

gráfica, en la que el poeta se nos transmite a sí mismo, en ese final rotundo (rítmicamente es 2-4-6-8-10) que cierra el poema.

Podríamos multiplicar ejemplos. Valga sólo alguna muestra más como el poema «Hoy me gusta la vida mucho menos», en el que la restitución rítmica tiende a situarse, desde el título, en versos esenciales de la significación, que rodean a la temporalidad y el recuerdo: «Mis padres enterrados con su piedra/ .../ de cuerpo entero hermanos, mis hermanos,/ y, en fin, mi ser parado y en chaleco/ .../ ¡Tanta vida y jamás me falla la tonada!/ ¡Tantos años y siempre, siempre, siempre!/ .../ ¡Tanta vida y jamás! ¡Y tantos años / y siempre, mucho siempre, siempre siempre!», versos que aparecen en un magma significativo de coloquialidad y que han sufrido también un ajustado proceso de redacción (como el último, rítmicamente 2-4-6-8-10, es decir, que cubre todos los espacios acentuales posibles, y que primeramente fue «y siempre, mucho siempre, siempre en fila a bastonazos», luego: «y siempre, mucho siempre, siempre acostado fuera de mi/ cuerpo», hasta llegar a éste.)

La hipótesis por tanto sería globalmente que con *Poemas humanos*, Vallejo entra en un sistema de resolución rítmico-significativa del conjunto poemático, mediante el uso de tipos versales clásicos —el de once sílabas es el principal de éstos— que sirven de estructuradores rítmico-semánticos de la obra. Es como si la conciencia manifiesta del ritmo —antigua y omnipresente hasta aquí— hiciera adquirir al poeta un énfasis principal en determinados momentos de su construcción. Pero veremos aún, antes de sacar alguna conclusión, el espacio relacionado en escritura de *España, aparta de mí este cáliz*.

Esta obra es un poemario escrito hacia el año 37 y comienzos del 38, en el que Vallejo refleja su preocupación apasionada por la República y la guerra civil, un canto, en cualquier caso, de esperanza histórica, escrito en un contraluz de muerte, la propia, acaecida en abril del 38. Se ha narrado suficientemente el clima emocional de Vallejo de estos años, e, incluso, en relación a este poemario, del Vallejo de estos días, hasta la muerte, obsesionado por España según los testimonios más cercanos. Éste es el clima indudable de escritura de los quince poemas que componen la obra, cuando, biográficamente, una obsesión se convierte en materia poética. En los quince poemas, de diferente extensión, uno solo aparece construido estróficamente: se trata del XIV, «Redoble fúnebre a los escombros de Durango». Se trata de una construcción en tercetos decasílabos. El resto, aparentemente, se resuelve con el verso libre. Y digo aparentemente, porque la primera constatación es la presencia de un ritmo poético desdibujado en el interior de la disposición versal. Me refiero, por ejemplo, al curioso efecto que producen fragmentos del famoso «Himno a los voluntarios de la República» que inicia el conjunto. La lectura de sus primeros versos:

Voluntario de España, miliciano
de huesos fidedignos, cuando marcha a morir tu corazón,
cuando marcha a matar con su agonía
mundial, no sé verdaderamente
5 qué hacer, dónde ponerme; corro, escribo, aplaudo,
lloro, atisbo, destrozo, apagan, digo
a mi pecho que acabe, al bien, que venga,
y quiero desgraciarme;

descúbrome la frente impersonal hasta tocar
 10 el vaso de la sangre, me detengo,
 detienen mi tamaño esas famosas caídas de arquitecto....,

nos permite también hacer la siguiente distribución versal:

Vo-lun-tá-rio-deEs-pá-ña-mi-li-ciá-no
 3 6 10
 de-hué-sos-fi-de-díg-nos-cuán-do-már-cha
 2 6 8 10
 a-mo-rír-tu-co-ra-zón-cuán-do-már-cha
 3 7 8 10
 a-ma-tár-con-sua-go-ní-a-mun-diál
 3 7 10
 no-sé-ver-da-dé-ra-mén-te-quéha-cér
 2 5 7 9 10
 dón-de-po-nér-me-có-rroes-crí-boa-pláu-do
 1 4 6 8 10
 lló-roa-tís-bo-des-tró-zoa-pá-gan-dí-go
 1 3 6 8 10
 a-mi-pé-cho-quea-cá-beal-bién-que-vén-ga
 3 6 8 10
 y-quié-ro-des-gra-ciár-me-des-cú-bro-me
 2 6 9
 la-frén-teim-per-so-nál-hás-ta-to-car-
 2 6 10
 el-vá-so-de-la-sán-gre-me-de-tén-go
 2 6 10
 de-tié-nen-mi-ta-má-ñoé-sas-fa-mó-sas
 2 6 10

donde la serie cumpliría un espacio rítmico inicial de casi absoluta regularidad endecasilábica, que sería causa principal de la musicalidad del poema, siendo otras series regulares rastreables en su interior. Por otra parte, se cumplen además, alguna vez manifestamente, ejemplos de restitución de bases versales (por ejemplo: v. 21: «mi pequeñez en forma de humareda de un incendio» que se transforma en «mi pequeñez en forma de grandeza»), con lo que estamos de nuevo ante procedimientos de «regularización» versal ya señalados. En la misma línea trazada antes, aparecen series rítmicas articulando fragmentos de poemas, como la siguiente del poema XV, que da título al libro:

¡Bajad la voz, que está
 con su rigor, que es grande, sin saber
 qué hacer, y está en su mano
 la calavera hablando y habla y habla,
 la calavera, aquélla de la trenza,
 la calavera, aquélla de la vida,

donde los tres versos finales de once sílabas, junto al procedimiento anafórico inicial, más la construcción paralelística, surgen como ruptura de la dicción coloquial que introduce el fragmento.

Podrían verse bases rítmico-versales actuando a lo largo de toda la obra, y evidencias de construcción basada en regularidades en algunos poemas especialmente (recuérdese el XI, el XII: «Masa», etc.). Pero tan sólo quiero dejar constancia de uno de los procedi-

mientos que señalábamos en la producción anterior. Difícilmente podríamos ejemplificar con la restitución ritmo-significado, el segundo procedimiento, en cuanto que *España, aparta de mí este cáliz* tiene desde luego otro espíritu creativo: el significado se pliega ahora a una inmediatez, de la que destacan tan sólo algunos procedimientos de la construcción vallejana como la especial adjetivación, la dicción coloquial, la metáfora plegada ahora a una ordenación de racionalidad histórica, etc. No luchamos en *España...* con el sentido, porque se diría que Vallejo está luchando al mínimo contra él: la obra ya no es hermética como las anteriores, sino que trasluce un conjunto de ordenaciones racionales muy sencillas, unos héroes que «mueren de universo», en una reconstrucción épica cuyo objetivo final es testimoniar la tragedia más que la esperanza.

Se hace necesario recapitular ahora sobre lo dicho a lo largo de esta breve lectura de algunos problemas del verso vallejano. A la hora de ordenar esta intervención, dudaba yo si era conveniente partir de un esquema organizado de tipos versales en su desarrollo en la obra: normativizar al máximo esa sugerencia en el interior de los libros. No sé si sería conveniente, pero me temo que será imposible, en cuanto que es contradictorio con el espíritu de estos poemas. ¿Se puede ordenar sistemáticamente ese ámbito de libertad poética que Vallejo inaugura? Me temo que no. Siguen cabiendo, para la palabra y, también, para el ritmo, múltiples sugerencias que nos acercan a aquellos problemas de la creación estética que dotan a esta producción de una rotunda originalidad. En ese sentido, me atrevo a formular de nuevo la hipótesis que se desprende de todo lo anterior: unos ejemplos nos muestran el desarrollo poético de Vallejo, desde su origen modernista y su despliegue, hasta el momento final (tan poco encasillable), tras el tránsito por la vanguardia, como un poeta capaz de asumir una construcción hermética que mantiene con fuerza, como desconstrucción del significado, en el momento central de *Trilce*. A esta desconstrucción de la palabra, se une la desconstrucción del ritmo, que, por testimonio del autor —y por su práctica— sabemos una preocupación esencial de su poética. Pues bien, en el ámbito del «verso libre», el ritmo poético, con específicas bases versales, actúa como organizador del poema y, probablemente, como restitución del significado, o, al menos, de un énfasis especial sobre el significado, en determinados momentos claves. Esta hipótesis/sugerencia explicaría determinadas evidencias de musicalidad y, lo que es más importante, el cumplimiento de la propia poética en el aspecto fragmentario que citaba antes, tanto el de la carta a Antenor Orrego como el de la nota en *Favorables París Poema*. Si los versos citados —y otros no traídos aquí por razones obvias— nos llevan efectivamente a esta indicación, estaremos seguramente ante una perspectiva de lectura que nos aclarará, limitadamente, el uso voluntario del ritmo como constructor poético —con un fondo de tradicionalidad también—, incluso en los momentos en los que el ámbito de la libertad explorada parece alejarnos más intensamente de la propia tradición. Me refiero al Vallejo modernista de su misma prehistoria, en un decurso que concluye casi con los tercetos decasílabos del «Redoble fúnebre a los escombros de Durango», elaboradísimos,¹⁶ y dotados de un fuerte impacto de marcialidad rítmica. Me refiero también a este constructor/innova-

¹⁶ Cf. *el manuscrito, repleto de tachaduras, en la edición citada y en J. Vélez-A. Merino, España en César Vallejo, Madrid, Fundamentos, 1984, pág. 169. Cf. también la versión previa que da F. Martínez García en su edición citada, pág. 260-261.*

dor de sonetos, que tendrá luego en el endecasílabo frecuente —y en otras bases versales— un refugio probable para la versificación libre asumida. A ese refugio pretende entrar la reflexión anterior que, como es obvio, no puede ir más allá, ni intenta dar cuenta, por supuesto, de los límites espeluznantes a los que el poeta se ha asomado, como nos decía en la carta tantas veces citada, «colmado de miedo, temeroso de que todo se vaya a morir a fondo para que mi pobre ánima viva».

José Carlos Rovira



Santiago de Chuco