

# Acerca del ritmo y la conciencia del verso en César Vallejo

Es muy conocido el fragmento de una carta de Vallejo a Antenor Orrego, en la que el poeta comenta *Trilce*, la obra de 1922 que significará su presencia en el ámbito de la vanguardia, con la siguiente valoración: «El libro ha nacido en el mayor vacío. Soy responsable de él. Asumo toda la responsabilidad de su estética. Hoy, y más que nunca quizá, siento gravitar sobre mí, una hasta ahora obligación sacratísima, de hombre y de artista ¡la de ser libre! Si no he de ser libre, no lo seré jamás. Siento que gana el arco de mi frente con su más imperativa curva de heroicidad. Me doy en la forma más libre que puedo y ésta es mi mayor cosecha artística. ¡Dios sabe hasta dónde es cierta y verdadera mi libertad! ¡Dios sabe cuánto he sufrido para que el ritmo no traspasara esa libertad y cayera en libertinaje! Dios sabe hasta qué bordes espeluznantes me he asomado, colmado de miedo, temeroso de que todo se vaya a morir a fondo para que mi pobre ánima viva». Conocemos este fragmento, de una carta perdida, a través de José Carlos Mariátegui, quien lo publicó en las páginas que dedica a Vallejo en sus *Siete Ensayos...*<sup>1</sup> Conocemos también otro fragmento de la carta que publicó el propio Antenor Orrego en 1938, donde dice: «Quiero ser libre, aún a trueque de todos los sacrificios. Por ser libre me siento en ocasiones rodeado de espantoso ridículo con el aire de un niño que se lleva la cuchara por las narices». <sup>2</sup> En esta decisión de libertad se encuentra el tránsito del mundo de *Los heraldos negros*, cuyo atisbo de la vanguardia no impide su emplazamiento todavía en un modernismo tardío, tan a lo Herrera y Reissig, a la asunción original de presupuestos de la nueva estética contemporánea: la intensificación de la construcción hermética del significado, la experimentación en el terreno del léxico y la imagen poética, el contacto, por tanto, con lo arbitrario imaginativo para romper las ataduras de la palabra, aunque lo arbitrario no impida aquí esa presencia emocional, *humana*, que continuará siempre en la creación de Vallejo.

Pero el poeta se ha planteado sobre todo, en los párrafos que señalaba antes, un problema tan fundamental como la conciencia del espacio rítmico en el que se ha movido y se sigue moviendo: «Dios sabe cuánto he sufrido para que el ritmo no traspasara esa libertad y cayera en libertinaje», nos dice. De ese estado de conciencia podíamos partir nosotros para enfocar un aspecto de la obra vallejana: consideremos el párrafo como

<sup>1</sup> Cf. José Carlos Mariátegui, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Lima Amauta, 1959, pág. 269.

<sup>2</sup> Citado en César Vallejo, *Epistolario general*, Valencia, Pre-textos, 1982, pág. 44. El fragmento lo publicó el propio Orrego en «Ante el Pórtico de una tumba», *La Nueva Democracia*, New York, 1938, XIX, pág. 23.

un fragmento esencial de la poética de César Vallejo en relación al ritmo, un fragmento que, inmediatamente, podemos completar con otras afirmaciones colindantes. Es importante la conciencia del poema como unidad y totalidad, que Vallejo estableció en 1926, en el número 2 de *Favorables París Poema*: «Un poema es una entidad vital mucho más orgánica que un ser orgánico en la naturaleza. A un animal se le amputa un miembro y sigue viviendo; a un vegetal se le corta una rama o una sección del tallo y sigue viviendo. Si a un poema se le amputa un verso, una palabra, una letra, un signo ortográfico, muere». <sup>3</sup> Y es importante porque nos remite a una manifiesta pugna vallejana con los presupuestos teóricos de la vanguardia —por ejemplo, con la escritura automática surreal— que, en su manifestación discursiva, debo recordar aquí: este párrafo surge en consonancia a una elaboración teórica de rechazo de determinados aspectos de la estética contemporánea europea, que tuvo su expresión máxima en *Contra el secreto profesional*<sup>4</sup> y *Autopsia del superrealismo*,<sup>5</sup> textos de 1927 y 1930, donde rechaza la imitación que están realizando como novedad poetas americanos, reduciendo ésta a un artificio múltiple de recursos teóricos, o, ideológicamente, combate lo que él piensa como sentidos globales del surrealismo, extensibles a un panorama de la vanguardia que ve así: «Por último, a partir de la pronunciación superrealista, irrumpe casi mensualmente una nueva escuela literaria. Nunca el pensamiento social se fraccionó en tantas y tan fugaces fórmulas. Nunca experimentó un gusto tan frenético y una tal necesidad por estereotiparse en recetas y clisés, como si tuviese miedo de su libertad o como si no pudiese producirse en su unidad orgánica». <sup>6</sup> Me interesa el sentido de esta polémica, por encima de la tipificación ideológica que manifiesta generalmente, en lo que puede significar de reconstrucción de su propio quehacer poético.

Es evidente que el Vallejo de esos años ha vivido con *Trilce* la experiencia vanguardista que ahora critica, al menos con la presencia de determinados mecanismos que ya eran moneda común en el ámbito de la experimentación vanguardista (desconstrucción de la lógica del lenguaje, juegos ortográficos y gráficos con la palabra, asociación imprevista de imágenes, etc.), pero es evidente también cómo ha planteado, en el interior de aquella experiencia, un conjunto de contraseñas biográficas y de emociones que nos permiten una lectura significativa, en la que cobra valor sintético la idea de libertad que Vallejo nos ha establecido: *Trilce* es un libro vanguardista en la perspectiva global de la época —y de hecho, para Latinoamérica, adquiere el valor de paradigma de la vanguardia<sup>7</sup>—, pero es además, y sobre todo, un producto profundamente original —no superficial— de la época. Y en su interior, podemos leer dos preocupaciones: la filtración *humana* de experiencias y sentidos globales (angustia, dolor, infelicidad, de-

<sup>3</sup> Favorables París Poema, n.º 2, Octubre de 1926, pág. 13.

<sup>4</sup> Publicado por primera vez en Variedades, Lima, año 23, n.º 101, 7 de mayo de 1927, y con variaciones que recogen las ediciones posteriores en Repertorio Americano, vol. 15, n.º 6, 13 de agosto de 1927, págs. 92 ss.

<sup>5</sup> Publicado en Amauta, n.º 30 (abril-mayo de 1930), pág. 44-47.

<sup>6</sup> Ibidem, pág. 44. Ahora en Hugo J. Verani, Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (Manifiestos, proclamas y otros escritos), Roma, Bulzoni, 1986, pág. 199.

<sup>7</sup> Cf. S. Yurkievich, Fundadores de la nueva poesía latinoamericana, Barcelona, Barral ed., 1973, págs. 15 ss. y A través de la trama, Barcelona, Muchnik ed., 1984, págs. 7 ss.

sarraigo, etc.), y la manifiesta preocupación por el ritmo poético que demostraba la carta citada anteriormente. Veamos ahora en concreto este último problema, pasando revista a algunos elementos previos de su producción.

La lectura de *Los heraldos negros* nos sitúa a un escritor en tránsito desde la asumida intensidad rítmica del modernismo —presente en la serie de «Primeros versos»<sup>8</sup>—, a un comienzo de elaboración libre marcado aún por pautas tradicionales. Es conocida la recepción que de ellos hace José María Eguren: «Sus versos me han parecido admirables por la riqueza musical e imaginativa y por la profundidad dolorosa».<sup>9</sup> La riqueza musical es aquí un fondo rítmico que articula los poemas más libres, junto al uso estrófico de formas tradicionales como el soneto y la alternancia no rimada de endecasílabos, o de endecasílabos y heptasílabos en otras composiciones, o de alejandrinos, etc. En definitiva, una construcción acorde con la inspiración rítmica y métrica del modernismo, en la que es curioso, por ejemplo, que algunas distancias imaginativas, como la introducción al indigenismo de las «Nostalgias imperiales», se muevan con las formas más tradicionales, el soneto por ejemplo, de la construcción métrica:

La anciana pensativa, cual relieve  
de un bloque pre-incaico, hila que hila;  
en sus dedos de Mama el huso leve  
la lana gris de su vejez trasquila.  
Sus ojos de esclerótica de nieve  
un ciego sol sin luz guarda y mutila...!  
Su boca está en desdén, y en calma aleve  
su cansancio imperial talvez vigila.  
Hay ficus que meditan, melencólicos  
trovadores incaicos en derrota,  
la rancia pena de esta cruz idiota,  
en la hora en rubor que ya se escapa,  
y que es lago que suelda espejos rudos  
donde náufrago llora Manco-Cápac.

No es éste el lugar para hacer una descripción minuciosa del conjunto estrófico que se mueve en esta obra. Quiero destacar tan sólo algún principio general que nos anticipa el tipo de lectura que se propondrá en relación a la producción final. *Los heraldos negros* mantienen, a lo largo de sus sesenta y nueve poemas, un desarrollo que tiene su base estrófica casi única en el soneto —diecinueve de la totalidad— siendo esta estrofa alterada en su pureza clásica con frecuencia, y en su base versal, en la que predomina obviamente el endecasílabo (once poemas), junto a dodecasílabos (tres), alejandrinos (tres), eneasílabos (uno), y una combinación de alejandrinos y heptasílabos en «Idilio muerto», junto a particularidades estructurales específicas, como la alteración del espacio clásico de rima, mediante el uso generalmente de serventesios en vez de cuartetos. Esta estructura principal tiende a ir desplazándose a lo largo de la obra hacia mezclas estróficas en el interior del mismo poema, emergiendo la estructura versal del

<sup>8</sup> Publicados por César A. Ángeles Caballero, César Vallejo: su obra, Lima, Talleres gráficos Minerva, 1964, pág. 20-28.

<sup>9</sup> Cit. por Juan Espejo Asturrizaga, César Vallejo: itinerario del hombre, 1892-1923, Lima, Juan Mejía Baca, 1965, pág. 50.

endecasílabo<sup>10</sup> como principal, aunque actuante en combinaciones múltiples, en las que destaca su unión con el heptasílabo, de amplia tradición. En la perspectiva de valoración de este conjunto, en el que su zona final anuncia una disolución progresiva de referencias estrófico-versales, donde sólo la rima asonante —casi omnipresente en la obra— mantiene un recuerdo de formalización, podemos observar en cualquier caso un dominio consciente de la tradición métrica, que articula el conjunto poemático, precisamente en todo lo que de innovación éste tiene. Se diría que estamos ante un poeta que ha entendido una forma de desconstrucción de la obra, actuante en la estrofa —y por supuesto, lingüística y retóricamente también— dentro de un paradigma de recepción/innovación, o, mejor, si consideramos la influencia modernista y particularmente de Herrera y Reissig, de imitación/creación, limitando esta observación aquí al ritmo, aunque sea ampliable al conjunto de mecanismos retóricos y lingüísticos que generan el desarrollo de esta primera obra vallejana.

En el mundo de *Trilce* la construcción rítmica ha variado de todo principio estrófico determinante, a excepción de la existencia de dos construcciones procedentes del soneto, pero no deja de cumplirse la preocupación manifestada por el autor de no transgredir el ritmo en su decisión de libertad. El ritmo del lenguaje sigue existiendo como elemento de articulación. Y resulta extraña cualquier valoración que plantee una lectura diferente a la que el mismo Vallejo nos indicó en la carta señalada antes.<sup>11</sup> Creo que es evidente el conjunto innovador que la obra significa y no es aquí lugar para extenderme en consideraciones de este género: *Trilce* es la intervención vanguardista de un autor que, por otra parte, va a negar pocos años después la vanguardia. Cabe señalar para la lectura de la obra el significado que tienen para su estructuración rítmica poemas como el XXXIV, «Se acabó el extraño, con quien, tarde», y el XLVI, «La tarde cocinera se detiene». Los catorce versos de cada uno de ellos indican un origen estrófico que el endecasílabo casi continuo tiende a confirmar. Pero, en el interior de ellos mismos, observamos otro paso en el proceso de desconstrucción de la normalidad expresiva. Vallejo asume en ellos un tipo de expresión que bien puede ser entendido como procedimiento de la obra. Si leemos el primero detenidamente:

### XXXIX

Se acabó el extraño, con quien, tarde  
la noche, regresabas parla y parla,

<sup>10</sup> Utilizaré el concepto de endecasílabo sin entrar en los problemas de una definición normativa del mismo. Para los diferentes tipos versales que aquí van a aparecer, bastaría remitirme a Navarro Tomás, *Métrica española*, Madrid, Guadarrama, 1974, págs. 510-512, pero considero inútil, en el ámbito poético del endecasílabo libre en el que nos moveremos, toda clasificación minuciosa, o, incluso, comprobar si los versos de once sílabas a los que me referiré (o las otras bases versales) pueden ser consideradas normativamente endecasílabos, alejandrinos, eneasílabos, heptasílabos, etc.

<sup>11</sup> Hay observaciones críticas, incluso en trabajos afortunadísimos sobre el poeta, en las que parece incidirse en esta idea de que el ritmo no sea un articulador poético fundamental. Me refiero, por ejemplo, a la valiosísima y reciente edición de Francisco Martínez García de *Poemas humanos y España*, aparta de mí este cáliz (Madrid, Castalia, 1987), donde dice precisamente refiriéndose a *Trilce* que «la estrofa ha sido desterrada, los significantes se arraciman en grupos «informales» de versos cuya única fuerza polarizadora es la sustancia del contenido», afirmación que parece contradecir el trabajo de indagación que el mismo Martínez García realizara en su *César Vallejo: acercamiento al hombre y al poeta*, Colegio Universitario de León, 1976.