrid: ALLCA XX/FCE, 1996. XXXIII-XXXVI.

---. Prólogo. *Obra poética completa*. Por César Vallejo. Lima: Moncloa, 1968. 15-46.

FLORES, Ángel, ed. *Aproximaciones a César Vallejo*. 2 tomos. Nueva York: Las Américas, 1971.

FONTANILLE, Jacques. *Semiótica del discurso*. Lima: UL/FCE, 2000.

FORGUES, Roland, ed. *César Vallejo. Vida y obra*. Lima: Amaru Editores, 1994.

GILI GAYA, Samuel. *Estudios sobre el ritmo*. Volumen preparado por Isabel Paraíso. Madrid: Istmo, 1993.

GONZÁLEZ MONTES, Antonio. *Escalas hacia la modernización narrativa*. Lima: UNMSM, 2002.

GONZALEZ VIGIL, Ricardo. Prólogo. *Novelas y cuentos completos*. Por César Vallejo Lima: Ediciones Copé, 1998. 7-23.

HART, Stephen. “La cultura y la política en la prosa periodística de César Vallejo”. *Cuadernos Hispanoamericanos* 454-55 (1988): 449-455.

---. "The chronology of César Vallejo's *Poemas humanos*: New Light on the Old Problem", *Instituto de estudios vallejanos*, 15 de noviembre de 2008, 16.00 h < http://spanport.byu.edu/instituto_vallejiano/ >

HENDERSON, Carlos. *La poética de la poesía póstuma de Vallejo*. Lima: BNP, 2000.

HUAMÁN, Miguel Ángel. "Lectura pragmática de Vallejo". *Lecturas de teoría literaria II*. Por Miguel Ángel Huamán, Marcos Mondoñedo Murillo y Bethsabé Huamán Andía. Lima: UNMSM, 2003. 181-198.

IBERICO, Mariano. "El tiempo". Flores 303-315.

LAKOFF, George y Mark JOHNSON. *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra, 1995.

LAMBIE, George. *El pensamiento político de César Vallejo y la Guerra Civil Española*. Lima: Editorial Milla Batres, 1993.

LARREA, Juan. *Al amor de Vallejo*. Valencia: Pre-Textos, 1980.

MARIÁTEGUI, José Carlos. *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Amauta, 1996.

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

MEO ZILIO, Giovanni. *Estilo y poesía en César Vallejo*. Lima: URP/ Horizonte, 2002.

MONGUIÓ, Luis. *César Vallejo. Vida y obra*. Lima: Perú Nuevo, 1960.

MONTIEL, Edgar. "La prosa matinal de un poeta". *Cuadernos Hispanoamericanos* 455-456 (1988): 457-68.

NAVARRO TOMÁS, Tomás. *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*. Tercera edición corregida y aumentada. Madrid: Guadarrama, 1974.

ORREGO, Antenor. *Mi encuentro con César Vallejo*. Bogotá: Tercer Mundo, 1989.

ORTEGA, Julio, ed. *César Vallejo. El escritor y la crítica*. Madrid: Taurus, 1981.

OVIEDO, José Miguel. "Los heraldos negros". Introducción. *Obra poética*. Por César Vallejo. Coord. Américo Ferrari. Madrid: ALLCA XX/FCE, 1996. 5-17.

---. "Vallejo entre la Vanguardia y la Revolución (Primera lectura de dos libros inéditos)". Ortega 405-416.

PALACIOS RODRÍGUEZ, Raúl. "La sociedad peruana en tiempos de Vallejo". Cornejo y Degregori 463-472.

PAOLI, Roberto. “El lenguaje conceptista de César Vallejo”. *Cuadernos Hispanoamericanos* 454-55 (1988): 945-959.

---. “España, aparta de mí este cáliz”. Flores 349-370.

---. *Mapas anatómicos de César Vallejo*. Firenze: Casa Editrice D’Ana, 1981.

PARAÍSO, Isabel. *El verso libre hispánico*. Madrid: Gredos, 1985.

QUILIS, Antonio. *Métrica española*. Edición corregida y aumentada. Barcelona: Ariel, 1989.

REIN, Mercedes. “Hoy me gusta la vida mucho menos...”. Flores 285-296.

RÍOS BURGA, Jaime R. “El tiempo de Vallejo: sociedad, identidad y cultura”. Cornejo y Degregori 473-486.

ROVIRA, José Carlos. “Acerca del ritmo y la conciencia del verso en César Vallejo”. *Cuadernos Hispanoamericanos* 454-55 (1988): 991-1002.

ROWE, William. “César Vallejo; el dolor como forma de expresión”. Cornejo y Degregori 387-393.

---. “Lectura del tiempo en *Trilce*”. *Cuadernos Hispanoamericanos* 454-55 (1988): 297-304.

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

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

---. “La investigación peruana sobre la poesía de Vallejo (1971-1974)”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 1 (1975): 99-150.

UTRERA TORREMOCHA, María Victoria. *Teoría del poema en prosa*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1999.

VALLEJO, Georgette de. “Apuntes biográficos sobre Poemas en prosa y Poemas humanos”. *Obra poética completa*. Por César Vallejo. Lima: Moncloa, 1968. 489-496.

---. “El origen verdadero de *El tungsteno*”. *Visión del Perú* 2 (1967): 62-66.

---. *Vallejo: allá ellos, allá ellos, allá ellos!* Lima: Zalvac, 1978.

ZAVALETA, Carlos Eduardo. *El gozo de las letras (ensayos y artículos, 1956-1997)*. Lima: PUCP, 1997.

ZUBIZARRETA, Armando. “Prosa de la vida y poesía en “Un hombre pasa con un pan al hombro” (Nota sobre la estética de César Vallejo)”. Cornejo y Degregori 441-455.

ANEXO

Consignamos a continuación algunos análisis rítmicos de poemas en verso a los que hacemos referencias en los distintos capítulos de esta tesis. Resaltamos con negritas las sílabas métricas acentuadas; en la última columna colocamos los números de las sílabas en que recaen los acentos. Separamos las sílabas métricas con guiones, marcando en el caso de los versos agudos la sílaba métrica adicional con un guion extra, hecho que además tratamos de resaltar con la sumatoria desdoblada en las columnas de la izquierda, correspondiente al ritmo de cantidad. Marcamos con letras mayúsculas las rimas; cuando estas son muy dispersas utilizamos aspas; cuando no existen en un conjunto de versos en que sí se presenta cierta regularidad de rimas, utilizamos una O. Resaltamos igualmente ciertas palabras o versos con letras rojas, pues hacemos referencia a ellos como constituyentes importantes del ritmo de estos poemas.

| | | | |
|------|---|---|-------------------|
| 14 | Por-los- cu a-dros- de- san -tos / en -el - mu -ro- col- ga -dos | A | 3-6/10-13 |
| 13+1 | mis-pu- pi -las- a- rras -tran / un- layl - de a-no-che- cer ; | B | 3-6/ 9-13 |
| 14 | y en- un- tem- blor - de- fie -bre,/ con- los- bra -zos- cru- za -dos, | A | 4-6/10-13 |
| 13+1 | mi - ser - re- ci -be- va -ga / vi- si -ta- del- No-ser . | B | 2-6/9-13 |
| 14 | U-na- mos -ca- llo- ro -na / en - los- mue -bles- can- sa -dos | A | 3-6/9-13 |
| 13+1 | Yo - no - sé - qué - le- yen -da / fa- tal - quie -re- ver- ter : | B | 1-2-3-4-6/9-10-13 |
| 14 | u-na i-lu- si ón- de O- rien -tes / que- fu -gan- a-sal- ta -dos; | A | 4-6/9-13 |
| 13+1 | un - ni -do a- zul - de a- lon -dras / que- mue -ren- al- na - cer . | B | 2-4-6/9-13 |
| 14 | En- un - si -llón- an- ti -guo / sen- ta -do es- tá -mi- pa -dre. | C | 4-6/9-11-13 |
| 14 | Co-mo u-na -Do-lo- ro -sa, / en -tra y- sa -le- mi- ma -dre. | C | 6/8-10-13 |
| 13+1 | Y al- ver -los- sien -to un al -go / que- no- quie -re- par- tir . | D | 2-4-6/10-13 |
| 14 | Por-que an -tes- de- la o- ble -a / que es- hos -tia he -cha- de- Cien -cia, | E | 2-6/9-10-13 |
| 14 | Es- tá - la- hos -tia, o- ble -a / he -cha- de- Pro-vi- den -cia. | E | 2-4-6/8-13 |
| 13+1 | Y -la- vi- si -ta- na -ce, / me a- yu -da a- bien - vi- vir ... | D | 4-6/9-11-13 |

| | | | |
|------|--|---|--------------|
| 11 | Mi- pa -dre- duer -me.-Su-sem- blan -te au- gus -to fi- gu -ra un-a-pa- ci -ble-co-ra- zón ;- es- tá a- ho -ra-tan- dul -ce... si hay -al-go en- él -de a- mar -go,-se- ré -yo.- | O | 2-4-8-10 |
| 10+1 | | Á | 2-6-10 |
| 7 | | O | 2-3-6 |
| 10+1 | | Á | 1-2-4-6-9-10 |
| 11 | Hay - so-le- dad -en-el-ho- gar ;-se- re -za; y-no hay -no- ti -cias-de-los- hi -jos- hoy .- Mi- pa -dre-se-des- pier -ta, aus- cul -ta la hui -da a-E- gip -to, el-res-ta- ñan -te a- diós .- Es- tá a- ho -ra-tan- cer -ca; si hay -al-go en- él -de- le -jos,-se- ré -yo.- | O | 1-4-8-10 |
| 10+1 | | Á | 2-4-8-10 |
| 9 | | O | 2-6-8 |
| 10+1 | | Á | 1-4-8-10 |
| 7 | | O | 2-3-6 |
| 11 | | Á | 1-2-4-6-9-10 |
| 11 | Y-mi- ma -dre-pa- se -a a- llá en-los- huer -tos, Sa-bo- rean -do un-sa- bor -ya-sin-sa- bor .- Es- tá a- ho -ra-tan- sua -ve, Tan- a -la-, tan-sa- li -da,-tan- a- mor .- | O | 3-6-8-10 |
| 10+1 | | Á | 3-6-10 |
| 7 | | O | 2-3-6 |
| 10+1 | | Á | 2-6-10 |
| 11 | Hay -so-le- dad -en-el-ho- gar -sin- bu -lla, Sin-no- ti -cias,-sin- ver -de,-sin-ni- ñez .- Y-si hay -al-go-que- bra -do en-es-ta- tar -de,- y-que- ba -ja y-que- cru -je, son -dos- vie -jos-ca- mi -nos- blan -cos,- cur -vos. Por- e -llos- va -mi-co-ra- zón -a- pie .- | O | 1-4-8-10 |
| 10+1 | | Á | 3-6-10 |
| 11 | | O | 2-3-6-10 |
| 7 | | B | 3-6 |
| 11 | | O | 1-3-6-8-10 |
| 10+1 | | Á | 2-4-8-10 |

| | | | |
|------|--|---|--------------|
| 7 | Las per -so-nas-ma- yo -res | | 2-6 |
| 6+1 | ¿a- qué ho -ra-vol-ve- rán ?- | | 2-6 |
| 9 | Da -las- seis -el- cie -go-San- tia -go, | | 1-3-5-8 |
| 7 | y- ya es- tá - muy -os- cu -ro. | | 2-3-4-6 |
| 11 | Ma -dre- di -jo-que- no -de-mo-ra- rí -a. | | 1-3-6-10 |
| 9+1 | A-gue- di -ta,-Na- ti -va,-Mi- guel ,- | | 3-6-9 |
| 11 | cui- da -do-con- ir -por-a- hí ,-por- don -de* | | 2-5-8-10 |
| 14 | a- ca -ban-de-pa- sar -gan- gue -an-do-sus-me- mo -rias | | 2-6-8-13 |
| 6 | do-bla- do -ras- pe -nas, | | 3-5 |
| 12 | ha-cia el-si-len- cio -so-co- rral ,-y-por- don -de* | A | 5-8-11 |
| 15 | las-ga- lli -nas-que-se es- tán -a-cos- tan -do-to-da- ví -a, | | 3-7-10-14 |
| 7 | se han -es-pan- ta -do- tan -to. | | 1-4-6 |
| 9+1 | Me- jor -es- te -mos-a- quí -no- más .- | A | 2-4-7-9 |
| 11 | Ma -dre- di -jo-que- no -de-mo-ra- rí -a. | | 1-3-6-10 |
| 11 | Ya -no-ten- ga -mos- pe -na.- Va -mos- vien -do | | 1-2-4-6-8-10 |
| 13 | los- bar -cos-¿el- mí -o es- más -bo- ni -to-de- to -dos! | A | 2-5-6-7-9-12 |
| 13 | con-los- cu -les-ju- ga -mos- to -do el- san -to- dí -a, | | 3-6-8-10-12 |
| 10+1 | sin-pe- lear -nos,-co-mo- de -be-de- ser -: | | 3-7-10 |
| 11 | han -que- da -do en-el- po -zo-de a-gua,- lis -tos, | | 1-3-6-8-10 |
| 11 | fle- ta -dos-de- dul -ces-pa-ra-ma- ña -na. | | 2-5-10 |
| 13+1 | A-guar- de -mos-a- sí ,-o-be- dien -tes-y-sin- más - | | 3-6-9-13 |
| 10 | re- me -dio,-la- vuel -ta, el-de-sa- gra -vio- | | 2-5-9 |
| 11 | de-los-ma- yo -res- siem -pre-de-lan- te -ros | | 4-6-10 |
| 11 | de- ján -do-nos-en- ca -sa a-los-pe- que -ños, | | 2-6-10 |
| 8 | co-mo-si-tam- bién -no-so-tros- | | 4-7 |
| 7+1 | no-pu- dié -se-mos-par- tir .- | | 3-7 |
| 9+1 | A-gue- di -ta,-Na- ti -va,-Mi- guel ?- | | 3-6-9 |
| 11+1 | Lla -mo,- bus -co al-tan- te -o en-la os-cu-ri- dad .- | | 1-3-6-11 |
| 11 | No-me- va -yan-a ha- ber -de- ja -do- so -lo, | | 3-6-8-10 |
| 10+1 | y el- ú -ni-co-re- clu -so- se -a- yo . | | 2-6-8-10 |

| | | | |
|------|---|---|----------------|
| 11 | Es-ta-no -che-des- cién -do-del-ca- ba -llo, | A | 1-3-6-10 |
| 11 | an-te-la- puer -ta-de-la- ca -sa,- don -de | B | 4-8-10 |
| 11 | me-des-pe- dí -con-el-can- tar -del- ga -llo. | A | 4-8-10 |
| 10 | Es- tá -ce- rra -da y- na -die-res- pon -de. | B | 2-4-6-9 |
| 8+1 | El- po -yo en-que-ma- má a-lum- bró - | O | 2-6-8 |
| 11 | al-her- ma -no-ma- yor ,-pa-ra-que en- si -lle | O | 3-6-10 |
| 11 | lo -mos-que ha- bí -a- yo -mon- ta -do en- pe -lo, | C | 1-4-6-8-10 |
| 11 | por- rú -as-y-por- cer -cas,- ni -ño al-dea-no;- | D | 2-6-8-10 |
| 12+1 | el- po -yo en-que-de- jé -que-se a-ma- ri -lle al- sol - | D | 2-6-10-12 |
| 11 | mi a-do-lo- ri -da in- fan -cia...¿Y es-te- due -lo | C | 4-6-8-10 |
| 7 | que en- mar -ca-la-por- ta -da? | O | 2-6 |
| 7 | Dios -en-la- paz -fo- rá -nea; | E | 1-4-6 |
| 13 | es-tor- nu -da,-cual-lla- man -do-tam- bién ,-el- bru -to; | O | 3-7-10-12 |
| 15 | hus- me -a,-gol-pean-do el-em-pe- dra -do.- Lue -go- du -da,- | O | 2- |
| 3 | re- lin -cha, | O | 2 |
| 8 | o-re- je -a a- vi -va o-re-ja. | E | 3-5-7 |
| 11+1 | Ha -de-ve- lar -pa- pá -re- zan -do, y-qui- zás - | O | 1-4-6-8-11 |
| 9 | pen-sa- rá -se-me hi -zo- tar -de. | O | 3-7 |
| 13 | Las-her- ma -nas,-can-tu- rrean -do-sus-i-lu- sio -nes | O | 3-7-12 |
| 6 | sen- ci -llas,-bu- llo -sas,- | O | 2-5 |
| 13 | en-la-la- bor -pa-ra-la- fies -ta-que-se a- cer -ca, | F | 4-8-12 |
| 9 | y- ya -no- fal -ta- ca -si- na -da. | * | 2-3-4-6-8 |
| 8+1 | Es- pe -ro, es- pe -ro, el-co-ra- zón - | O | 2-4-8 |
| 11 | un- hue -vo en-su-mo- men -to,-que-se obs- tru -ye. | O | 2-5-10 |
| 11 | Nu-me- ro -sa-fa- mi -lia-que-de- ja -mos | O | 3-6-10 |
| 11 | no ha- mu -cho, hoy - na -die en- ve -la, y-ni u -na- ce -ra | F | 1-2-3-4-6-8-10 |
| 12-1 | pu -so en-el- a -ra-pa-ra-que-vol- vié -ra-mos. | O | 1-4-10 |
| 7 | Lla -mo-de- nue -vo, y- na -da. | * | 1-4-6 |
| 16+1 | Ca- lla -mos-y-nos-po- ne -mos-a-so-llo- zar ,-y el-a-ni- mal - | O | 2-7-12-16 |
| 11 | re- lin -cha,-re- lin -cha- más -to-da- ví -a. | O | 2-5-7-10 |
| 11 | To -dos-es- tán -dur- mien -do-pa-ra- siem -pre, | O | 1-4-6-10 |
| 9+1 | y- tan -de-lo- más - bien ,-que-por- fin - | O | 2-5-6-9 |
| 14+1 | mi-ca- ba -llo a- ca -ba-fa-ti- ga -do-por-ca-be- cear - | O | 3-5-9-14 |
| 14 | a-su- vez ,-y en-tre- sue -ños,-a- ca -da- ve -nia,- di -ce | O | 3-6-9-11-13 |
| 9+1 | que es- tá - bien ,-que- to -do es- tá - muy - bien -. | O | 2-3-5-7-8-9 |

| | | | |
|------|---|---|-------------|
| 10 | Ma -dre,-me- voy -ma- ña -na a-San- tia -go, | A | 1-4-6-9 |
| 12 | a-mo- jar -me en-tu-ben-di- ción -y en-tu- llan -to. | A | 3-8-11 |
| 15 | A-co-mo- dan -do es- toy -mis-des-en- ga -ños-y el-ro- sa -do | A | 4-6-10-14 |
| 10 | de- lla -ga-de-mis- fal -sos-tra- ji -nes. | | 2-6-9 |
| 9 | Me es-pe-ra- rá -tu ar -co-de a- som -bro, | O | 4-5-8 |
| 12 | las-ton-su- ra -das-co- lum -nas-de-tus- an -sias | O | 4-7-11 |
| 13 | que-se a- ca -ban-la- vi -da.-Me es-pe-ra- rá el- pa -tio, | O | 3-6-11-12 |
| 15 | el-co-rre- dor -de a- ba -jo-con-sus- ton -dos-y-re- pul -gos* | B | 4-6-10-14 |
| 12 | de- fies -ta.-Me es-pe-ra- rá -mi-si- llón -a-yo, | A | 2-7-10-11 |
| 14-1 | a-quel- buen -qui-ja- ru -do- tras -to-de-di- nás -ti-co | O | 3-6-8-12 |
| 14 | cue -ro,-que- pá -ra-no- más -re-zon- gan -do a-las- nal -gas* | C | 1-4-7-10-13 |
| 13 | ta-ta-ra- nie -tas,-de-co- rre -a a-co-rre- hue -la. | O | 4-8-12 |
| 12 | Es- toy -cri- ban -do-mis-ca- ri -ños-más- pu -ros. | B | 2-4-8-11 |
| 12 | Es- toy -e- jean -do-¿no o -yes-ja- dear -la- son -da? | O | 2-4-6-9-11 |
| 6 | ¿no o -yes-tas- car - dia -nas? | C | 1-4-5 |
| 11+1 | Es- toy -tas- can -do-tu- fór -mu-la-de a- mor - | O | 2-4-7-11 |
| 11 | pa-ra- to -dos-los- hue -cos-de es-te- sue -lo. | O | 3-6-10 |
| 14 | Oh -si-se-dis-pu- sie -ran-los- tá -ci-tos-vo- lan -tes | O | 1-6-9-13 |
| 11 | pa-ra- to -das-las- cin -tas-más-dis- tan -tes, | O | 3-6-10 |
| 11 | pa-ra- to -das-las- ci -tas-más-dis- tin -tas. | O | 3-6-10 |
| 8+1 | A- sí ,- muer -ta in-mor- tal .-A- sí .- | O | 2-3-6-8 |
| 14 | Ba-jo-los- do -bles- ar -cos-de-tu- san -gre,-por- don -de | O | 4-6-10-13 |
| 14 | hay -que-pa- sar - tan -de-pun- ti -llas,-que has-ta-mi- pa -dre | O | 1-4-5-8-13 |
| 5+1 | pa-ra ir -por-a- llí , | O | 2-5 |
| 14 | hu-mil- dó -se has-ta- me -nos-de-la-mi- tad -del- hom -bre, | O | 3-6-11-13 |
| 13 | has-ta- ser -el-pri- mer -pe- que -ño-que-tu- vis -te. | O | 3-6-8-12 |
| 6+1 | A- sí ,- muer -ta in-mor- tal .- | O | 2-3-6 |
| 11 | En-tre-la-co-lum- na -ta-de-tus- hue -sos | O | 6-10 |
| 8 | que-no- pue -de- caer -ni a- llo -ros | O | 3-5-7 |
| 14+1 | y a- cu -yo- la -do-ni el-des- ti -no- pu -do en-tro-me- ter - | O | 2-4-8-10-14 |
| 7 | ni un -so-lo- de -do-su-yo. | B | 1-2-4-6 |
| 6+1 | A- sí ,- muer -ta in-mor- tal .- | O | 2-3-6 |

| | | |
|------|--|------------------|
| 11 | Hoy-me-gus-ta-la-vi-da-mu-cho-me-nos, | 1-3-6-8-10 |
| 14 | pe-ro- siem -pre-me- gus -ta-vi- vir :- ya -lo-de- cí -a. | 3-6-9-13 |
| 15 | Ca -si-to- qué -la- par -te-de-mi- to -do y-me-con- tu -ve | 4-6-10-13 |
| 14 | con-un- ti -ro en-la- len -gua-de- trás -de-mi-pa- la -bra. | 4-6-10-14 |
| 11 | Hoy-me-pal -po el-men- tón -en-re-ti- ra -da | 1-3-6-10 |
| 16 | y en- es -tos-mo-men- tá -ne-os-pan-ta- lo -nes-yo-me- di -go: | 6-10-14 |
| 6+1 | ¡ Tan -ta- vi -da y-ja- más !- | 1-3-6 |
| 11 | ¡ Tan -tos-a- ños -y- siem -pre-mis-se- ma -nas...! | 1-3-6-10 |
| 11 | Mis- pa -dres-en-te- rra -dos-con-su- pie -dra | 2-6-10 |
| 13 | Y-su- tris -te es-ti- rón -que-no- ha -a-ca- ba -do; | 3-6-8-11 |
| 11 | De- cu -er-po en- te -ro her- ma -nos,-mis-her- ma -nos, | 2-4-6-10 |
| 11 | Y, en- fin ,-mi- sér -pa- ra -do y-en-cha- le -co. | 2-4-6-10 |
| 10 | Me- gus -ta-la- vi -da e- nor -me-men-te | 2-5-9 |
| 6 | pe-ro,-des-de- lue -go, | 1-3-5 |
| 10+1 | con-mi- muer -te-que- ri -da y-mi-ca- fé - | 3-6-10 |
| 13+1 | y- vien -do-los-cas- ta -ños-fron- do -sos-de- Pa-rís - | 2-6-9-13 |
| 4 | y-di- cien -do: | 3 |
| 18 | Es -un- o -jo és -te, a- qué l-; u-na- fren -te és -ta, a- qué -lla... y- re-pi- tien -do: | 3-4-6-9-11-13-17 |
| 13 | ¡ Tan -ta- vi -da y-ja- más -me- fa -lla-la-to- na -da! | 1-3-6-8-12 |
| 11 | ¡ Tan -tos-a- ños -y- siem -pre,- siem -pre,- siem -pre! | 1-3-6-8-10 |
| 7 | Di -je-cha- le -co,- di -je | 1-4-6 |
| 14+1 | to -do,- par -te, an -sia,- di -je- ca -si,-por-no-llo- rar -. | 1-3-5-7-9-14 |
| 16 | Que es-ver- dad -que-su- frí en-a- quel -hos-pi- tal -que-que-da al- la -do | 3-6-8-11-15 |
| 11 | y es- tá - bien -y es- tá - mal -ha- ber -mi- ra -do | 2-3-5-6-8-10 |
| 11 | de a- ba -jo-pa-ra a- rri -ba-mi or-ga- nis -mo. | 2-6-10 |
| 15 | Me-gus-ta- rá -vi- vir - siem -pre, a- sí - fue -se-de-ba- rri -ga, | 4-6-7-9-10-14 |
| 12 | Por-que,-co-mo i -ba-di- cien -do y-lo-re- pi -to, | 5-8-12 |
| 11 | ¡ tan -ta- vi -da y-ja- más !- ¡Y- tan -tos-a- ños , | 1-3-6-8-10 |
| 11 | y- siem -pre,- mu -cho- siem -pre,- siem -pre,- siem -pre! | 2-4-6-8-10 |