

2001

La estructura petrarquista de las canciones de Carlos Germán Bell

Víctor Eduardo Krebs

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

Citas recomendadas

Krebs, Víctor Eduardo (Otoño 2001) "La estructura petrarquista de las canciones de Carlos Germán Bell," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 54, Article 5.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss54/5>

This Estudio is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in Inti: Revista de literatura hispánica by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.

LA ESTRUCTURA PETRARQUISTA DE LAS CANCIONES DE CARLOS GERMÁN BELLI

Víctor Eduardo Krebs
Indiana University, Kokomo

En una entrevista que aparece en el libro de Cánepa titulado *Lenguaje en conflicto* Belli afirma que el petrarquismo es algo que le obsesiona:

Me he aficionado más por la sextina y por la villanela. ¡Ah! y por las canciones del *Cancionero* de Petrarca que he imitado sistemáticamente en los últimos 5 ó 6 años. En realidad mi trabajo es artesanal. Debo confesar que obro a través de ideas fijas. Estilísticamente me obsesiona Petrarca, pero solamente a nivel de estructuras, a nivel formal. Trato de calcar la silueta de sus canciones. Tomo la de menor número de versos y paulatinamente aumento los versos, alargando el poema, siempre dentro de una estrategia de escritura. (Cánepa 213)

Esta declaración es curiosa. Ninguna de sus canciones es rimada de manera petrarquista en sentido estricto. La mayoría de las canciones de Petrarca tienen dos melodías y dos esquemas de rimas. Ninguna de las canciones de Belli tiene rimas con dos partes iguales (*piedi*) y una distinta (*sirima o lauda*). Lo que sí tienen a veces es un *commiato* final en el que se valoriza la canción, pero cabe preguntarse si este elemento justifica que llamemos a sus canciones “petrarquistas.” ¿En que consiste entonces la obsesión “formal” o “a nivel de estructuras” de Belli por Petrarca? ¿Cuál es la “estilística” de la poesía de Petrarca que obsesiona a Belli? ¿En que sentido “calca” Belli la silueta de las canciones?

¿Cómo calca la estructura petrarquista Belli? Belli sugiere la respuesta en la entrevista aludida; esta respuesta también me fue sugerida en otra ocasión. John Garganigo, durante la conferencia *Contemporary Latin American Poetry: Wor(l)ds of Change*, me sugirió que al componer sus

canciones Belli copiaba físicamente la estructura de las canciones de Petrarca.¹ Ahora explico lo que entiende Belli por “estructura” en esa cita. Subsano el vacío que mi suspicacia crítica impidió reconocer a pesar de las instrucciones del propio Belli y de Garganigo. La explicación es simple; sus implicaciones, complejas.

Belli calca la estructura de las canciones de Petrarca reproduciendo el número de *estancias*, de versos (y su longitud) e incluso el *commiato*, pero no las rimas. Como ejemplo consideremos “El ansia de saber todo” el primer poema de *Canciones y otros poemas* (en adelante *CP*). He colocado los versos de arte mayor en números romanos y los de arte menor en números arábigos:

	verso	longitud (en sílabas)
Este seso que vergonzoso va	1	X (agudo)
rodando por la esférica corteza,	2	XI
que ni una vez siquiera	3	7
ascender pudo a la celeste bóveda,	4	XI
ahora desde la corporal cárcel	5	XI
mira con infinita envidia siempre	6	XI
el don alado ajeno,	7	7
lejos como la luz de las estrellas;	8	XI
y aunque ya poco tiempo por delante,	9	XI
a lo menos alguna vez volar	10	X (agudo)
entre aquellas montañas empinadas	11	XI
de antiguos libros de la ciencia humana,	12	XI
y saber qué es un triángulo equilátero;	13	XI
pues la caducidad	14	7
en el vientre se esconde de un gusano,	15	XI
mientras éste vacila	16	7
si carcome los libros finalmente,	17	XI
o bien al lector lerdo sin remedio. (CP 8)	18	XI

Ahora comparemos la estructura de esta *estancia* con la canción de Petrarca que comienza: “I’ vo pensando, e nel penser m’assale”:

	verso	longitud (en sílabas)
I’ vo pensando, et nel penser m’assale	1	XI
una pietà sì forte di me stesso	2	XI
che mi conduce spesso	3	7
ad altro lagrimar ch’ i’ non soleva:	4	XI
ché vedendo ogni giorno il fin più presso,	5	XI

mille fiata ò chieste a Dio quell'ale	6	XI
co le quai del mortale	7	7
carcer nostr'intelletto al Ciel si leva.	8	XI
Ma infin a qui niente mi releva	9	XI
prego o sospiro o lagriamar ch' io faccia;	10	XI
et così per ragion conven che sia,	11	XI
chè chi possendo star cadde tra via	12	XI
degnò è che mal suo grado a terra giaccia.	13	XI
Quelle pietose braccia	14	7
in ch' io mi fido veggio aperte ancora,	15	XI
ma temenza m'accora	16	7
per gli altrui esempi, et del mio stato tremo,	17	XI
ch' altri mi sprona et son forse a l'estremo. ²	18	XI

Nótese que el número y la longitud de los versos es casi igual no sólo en las *estancias* (como se designa a las estrofas en las canciones) sino en el *commiato*:

commiato de Belli

	verso	longitud (en sílabas)
Canción, si bien en las postrimerías,	127	XI
y hasta ahora jamás	128	7
ni diestra pluma ni ilustrado el numen,	129	XI
que te procrean en el vasto mundo;	130	XI
mas de tu padre cuan diferente eres,	131	XI
y menester no tienes	132	7
ni de alas ni tentáculos ni ramas,	133	XI
que acá te basta honrar	134	7
la infelice memoria del perito	135	XI
en la más pura nada. Sea así. (CP 11-12)	136	XI

commiato de Petrarca

	verso	longitud (en sílabas)
Canzon, qui sono ed ò 'l cor via più freddo	127	XI
de la paura che gelata neve,	128	XI
sentendomi perir senz' alcun dubbio,	129	XI
ché pur deliberando ò vòlto al subbio	130	XI
gran parte omai de la mia tela breve;	131	XI
né mai peso fu greve	132	7

quanto quel ch' i' sostengo in tale stato	133	XI
che co la Morte a lato	134	7
cercò del viver mio novo consiglio,	135	XI
et veggio 'l meglio et al peggior m'appiglio.	136	XI

Además de las coincidencias de longitud de verso, y la similaridad entre *estancia* y *commiato* cabe señalar que los poemas tienen el mismo número de estrofas, o sea siete estancias y un *commiato* final.³ Belli, en la breve prosa con que abre su *Canciones y otras poemas*, “Asir la forma que se va” explica su “fe en la forma (...) por el puro placer de disfrutarla.” Esta fe, según dice Garganigo, “le ayuda a enfrentar su mundo” (196).⁴ Belli trata, por lo tanto, de mantener la estructura de la longitud de los versos de las canciones de Petrarca para disfrutarlas.

Belli intenta este experimento con la estructura de las canciones de Petrarca en muchos de sus poemas. La lista de las imitaciones bellianas de la estructura cancioneril de Petrarca hasta el libro *Acción de gracias* está en el apéndice; para facilitar su lectura hago uso de la nomenclatura del libro de Segura Covarsí en cuyo apéndice III se delinean los paradigmas de todas las canciones del *Canzoniere*.⁵

La entrevista del libro de Cánepa, con la que se abre este ensayo ocurre el 14 de mayo de 1984; en ella Belli dice que ha imitado sistemáticamente a Petrarca en sus canciones por cuatro o cinco años. Los parámetros que imponen estas fechas indican los poemas que aparecen de *En alabanza del bolo alimenticio* (1979) en adelante. Existe una “*Canción primera*” en *Sextinas y otros poemas*, pero no sigue a Petrarca de la manera señalada, por eso no se incluye en el apéndice.⁶ Cabe señalar que esta tendencia a imitar estructuralmente a Petrarca, aunque iniciada en *Ab*, puede vislumbrarse no solamente por la presencia de la primera canción de Belli sino en las propias sextinas. Recuérdese que la sextina es adoptada por Petrarca, como lo fueron las canciones, y eso ayuda a difundir y popularizar esa forma. Además, la sextina es descendiente, de acuerdo con Davidson (19), de la *canso redonda* provenzal, y se le puede considerar un tipo de canción.

La breve introducción en prosa en *CP* está muy bien titulada “Asir la forma que se va.” La forma (como música) viene escapándose desde la época de Dante.⁷ En su *De Vulgari Eloquentia* Dante busca sustituir el hábito de acompañamiento musical de las canciones, como ocurría con el francés y el provenzal, con “una distribución ajustada de acentos y rimas,” según Segura Covarsí (p. 39). Belli busca la distribución ajustada de sílabas y/o número de versos en un considerable número de sus composiciones, aunque no la rima. En poesía, salvo algunas excepciones, se ha perdido el interés por la melodía musical definida por los esquemas de rimas dentro de cada *estancia*. Pero Belli, al menos, continúa experimentando con el ritmo —entendido aquí como la disposición de los versos por número de sílabas y

acentos— de las canciones de Petrarca. En este contexto se puede entender que los “cojuelos versos / de pies descalzos por ser tan deformes, / sin poder seguir la cadencia suave” (CP. 44) se refiere a la ausencia de las rimas en las Canciones Belli y a su estilo “áspero.”

En cuanto a la imitación de las *estancias* y su número incluyendo el *commiato* (sin tener en cuenta la rima), se puede afirmar que Belli imita más a Petrarca que a Garcilaso y otros poetas del Siglo de Oro español. Por ejemplo, Garcilaso, en “Si a la región desierta, inhabitable,” (Canción primera) duplica la estructura de Petrarca en: “*Ben mi credea passar mio tempo omai*”, pero no el número de *estancias*. La otra canción en que Garcilaso copia la estructura de Petrarca es *Nel dolce tempo de la prima etade*. Garcilaso duplica en este caso el número exacto de *estancias*, la rima y el *commiato* de esta canción primera de Petrarca en su canción IV: “El aspereza de mis males quiero.” Hay otros poemas de Garcilaso donde se sigue a Petrarca “a nivel de estructura” pero en ninguno de ellos se le sigue tan de cerca como lo hace Belli en los poemas señalados.⁸

Dos de las canciones que Belli calca, “*Verdi panni sanguigni, oscuri o persi,*” y “*S’ i’ l’ d’ issi mai, ch’ i’ vegna in odio a quella,*” serían consideradas provenzales en vez de petrarquistas, pero esas diferencias se basan en patrones de rima y por lo tanto no se notan en la imitación “estructural” de Belli. Otras son llamadas canciones hermanas o *Sorelle* —en italiano (Segura Covarsí 52). Dos de ellas son las canciones XIII y XIV, pero en este caso Belli imita sólo una de ellas: “*Chiare, fresche, et dolci acque,*” y por lo tanto no hay “hermandad” de este tipo en las canciones de Belli.

Entre las imitaciones “a nivel de estructura” que Belli hace de Petrarca hay dos canciones que no tienen *commiato*. Una de ellas omite este elemento porque termina cada una de las *estancias* con la primera línea de poetas admirados por Petrarca (Segura Covarsí, 54). La otra es “*Mai non vo’ più cantar com’ io soleva,*” pero, según Segura Covarsí, no se trata, por su contenido, de una canción sino de un *motto confetto* o una canción *frottolata*, tal vez por eso no sea imitada. Belli imita, sin embargo, la canción sin *commiato* que es más obviamente intertextual: “*Lasso me, ch’ i’ non so in qual parte pieghi.*” El último verso de cada *estancia* (estrofa) en este poema, salvo el último, es atribuido a un predecesor famoso de Petrarca: Arnaut Daniel, Guido Cavalcanti, Dante, Cino da Pistoia. En el último verso del poema Petrarca cita la primera frase de su poema XXIII: “*Nel dolce tempo de la prima etade.*” Se puede leer en esto que Petrarca se considera la culminación de esta tradición.

En la declaración inicial con que se abre este ensayo Belli dice que Petrarca le obsesiona sólo a nivel de estructura, pero hay otros aspectos petrarquistas de su obra que están ligados a las formas poéticas. Uno de ellos ha sido identificado por Borgeson (70-71): entre los “elementos

simbólicos” el último que describe este crítico es el de la presencia/ausencia de los interventores. En su opinión los interventores determinan el valor positivo-negativo de la condición emotiva del hablante belliano. En el *Canzoniere* de Petrarca esta condición emotiva recibe su signo de la misma manera. En la canción primera, por ejemplo, el hablante poético es transformado, como en los mitos de Ovidio, en cisne, estatua o laurel por su “interventora” (Laura) y sólo ella es capaz de volverlo humano nuevamente. Esta dependencia psicológica representada por mutaciones del aspecto físico del hablante poético, que remiten a Ovidio, indica el valor de las “formas” anímicas en que es convertido al hacer uso de las otras “formas” poéticas, heredadas del provenzal y del francés, con las que se intentó invocar la piedad de su dama.

La función de las formas poéticas de Petrarca es sacerdotal porque, como en la misa, se busca reanimar una narración “sagrada” con fórmulas consagradas. Pero a diferencia de las ceremonias cristianas las formas pre-existentes que se repiten en este caso provienen de la tradición provenzal-francesa que Dante rechaza en favor de la *terza rima*. Petrarca junta las formas pre-existentes asociadas al año litúrgico cristiano (como la pascua) y pagano (como el inicio de la primavera) porque con ellas quiere invocar la piedad de Laura que se comporta, de acuerdo con el hablante, con un capricho característico de diosa pagana. Petrarca disloca la centralidad de la vida, pasión y muerte de Cristo para la historia personal del hablante y coloca en su lugar un centro mudable: la historia de su amor por Laura. Al hacer uso de la forma para su liturgia pagana la poesía de Petrarca incluye el tema de la imposibilidad de significar.

Dante había tratado de incorporarse a la tradición poética, que seguirá Petrarca, dándole a sus estrofas una función profética en que se refleja su visión religiosa junto con la política de los Güelfos blancos. La introducción de la *terza rima* en la *Divina comedia* es parte del proyecto de Dante que corresponde a la nueva profecía (Waller 31-32). La nueva profecía, en la visión dantesca, merece una nueva estrofa trinitaria y el encadenamiento de la *terza rima* en grupos de tres es un elemento más que permite que el plan divino sea reflejado en la función estrófica de la *Divina comedia*, incluso en el *Infierno*. Para Dante las nuevas y variadas expresiones, texturas e invenciones estróficas le ayudan a permitir y justificar su proyecto. En el caso de Petrarca ocurre lo contrario; sus estructuras estróficas, aunque él las haga famosas, no son originales (Waller 38) y solo están consagradas en el uso; o sea, como dice Belli, en el placer de disfrutarlas. La precariedad y disolución del poder de las formas asociadas al ritual de re-vivir o re-animar una historia de la que los lectores deben ser informados y sólo después persuadidos y en la que no tienen fe, junto con el comportamiento “pagano” de su intercesora, nos hace pensar que la poética de Belli, al igual que Petrarca, está devaluada con respecto a Dante.

En el caso de Belli las estructuras estróficas ni son originales ni son hechas famosas por el autor, y el poder de la dama-intercesora es postergado aun más que en Petrarca. En el *Canzoniere* la dama transforma al hablante en los objetos de su deseo siendo el ejemplo más obvio el de su transformación en “laurel” en la canción primera. La intercesora de Dante, en contraste, es benigna, aunque a veces terrible, y conduce al personaje-protagonista a la visión divina transformando el entendimiento del peregrino de manera que comprende más mientras más avanza en su viaje por el *Infierno*, *Purgatorio* y *Paraíso*. Belli está más lejos de entender y su viaje no tiene una dirección específica, y menos aun guías, como el de Dante. Está más cercano a Petrarca porque su intercesora no lo guía pero también se distancia un paso más porque el hablante belliano ni siquiera accede al contacto transformativo que sufre Petrarca:

y cuando más tu diestra procuraba,
tanto más te alejabas
entre las nubes hacia el lado opuesto. (SH 60)

Hay muchas imágenes en que la voz poética de Belli queda transformada, pero cuando se refiere a su intercesora la transformación está ausente. La identificación del poeta como yedra, cohombro (ambas plantas trepadoras) u olmo, por ejemplo, se repite a lo largo de su obra como imagen de la unión deseada, pero la transformación añorante no se debe a una intervención. La intercesora tampoco lo transforma de “amanuense” en gran poeta, la voz no deja de sentirse “segundón” y sus características “carencias”, que Cornejo Polar (216) llama el “cogito” Belliano, no contienen una “voluntad” que lo guía o castiga. Incluso en su nueva vena optimista, identificada en algunas composiciones de los libros recientes de Belli, se presenta como “amo de sí mismo” donde su deseo de “amor cabal” comienza a realizarse sin intervenciones y donde ha concluido el maltrato y la sujeción (Cornejo Polar 225).

Para Dante la *terza rima* es un elemento más subordinado a otros. La *Divina comedia* es una alegoría “...no de “esto **por** aquello” sino de “esto y de aquello,” de este sentido y de aquel sentido simultáneamente ...”(Waller 30).⁹ El sentido de los cantos de Dante es capaz de aceptar simultáneamente múltiples significados arreglados jerárquicamente que reflejan una confianza inmanente dentro del medio poético y fuera de él (en el mundo). Se trata aquí de una fe en que Dios y su palabra sostendrán al poema. En Petrarca se parte de la conciencia de un defecto intrínseco del propio discurso. En el soneto 49, por ejemplo, se admite que lo mejor que puede lograrse es que sus palabras no mientan –lo que no quiere decir que digan la “**verdad**.”¹⁰ Si para Dante hay una relación directa entre las palabras y la verdad, en Petrarca esta conexión está en crisis. La diferencia radica en el valor de la amada en

ambos poetas. En Dante se le concede valor positivo a Beatriz (su “interventora”) pero ésta no está solamente en función de su deseo. En Petrarca sólo la amada-interventora justifica su esfuerzo poético, y el texto responde a su propio deseo. El deseo impostergable de la voz del poeta no puede sostener las alegorías de un poema a otro a lo largo del *Canzoniere*.

El deseo de Belli es petrarquista y también lo es su uso de las formas poéticas, del valor de la amada, de la relación entre las palabras y la “verdad.” Por eso, en la “aplicación” del “sistema simbólico” del que habla Borgeson nos encontramos con que los significados se deslizan:

Lo que sí sucede es más sorprendente: la mera sugerencia de hambre (o saciedad) [en la “Sextina de los desiguales”] se transmuta en otro juego del deseo omnívoro del yo hablante: la sexualidad, afirmada en la sorprendente imagen del “pubis [...] de la noche”. Noche, pues, es mujer; asno es el yo masculino; este mismo yo, es a la vez día, y el poema entero se pone en rápido y hasta vertiginoso movimiento. (Borgeson 73)

Los signos disyuntivos en rotación evaden las jerarquías de significantes porque no tienen un centro y una voluntad benigna como con la “interventora” de Dante. El deseo “omnívoro” de Belli, como el de Petrarca, proyecta alegorías disyuntivas de “esto y de aquello”, pero incluso la conciencia de que la interventora es caprichosamente pagana se ha perdido. Con la pérdida de la intervención de una voluntad que le es “ajena” u “hostil” a sus deseos y lo castiga, Belli le da un doblez más al petrarquismo: la interventora no participa y la notamos principalmente cuando se aleja o cuando ejerce su influencia en otros seres como las plantas.

Tanto en Petrarca como en Belli nos hallamos frente a un discurso consciente de ser defectuoso en el que se ejercita la posibilidad de significar de manera litúrgica. La ceremonia de las formas evocativas, declara Belli, es por el placer de disfrutarlas. Belli se autoimpone límites de formas poéticas y de campo semántico como una manera de indicar la imposibilidad de significar. En este sentido, las limitaciones han sido elogiadas por la crítica en general ya que van asociadas a yuxtaposiciones sugerentes. El “hada cibernética” y el “robot sublunar”, por ejemplo, subrayan rasgos generales del contraste entre la era espacial-atómica y el universo precopernicano. Tanto la visión tolomeica y la informática son anacrónicas en los países latinoamericanos porque en ellos coexisten, se repiten y reformulan aspectos de estas visiones; pero sólo de forma fragmentada y hasta inconexa. El hablante belliano vive frustrado por la imposibilidades del mundo jerarquizado tradicional y su alienación frente al mundo tecnológico – ninguno de estos es por sí sólo capaz de expresar su situación o su desesperación.

La vigencia de estos contrastes anacrónicos yuxtapuestos fue elogiada en general, aunque relativamente pronto siguieron algunas críticas. Abelardo

Oquendo escribe una reseña para *El Comercio* de Lima de *Sextinas y otros poemas* en 1970 y en el último párrafo de sección sobre Belli en el libro de Higgins *The Poet in Peru* de 1982 también se discute el agotamiento del registro belliano. Higgins (64) interpreta la predilección persistente de ciertas imágenes y palabras como “falta de rigor artístico” y Oquendo señala que *Sextinas y otros poemas* tiene menos fuerzas que colecciones anteriores porque resulta reiterativo y porque en su “nueva visión” el lenguaje belliano ha dejado de ser evocativo:

En los poemas donde la nueva visión se manifiesta, el lenguaje sigue siendo el antiguo lenguaje pero ya no dice, como antes, mucho más de lo que las meras palabras por sí mismas significan.

La crítica más reciente, como se vio con Borgeson, ha dejado de lado la caracterización de la obra belliana como una “coyuntura difícil.” Se retoma aquí porque el uso limitado de registro y de formas es parte de una poética cuyo tema es la imposibilidad de significar y la posibilidad de disfrutarlas a pesar de todo:

Es el incomparable tesoro que el hombre trajo en su éxodo, y aunque expulsado de la morada original, retornará después allí por la intercesión de Beatriz y Laura. (*BM 20*)

Aunque efímera en la evocación la “intercesora” y los elementos reiterativos tienen para Belli poderes superiores al propio azar (*BM 20*), nótese además que no se nombra a la musa belliana sino a las antecesoras famosas. Las “estructuras” y las ideas y palabras de significados deslizables comparten el poder de desencadenar en el hablante Belliano “...las coincidencias sorprendentes, la premonición turbadora y la reminiscencia del Paraíso perdido” (*BM 20*). Solamente gracias a estos elementos repetidos es posible “aclimatarse” al mundo alienante y anacrónico para llegar al “destino” y son por eso utilizados por Petrarca y por Belli como signos repetidos pero con acepciones siempre entendidas “por este y por aquel” sentido simultáneamente.

Borgeson, como se vio, y Hill reivindican la “sextina de los desiguales”, uno de los poemas que Oquendo llama débiles por reiterar elementos. Borgeson descubre que en la repetición los signos rotan y Hill (196) halla en la oposición interior/exterior (hablante/Lima) la “esquividad” característica de la esencia del amor, difícilmente hallado y anhelado:

Este conjunto desemboca en la esquividad, en oposición al *coincidentia oppositorum*, la esencia de la situación del deseo y del amor correspondidos. (Hill 196)

Para el hablante belliano tanto el universo no-heliocéntrico como el cibernético resultan ajenos y anacrónicos, solamente en su confluencia se logra momentáneamente un sentido que es, gracias al uso de las formas poéticas, litúrgico. La voz poética se pierde en alegorías y asociaciones de “esto y de aquello” sin centro fijo, pero ni siquiera en la pérdida de voluntad hostil y pagana de Laura que se lee en Belli se puede evitar la sensación de que experimentamos, en la frase de Alejandra Pizarnik, “más y además otra cosa”, sensación, como indica Belli, más grande que el azar a pesar de ser evocado por formas y registros limitados pero cuyo poder no se ha perdido.

APÉNDICE

La mayoría de los versos de las canciones de Petrarca son endecasílabos. Por lo general, aquí se indican las excepciones –escritas en heptasílabos. En caso de que una *estancia* o *commiato* tenga la mayoría de los versos de arte menor, lo que se indica son los endecasílabos (ver, por ejemplo, el paradigma 12).

Sigo la ortografía italiana del *Canzoniere* establecida en la edición de Durling. Para las canciones de Belli, coloco tanto el título como el primer verso de cada una.

Canción 1.

Paradigma 1.

Nel dolce tempo de la prima etade. (*Canzoniere* 61-69)

Ocho *estancias* de 20 versos, heptasílabo en v. 10 de cada una; *commiato* de 9 versos todos endecasílabos.

La canción coja “Esta que amontonadamente parte” (*CP* 43-47).
(igual al paradigma).

Canción 3.

Paradigma 3.

Verdi panni, saguigni, oscuri o persi. (*Canzoniere* 83-85)

Ocho *estancias* de 7 versos, endecasílabos en todos menos en los v. 2 y 7 de cada una; *commiato* de 2 versos endecasílabos.

Todos los ojos verdes... “Todos los ojos verdes de la historia” (*SH* 29-30)
Igual al paradigma pero con *commiato* de cuatro versos el segundo de arte menor.

Canción 7.

Paradigma 7.

Lasso me, ch' i' non so in qual parte pieghi (*Canzoniere* 151-153)

Cinco *estancias* de 10 versos, heptasílabos en v. 6 y 7 de cada una; sin *commiato*.

No me la despojen “No, santos cielos, no me la despojen” (SH 33-34)
(igual al paradigma).

Allá lejos... “Allá lejos tu amurallado lecho” (SH 55-56)
(igual al paradigma).

Recuerdo de hermano “Al fin he descubierto palmo a palmo” (AG 35-37)
(igual al paradigma).

Canciones 8, 9 y 10.

Paradigma 8.

Perché la vita è breve. (Canzoniere 155-161)

Siete estancias de quince versos con heptasílabos en los v. 1, 4, 10 y 12;
commiato de tres versos endecasílabos.

Gentil mia Donna, i' veggio. (Canzoniere 163-167) tiene cinco estancias
mas *commiato*

Poi che per mio destino. (Canzoniere 169-173) tiene seis con *commiato*

Se trata de tres canciones seguidas con el mismo patrón.

Descripción de la rueda de la fortuna “Es la fija alternancia” (RT 24-27)
Siete estancias iguales a la canción 8 de Petrarca, pero sin *commiato*.

Canción 14.

Paradigma 12.

Chiare, fresche, et dolci acque. (Canzoniere 245-247)

Cinco estancias de 13 versos, endecasílabos en v. III, VI, XI y XIII de cada
una; *commiato* de 3 versos con heptasílabo en v. 2.

Canción III “¡Oh yedra voladora!” (Ab 76-77)

(igual al paradigma).

A una tórtola “¡Oh pobrecilla tórtola!” (CP 13-15)

(igual al paradigma).

Canción 17.

Paradigma 15.

Di pensier in pensier, di monte in monte (Canzoniere 265-267)

Cinco estancias de 13 versos, heptasílabo en v. 7 y 10 de cada una;

commiato de 7 versos, con heptasílabos en v. 1 y 4.

Lo inalcanzable “Aunque porfiadamente todo el tiempo” (CP 37-39)

(igual al paradigma).

Cuando el espíritu no habla por la boca “Aquí la bucal gruta del
semblante” (CP 49-52).

Se calca la estructura de las estancias pero no el número de ellas (Belli usa
ocho), además no termina con *commiato*.

El poder del sueño “Nunca más las cien mil deformes caras” (SH 51-52)

Cuatro estancias iguales al paradigma de Petrarca; *commiato* igual al
paradigma.

La peor de las guerras... “La peor de las guerras terrenales” (SH 65-66) (igual al paradigma).

Del lecho botánico al lecho humano “Esta noche dispone el hortelano” (BM 73-74)

Cuatro estancias, sin *commiato*.

En alabanza de los llorones “Del uno al otro punto cardinal” (RT 10-11)
Cuatro estancias, *commiato* de cinco versos.

A la enviada del hada cibernética “Por entero recién ahora veo” (RT 41-44)
Seis estancias en vez de cinco; *commiato* igual al paradigma.

Descripción del buen mudar “No es el buen mudar a otro punto allá” (RT 48-50)

Seis estancias, sin *commiato*.

El esperanzado “El gran esperanzado es el centímano” (AG 8-10)
Igual al paradigma, pero sin *commiato*.

Canción 19

Paradigma 17.

S' i' 'l dissì mai, ch' i' vegna in odio a quella. (Canzoniere 353-355)

Seis estancias de nueve versos, heptasílabos en los versos 6, 7 y 8; *commiato* de cinco versos con heptasílabos en los versos 2, 3 y 4.

Lo más pronto ante tus ojos “Este planeta de girar tan lento” (SH 21-22) (igual al paradigma)

El peso del tiempo “El tiempo tanto lo tanteo ahora” (SH 25-26) (igual al paradigma)

Canción 20.

Paradigma 18.

Ben mi credea passar mio tempo omai. (Canzoniere 357-361)

Siete estancias de 13 versos, heptasílabos en v. 7, 9 y 11 de cada una; *commiato* de 7 versos, endecasílabos en los versos 1, 3 y 5.

Epitalamio “Esta que surge itálica letrica” (Ab 72-73). Belli calca aquí la estancia, pero no el *commiato*, además usa sólo cuatro estrofas.

Lo lejano “Allá sobre la redondez del orbe” (BM 75-77)

Siete estancias, sin *commiato*.

Cual un ángel de la guarda “El falo de mi padre resucita” (BM 87-89) (igual al paradigma).

El buen mudar “El horizonte es tan inescrutable” (BM 91-92)

Cuatro estancias sin *commiato*.

Autodefensa “Hay que andar con la máxima cautela” (AG 18-20)

Cuatro estancias, sin *commiato*.

Canción 21.

Paradigma 19.

I' vo pensando, et nel penser m' assle. (Canzoniere 427-433)

Siete estancias de 18 versos, heptasílabos en v. 3, 7, 14 y 16 de cada una.
Commiato de 10 versos con heptasílabos en los versos 5 y 7.

El ansia de saber todo “Este seso que vergonzoso va” (CP 8-12)

Igual a Petrarca salvo en el *commiato* final. En el *commiato* de Petrarca hay heptasílabos en los versos 5 y 7, y en Belli están en los versos 2, 6 y 8.

Cuando se da tiempo al tiempo “Dar tiempo al tiempo porque cada cosa” (AG 28-33)

Igual al paradigma, salvo el *commiato* de diez versos con heptasílabos en los v. 2, 6 y 8.

Canción 24.

Paradigma 22.

“Standomi un giorno solo a la fenestra”. (Canzoniere 503-505)

Seis estancias de 12 versos, heptasílabos en v. 7 y 10 de cada una;
commiato de 3 versos, sólo el primero es heptasílabo.

En la cima de la edad “Por entre las tinieblas coronando” (CP 40-42)
(igual al paradigma).

Canción 26.

Paradigma 23.

Solea da la fontana di mia vita. (Canzoniere 519-523)

Cinco estancias de 12 versos, heptasílabo en v. 10 de cada una;
commiato de 4 versos con heptasílabo en el verso 2.

El pedazo de Edén... “El pedazo de Edén en que nosotros” (SH 43-44)
(igual al paradigma).

La paz geométrica “Pues ahora me arrimo paso a paso” (SH 69-70)
(igual al paradigma).

Cuando la dama oculta sus cosas efímeras y revela su amor entero “Este mortal mundo que tú lo anudas” (SH 73-74)

Cuatro estancias, en vez de cinco, *commiato* igual al paradigma.

Cuando la resignación es como un volcán “¡Qué le vamos a hacer, oh santos cielos!” (AG 11-13)

Igual al paradigma, pero sin *commiato*.

El legado “Aférrase a lo que tú acá le diste” (AG 42-52)

Veinte estancias, sin *commiato*.

Canción 27.

Paradigma 24.

Quando il soave mio fido conforto. (Canzoniere 557-559)

Seis estancias de once versos, heptasílabos en v. 7 y 9; *commiato* de cinco versos con heptasílabos en el v. 1 y 3.

Usurpación “De repente he allí en el horizonte” (RT 18-19)
Cinco *estancias* en vez de seis, *commiato* igual al paradigma.

Canción 28.

Paradigma 25.

Quel antiquo mio dolce empio signore. (Canzoniere 561-569)
Diez *estancias* de 14 versos, heptasílabos en v. 3, 7, 11 y 13 de cada una.
Commiato de 7 versos heptasílabos en los versos 11 y 13.

Canción a las ruinas de un primogénito de itálica “La primogenitura desmochada,” (CP 21-25)
(igual al paradigma).

Canción inculta “He aquí que nada sabe y yace inerte” (CP 29-33)
(Igual al paradigma).

NOTAS

- 1 Orono, Maine. Abril 27 - 29, 1990. La deuda que Belli tiene con las canciones de Petrarca también es indicada por Jorge Cornejo Polar en un breve artículo que aparece en *El Comercio* de Lima, 21 de abril de 1995.
- 2 Todas las citas del *Canzoniere* de Petrarca son tomadas de: Francesco Petrarca, *Petrarch's Lyric Poems*, R. M. Durling ed., 3rd printing (Cambridge: Harvard UP, 1981) 427-433.
- 3 En el libro de Belli hay un error de impresión. Las *estancias* segunda y tercera no son separadas.
- 4 Garganigo apunta: “Frente al “embate” del tiempo, la forma sirve como alivio, algo que le ayuda al poeta a enfrentar su mundo. La forma sirve como antídoto a las fuerzas que disgregan al poeta.”
- 5 E. Segura Covarsí, *La canción petrarquista en la lírica española del Siglo de Oro*, (Madrid: Consejo superior de investigaciones científicas, 1949) 241-246.
- 6 Para mayor facilidad, abrevio los títulos de la siguiente forma: *En alabanza del bolo alimenticio* (Ab), *Canciones y otros poemas* (CP), *Más que señora humana* (SH), *El buen mudar* (BM) *En el restante tiempo terrenal* (RT) y *Acción de gracias*, (AG). En casi todos los casos los versos de arte mayor son endecasílabos (rara vez decasílabos agudos) y los de arte menor son heptasílabos como se puede ver en el apéndice incluido en este trabajo. *Más que señora humana* aparece publicado por primera vez en Lima (1986) y reaparece en México con el título: *Bajo el sol de la media noche rojo*, (Tlahuapan: Premia, 1990). Las únicas diferencias son de disposición: la carátula es diferente y la edición mexicana no tiene páginas titulares delante de cada poema. La edición mexicana también incluye una “Advertencia

indispensable” donde Belli dice “Es raro que los libros cambien de nombre; sin embargo, estas páginas serán rebautizadas. Hasta ayer se llamaban *Más que señora humana*; a partir de hoy tendrán como título *Bajo el sol de la medianoche rojo*.”

7 Según James Anderson Winn: “Poets, especially poets making complex stanzaic forms of which Dante himself was a master, need to consider not only their content and their syntactical rhetoric, but their form: the search for rhymes is a search for appropriate sounds; the balancing and counting of syllables is an exercise for the ear; the maintaining of a consistent style, whether “*dolce*” or “*aspro*,” sweet or harsh, is as much a function of the *sound* of the words selected as of their meaning.” *Unsuspected Eloquence*, (New Haven: Yale U. P., 1981) 85-86.

8 Se trata de las cuatro canciones de Garcilaso, y las dos primeras églogas. Consúltese Segura Covarsí p. 105.

9 Waller está parafraseando aquí a Singleton. Para mayor información puede consultarse el artículo de Singleton citado en la presente bibliografía. La traducción y el énfasis son míos

10 Perch' io t'abbia gurdada di menzogna / a mio podere et onorato assai / ingrata lingua, già però non m'ài / renduto onor, ma fatto ira et vergogna.

OBRAS CITADAS

Anderson Winn, James. *Unsuspected Eloquence*. New Haven: Yale U P, 1981.

Belli, Carlos Germán. *Acción de gracias*. Trujillo: Casa del artista, 1992

Bajo el sol de la medianoche rojo. Tlahupan: Premia, 1990.

Canciones y otros poemas. México: Premiá, 1982.

En alabanza de bolo alimenticio, México: Premiá, 1979.

En el restante tiempo terrenal. Tercera ed. ampliada. Lima: Desa, 1990.

El buen mudar. Lima: Perla, 1987.

¡Oh Hada cibernética! Lima: La rama florida, 1962.

Sextinas y otros poemas. Santiago: Universitaria, 1970.

Borgeson, Paul. “El sistema simbólico de Carlos Germán Belli: Expresión pública de un discurso privado.” *El Pesapalabras: Carlos Germán Belli ante la crítica*. Ed. Miguel Angel Zapata. Lima: Tabla de poesía actual, 1994.

Cánepa, Mario. *Lenguaje en conflicto: la poesía de Carlos Germán Belli*. Madrid: Orígenes, 1987.

Cornejo Polar, Jorge. “Belli el Petrarquista.” *El Comercio* 21 de abril 1995: A3.