GARCILASO Y EL SONETO MODERNISTA

Cuando, entre las paredes albicantes de su celda, Mallarmé y Freud se combinaron en la mente de César Vallejo, estaba muy lejos su pluma de concebir y aún más de realizar la simetría de rimas del soneto. La prosa de sus cuentos de pesadilla y, más tarde, la poesía enigmática de *Trilce* se apartan conscientemente de regla y preceptiva. A primera vista se diría que el autor de *Los heraldos negros* ha pasado de un momento rubendariano en el que la lectura de Julio Herrera y Reissig ha puesto alguna novedad,¹ a la vanguardia más absoluta. Está bien probada la influencia de Mallarmé² en esta transición y la presencia de Freud es patente en la prosa y no menos visible en el fondo de muchos poemas trílricos. Lo extraño, sin embargo, no es el brusco cambio, ni siquiera el abrupto rechazo de un pasado inmediato, no: lo extraño es lo que permanece y que nos atrae, como el recuerdo de un lugar que reconocemos apenas sin poder nombrarlo. Si bien las lecturas más perspicaces muestran una y otra vez la extrema originalidad lingüística de *Trilce*,³ hay algo familiar que nos intriga en la forma desordenada y alucinante de algunos poemas.

Tomemos como ejemplo el poema xv, con sus rimas en los cuatro primeros versos, seguidas de ecos o rimas ocultas en lo que parece ser una segunda estrofa y acabando en un desorden métrico que se parece de lejos al sexteto de un soneto nunca escrito. El error, como siempre, es nuestro, no del poeta. Y en la sorpresa de un apéndice nos devuelve Juan Espejo Asturrizaga los hechos poéticos como sucedieron

¹ ANDRÉ COYNÉ, en *César Vallejo* (Buenos Aires, 1968), analiza las influencias formativas en Vallejo, pp. 43-59.

² Véase XAVIER ABRIL, *Dos estudios: I. Vallejo y Mallarmé. II. Vigencia de Vallejo*, Bahía Blanca, 1960.

³ En los numerosos artículos de Eduardo Neale Silva y en su monumental libro próximo a aparecer en edición de la Universidad de Wisconsin que he tenido el privilegio de leer en manuscrito.

realmente. En "Cuatro poemas de *Trilce* tal como lo fueron en su primera versión",⁴ descubrimos que las primeras versiones de los poemas XV, XXXVII y XLVI eran sonetos bien rimados, que en la versión nuestra se han desvinculado y navegan sin la ayuda de la estructura que les había dado vida.

Nos damos cuenta, entonces, de que hay algo muy tradicional en la forma de un poeta tan poco inclinado a repetir la tradición. Y quizá no se acabe con esto el proceso de continuidad tradicionalista en Vallejo, ya que se lo ha visto asimismo en el uso de la lengua popular del Perú⁵ y además en muchos aspectos temáticos de su *Poemas humanos*. Esta fructífera senda de estudio es hoy parte de la mejor crítica del poeta entre los innumerables vallejistas de todas las Españas. Pero aquí nos interesa sólo ver que el soneto como forma persiste aun en su desaparición y que, cuando, en años más sosegados, el grupo "Garcilaso" publique su revista, y encuentre el soneto otra vez numeroso corro de aficionados, no nos vamos a hallar frente a una resurrección, puesto que no había habido defunción alguna, sino sólo al otro extremo de una trayectoria que comienza en el Renacimiento y se extiende hasta las revoluciones finiseculares y la inmediata reconstrucción de la forma que las sigue. Después de una trayectoria ordenada de tres siglos, la forma se renueva en un huracán de pocos lustros. Pero esto es sólo perspectiva ilusoria. La descomposición del soneto es cosa de pocos años, verdad, pero ya estaba preparada en un subterráneo juego con la forma desde el mismo Renacimiento —con sus estrambotes, por ejemplo. Sin embargo, en perspectiva contemporánea, los siglos nos parecen lentos en su labor, mientras que la época reciente, por lo contrario, nos impresiona con su labor apresurada de historia y cambio.

Quizá podamos definir la diferencia entre los siglos renacentistas y la época nuestra con mayor precisión. El Renacimiento, reflexionemos, nos trajo también formas nuevas.

⁴ JUAN ESPEJO ASTURRIZAGA, *César Vallejo. Itinerario del hombre (1892-1923)*, Lima, 1960?, pp. 189-190.

⁵ Detalles de los peruanismos usados por Vallejo se pueden estudiar en los trabajos de Eduardo Neale Silva.

Aún más, algunas formas antiguas desaparecieron en un abandono casi completo. No obstante —puntualicemos— no hubo nunca una deliberada destrucción del verso de arte mayor, pongamos por ejemplo, para obtener efectos que lo reflejasen en ecos poderosos. El proceso de destrucción al que se somete a nuestro soneto desde el modernismo es algo distinto y que, si pudiéramos comprenderlo en su totalidad, nos serviría de clave para comprender los deseos y las metas de nuestro siglo. Este proceso contiene, en su afán revolucionario, admiración y envidia de lo que se trata de destruir y es, por consiguiente, muy distinto del despego renacentista.

El abandono del verso de arte mayor en el Renacimiento es completo, en contraste con las veleidades del modernismo y las formas que se aceptan y rechazan en nuestro siglo. Otra diferencia clara se ve en la lentitud con que el Renacimiento introduce paradigmas nuevos. De los *Sonetos fechos al itálico modo* a los tanteos de Boscán y la maestría de Garcilaso va todo un siglo. Y después de la muerte de Garcilaso, coetánea, ¡ay!, con la perfección de su habilidad de sonetista, se sigue utilizando el soneto y buscando en él expresión y sutileza nuevas. La presencia de Garcilaso en la poesía renacentista y de los siglos posteriores es clara. En la forma del soneto, no hay duda: todo el que la usa tiene muy presente su ejemplo. Cuando Espronceda mismo decide circunscribirse a las orillas limitadas de sus catorce versos, la factura puede ser nueva y romántica, pero la voz de Garcilaso se puede oír todavía en el lejano aprendizaje del rebelde:

A LA MUERTE DE TORRIJOS Y SUS COMPAÑEROS

Hélos allí: junto a la mar bravía
cadáveres están ¡ay! los que fueron
honra del libre, y con su muerte dieron
almas al cielo, a España nombradía.

Ansía de patria y libertad henchía
sus nobles pechos que jamás los vieron
y las costas de Málaga los vieron
cual sol de gloria en desdichado día.

Españoles, llorad; mas vuestro llanto
lágrimas de dolor y sangre sean,
sangre que ahogue a siervos y opresores,

y los viles tiranos con espanto
siempre delante amenazando vean
sangre que ahogue a siervos y opresores,

En un verso u otro —en el último de este soneto, por ejemplo— el acento de su rico pasado se repite en la poesía de Espronceda, sobre todo cuando gime y se queja de los rigores “de su amor triste y su esperanza vana”. En imagen guerrera o en queja bipartita se hace garcilasista el siglo XIX, como lo habían sido el XVII y el XVIII. En el modernismo posterior —nos lamentamos a veces para enorgullecernos después— poco respeto se muestra a la estrofa antigua o al verso sonoro, y se los retuerce y se los rehace. En Julián del Casal o José Asunción Silva, sin embargo, nos encontramos con sonetos acabados y aun de léxico tradicional, en los que el espíritu de la novedad finisecular se aclimata a la forma del pasado. Quizá el primero que ataca decididamente la estructura del soneto sea Rubén Darío, que lo usa en la externa necesidad de sus catorce versos rimados, pero sin respetar el tipo de verso. Sé halla aquí en germen la revolución vallejista, que va a olvidar rima y sílabas contadas, para acabar conservando sólo la estructura bipartita del soneto.

De todos los versos usados por Darío en sus sonetos, algunos ya usados anteriormente, el soneto alejandrino es el que tuvo más éxito. Su antecedente único del siglo XVII, que no conocía Rubén Darío, nos presenta un problema histórico. “Como el triste piloto que por el mar incierto” de Pedro de Espinosa existe en aislamiento absoluto. Es evidente que no tuvo éxito la forma en su momento, pero ¿cómo explicar la existencia de un poema aislado y único? No creo posible postular una originalidad absoluta en su autor, y prefiero entonces conjeturar la pérdida de otros poemas de la misma forma por escasa atención del momento. A la espera de una confirmación en los archivos, nos que-

da la posibilidad de concluir que la innovación en literatura no puede ser labor aislada de un autor o de un pequeño grupo, sino que tiene éxito sólo cuando es esfuerzo que se conforma al gusto público, y que el pensador original no puede existir sin un público exigente que dicte y remunere. En el modernismo, el soneto alejandrino que aparece entre los poemas de *Azul...* en la edición de 1900 y en toda la obra posterior de Darío, se hizo enormemente popular. "Caupolicán" es aún hoy favorito escarnio de recitadores. En la misma edición de *Azul...* se usan metros distintos, de entre los cuales el más interesante para la evolución posterior del soneto es "Venus", un poema que anuncia al Darío más profundo del siglo siguiente y que ofrece una combinación de sílabas, siete y diez, que nos da un verso insólito, hasta cierto punto precursor de mayores libertades.

Después de la popularidad de "Caupolicán" supo el nicaragüense rescatar el soneto alejandrino para construir modelos de profundidad y angustia. Entre ellos, "Te recomiendo a ti, mi poeta y amigo" y "A Phocás el campesino" son joyas de madurez espiritual y emocional que han quedado grabadas en la memoria de la lengua. Es necesaria la lectura de estos sonetos para comprender cómo los alejandrinos, con sus eslabonamientos y cadencias, y la ductilidad de las estrofas encabalgadas, producen un ritmo estructural distinto, sin la tensión ni la concisión del soneto clásico, pero en arquitectura común de pensamiento. El camino de la ampliación del verso, del endecasílabo al alejandrino y al verso aún más largo de "Venus", nos llevará al cabo a la revolución más completa de *Trilce*, aunque el alejandrino en sí nos parezca todavía una arquitectura parecida al soneto clásico, con más lujo y variedad, al mismo tiempo que un tipo de poema nuevo, una manera de pensar silogística y encauzada como la del soneto clásico, y un estadio en la transición. Entre los discípulos de Darío, el que más lejos llevó la técnica novedosa de esta forma fue el uruguayo Julio Herrera y Reissig.

Como maestro del detalle, Herrera y Reissig se preocupa poco por la creación de formas nuevas y se siente a gusto

en las aceptadas en su momento. Además de seguir a Darío en sus sonetos alejandrinos, escribe varias colecciones de sonetos endecasílabos y en ambas formas recuerda y sigue el ejemplo de Garcilaso:

hasta que la incitante fruta de ajena cerca
el áspero responso de tu olvido

son versos de "Galantería ingenua", de *Los éxtasis de la montaña* (I), y "La última carta", de *Los parques abandonados* (I) que funcionan en los respectivos poemas en parte como ecos de dos momentos de Garcilaso:

Flérida para mí dulce y sabrosa
más que la fruta de cercado ajeno (*Égloga III*)

y

por la oscura región de vuestro olvido (*Soneto XXXVIII*)

No sólo recuerda el oído de Herrera y Reissig la música de Garcilaso, sino que también su mundo bucólico está saturado de reminiscencias temáticas de Garcilaso, que se revelan a través de las nebulosidades simbolistas. En la ensoñación panteísta de "Giles alucinada", por ejemplo, tan finisecular en su consubstanciación, se hallan ecos de la *Égloga II*. Como Albanio, Giles se dirige al suicidio y se salva, como Albanio y como Carino en la *Arcadia* de Sannazaro, aunque ya no por la aparición de "duo bianchi colombi" ni por la fuerza de un viento milagroso, sino por medio de un éxtasis decadente, a la manera de Albert Samain. Si el procedimiento es nuevo, el tema es antiguo. También es posible que el contraste entre la Giles inocente y alegre del pasado y su pesadumbre enamorada, le deba un comienzo de inspiración a la "Canción V, A la flor de Gnido".

Los numerosos discípulos de Darío encontraron también otra innovación en "Un soneto a Cervantes" de *Cantos de vida y esperanza*. En este soneto endecasílabo, tres versos ("a mis sueños errantes", "así le admiro y quiero" y "viendo

cómo el destino") son heptasílabos. La osadía del poeta puede en este caso parecer más bien defecto de versificador, aunque no lo es. La dirección aquí es la opuesta a la del uso del alejandrino; en vez de lujo y sutileza se está buscando aún más concisión. Por desgracia, esta innovación encontró eco sólo esporádicamente, en algunos sonetos de Luis Carlos López y en uno que otro de Enrique Banchs, y no se afirmó enteramente en una dirección que nos diera un soneto más conciso —con la certeza de ciertos versos heptasílabos, digamos— algo como una combinación del soneto y la lira.

El nombre de Garcilaso aparece más de una vez en la obra de Darío, y la admiración del nicaragüense era sincera y profunda. Pero su personalidad de lujos y de extremos de emoción no se encontraba a gusto en la serenidad del intelecto garcilasiano y aún menos en los confines del soneto clásico. Su deleite lingüístico era tal, sin embargo, que pudo abarcar en su obra los más diversos tonos del idioma, en la prosa y en todas las formas imaginables del verso castellano. Sus continuadores en América se restringieron a menudo a uno u otro de los recursos renovados por su genio. Al mismo tiempo, la Generación del '98 realiza el esfuerzo de incorporar al siglo xx la tradicionalidad estática de la España malherida del desastre. Entre sus poetas, claro, Garcilaso no podía ser desconocido. Pero el ímpetu rubendariano y el estudio de lo francés y lo extranjero más lejano parece imponerse. Hay, no obstante, en la obra juvenil de Juan Ramón Jiménez un continuo esfuerzo hacia la maestría del soneto. En todas sus tentativas de los primeros años del siglo, desgraciadamente, el fracaso en esta forma es patente. Dada la juvenil maestría de Jiménez en las numerosas formas métricas que intentó, sorprende esta debilidad, sobre todo si se recuerda alguna cita en epígrafe del mismo Garcilaso y la afición bucólica de las *Pastorales*. Lo cierto es que sus dos caminos de más éxito en este período, el de la sutileza misteriosa y el de los lujos sensoriales, se definen con precisión y elegancia en el fragmentarismo del romance o en la amplitud del serventesio, pero nunca hallan cabida en la regularidad intelectual del soneto.

Quizá algo parecido le haya pasado a Antonio Machado. Su obra juvenil necesita la orquestación de formas más amplias o la tenue sugerencia de ritmos menos ceñidos. En su madurez le vuelve a atraer la forma del soneto, que había sido parte de sus experimentos juveniles. Pero tiene que adaptar la forma a su manera de pensar, mucho menos tradicionalista de lo que se cree comúnmente, y adopta variedades sutiles del soneto. Un cambio de apariencia insignificante, aunque en realidad cambia la estructura por completo, le es muy querido. Machado parece ser el primero, quizá el único poeta del idioma, que ha tenido éxito en la novedad de un soneto con dos cuartetos distintos. Oreste Macrí distingue este soneto de los sonetos tradicionales de Machado, y lo denomina "soneto modernista",⁸ término totalmente inadecuado, ya que no aparece la forma en la mayoría de los modernistas y el término mismo puede referirse al más popular soneto alejandrino de la época. Sea como fuere, la distinción de dos tipos de sonetos en la poesía de Machado es incompleta, ya que se pueden contar sonetos alejandrinos, herencia modernista sin duda, algún intento de acortar el endecasílabo, como en "A Cervantes", sonetos endecasílabos, y aun, caso realmente excepcional, un soneto al estilo de Shakespeare, de tres cuartetos distintos seguidos por un dístico. Todo esto indica una búsqueda consciente dentro de las posibilidades tradicionales y recientes del idioma, dentro de las novedades modernistas y en el vasto panorama de las lecturas extranjeras.

Además de su éxito en la forma tradicional, Machado incorpora en su obra la forma nueva de dos cuartetos distintos, lo que llama Macrí soneto modernista, en la que ha dejado escritas algunas de sus poesías más queridas y mejor recordadas de "Los sueños dialogados". El poema "A un olmo seco" es extraño experimento que comienza con tres cuartetos endecasílabos (el segundo verso ha sido cortado a heptasílabo) y se completa el soneto al estilo inglés con un dístico, aunque el poema mismo continúe con una segunda parte de tema y rimas distintos. No intentó a menudo

⁸ ORESTE MACRÍ, *Poesie di Antonio Machado*, Milán, 1961, p. 1408.

Machado experimentos tan complicados. Se hizo con la edad más discreta su socarrona rebeldía, y los cinco sonetos del apartado CLXV, titulado "Sonetos", son distintas soluciones al problema: el primero, "Tuvo mi corazón, encrucijada", es tradicional en sus rimas; el segundo, "Verás la maravilla del camino", usa tres rimas en la octava (ABABC-BCB), como si fuera una forma híbrida de la tradicional y la nueva; y los tres sonetos restantes tienen cuartetos distintos (ABABCD). Puede que esta innovación fuera resultado de las lecturas francesas de Machado, ya que aparece el soneto con esta innovación en la poesía de Baudelaire. El simbolismo francés le atrae, aunque no herede las delicias del fin de siglo, y alguna sinestesia de sus *Soleidades* atestigua el gusto por lo nuevo, como por ejemplo, su

hay ecos de luz en los balcones.

La explicación así dada del origen de la novedad satisface, pero no completa el conocimiento. El origen francés es indudable. Los experimentos del soneto en Machado, inclusive sus sonetos alejandrinos, se refieren en última instancia a lecturas, aunque son pruebas de juvenil modernismo, y descansan en las lecturas de Darío. Quizá también el *Rosario de sonetos líricos* de Miguel de Unamuno ayude a comprender la predilección del poeta por esta forma, ya que su lealtad al Rector de Salamanca se reafirmó con los años. Sin embargo, creo yo, nos falta un eslabón en la cadena.

No es mero afán histórico ni curiosidad erudita lo que nos guía. Este soneto que Machado nos ha obligado a aceptar casi sin darnos cuenta, es sin duda una forma independiente en la que la arquitectura bipartita y casi silogística del soneto tradicional se ha cambiado a una manera de presentación diversificada y meditativa mucho más propia del temperamento de Machado y de nuestra psicología de hoy. El soneto alejandrino, en comparación, es solamente una novedad parcial, de mayor lujo y sin la concisión de la forma tradicional, pero realmente de arquitectura intelectual parecida. ¿Es posible que no haya habido un eslabón anterior y que Antonio Machado haya descubierto la nueva forma

en la poesía de Baudelaire o aun sin Baudelaire? Quizá la injusticia crítica de nuestro siglo sea responsable aquí de un olvido cruel, al cual, claro, ayudó la pobreza espiritual de la madurez de Francisco Villaespesa. Pero no debe el historiador oscurecer los valores juveniles de aquellos que la mala suerte o la desidia llevó por senderos equivocados de facilidad. Si se recuerda que Villaespesa y Machado, tanto como los otros escritores del grupo, eran amigos muy íntimos en sus años matritenses de principios del siglo, se verá inmediatamente la importancia de su poesía, que Antonio conocía muy bien. Los primeros libros de Villaespesa incluyen sendas secciones de sonetos de tipo tradicional, aunque ya en *Confidencias* (1897-99) el poema inicial, "Ofrenda", es un soneto de versos dodecasílabos. La revolución rítmica de *La copa del Rey de Thule* (1898-1900), publicado con prólogo de Juan Ramón Jiménez, obedece palpablemente al influjo de Rubén Darío. En la sección de sonetos de este libro, el verso varía entre el endecasílabo y el verso de dieciséis sílabas, combinación de dos octosílabos, pasando por el dodecasílabo y el alejandrino. Es en este libro donde las rimas tradicionales de la octava se aflojan, y aparecen dos cuartetos distintos y aun a veces una octava con tres rimas (ABABCBCB). El demonio de la facilidad empuja a Villaespesa, y sus innovaciones carecen de originalidad intelectual, aunque el hecho de que no profundizase para extraer la esencia de las novedades métricas, no obsta a que se le deba la gratitud de indicarse que es a través de su obra donde Machado ve las posibilidades que lo conducen a sus futuros sonetos.

Como Garcilaso, Machado puede decir "llevóme un día / mi destino", porque ambos creen en el poder de un amor que dirige el destino. Ambos poetas coinciden también en querer recordar la presencia antiquísima de los dioses:

Bajo tus alas, viejo olivo, quiero
un día recordar del sol de Homero.

Estos versos finales de la tercera sección del poema CLIII que abre las *Nuevas canciones*, tienen en su contenido clásico

un recuerdo del Renacimiento, pero, contra lo que pudiera esperarse, son un dístico que completa un casi soneto de tipo inglés. Porque aunque el parecido espiritual de Garcilaso y Machado, la serenidad de ambos y la lucha por la simetría clásica en la poesía, los emparenta, los ecos apenas se dan en la obra de Machado. En cambio, en Juan Ramón Jiménez, de personalidad tan distinta, se puede rastrear la presencia del lenguaje de Garcilaso con más éxito.

Está presente el ritmo de Garcilaso más de lo que se creería a primera vista en todo nuestro siglo. Inmediatamente después de la obra de Herrera y Reissig, en la segunda década del siglo, el soneto continúa como vehículo de expresión y alcanza una nueva maestría. Basado quizá en los atisbos de Herrera mismo, Luis Carlos López le trae al soneto su humorismo y su visión pesimista de la sociedad, más allegada al espíritu de Quevedo que al de Garcilaso, y en su dicción la parodia recuerda a Fray Luis más bien que a Garcilaso, aunque se nota en general un recuerdo irreverente de todo el Renacimiento. Lo contrario sucede en el soneto de Enrique Banchs, tradicionalista en la forma y en los temas. Ambos, Luis Carlos López y Enrique Banchs, heredan de Darío, de "Un soneto a Cervantes", la posibilidad de acortar algún verso del soneto, y ambos utilizan también el soneto alejandrino. Pero es en Banchs donde la tradición se halla más a gusto. Él mismo se refiere a sus modelos renacentistas, a Petrarca, "Espíritu genial que de Valclusa", y continúa, entre otros, un tema suyo antiguo, que recuerda el del soneto v de Garcilaso, "Escrito está en mi alma vuestro gesto", en su "Como es de amantes necesaria usanza":

y no encontré la triste y doble estrella
de sus ojos... y entonces para verla
cerré los ojos y me hallé con ella.

Cuando ya se prepara la desintegración del soneto, la forma tradicional recupera toda su energía. Primero con Enrique Banchs e inmediatamente con los *Sonetos espirituales* de Ji-

ménez, el soneto adquiere modernidad y ligereza, pasando por el tamiz de las técnicas simbolistas de evocación por aproximaciones y comparaciones, y aun por las sutilezas de imágenes auditivas que tratan de repetir en un plano las posibilidades pictóricas de otro:

¡Sí! Imprecisa
como sonrisa que se pierde en risa.

La imagen visual se ha transferido a una diéresis casi imposible, que detiene el soneto "Retorno fugaz" con un detalle antes de plantear el silogismo arquitectónico de la experiencia de recordar y olvidar.

Las novedades modernistas, el vocabulario nuevo, las sugerencias simbolistas se absorben en la estructura tradicional, unos pocos años antes de perderse la tensión y de embarcarse en otras formas de pensamiento. Uno de los sonetos más exactos de Jiménez nos servirá de ejemplo:

TRASTORNO

Nunca creí que el albo lirio fuera
efímero también. Yo no sabía
que el odio alimentara la alegría.
¡Invierno, te llamaron primavera!

¿Por qué la estrella altiva y pura era
el seco nido de la noche umbría?
¿La paloma inmortal como encendía
corvo pico de ave carnífera?

Pues aquel manantial, con su negrura
enlutecía el mar de la mañana.
El ruiseñor pudo asustar al hombre.

Hablaba el niño con palabra impura,
el corazón era una gruta insana,
y la traición tenía un claro nombre.

La octava establece en términos generales un tema que los

tercetos circunscriben hasta acabar con un verso que sintetiza la experiencia y la define. Nótese cómo se usa aquí la libertad tradicional del sexteto para mantener cierta tensión en la espera de las tres rimas —una de las variantes posibles— que machacan en los tres últimos versos el descubrimiento de la impureza y la traición humanas. El descubrimiento de que “el odio alimentara la alegría”, que nos hace enmudecer en medio de nuestra ingenuidad, acaba por definirse en un verso rotundo y final —“Y la traición tenía un claro nombre”— en el que la habilidad delicada de Jiménez alcanza una rotundidad digna del Garcilaso más marcial. Se oye un dejo de Garcilaso de vez en cuando en el último verso rotundo del soneto juanramoniano, tanto en éste como en “por la puerta vendida de mi sueño” del soneto VI y en algún otro caso.

Hacia esos mismos años de la segunda década del siglo, había comenzado ya la larga e intermitente guerra de los cañones y de los espíritus, que es el centro de esfuerzo y vergüenza de nuestro siglo. César Vallejo modela sus sonetos modernistas en Lima, adiestrado por Darío y Herrera y Reissig, y leyendo todo lo que le venía a mano, muy a menudo traducciones del francés. El fondo de un aspecto de su obra, lo que tiene de inocente orfandad y de terror infantil su espíritu, creo que le llega de un brote del simbolismo poco estudiado en nuestros días y poco seguido entonces, excepto en la obra misteriosa de José María Eguren. No hay manera de establecer relaciones entre la timidez reconcentrada de Eguren y la osadía de Vallejo, aunque en lo íntimo —Vallejo conocía y admiraba a Eguren— no puede comprenderse la obra poética de Vallejo sin la preparación simbolista-modernista de Darío, Herrera, Eguren, a más de las influencias de Mallarmé y Freud y la más personal de Juan Larrea, combinado todo con las direcciones filosóficas y políticas del momento peruano que le tocó vivir. El soneto en Vallejo, lo hemos visto ya, se descompone inmediatamente para darnos la experiencia poética de vanguardia: acaba en una forma esquelética que es soneto sólo en lo que tiene de ritmo intelectual. En este momento podemos hablar más bien de la ausencia de Garcilaso y de la descomposición del

soneto, que de su continuación o de la presencia del Renacimiento. Que el proceso no es sólo olvido de una forma lo atestiguan las diversas tentativas en la poesía de Vallejo de recuperar la forma métrica del soneto antes de su abandono, a veces en extremos de experimento, como en el caso de un soneto de monoslabos.⁷

Las vanguardias van a desembocar, para nuestra sorpresa, en *La voz a ti debida* (1933), y en el momento en el que la Guerra Civil va a poner punto final a un periodo, Garcilaso y el soneto tradicional vuelven a vivir en la obra de Miguel Hernández, Luis Rosales y un grupo de jóvenes entusiastas, que parecían llamados a continuar el pasado inmediato. Nos hemos saltado muchos años; el modernismo es a esta hora cosa de tradición ya. La presencia de Garcilaso después del modernismo, y la historia del soneto en estos años,⁸ seguirán derroteros variados de presencia y ausencia en los que la ausencia o la presencia de la voz de Garcilaso podrá definir los conflictos históricos a que responden los poetas tanto como los conflictos poéticos que crean la historia. En Vallejo mismo, la descomposición del soneto no es el fin de la trayectoria. Después de muchos años de silencio, en la inspirada labor de unos meses, en los *Poemas humanos*, intenta el poeta una renovación apresurada de su propio talento, que ya había comenzado en el libro de circunstancias *España, aparta de mí este cáliz*. La frenética actividad de los últimos años de César Vallejo repercute desde entonces en la lengua de todos los poetas hispánicos. Y no faltan en su último libro los sonetos, en alejandrinos, en catorce versos ordenados pero sin rima y aun, en uno de sus poemas de pensamiento más osado, con toda la tensión del soneto tradicional en su métrica:

⁷ Ves / lo / que / es / pues / yo / ya / no. / La / cruz / da / luz / sin / fin. — En Juan Espejo Asturrizaga, *op. cit.*, p. 158.

⁸ Se ha empezado a estudiar la historia del soneto en la lengua, en artículos y antologías parciales, como por ejemplo en los estudios de LUIS LEAL, "La presencia del soneto", *Estaciones*, México, III (1958), pp. 121-140; ROBERTO LEDESMA, *Evolución del soneto en la Argentina*, Buenos Aires, 1962; y PEDRO PABLO PAREDES, *El soneto en Venezuela*, Caracas, 1962.

INTENSIDAD Y ALTURA

Quiero escribir, pero me sale espuma,
quiero decir muchísimo y me atollo;
no hay cifra hablada que no sea suma,
no hay pirámide escrita sin cogollo.

Quiero escribir, pero me siento puma;
quiero laurearme, pero me encebollo.
No hay voz hablada, que no llegue a bruma,
no hay dios ni hijo de dios, sin desarrollo.

Vámonos, pues, por eso, a comer yerba,
carne de llanto, fruta de gemido,
nuestra alma melancólica en conserva.

¡Vámonos! ¡Vámonos! Estoy herido;
vámonos a beber lo ya bebido,
vámonos, cuervo, a fecundar tu cuerva.

Después de tantas revoluciones, el pequeño cambio en la octava nos parece un retorno casi completo a la preceptiva. Y el melancólico tono de Garcilaso vuelve a oírse en la lengua de esta "carne de llanto, fruto de gemido", quizá ahora templado en los fuegos de Fray Luis y las lecturas de la Biblia. El deseo de destrucción ha resultado sólo pasajero mal humor, mucho menos aniquilador por cierto que la indiferencia renacentista que no dejó traza alguna del verso de arte mayor. Por lo contrario, a través de los experimentos y los rechazos, se ha enriquecido no sólo el idioma, sino también la forma misma del soneto. En este soneto, tanto como en el endecasílabo y aun en el verso irregular de nuestro siglo, se puede rastrear —se podría hacerlo con minuciosidad— la presencia de Garcilaso, de la misma manera que en los cataclismos revolucionarios de los últimos cien años se vuelve a normas sociales del pasado con renovada pasión. Hay en nuestro siglo un ritmo de presencia y ausencia de Garcilaso que nos define, no la sucesión de períodos y rebeliones, sino más bien la

esencia de una crisis neurótica y constante, destructora y afanosa, que encuentra descanso angustiado sólo en el consuelo y la guía de las glorias del pasado.

BERNARDO GICOVATE

Universidad de Stanford,
California.