

Ya no habrá quien me aguarde,
 dispuesto mi lugar, bueno lo malo.
 Se acabó la calurosa tarde;
 tu gran bahía y tu clamor; la charla
 con tu madre acabada
 que nos brindaba un té lleno de tarde.
 Se acabó todo al fin: las vacaciones,
 tu obediencia de pechos, tu manera
 de pedirme que no me vaya fuera.
 Y se acabó el diminutivo, para
 mi mayoría en el dolor sin fin
 y nuestro haber nacido así sin causa,

podemos observar fácilmente un mecanismo de disolución métrica progresiva que creo que se articula plenamente en relación al significado. Prescindo inicialmente de las claves interpretativas que el poema nos pueda entregar, para afirmar que la lectura nos va haciendo avanzar en una destrucción del significado, a la par que asistimos a una desintegración estrófica que, al final, evitado rotundamente el recurso de la rima, muestra tan sólo, en el endecasílabo y la disposición en un «falso» terceto, los restos de una manera de componer, en donde la clasicidad se hunde en el mero recuerdo de una disposición gráfica. Si la significación es extraña desde el principio, no es difícil leer sin embargo el final de la experiencia amorosa integrada en el motivo de Otilia en los primeros versos,¹² junto a la confusión del poeta ante un mundo que progresivamente se va haciendo caótico. Y en el interior del caos, el terceto final asume un valor de intensificación de extrañezas: es evidente el mundo hermético que, en el dolor, parece querer preguntarse por el sentido del vivir, mediando el fracaso amoroso. El registro hermético —con un sistema de lectura también en el terreno de las emociones— parece acrecentarse en el interior del poema conforme se acrecienta su disolución métrica. ¿Podemos hablar de un mecanismo permanente en la obra que ponga en relación rupturas de significado y disoluciones métricas? Es difícil demostrarlo sin recorrer la totalidad de los versos. Valga en cualquier caso este ejemplo, previo a la afirmación de que en la lectura de *Trilce* hemos obtenido siempre esa sugerencia. Y la indicación es también rítmica, al margen ya de estrofas concretas, en el desarrollo de la obra: no nos pueden parecer las bases rítmicas versales —un endecasílabo entremezclado y sobreabundante, junto a alejandrinos, dodecasílabos, heptasílabos, etc... sueltos— un accidente de la conjunción poética de las palabras. Creo que el mecanismo no es accidental en absoluto. La hipótesis queda planteada como que el uso rítmico —defendido en la carta varias veces citada— responde además a un mecanismo consciente de poner en relación significado/ritmo, como proyecto de disolución incluso, como perspectiva hermética para el poema. Recordemos aquí, por ejemplo, el poema XV:

En el rincón aquél donde dormimos juntos
 tantas noches, ahora me he sentado
 a caminar. La cuja de los novios difuntos
 fue sacada, o talvez qué habrá pasado.

¹² Sobre este tema en *Trilce*, cf., por el valor de la disección que realiza, Roberto Paoli, *Mapas anatómicos de César Vallejo*, Messina-Firenze, Casa ed. d'Anna, 1981.

Has venido temprano a otros asuntos
y ya no estás. Es el rincón
donde a tu lado, leí una noche,
entre tus tiernos puntos
un cuento de Daudet. Es el rincón
amado. No lo equivoques.

Me he puesto a recordar los días
de verano idos, tu entrar y salir,
poca y harta y pálida por los cuartos.

En esta noche pluviosa,
ya lejos de ambos dos, salto de pronto...
Son dos puertas abriéndose cerrándose,
dos puertas que al viento van y vienen
sombra a sombra.

Donde, de nuevo, el final de la experiencia amorosa, de la que sólo nos puede distanciar en su comprensión una palabra como *cuja-cama*, nos lleva progresivamente, desde el extraño *serventesio* inicial, en el que alternan *alejandrinos* y *endecasílabos*, a la construcción final *onírica*, donde los recuerdos entreabren una imagen entremezclada/simbólica de *clausura-apertura* del amor reducido a *sombra* de la memoria. Pero es que la *disgregación estrófica* además adquiere en este poema un carácter voluntario conocido. Inicialmente mantuvo la estructura del soneto,¹³ hasta que en la segunda «estrofa» sufrió particiones que la dislocan métricamente, hacia la *desarticulación final métrico-significativa*. Una hipótesis como ésta quedará reducida aquí a estos dos ejemplos y a una incitación de lectura rigurosa de los problemas, irresumibles ahora en la línea que propongo, del ritmo/significado en *Trilce*. Tenemos conciencia en cualquier caso de la voluntad de Vallejo de operar en esta obra con una absoluta libertad a excepción del ritmo, para que éste «no traspasara la libertad y cayera en libertinaje».

Y llegamos al comienzo de la estación final *vallejiana* con los *Poemas humanos*. En las setenta y seis composiciones prevalece la *ruptura métrica* que se ha intensificado en *Trilce*. Quedan restos de una *versificación clásica* en cuatro sonetos, con peculiaridades en el esquema de rima. Se trata de «Sombrero, abrigo y guantes» (en *alejandrinos*), «Intensidad y altura», «Marcha nupcial» y la serie en rima asonante de «Piedra negra sobre una piedra blanca», que además responde a un esquema extraño como *AABB-BAAB-CCD-EDE*. Quedan además algunos *serventesios* y *quintetos* integrados en otras composiciones.¹⁴ Pero la resolución de una continua libertad *estrófica* se hace patente en el conjunto. Junto a ésta, el uso de bases versales de diferentes medidas, aunque podemos entender todavía una predominante construcción *endecasilábica* en el interior de las composiciones, articuladas en series que se salpican desde *alejandrinos* hasta *pentasílabos*. La descripción minuciosa del conjunto no revelaría una articulación determinada de las composiciones en su base versal. Estamos en el interior de un *corpus fónico* definible por la perspectiva del verso libre, ya que incluso se ha desarticulado el espacio de rima no *estrófico* que Vallejo usara todavía en *Trilce*. La rima ha desaparecido casi totalmente. Pero la perspectiva no deja de acercarnos a un juego rítmico que

¹³ Cf. *la evolución del poema en el estudio citado de Roberto Paoli, págs. 43 ss., junto a otras fundamentales sugerencias de disolución rítmica.*

¹⁴ Cf. «Hasta el día en que vuelva de esta piedra» y «París, octubre 1936».

debemos señalar como una posibilidad doble: primero, a través de la existencia de series rítmicas que organizan fragmentariamente los poemas. Se trata de ritmos clásicos en el interior de rupturas frecuentes que podemos relacionar a veces con el recurso de «coloquialidad» que introduce esta poesía. En segundo lugar, con un endecasílabo actuante todavía como base versal, creo defendible una restitución de sentidos del poema a través de la presencia intencional de éste en primer lugar, y de otras bases versales también. Veamos en algún ejemplo las dos posibilidades.

Me refiero con la primera a la indudable función rítmica que actúa en series como:

Los mineros salieron de la mina
 3 6 10
 remontando sus ruinas venideras,
 3 6 10
 fajaron su salud con estampidos
 2 6 10
 y, elaborando su función mental
 4 8 10
 cerraron con sus voces
 2 6
 el socavón, en forma de síntoma profundo
 4 6 9 13
 ¡Era de ver sus polvos corrosivos!
 1 4 6 10
 ¡Era de oír sus óxidos de altura
 1 4 6 10
 Cuñas de boca, yunque de boca, aparatos de boca
 (¡Es formidable!),

donde asistimos a un desarrollo rítmico que evidencia un sostén del poema, desde los endecasílabos, a esa transmisión equilibrada en 7-14, abriendo luego, tras dos nuevos endecasílabos, un espacio de destrucción rítmica del verso, coincidente aquí con un mecanismo de coloquialidad. En el interior de este mismo poema, más adelante, encontraremos por ejemplo (vv. 28-34) otra serie similar de 11-11-11-11-7-14, dentro de una fuerte disolución de regularidades. Este primer nivel quiere decir tan sólo que en el corpus poemático se articulan con frecuencia series rítmicas que lo unifican fragmentariamente.

Creo observar también otro mecanismo que me parece más importante. Se trata del que enunciaba como restitución de sentido-restitución del ritmo. Es evidente la dificultad analítica que este problema presenta, porque ¿qué quiere decir restitución de sentido en una poesía esencialmente hermética, en la que los sentidos se esconden como condición de sí mismos? Creo que el significado —casi siempre restituible en esta obra en sus valores globales sobre el hombre, el dolor, la realidad, la emoción, el recuerdo, etc.— no es algo que pueda ser medido rigurosamente. Pero noto en cualquier caso un mecanismo que enfatizaría versos-significados claves, a través de lo que estoy llamando restitución rítmica. Veamos algún ejemplo. Un fragmento de la «Salutación angélica» dice así:

Mas sólo tú demuestras, descendiendo
 o subiendo del pecho, bolchevique,
 10 tus trazos confundibles,

- tu gesto marital
 tu cara de padre,
 tus piernas de amado,
 tu cutis por teléfono,
 15 tu alma perpendicular
 a la mía,
 tus codos de justo
 y un pasaporte en blanco en tu sonrisa.
 Obrando por el hombre, en nuestras pausas,
 20 matando, tú, a lo largo de tu muerte
 y a lo ancho de un abrazo salubérrimo,
 vi que cuando comías después, tenías gusto,
 vi que en tus sustantivos creció yerba.

La disposición versal aquí mantiene la siguiente relación: 11-11-7-7-6-6-7-9-4-5-11-11-11-14-11, y quisiera señalar el valor léxico-rítmico de versos como «y un pasaporte en blanco en tu sonrisa» o «vi que en tus sustantivos creció yerba», y, en general, de todos los que cumplen la serie de once sílabas. Creo que son los versos centrales de esta nueva «Salutación del optimista», en la que el referente dariano nos llega en el brillante superlativo —salubérrimo— del verso 21. En esos versos se restituye plenamente la esencial transmisión positiva que el poema pretende inicialmente, como en su serie final, donde la coloquialidad y la divagación nos llevan a un verso clave para reflejar el otro significado central del hombre doliente:

- Yo quisiera, por eso,
 25 tu calor doctrinal frío y en barras,
 tu añadida manera de mirarnos
 y aquesos tuyos pasos metalúrgicos,
 aquesos tuyos pasos de otra vida.
 Y digo, bolchevique, tomando esta flaqueza
 30 en su feroz linaje de exhalación terrestre;
 hijo natural del bien y del mal
 y viviendo talvez por vanidad, para que digan,
 me dan tus simultáneas estaturas mucha pena,
 puesto que tú no ignoras en quien se me hace tarde
 [diariamente,
 35 en quien estoy callado y medio tuerco.

Creo que la voluntad rítmica aquí se puede entender además recurriendo a los textos mecanografiados que el poeta escribiera antes de su decisión final del poema: ¹⁵ el verso 20 es allí «matando tú, a lo largo de un abrazo salubérrimo, tu muerte», y el 24: «Yo quisiera, por eso, tu calor doctrinal, frío, con lentes». Las 19 sílabas del verso 20 se transformaron luego en los dos endecasílabos 20-21. Las 18 sílabas de 24 se convirtieron en 7 + 11, creando los versos 24-25, e iniciando una serie endecasilábica cuyo énfasis significativo parece evidente (vv. 25-28). 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 (14-14-11-15-15-19), tiene su resolución doliente autobio-

¹⁵ Cf., para éste y otros casos, la edición facsímil de las copias mecanográficas, corregidas a mano por Vallejo, *Obra Poética Completa*, pról. de Américo Ferrari y epílogo de Georgette de Vallejo, Lima, F. Moncloa ed., 1968.