

Consideraciones rítmicas en el poema XLVI de *Trilce*

Rhythmic Considerations in Poem XLVI of Trilce

PHILARINE STEFANY VILLANUEVA CCAHUANA*

RESUMEN: La presente investigación analiza, desde una perspectiva rítmica, cómo se configura los versos del poema XLVI de *Trilce* (1922). Generalmente, se considera que este poemario es completamente vanguardista o rupturista; sin embargo, percibimos rasgos que lo vinculan con la tradición poética, en especial en el poema mencionado. Para destacar dichos rasgos, se debió identificar qué método sería el más adecuado. Luego de nuestra búsqueda, advertimos que el más apropiado es la teoría del ritmo español formulado por Rafael de Balbín en su célebre *Sistema de rítmica castellana* (1962). Con este libro, pudimos concretar nuestros objetivos: dilucidar el ritmo versal de dicho poema y, con base en ello, identificar cómo se presenta la estética vanguardista del poemario teniendo remanentes de un soneto clásico. De manera autónoma, cada tipo de ritmo es estudiado en los apartados de nuestro ensayo: primero, el ritmo de duración o longitud de cada verso; segundo, el ritmo de tono o cadencia de la voz poética; tercero, el ritmo de timbre o empleo de rimas y aliteraciones; y cuarto, el ritmo de intensidad o distribución de acentos en las sílabas del verso. Nuestra investigación es explicativa con base en el análisis e interpretación del discurso poético. Finalmente, debemos asentar que el valor académico-literario de este estudio radica en brindar a la crítica especializada un aporte hermenéutico en relación con el vanguardismo vallejiano a partir del examen minucioso de un poema específico.

PALABRAS CLAVE: César Vallejo; *Trilce*; análisis rítmico; soneto; vanguardia peruana.

ABSTRACT: The present research analyzes, from a rhythmic perspective, how the verses of poem XLVI of *Trilce* (1922) are configured. Generally speaking, it is considered that this book of poems is completely avant-garde or rupturist (unconventional); nevertheless, we perceive traits that link it with the poetic tradition, especially in the poem mentioned. To highlight these traits, it was necessary to identify which method would be the most appropriate. After our search, we noticed that the most appropriate is the theory of Spanish rhythm formulated by Rafael de Balbín in his famous *Sistema de rítmica castellana* (*System of Castilian Rhythmicity*) (1962). With this book, we were able to concretize our objectives: to elucidate the versal (exceptional) rhythm of this poem and, based on it, to identify how the avant-garde aesthetics of that book of poems is presented, with remnants of a classic sonnet. Autonomously, each type of rhythm is studied in the sections of our essay: first, the rhythm of length or length of each

* UNIVERSIDAD PERUANA DE CIENCIAS APLICADAS, PERÚ
nickita_777_abc@hotmail.com

verse; second, the rhythm of tone or cadence of the poetic voice; third, the rhythm of *timbre* or use of rhymes and alliterations; and fourth, the rhythm of intensity or distribution of accents in the syllables of the verse. Our research is explanatory based on the analysis and interpretation of poetic discourse. Finally, we must state that the academic-literary value of this study lies in providing specialized critics with a hermeneutic contribution in relation to the Vallejano avant-garde from a detailed examination of a specific poem.

KEYWORDS: Cesar Vallejo; *Trilce*; rhythm analysis; sonnet; peruvian vanguard.

INTRODUCCIÓN

Si se desea replicar normas se necesita tener hondo conocimiento de ellas. Esto lo sabía muy bien César Vallejo, quien desde sus inicios experimenta intensamente con todas las formas de la métrica clásica, entre ellas, el soneto, la forma más rigurosa de la métrica castellana que «fue la piedra de toque de sus aspiraciones de versificador». (Bendezú, 2003, p. 9) En ese sentido, recordemos que su primer poema publicado fue «un soneto descubierto por Hugo Arias Hidalgo en la revista *El Minero Ilustrado* de Cerro de Pasco, número 782, del 6 de diciembre de 1911 (...) y lleva el título de “Soneto”» (Ibíd.); ello indica que el poeta era consciente de que estaba escribiendo un soneto, no era obra del azar.

Una atenta lectura descubre la presencia de sonetos en *Trilce*, aunque reelaborados bajo una estética vanguardista. Esta reelaboración no significa tanto el quiebre de dicha forma sino más bien la exploración de las múltiples posibilidades a partir de la estructura del soneto. Por ejemplo, el poema XV en su versión original es un soneto de versos alejandrinos; ya publicado en *Trilce* cambia la forma pero conserva algunos rezagos métricos de aquel. He ahí el motivo de la ambivalente recepción inicial del poemario: utiliza las formas típicas que el lector conoce pero las modifica en su ejercicio, por eso es una obra estrambótica y, al mismo tiempo, genial. Ante ello, la crítica se queda perpleja, precisamente porque siente que comprende o quiere comprender la nueva poesía.

En el artículo “La nueva poesía norteamericana” (1929), nuestro poeta manifiesta: «lo que importa en un poema, como en la vida, es el tono [o ritmo] con que se dice una cosa y muy secundariamente lo que se dice» (2002, p. 304). Entonces, siendo el ritmo un punto esencial para ingresar a su poética -declarado por él mismo-, en este artículo analizaremos el poema XLVI a la luz de la teoría del ritmo español planteado por Rafael De Balbín (1975), quien plantea el análisis del ritmo en la ordenación de los elementos fónicos (sonido como entidad física), estos son: duración, tono, timbre e intensidad.

El ritmo de duración

El ritmo de duración es el ritmo de cantidad o longitud de cada verso. XLVI es un poema poliestrofico de dos cuartetos y dos tercetos, catorce grupos melódicos que guardan igual número de sílabas métricas, todos son endecasílabos. Por tanto, el poema tiene la estructura regular del soneto en cuanto su ritmo de duración. Cabe mencionar algunas precisiones terminológicas que emplearemos a continuación: la sinalefa es un encadenamiento real y efectivo que mantiene entre los vocablos una trabazón perceptible y melódica, sobre todo, entre fonemas vocálicos de palabras distintas (De Balbín, 1975, p. 66); la cadencia grave es el acento rítmico ubicado en la penúltima sílaba del verso; y la cadencia esdrújula es el acento rítmico ubicado en la antepenúltima sílaba (la norma métrica exige restar una sílaba).

XLVI

11 (0 sinalefa + 1 cadencia grave) OOOOOOOOOOO La tarde cocinera se detiene
 11 (0 sin. + 1 cad. gr.) OOOOOOOOOOO ante la mesa donde tú comiste,
 11 (1 sin. + 1 cad. gr.) OOOOOOOOOOO y muerta de hambre tu memoria viene
 11 (1 sin. + 1 cad. gr.) OOOOOOOOOOO sin probar ni agua, de lo puro triste.
 11 (2 sin. + 1 cad. gr.) OOOOOOOOOOO Mas como siempre, tu humildad se aviene
 11 (0 sin. + 1 cad. gr.) OOOOOOOOOOO a que le brinden la bondad más triste.
 11 (0 sin. + 1 cad. gr.) OOOOOOOOOOO Y no quieres gustar, que ves quien viene
 11 (2 sin. + 1 cad. gr.) OOOOOOOOOOO filialmente a la mesa en que comiste.
 11 (0 sin. + 1 cad. gr.) OOOOOOOOOOO La tarde cocinera te suplica
 11 (2 sin. + 1 cadencia esdrújula) OOOOOOOOOOO y te llora en su delantal que aún
 sórdido
 11 (1 sin. + 1 hiato + 1 cad. gr.) OOOOOOOOOOO nos empieza a querer de oírnos
 tanto.

La voz poética manipula la distancia versal para transmitir un efecto expresivo, en ese sentido, el soneto como estrofa isométrica, es decir, versos de igual número de unidades métricas es, como señala Balbín, más propicio a la expresión serena y grave que a la comunicación dinámica y cambiante (1975: 380). Y si a ello sumamos que la utilización del endecasílabo expresa elegancia, concluiremos que el manejo de este tipo de estrofa corresponde a temas memorables o significativos.

El ritmo de tono

El verso es una frase musical, por ello, el tono es un elemento imprescindible, ya que este nos permite evidenciar la altura y cadencia de la voz poética. Percibir la entonación

en el texto escrito es muy complicado cuando a cada nueva lectura o recitación se actualizan nuevos lineamientos melódicos; sin embargo, existen marcas textuales que nos pueden orientar claramente. En ese sentido, es imperante destacar la interrelación entre los grupos melódicos y el desarrollo sintáctico del poema escrito.

La coexistencia entre rítmica y sintaxis va a ser la particularidad distintiva de la lengua poética, por ello el verso se define como «la unidad rítmica y sintáctica primordial» (Brik, 1970, p. 111). Aunque esta coexistencia no es armónica sino tensional, tal como lo demuestra el encabalgamiento que consiste fundamentalmente en el desajuste entre la pausa rítmica y la pausa sintáctica, ello evidencia cómo las leyes rítmicas complican la naturaleza sintáctica del verso. Nuestro poema presenta dos encabalgamientos, en oposición al soneto clásico que no los lleva, el primero de verbo + complemento ubicado en la segunda estrofa, y el segundo de verbo + sustantivo localizado en la última estrofa:

Y no quieres gustar, que ves quien viene
filialmente a la mesa en que comiste. (...)

Yo hago esfuerzos también; porque no hay
valor para servirse de estas aves.(...)

(Citado por González-Vigil, 2012, p. 302)

En el poema observamos cuatro comas, un punto y coma, seis puntos y una interjección exclamativa. Estas marcas permiten inferir que estamos ante una voz lírica reservada y confidencial, es decir, de tono evocativo. La reconstrucción del pasado en este poema se sustenta en el testimonio de Juan Espejo Asturriaga, amigo fraternal de Vallejo:

Una tarde que vagábamos por la ciudad [Vallejo y yo] fuimos a dar al Puente de Balta. Empezaba a anochecer y nos detuvimos al final del puente mirando hacia la alameda de Cantagallo, donde había una mesa de vivandera con anticuchos, papa a la huancaína, caucau, sendos vasos de chicha de jora, hermosos choclos y otros productos comestibles. César había estado en una oportunidad con Otilia en este lugar. Se sintió profundamente conmovido y sobre el pretil del puente y en el revés de un programa escribió: [la versión original de XLVI]. (1989, p. 94)

La exclamación *Ah!*, expresión de profunda tristeza del locutor, confirma el tono intimista del poema. Tono que se ofrece en una narración: en la primera estrofa se rememora a la mujer amada (*tú*) a partir de la tarde cocinera; en la segunda, la amada no quiere comer; en la tercera, tampoco el yo poético desea merendar aunque la cocinera suplica y llora; y en la última estrofa, la pareja decide no comer “...porque no hay/ valor para servirse de estas aves...”. (Silva-Santiesteban, 2004, p. 219)

Si bien todo soneto debe tener una historia y XLVI la tiene; el soneto clásico obedece a una distribución convencional del contenido: el primer cuarteto presenta el tema del soneto; el segundo lo desarrolla; el primer terceto reflexiona sobre la idea central; y el terceto final remata con un sentimiento profundo sobre esa idea. Sin embargo, el soneto de Vallejo no cumple con ese formato ya que sus tercetos no enhebran la voz aleccionadora. Ello sucede porque la finalidad del poema, como bien han anotado Marco Mar-tos y Elsa Villanueva, no es la figura femenina que tiende a ser motivo de reflexión, sino «recrear un estado de ánimo compartido» (1989, p. 237) entre la imagen femenina y el sujeto poético, a ello que en las dos últimas estrofas aparezca un locutor colectivo: «oírnos»; «yo».

El ritmo de timbre

El poeta utiliza el material fónico que mejor sirve a su discurso, y con habilidad e ingenio combina sonidos que se manifiestan en las rimas y aliteraciones. En el poema XLVI, se privilegia las vocales abiertas, desde la primera estrofa:

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

(Ibídem)

Hasta la última:

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

(Ibídem)

A lo largo del poema observamos la constancia del fonema consonántico /m/:

y Muerta de haMbre tu MeMoria viene (v. 3)
Mas coMosieMpre, tu huMildad se aviene (5 v)
filialMente a la Mesa en que coMiste (v. 8)

También percibimos la aliteración del fonema /k/ que ortográficamente se presenta “qu + e, i”:

y no QUieres gustar, QUe ves QUien viene (v. 7)

Y finalmente la reiteración de los fonemas /s/, /t/ y /n/ que establecen la rima en los dos cuartetos:

... iSTe v. 2, 4, 6 y 8; ...ieNe v. 1, 3, 5 y 7.

Para percibir en la reiteración de fonemas la calidad de sonidos recurrimos a la fonética. XLVI es un poema que privilegia las vocales abiertas y la aliteración del fonema /m/, /k/, /s/, /t/ y /n/. Acústicamente, las vocales fuertes y los fonemas /m/, /k/ son graves porque tiene pequeña frecuencia de vibraciones por oposición al sonido agudo, valor fonológico que acentúa la reservada voz del locutor. En específico, las vocales en el poema son nasales graves, estas son producidas *cuando la vocal se encuentra: a) entre pausa y consonante nasal; [o] b) entre dos consonantes nasales* (Quilis, 1999, p. 43): «hambre», «memoria», «filialmente». La presencia del sonido agudo por los fonemas /s/, /t/ y /n/, aunque fácilmente perceptible y llamativa, queda reducida al efecto estético producido por la rima.

La rima es un elemento del timbre que ayuda a reiterar ordenada y periódicamente el concierto melódico. Este poema es de rima grave y consonántica en las dos primeras estrofas, y de verso libre en las dos últimas.

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

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

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

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

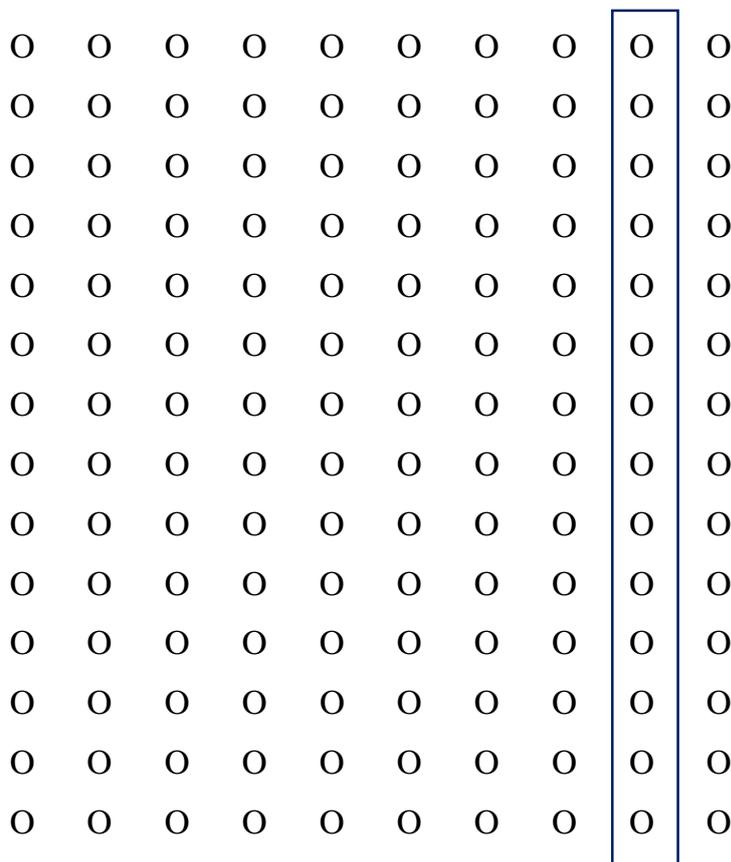
(Ibídem)

Desde Garcilaso hasta el modernismo, el soneto castellano tuvo una estructura fija en el ritmo del timbre: ABBA en las primeras estrofas, y en las dos últimas son muy recurrentes las combinaciones CDE: CDE, CDE: DCE y CDC: DCD. Sin embargo, a lo largo del tiempo se adoptan nuevos patrones, como el serventesio, que es la rima encadenada en los cuartetos: ABAB: ABAB, pauta asumida en este poema.

Hasta aquí el soneto sigue una estructura formal castiza, sin embargo, la variación se establece en los versos libres de los tercetos. Por tanto, el poema no se atiene totalmente a esquemas métricos preestablecidos por la tradición en cuanto el ritmo de timbre.

El ritmo de intensidad

El ritmo de intensidad, clave en el español, se funda en la estratégica distribución de acentos en las sílabas del verso. En el poema, el golpe acentual se da con total simetría en la décima sílaba métrica, eje melódico denominado axis rítmico.



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

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

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

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

(Ibídem)

Su acentuación melódica generalmente está localizada en posición par y sirviendo la estructura yámbica (el yambo es un pie rítmico bisílabo que tiene una sílaba métrica átona seguida de otra tónica) que, según De Balbín, es propia del endecasílabo. En el axis rítmico la posición del acento en el vocablo paroxítono o llano solo se rompe dos veces: en el verso 10 el acento se ubica en la sílaba proparoxítona o esdrújula y en el verso 12, en la oxítona o aguda; actualizando el ritmo a partir de la expectativa frustrada y, de ese modo, destaca melódicamente el desenlace del poema.

CONCLUSIONES

En conclusión, el poema XLVI de *Trilce* obedece al ritmo de duración del soneto clásico porque utiliza rigurosamente su cantidad versal, endecasílabo, y su disposición estrófica, dos cuartetos y dos tercetos. Asimismo, respeta el ritmo de intensidad del soneto por el fuerte ritmo de cadencia pedal en la utilización continua del yambo. Sin embargo, este poema es vanguardista en cuanto su ritmo de tono, pues presenta dos encabalgamientos en oposición al soneto castizo que no los lleva; y tampoco se ajusta al ritmo de timbre ya que sus tercetos son versos libres, los cuales, además, no adoptan el precepto semántico que le corresponde. Finalmente, reconocemos que para enfrentarse al dilema del ritmo versal, muchas veces se necesita volver a los cauces del orden. Por ello, el discurso lírico de *Trilce* no es totalmente vanguardista, ya que aún se ancla en la métrica tradicional del soneto, lo cual queda demostrado a la luz de la teoría del ritmo español de Rafael de Balbín.

REFERENCIAS

- Asturriaga, J. E. (1989). *César Vallejo. Itinerario del hombre (1892-1923)*. Lima: Seglusa Editores.
- Bendezú, E. (2003). Primer poema publicado de Vallejo (Estudio preliminar). En: *César Vallejo. Soneto*. Lima: Universidad Ricardo Palma-Editorial Universitaria.
- De Balbín, R. [1962] (1975). *Sistema de rítmica castellana*. 3ra. ed. Madrid: Gredos.
- González-Vigil, R. (2012). *César Vallejo. Poesía Completa*. Lima: Ediciones Copé.
- Quilis, A. (1999). *El comentario fonológico y fonético de textos. Teoría y práctica*. 3ra. ed. Madrid: Arco/Libros.
- Silva-Santisteban, R. (2004). *César Vallejo. Obras esenciales*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- _____. [1929] (2002). La nueva poesía norteamericana. En: *Artículos y crónicas completas I*. Lima: PUCP.

Este artículo ha sido publicado por la revista literaria y de investigación Espergesia (Programa Académico de Formación General, Universidad César Vallejo, Perú). Es de acceso abierto, sin fines de comercialización y gestionado mediante [Open Journal Systems](#). Se autoriza su reproducción en cualquier medio siempre y cuando la obra sea citada debidamente. La dirección de la revista no se responsabiliza necesariamente con las ideas vertidas por los autores.



Copyright (c) 2016 Espergesia | This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](#).

