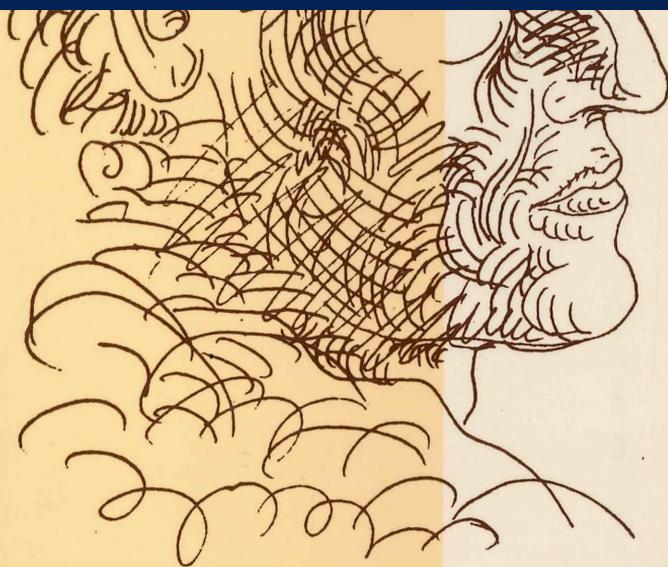


INTENSIDAD Y ALTURA DE CESAR VALLEJO



Capítulo 12



Enrique Carrión Ordóñez
Luis Jaime Cisneros
Leopoldo Chiappo
Ricardo Falla
Antonio González Montes
Gustavo Gutiérrez
Eduardo Hopkins Rodríguez
Jorge Kishimoto Yoshimura
Estuardo Núñez
César Real Ramos
Iván Rodríguez Chávez
Julio Vélez
Emilio Adolfo Westphalen
Jorge Wiese Rebagliati

Ricardo González Vigil
(editor)

P. Ch. 10.
9.6.38.



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATOLICA DEL PERU
FONDO EDITORIAL 1993

Primera edición, diciembre de 1993

Edición al cuidado de Miguel Angel Rodríguez Rea

Intensidad y altura de César Vallejo

Copyright © 1993 por Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Av. Universitaria, Cuadra 18, San Miguel, Apartado 1761. Lima, Perú. Tlfs. 626390, y 622540, Anexo 220.

Derechos reservados

ISBN 83-262-312

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente, sin permiso expreso de los editores.

Impreso en el Perú - Printed in Peru



OBSERVACIONES SOBRE LA METRICA DEL *REDOBLE FUNEBRE A LOS ESCOMBROS DE DURANGO*

Enrique Carrión Ordóñez
(Pontificia Universidad Católica del Perú)

Sumario y Texto

1 Esquema de la expresión. 2 Tradición. 3 Prioridad del ritmo. 4 La referencia histórica. 5 Objetivo. 6 ¿Epica? 7 Recuerdos peruanos. 8 Un terceto diferente. 9 Cuestiones disputadas.

TEXTO

[¹ Padre polvo] que subes de España
[² Dios te salve], libere y corone
[¹ padre polvo] que asciendes del alma.

[¹ Padre polvo] que subes del fuego,
5 [² Dios te salve], te calce y dé un trono,
[¹ padre polvo] que estás en los cielos

[¹ Padre polvo], biznieto del humo,
[² Dios te salve] y ascienda a infinito,
[¹ padre polvo], biznieto del humo.

10 [¹ Padre polvo] en que acaban los justos
[² Dios te salve] y devuelva a la tierra,
[¹ padre polvo] en que acaban los justos.

- [¹ Padre polvo] que creces en palmas
 [² Dios te salve] y revista de pecho,
 15 [¹ padre polvo], terror de la nada.
- [¹ Padre polvo], compuesto de hierro,
 [² Dios te salve] y te dé forma de hombre,
 [¹ padre polvo] que marchas ardiendo.
- [¹ Padre polvo], sandalia del paria,
 20 [² Dios te salve] y jamás te desate,
 [¹ padre polvo], sandalia del paria.
- [¹ Padre polvo], que avientan los bárbaros,
 [² Dios te salve] y te ciña de dioses,
 [¹ Padre Polvo], que escoltan los átomos.
- [¹ Padre polvo], sudario del pueblo,
 [² Dios te salve] del mal para siempre,
 [¹ padre polvo] español, padre nuestro.
- [¹ Padre polvo] que vas al futuro,
 5 [² Dios te salve], te gué y te dé alas,
 [¹ padre polvo] que vas al futuro.

1. *Esquema de la expresión*

El XIIIº poema de *España, aparta de mí este cáliz* presenta una severa construcción métrica en versos de diez sílabas que Bello y Vicuña Cifuentes consideraron anapésticos, aunque los modernos prefieren agrupar como dactílicos. El punto de discrepancia para identificar el período rítmico interior reside en la inclusión o eliminación de las sílabas átonas precedentes al primer acento. La teoría métrica clásica contaba desde la primera sílaba de cada verso; Navarro (1956), aplicando el concepto musical de *anacrusis* para esa rama inicial, considera que en verso castellano solamente pueden encontrarse dos pies básicos —trocaicos y dactílicos— después de la anacrusis de verso o de hemistiquio. Para Bello estos

versos de Vallejo tendrían tres anapestos, seguidos de la sílaba átona, real o ficta según la viejísima convención paroxítona castellana:

ooó ooó ooó o

Navarro prefiere contar con dos dáctilos seguidos de un troqueo:

(oo) óo óo óo

Quilis, por su parte, parece renuente a aceptar el concepto de pie rítmico como unidad (1985, p. 33, n. 8). Prefiere partir del verso como unidad indivisible, que puede sin embargo subclasificarse según la distribución acentual interna.

2. *Tradición*

Empleado por Ramón de la Cruz —para no remontarnos a los escasos ejemplos áureos y medievales— el verso decasílabo distribuido en tres acentos regularmente recurrentes (3-6-9) alcanzó desde el neoclasicismo un intenso cultivo. Profusamente aplicado a los himnos patrióticos —como el nacional peruano— que imitaron el modelo del canto patriótico de los asturianos compuesto por Jovellanos, prosiguió su fortuna en el Romanticismo y Modernismo (**Himno de la guerra**, de R. Darío).

3. *Hipótesis. Prioridad del ritmo.*

Tratemos de comprender el *Redoble* dentro de la tradición antecedente, mostrando la dialéctica entre codificación y desviación que suponemos en todo poema original. Observamos cómo las variantes de redacción conservadas sugieren la dominancia inicial de un esquema rítmico mayor, asociado difusamente a un sentido, al que se sujetan los componentes semánticos y sintácticos menores, sometidos igualmente al principio de remisión interior que caracteriza la lengua poética. Como cuando se intenta recordar una palabra, la evocación primera suele ser el esquema acentual. La corrección del

título inicial, de "Himno" a *Redoble*, parte del larvado movimiento de una tradición, superado por la síntesis del encuentro entre una interioridad genuina, que la asume, con una realidad viviente, que la desborda. La voz griega palidece ante este *redoble* castellano que sugiere el reciente atronar funesto de la destrucción. Las enmiendas publicadas en la edición de Georgette Vallejo y resaltadas en otras, me parecen confirmar esta propuesta de comprensión. No las trataré, sin embargo.

4. *La Referencia Histórica*

El 31 de marzo de 1937 la población de Durango, situada en la provincia vasca de Vizcaya, era gravemente arrasada por un bombardeo de las fuerzas que obedecían al insurgente General Franco. Por los recuentos de entonces sumaba poco menos de 6.000 habitantes. Tiempos terribles de la campaña del Norte en la Guerra Civil española, camino del Bilbao republicano, a órdenes del General Mola. El 26 de abril sufriría también un devastador ataque aéreo la pequeña población de Guernica, símbolo de las tradiciones étnicas eusqueras. Este horror ha quedado retorcido, desafortunado, en la famosa pintura de Picasso —el mismo pintor amigo que trazó los rasgos de piedra vegetal del poeta peruano, reproducidos en el cartel de convocatoria a esta reunión. Seguía Vallejo de cerca, como en carne propia, las vicisitudes de la dolorosa contienda. Con otros escritores y artistas se enrola en un frente de apoyo a la causa republicana. Aparece como representante del Perú. Por febrero había escrito para el *Repertorio Americano* de Costa Rica:

"Ejemplos de este tipo de intelectual perfecto... luchan de un lado en las mismas trincheras de Madrid, y de otro lado traducen... todo ese palpitante, humano y universal desgarrón español en el que el mundo se inclina a mirarse, como en un espejo, sobrecoigido a un tiempo de estupor, de pasión y de esperanza. Y hemos pensado, oyéndolos, que entre otros bienes que nos traerá el triunfo del pueblo español contra el fascismo, será el de mostrar a los intelectuales

de los demás países que si crear en el silencio y recogimiento de un despacho una obra intrínsecamente revolucionario, es una cosa bella y trascendente, lo es más aún crearla en medio del fragor de una batalla, extrayéndola de los pliegues más hondos y calientes del alma". (apud Pinto, C.V.: *En torno a España*, Lima, 1981, p. 87).

No vamos a ir más allá en la reconstrucción del acontecimiento histórico que sirve de tema al poema que nos ocupa. Bástenos con saber que aquel hecho saldría de la enumeración historiográfica de acciones bélicas para transmutarse en un paradigma del acontecer humano gracias al crisol metahistórico del arte.

5. *Objetivo*

No es, sin embargo, la figuración del contenido lo que ahora nos ocupa, ni su relación semántica con los referentes históricos, ni la lógica interna entre las unidades del significado. El objetivo de esta exposición es destacar vigorosos rasgos de la expresión formal del *Responso* y relacionarlos con la forma del contenido que suponemos subyace a la totalidad de la composición. Por lo demás añadiremos algunas observaciones colaterales que nos parecen útiles para enriquecer nuestra relectura.

6. *¿Epica?*

Ya hemos establecido que Vallejo está inscrito en la tradición del decasílabo. Al consultar la obra fundamental de Tomás Navarro (1956: 473), experto filólogo que fue republicano conspicuo, nos viene la sospecha de dónde proceda la información repetida después en el útil manual de Baehr (1962: 135) sobre la versificación española, que inscribe a Vallejo en esta tradición. Navarro debió de haber tratado estrechamente a nuestro Vallejo durante aquellas exaltadas reuniones de intelectuales comprometidos con la causa republicana al estallar la sublevación de Franco. Pero agrega una

calificación que me desconcierta: "César Vallejo evocó la tradición épica de este metro en los tercetos de su *Redoble fúnebre...*" (loc.cit.). Supongo que el adjetivo *épico* lo emplea Tomás Navarro como sinónimo corriente de 'heroico', puesto que en el *Redoble* no encontramos relación alguna con lo narrativo, lo rigurosamente épico. En la tradicional distribución de significaciones, nada encontramos que pudiera cambiar la clasificación de este poema intensamente lírico. Por lo demás el decasílabo no tiene tradición épica importante en el sentido que la preceptiva asigna a esta modalidad de la creación. En el mejor de los casos sirve para esas odas patrióticas, tan próximas a los *himnos*.

7. *Recuerdos peruanos*

De las referencias históricas, además de las reunidas por Baehr, nos interesa ahondar en otras que pudieran explicarnos la vigencia del código literario con que Vallejo cuenta para comunicarse y rebelarse —revelarse— a la vez.

El año de 1810 circulaba por Lima cierto impreso —codiciada presea de la bibliofilia— que difundía entre el público capitalino el *Canto* que Jovellanos compuso para exaltar el alzamiento de los asturianos contra las pretensiones napoleónicas y los acomodados cortesanos. Dejando de lado la curiosidad bibliográfica de ser quizá la primera impresión del influyente canto patriótico, hemos de recordar que fue este himno del anciano y sabio ilustrado el que dio pie para aquella larga cadena de himnos patrióticos de España y América, todos acuñados con el mismo decasílabo que usaría Vallejo en recuerdo de las esperanzadoras cenizas del pueblo de Durango.

Dentro de esta tradición figura nuestro Himno Nacional. Recordemos la discusión interminable sobre la autoría y legitimidad de su letra. La estrofa que suele cantarse no parece pertenecer a la redacción original. Diversas confusiones y sustituciones que se han denunciado no hubieran sido posibles, de no haberse ceñido todas las variantes al mismo molde métrico. Al cantar a la Patria

insurgente se usaba un esquema rítmico difundido desde la Península para animar el patriotismo de los españoles. Ciertamente es que antes de crearse la canción peruana, ya se había adoptado aquel esquema en el himno argentino y en otras canciones patrióticas. Estamos ante un molde acentual muy apropiado para el canto coral, con su secuencia un tanto monótona de dos sílabas átonas y una tónica, hasta el acento final, seguido de la cadencia trocaica habitual en castellano:

ooó ooó ooó óo (Padre polvo que subes de España/ Somos
libres, seámoslo siempre etc.)

Chocano había adoptado la misma forma métrica cuando se le pidió que escribiera otra letra del Himno Nacional. Hay, no obstante, importantes diferencias en el agrupamiento de los versos de las luchas por la Independencia y en los tercetos de Vallejo. Nuestro Himno —por dar un ejemplo bastante repetido— sigue la siguiente secuencia de rimas:

ABAB (coro)

XAXAXAXA (estrofas)

Es decir, cuartetos y octavas de versos asonantes paroxítonos impares, que alternan con rimas asonantes oxítonas en los versos pares del coro, y con versos pares sueltos en las estrofas. No hay tercetos.

En cambio, Vallejo organiza los diez tercetos de su poema según el siguiente orden:

AXA BXB CXC ...

Vallejo no emplea rimas agudas, que son las que se dan con mayor frecuencia en el Himno Nacional y otras canciones parecidas. Un terceto usa la terminación proparoxítona (bárbaros::átomos) sometiéndose a la vieja convención que, al descontar una sílaba en los finales esdrújulos de verso (Cf. § 1) elimina habitualmente la postónica, como se prueba examinando las correspondencias de la rima.

Hay composiciones con decasílabos anapésticos de González Prada y Darío, escritores que Vallejo supo valorar. Sin embargo, tampoco muestran mayor vecindad con el *Redoble*.

8. *Un terceto diferente*

La construcción de estos tercetos es particular: hasta 5 veces se producen rimas abrazadas a base de la repetición del primer verso, para conseguir la uniforme asonancia de los impares, aun cuando en los borradores se muestran variantes que pudieran haber obviado la repetición. Debido a la casi ritual anáfora de “Padre polvo” (20 veces) y de “Dios te salve” (10 veces) se connota una como letanía, reforzada semánticamente con fórmulas léxicas vinculadas al rezo católico. PAOLI (1964, p. ccxxiii) lo había notado:

“El teatro povero, epico, nudo di questa lotta, é la polvorosa terra di tutta la spaziosa e triste Spagna. Il *Redoble fúnebre a los escombros de Durango* con le sue forme che ricalcano il *Pater Noster* e l’ *Ave María*, è la preghiera alla polvere delle rovine, delle strade, alle polvere del sacrificio che va verso il futuro, polvere sacra perché è sandalo del paria, sudario del popolo”.

Mas allá del ritmo acentual, encontramos las alternancias epifóricas y las anáforas abrazadas dentro de la estrofa, como en un intento de superar —no sin angustiante obsesión— e integrar los escombros de la historia vivida con un orden que se proyecta desde el texto a la esperanza y parece querer contrariar la circularidad progresiva del poema.

Especial mención merece la colocación de cesuras o pausas internas, regularmente después de la cuarta sílaba. Como en un deseo de apoyar el arranque ternario de los tercetos y el ritmo ternario de los pies, encontramos muy cerca dos enumeraciones trimembres en los versos 2-5 y, después, en el v. 29. Por lo contrario, las cesuras en sílaba 4a. tienden a formar hemistiquios

a *minore* binariamente separados, y unitariamente jerarquizados por construcciones nominales con subordinadas relativas. Tres de ellas (subes-asciendes-subes) llevan predicado semánticamente ascensional, y la cuarta (“que estás en los cielos”) ya con un predicado *estar*, parece remansar el ascenso en una eternidad no ajena a la condición formularia de este sintagma calcado del *Padre Nuestro*. Pero además, los primeros hemistiquios se dejan analizar —gracias a las pausas virtuales de las palabras y a los acentos fonéticos— en troqueos binarios (Pádre pólv) (Diós te sálve) que convierten en ritmo pedal los ritmos de cadencia pedal (BELIC 1972)

Me he preguntado por el sentido de *biznieto*. Además de significar una generación en retrospectiva familiar (frente a las sugerencias abstractas y prospectivas de **descendiente*), encaja en el estilo expresionista. Me explico: al revés de la retórica clásica que evita la mención de objetos corrientes mediante perifrasis y alusiones, la de Vallejo es exactamente inversa: las palabras comunes —como los zapatos viejos de van Gogh— sirven de corteza ordinaria a delicadas relaciones de ideas, sentimientos, sensaciones. La secularización y humanización de lo sagrado asumen, no obstante su aire de parodia, un tono profético.

9. *Cuestiones disputadas.*

Queda la dificultad de conciliar la circularidad del poema —necesidad estructural del verso— con la direccionalidad escatológica postulada por la perspectiva progresista de la historia que parece postular Vallejo.

El poema que examinamos no era así al comienzo. No tenía asonancias en los versos impares y no usaba las repeticiones. Hasta 5 dijimos que se dan en la versión dada como la terminal. No hemos querido ir más allá, pero tenemos la impresión de haberse convertido las “dos pasos adelante y uno atrás” de la progresión socialista en rítmica connotadora.

BIBLIOGRAFIA

A) EDICIONES

Ed. Ferrari = C. Vallejo. *Obra poética*. Edición crítica. Américo
1988 Ferrari, coordinador. Madrid, Signatarios Acuer-
do Archivos Allca XX c.. XXXIII, 753 p. láms.
ilus. (Colección Archivos, 4).

Ed. Georgette Vallejo = *Obra poética completa*. Edición con facsímiles...
1968 Edición preparada bajo la dirección de Georgette
Vallejo. Realizada bajo el cuidado de Abelardo
Oquendo. Lima, Francisco Moncloa Editores. 510
p.

Ed. Miró = *Poesías completas (1918-1938)*. Recopilación, prólo-
1949 go y notas de César Miró. Buenos Aires, Ed. Losada.
286 p.

B) ESTUDIOS

A. ESCOBAR

1973 *Cómo leer a Vallejo*. Lima.

J. VELEZ y Antonio MERINO

1984 *España en César Vallejo*. Madrid.

R. PAOLI

1964 "Studi introduttivi" en su trad. ital. a la *Poesie*.
Milán.

G. MEO ZILIO

1960 *Stile e poesia in César Vallejo*. Padua. 201 p.

M. BERNU, A. FERRARI, E. MARTIN, M. SALOMON, S. YURKIEVICH,
E. BAREIRO, E. MIRET, A. SICARD

1972 *Séminaire César Vallejo I y II. Potiers.*

C) OBRAS DE CONSULTA

R. BAEHR

1970 *Manual de versificación española.* Madrid.

R de BALBIN L.

1968 *Sistema de rítmica castellana.* 2a. ed. Madrid.

O. BELIC

1972 *El español como material del verso.* Valparaíso.

H. LAUSBERG

1975 *Manual de retórica literaria.* Madrid.

M. MILA I FONTANALS

“Del decasílabo y endecasílabo anapéstico (Historia literaria)”, en sus *Obras Completas*, V. pp. 324-344.

T. NAVARRO TOMAS

1956 *Métrica española; reseña histórica y descriptiva.* Syracuse, N. Y.

T. NAVARRO T.

1959 *Arte del verso.* México.

M. PEREZ y CURIS

1913 *Arquitectura del verso.* París.

A. QUILIS,

1985 *Métrica española; ed. corr. y aum.* Barcelona.

J. VICUÑA CIFUENTES

1929 *Estudios de métrica española.* Santiago de Chile.