

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,<sup>12</sup> 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.

<sup>12</sup> 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,<sup>13</sup> 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.<sup>14</sup> 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

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

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



- 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: <sup>15</sup> 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-

<sup>15</sup> 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.