

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

14  
2 ej

Tres maneras de la POESIA POLITICA:  
César Vallejo, Pablo Neruda y Miguel Hernández.

T E S I S

Que para obtener el Título de Licenciado  
en Lengua y Literaturas Hispánicas

Presenta  
Julián Guillermo Gómez Rodríguez.



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS

México, D.F.

1985.



Universidad Nacional  
Autónoma de México



## **UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso**

### **DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

I N D I C E .

INTRODUCCION .....	I
I. CESAR VALLEJO: POESIA PARA HACER EL MUNDO .....	1
II. PARLO NERUDA: POESIA EN ENTREDICHO PARA ACLARAR LAS COSAS .....	74
III. MIGUEL HERNANDEZ: POESIA PARA CADA UNO DE LOS HOMBRES.	135
IV. CONCLUSIONES	
1. Poesía política: la vida nueva.....	176
2. Las resonancias y las perspectivas.....	191
LIBROS CONSULTADOS.....	204

## INTRODUCCION.

La noción de "cultura proletaria" es la única capaz de reflejar - las determinaciones esenciales del mestizaje cultural conciente, propio de nuestra cultura nacional<sup>1</sup>. Sólo dicha noción garantiza la continuidad cultural que permitirá, a la postre, una integración no con la Cultura Humana (abstracción vacua), sino con el pensamiento más -- avanzado de la humanidad. Es en este sentido, y sólo en este sentido, como Lenin caracteriza al concepto de cultura, sin caer en el secta-- rismo<sup>2</sup>.

Considero que la trayectoria cultural de México oscila entre el - autoritarismo de las corrientes de pensamiento feudal y el empirismo de profundos hallazgos todavía en proceso de sistematización; nuestro mestizaje aún adolece de hibridez porque, Fanon lo ha visto, no hemos podido superar las condiciones de explotación que el colonialismo antes, el imperialismo ahora, nos han impuesto bajo renovadas y cada -- vez menos convincentes formas.

Estas oscilaciones no hacen más que reflejar las vicisitudes en la lucha que el pueblo mexicano ha sostenido por su liberación. A lo largo de ella, en sus diversas etapas -- las guerras de Independencia, la de la Reforma y la Revolución de 1917- se han dado coyunturas que han permitido a las clases trabajadoras, al proletariado mismo en los treinta años posteriores a 1917, actuar bajo la dirección de un pensa-- miento revolucionario que, sin embargo, no ha conseguido forjarse orgánicamente en su plenitud (lo cual no indica que nunca haya existido, embrionariamente al menos).

## II

Así que me parece urgente y necesario afianzar el estudio sistemático que conforme el panorama teórico consecuente con las necesidades culturales concretas del país. En el presente caso, panorama referido, al campo de la investigación literaria y con la salvedad de las limitaciones de nuestros propios alcances -si no amplios, tampoco exentos-.

Se trata de detectar alguna o varias tendencias características de la poesía política escrita en español en años recientes.

Los poemas y los autores escogidos para tal fin tienen el reconocimiento, o la magnitud polémica, suficientes para no dudar de su -- trascendencia. Por supuesto, no pretendo que sean las mejores obras de su respectivo autor, ni los únicos poetas políticos significativos; en todo caso, en todos los poetas seleccionados hay un común -- punto de apoyo conceptual --el marxismo-leninismo-, una similar conducta histórica, partidaria, y la coincidencia de asumir el carácter político de su escritura hasta sus últimas consecuencias artísticas. Todo los poemas elegidos exponen dicha pretensión con singular nitidez.

El estudio de cada poema sigue una serie de fases; ante todo, el análisis concreto de los poemas concretos, observados cada uno como -- una unidad perfectamente autosuficiente, artísticamente hablando. Dicha abstracción del poema del resto de la obra de su respectivo autor es, claro, relativa a los fines y alcances del trabajo; si bien cada poema es una obra relativamente autónoma del resto de las producciones del poeta, es indudable que estoy obligado a referirme en repetidas ocasiones a este contexto para aclarar puntos. Prefiero esto al -- rutinario camino de abarcar un amplio sector de la obra de cada escri

### III

-tor, entresacando muestras o citas para corroborar juicios --al es--  
tilo de Amado Alonso, en su exégesis de la obra nerudiana, por ejem--  
plo-, puesto que nada garantiza que el sentido que se atribuye a ta--  
les "muestras" sea el mismo que poseen dentro del poema en el que fi--  
guran.

En esta fase inicial, el método de análisis fundado en la teoría  
de la función poética de la lengua de R. Jakobson, que nos propusie--  
ra el doctor José Pascual Buxó en su cátedra sirve como guía, receta  
no, por la eficacia, que ha demostrado para abordar los textos especí--  
ficamente literarios. Hay que distinguir la singularidad (el carácter  
único e irrepetible) de cada texto. Debo aclarar sin embargo:

- Que los poemas son "atacados" a partir de sus elementos más relevan--  
tes, fueran ellos de carácter sintáctico, léxico o fonológico, sin se--  
guir por lo tanto el clásico orden lógico-lingüístico.

- Que el aspecto semántico es inseparable de los otros tres, por lo --  
que a todo hecho del lenguaje detectado se le buscó descifrar su sig--  
nificado.

- Que todo significado pertinentemente demostrado en el análisis fue  
visto también, someramente, dentro del contexto ideológico adecuado.

En la segunda fase de la investigación, profundizaríamos en la cues--  
tión ideológica no sólo como un asunto de "códigos" sino en cuanto --  
parte de una realidad objetiva, histórica, más amplia.

- Que la consecución de lo que el Dr. Buxó denominó "código global" --  
(el poema mismo, visto a través de sus desviaciones, recreaciones y --  
repeticiones de los "códigos" utilizados por el autor para construir--  
lo y para referir los aspectos elegidos de la realidad aludida) es la  
primera meta parcial de este trabajo, pero no lo agota.

#### IV

Entonces, la función poética no únicamente depende de la desviación o ratificación de una norma codificada -referencial, literaria o ideológica- mediante el combinar o el hacer contiguos de un modo peculiar a los elementos que configuran a un texto; la función poética también se basa en la acción presentada en el texto. El poema es más un "querer actuar" que un "querer comunicar" (remito a La gramática de los sentimientos de Aníbal Ponce). Ezra Pound, a través del ensayo de Fenollosa sobre el idioma chino, descubrió que, en su origen, todas las palabras tenían una función verbal, significaban acciones. La cuestión esencial de la poesía consistiría en si la relación sígnica entre significante y significado produce en toda su integridad una acción expresiva que refleje a fondo a la acción referida y que, por ende, restaure la confianza entre el signo y la cosa -referida, confianza -sigo a Ponce- perdida por "el saludable temor a equivocarse", propio del hombre moderno y que constituye una "conquista tan lenta y laboriosa que todo sentimiento irresistible la inhibe o la rechaza (a la confianza perdida)". Encontrar las acciones existentes en el poema, y el nudo que las engarza: composición poética.

La segunda fase consiste en investigar el sentido concreto, extratextual y extraliterario, de los significados descubiertos en la anterior fase. No se admite el sentido de la obra por la obra misma; - se indaga en qué medida su función poética se enriquece, o si es empobrecida, por la determinación social del poema. Aceptamos tanto -- las diferencias cuanto la indisoluble relación entre historia y literatura: sólo tras haber captado a la imagen artística como un todo -

podremos comprender su sentido histórico, que debe ser distinto al de los significados históricos parciales descifrados en la fase inicial del análisis.

La tercera fase se ocupa de valorar al poema en cuestión, de --- acuerdo con las necesidades concretas auténticamente humanas que satisfaga y del grado con que logra hacerlo. Nos aventuramos a dilucidar qué tanto hay de universal en la obra.

Los universales, complejas abstracciones de la realidad, exigen del producto artístico la potencia para objetivar las leyes de la -- dialéctica que incumbe al quehacer poético<sup>3</sup>. Si Vallejo refleja en su poesía las contradicciones de su sociedad, de su clase y de su -- época; si Neruda se propone desarrollar, para resolverlas, a las con tradicciones inherentes al género; si Miguel Hernández proyecta la -- vitalidad del pueblo en su obra --así como el peso de la tradición -- feudal-hispánica subsumida en lo popular--. Si en la elaboración de -- todo eso, va de por medio el nervio, la razón e intuición, el oficio y la labor del poeta, el poema se convierte en la afirmación de los sujetos involucrados en la comunicación artística --del poeta y del -- lector-- así como de los sujetos de la acción del poema mismo. Este -- nos brinda así una visión más profunda de las cosas (por algo la ciencia muchas veces se ha apoyado en el testimonio o en la intuición ar tística). El poema, en fin, rescata para los hombres lo más alto --no por ello menos efímero-- de ellos mismos, de ahí su peculiar encanto<sup>4</sup>.

No hay fórmulas ni prejuicios; cada poema sigue su propio camino, a pesar de partir de una concepción del mundo común a los tres auto-- res.



## VI

Históricamente, la universalidad del arte es cada vez menos relativa: mucho menos que la maduración del mercado mundial, el desarrollo de la tecnología para la comunicación moderna y el desmoronamiento del viejo colonialismo han roto las seculares murallas chinas ---- (ideológicas y políticas) en el arte y la cultura, internacionales --- por esencia. También es obvio que falta mucho todavía para que lo más peculiar y hondo de cada país y de cada época se integre como un patrimonio realmente común a todos los hombres. Muchos intereses de por medio obstaculizan tal objetivo. Pero negar esta tendencia a lo universal, entendido según lo vimos antes, sería como pretender volver a un medioevo sin dios, cosa doblemente absurda.

Después de haber contemplado cada poema como un hecho singular, - social y universal, pasaremos finalmente a extraer las conclusiones - conducentes, mediante un análisis comparativo de los tres poemas estudiados.

El propósito es el de demostrar que la poesía política aquí analizada crítica y amplía a la tradicional concepción de la poesía, debido al enfoque dialéctico y materialista que los creadores intentaron ejecutar consecuentemente en su práctica artística. Al respecto, debe mos aclarar que los tres poetas asumieron el principio leninista del reflejo artístico<sup>5</sup> a su particular modo cada uno, y con sus personales contradicciones. En todo caso, los tres tomaron por objetiva la - calidad de su referente y, si no científica, sí verdadera, a su interpretación del mismo. De algún modo en su obra está explícita la con-cepción del mundo que los sustenta.

Lo anterior sólo se refiere al lado estructural del problema que

## VII

nos atañe; su lado histórico depende de la continuidad que la poesía política ha logrado desarrollar, continuidad entendida como transformación, por otra parte, y no como mera suma de "epígonos" o influencias. El camino ha sido accidentado. El influjo de las teorías y de la crítica literarias dominantes ha afectado sin duda a los nuevos escritores, inclusive a los más lúcidos. Este trabajo sólo tratará de develar la mitología creada en torno a la cuestión del poema político y, en todo caso, descubrir en lo posible si la secuela de los poemas estudiados ha llegado a ser o puede constituir una tendencia poética más general.

Y, ¿qué entendemos por poesía política?

La concepción leninista no agota a la literatura política en la modalidad de literatura de partido. Por lo mismo, para este trabajo consideramos como política a toda literatura cuyas referencias o funciones apoyen o aspiren a hacerlo, a los intereses, los valores o la práctica política de una clase social determinada o de un proyecto histórico específico. Esa pretensión debe de estar expuesta, explícita o implícitamente en el mismo texto, por ejemplo en la historicidad de los referentes -es el caso de las obras de Hernández y Neruda- y en la postura del poema ante los hechos que refleja (el análisis económico de Parado..., la reflexión histórica del Canto...); muchas ocasiones, tal postura precede al poema y lo inmiscuye en ella (el contexto biográfico de la Canción... hernandiana).

Sin excepción, a todos mis maestros que a lo largo de la carrera de Letras me infundieron su aliento, su bondad y su saber expreso mi mayor agradecimiento. Su especial generosidad me ayudó siempre, y más

## VIII

ahora, para superar las limitaciones de mi labor académica. La pere-  
nne memoria del doctor Luis Ruis Azcoitia, la noble erudición del Dr.  
Sergio Fernández, la sagacidad investigadora de la doctora María Tere  
sa Weissmann, la guía utilísima - si bien no del todo asimilada- del -  
Dr. Buxó y la paciente apreciación de mi Asesora, Maestra Françoise -  
Perus Cointet ha constituido los más firmes apoyos para mi modesto --  
trabajo. También agradezco a las Autoridades de la Facultad de Filoso  
fía y Letras las facilidades que disfruté para superar los obstáculos  
en mi labor. Al maestro Jorge González Teyssier, director del Colegio  
de Ciencias y Humanidades, del plantel Vallejo, hago constar mi firme  
reconocimiento por su calidad humana y capacidad profesional. A final  
de cuentas, los acisttos de mi trabajo, si los hubiere, más serán de  
índole colectiva que individual.

NOTAS AGRIATORIAS A LA INTRODUCCION:

1 "Lo peculiar del pensamiento del mexicano ha sido, cuando el discurso sobre las ideas que constituyen el objeto de la filosofía se ha aplicado a nuestra realidad con acierto, coincidiendo con las necesidades del pueblo y con sus aspiraciones históricas, el haber ratizado lo ajeno con el espíritu local, representado por la sensibilidad del mestizo, convirtiendo, así, la cultura universal en cultura nacional propia." Vicente Lombardo Toledano, Las corrientes filosóficas en la vida de México, pág. 113.

2 "El marxismo ha conquistado su significación histórica universal como ideología del proletariado revolucionario porque no ha rechazado en modo alguno las más valiosas conquistas de la época burguesa, sino, por el contrario, ha asimilado y reelaborado todo lo que hubo de valioso en más de dos mil años de desarrollo del pensamiento y la cultura humanos. Sólo puede ser considerado desarrollo de la cultura verdaderamente proletaria el trabajo ulterior sobre esta base y en esa misma dirección." La literatura y el arte, pág. 151.

3 "Por su origen de clase, por su carácter ideológico, el arte es la expresión del desarraimiento o división social de la humanidad; pero, por su capacidad de tender un puente entre los hombres a través del tiempo y las sociedades de clase, el arte muestra una vocación de universalidad y prefigura, en cierto -

modo, el destino universal humano que sólo llegaré a cumplirse efectivamente en una nueva sociedad con la abolición de los particularismos -materiales o ideológicos- de clase. Adolfo Sánchez Vázquez, Las ideas estéticas de Marx, pág. 27.

4 Así interpreto yo los conceptos de Marx sobre "el eterno encanto del arte griego" a pesar de que las condiciones materiales y espirituales que lo hicieron posible ya han desaparecido de la faz de la tierra.

5 Aplicando Egiérov las tesis de Lenin sobre el conocimiento - como un reflejo dialéctico de la realidad objetiva en el cerebro humano, llega a estas conclusiones:

- que la creación artística no se puede marginar de la vida;
- que el papel transformador del arte en la sociedad viene condicionado por su capacidad de reflejar verazmente la realidad;
- que en el proceso de conocimiento de la imagen artística revisten substancial importancia no sólo las particularidades de lo reflejado, sino, al mismo tiempo, la personalidad del artista, su experiencia de la vida, concepción del mundo, rasgos de su talento y orientación social;
- que la imagen artística no es el reflejo inerte especulativo ni contemplativo pasivo de los fenómenos de la vida. No se limita a reproducir sus rasgos externos. El arte, sirviéndose de la diversidad de medios y procedimientos de crear imágenes artísticas, descubre la esencia de los acontecimientos, fenómenos

y caracteres representados, conservando al sintetizarlos la riqueza de rasgos individuales del objeto;

- que la perfección estética de una obra no se concibe sin armonía interna del contenido y la forma. Pero aunque esa armonía es condición imprescindible de las virtudes de una obra, su valor estético en sí reside en la verdad artística, cuya base y esencia es la verdad de la vida;

- que el arte ha de comprenderse en su desarrollo, como reflejo del mundo objetivo y producto específico de las relaciones sociales, de las necesidades candentes de la sociedad en su dinámica histórica. El arte auténtico posee un enorme valor cognoscitivo, educativo e ideológico-estético, satisfaciendo los sentimientos y demandas estéticas de las masas, forjando en ellas una postura activa ante la vida, a la luz de los ideales sociales estéticos avanzados;

- que admitiendo la existencia de leyes objetivas de la creación artística y la vinculación del artista a las condiciones de la vida social, se puede valorar correctamente la importancia de su personalidad en el progreso artístico de la humanidad"

A. Erórov, Problemas de la estética, p.1. 8-9.

El reflejo artístico exige las peculiaridades estilísticas del autor y las expresivas del texto, sintetiza lo singular con lo general en lo concreto de la obra e implica una inevitable referencia a un mundo cultural de clase dado. Todas estas mediaciones son la vía por la cual profundiza en la realidad.

## I. CESAR VALLEJO: POESIA PARA HACER EL MUNDO<sup>1</sup>.

1.1. Presentaré Paraiso en una piedra una evidente irregularidad rítmica, que incluye a la métrica, mantiene sin embargo dos constantes con las cuales se salva el artificio del ritmo: la acentuación en la sexta sílaba de cada verso, que suele recaer en palabras graves; y el escaso uso de encabalgamientos. Aquí se corrobora que Vallejo presenta sus poemas como un aparente caos formal bajo el cual es destruido, o a veces triunfa, un complejísimo orden que raya en virtuosismo (recordar el análisis de Américo Ferrari acerca de las matemáticas correlaciones léxico-sintácticas detectadas en un poema de Vallejo<sup>2</sup>). Esta "desarmonización" conciente de las formas produce a veces el desplazamiento de la forma retórica e, incluso, del lenguaje mismo; en otras ocasiones, la descomposición de la forma clásica conduce a la producción de una forma superior en complejidad y riqueza. Algo similar ocurre aquí; las marcas o rupturas no evitan la armonía del tema rítmico, el cual por otro lado conoce muchas variaciones a lo largo del poema. Lo esencial es que el constante des-apego (puesto que siempre parte del manejo de ella) de la retórica clásica hace que la poesía de Vallejo oscile sin cesar entre la descomposición del lenguaje y de las formas poéticas (caos) y un cuerpo más dinámico y menos canónico de la armonía. ¿No es el poema mismo un reflejo de la incesante lucha entre el caos y la vida, entablada a lo largo

de todo el universo? Años después de Vallejo, Norbert Weiner, padre de la cibernética, ha llegado a una cosmovisión similar a la del poeta<sup>3</sup>.

1.2. "Parado en una piedra,

desocupado,

astroso, espeluznante,

a la orilla del Sena, va y viene.

Del río brota entonces la conciencia,

con peciolo y rasguños de árbol ávido:

del río sube y baja la ciudad, hecha de lobos

abrazados."

Se inicia el poema con un contraste: lo inmóvil (hombre-piedra) y lo que fluye (río-sube y baja-ciudad); se contraponen - los elementos naturales (río-piedra), dos acciones (parado-sube y baja) y dos aspectos humanos (el individuo-la ciudad):

La conciencia del hombre surge entonces del movimiento del río como algo instintivo (brota de elementos naturales y con rasgos de los mismos) y violento ("rasguños" y "ávido" comparan dicho seme en sus denotaciones respectivas). Además "con peciolo y rasguños de árbol ávido" es un verso con marca fonológica: si Vallejo hubiera elegido acentuar -era lo más plausible- "peciolo", que reconoce las dos acentuaciones, hubiera mantenido la regularidad rítmica explicada en el inciso anterior. Haber escogido la acentuación menos pertinente, y la menos usual, para romper el hemistiquio heptasilábico que inicia



a casi todos los versos, permite que la violencia expresada en el verso sea concomitante con la violentación rítmica.

El movimiento va agitándose del vaivén a un sube y baja más encrespado. La estrofa es cerrada con el verso más largo, que remata el movimiento rítmico y semántico inicial. Aparece la ciudad "hecha de lobos abrazados" (una vez más la contradicción y la violencia, el hombre y sus instintos).

Sintácticamente, el núcleo del sujeto es "Parado" (semánticamente "el parado", como se confirma en la segunda estrofa); la ambigüedad que "parado" tiene, funcional, entre ser adjetivo verboide o sustantivo, y la ausencia del sustantivo "hombre" - deshumanizan a la gramática. El nivel elemental del parado está señalado por sus tres adjetivos: desocupado-astrose-espeluznante cuyas tres determinaciones (la social, la física y la si cológica) realzan la acción de estar parado (va y viene; es -- des-ocupado y como tal realiza la función social de engrosar al ejército industrial de reserva, acción que propicia el temor social "espeluznante"; al fin Vallejo, en "astrose" el poeta - ha yuxtapuesto des semas epuestas: sucio y brillante; "Parado" es por ende tante un sustantivo como una suma de acciones cuyo resultado es el hombre deshumanizado, alienado).

En la primera estrofa se presenta (no sólo se enuncia), por medio del ritmo, de las disfuncionalidades sintácticas, de las contraposiciones léxicas y semánticas, la contraposición entre el hombre que ejecuta el acto (social) de estar parado con la

naturaleza (el río) que transcurre su fluir. De este choque -- surge la conciencia instintiva, elemental, del hombre que se -- contempla en y se descubre como devenir. Pero se trata de un -- hombre histórico; la referencia al Sena, alude por extensión a París. Vallejo rechaza la parábola del signo y ubica con preci-- sión a su referente. La alusión al Sena tuviera un vago aire -- literario, resiste --en muy distinto tono-- a El puente de Mira-- beau de Apollinaire.

1.3. La ambigüedad sintáctica de "Parado" admite que, considerán-- dolo participio, el sujeto del primer enunciado de la estrofa, inmembrado, tácito, sombra, se pierda entre dos complementos -- circunstanciales (de modo, verso 1; de lugar, V. 4), tres modi-- ficadores adjetivos (V. 2 y 3) y dos acciones coordinadas. Yux-- tapuestas, pero con un sentido temporal de sucesión ("entonces") se inician las dos oraciones finales de la estrofa, complementos de lugar, culminando la segunda (V. 6) con una frase adje-- tiva. Tal predominio de los modificadores expresa el naufragio del hombre, inmerso y pasivo en las situaciones que lo envuel-- ven. El surgir de la conciencia aparece como una reacción ins-- tintiva, más vegetal que humana ("Árbol"), más elemental que -- lo vegetativo incluso ("río"). La violencia contenida en esta elemental toma de conciencia la dice la ruptura acentual del -- verso 6 y el tono entrecortado (abundancia de signos de puntu-- ción y ausencia de encabalgamientos).

1.4. Dicho tono, acompañado por retorcidas construcciones sin

-tácticas es característico de muchos Poemas humanos. Vallejo siempre narra reflexionando al mismo tiempo; siempre reflexiona con todos sus sentidos y su sentimiento. Siempre está adentro y afuera del poema y de la realidad misma que refiere; por eso, en muchas obras percibimos varios relieves -el poeta que dialoga consigo mismo, con su lector, con sus personajes; el poema aludido después de su propio punto final-.

Por ello, la perspectiva es fundamental en los poemas vallejianos. También ella contribuye a forjar la simultaneidad de planos (intento heróico de captar la realidad en su riqueza esencial): en esta estrofa, primero un acercamiento al cuerpo del hombre, de espaldas, sin rostro, inconcluse... después un "cuadro americano": el río y el hombre que reacciona al contemplarlo... al final, la panorámica del hombre y el río que se pierden en la ciudad.

Encontramos un doble movimiento simultáneo: el externo, correspondiente a la realidad objetiva, que se refiere al vaivén del parado (PARADOJA: aún en lo inerte hay movimiento), al flujo del río, al hecho subjetivo (que también es parte de esa realidad) del brote de la conciencia en el hombre y a la suma de contradicciones que conmueven y hacen a la ciudad. Y el movimiento interno del poeta (la gradual ampliación de su perspectiva visual). En ambos movimientos se produce el encuentro entre el poeta con su poema -incluyendo al sujeto del poema-. A medida que el hombre se acerca a sí mismo, al ver el río, el

poeta se aleja de él. Movimiento contradictorio que da por resultado el encuentro del poeta con su personaje! El carácter abstracto, no-euclidiano, de estas relaciones espaciales no ha perdido ni un ápice de sus rasgos figurativos. Vallejo no busca ni un objetivismo exacto ni es seducido por su propio lirismo: su integración en el poema lo separa de la realidad que narra. Con esto Vallejo no sólo se involucra con lo que dice sino con la realidad misma a la que alude<sup>4</sup>. Los signos del poema no establecen meros "referentes" o "significados", porque en ellos están re-presentados (con procedimientos distintos, muy vallejianos) tanto la experiencia del artista como la realidad, entrelazándose; a través de la poesía Vallejo conoce y nos descubre el mundo; en este sentido, más que denuncia o testimonio, su poesía es un experimento y el poema un objeto multidimensional y físico, un ser vivo -de ahí la necesidad de su compleja y "asimétrica" organización. Sobre esta "metafísica" estética remito a Masa, Y si después de todo, no sobrevive la palabra, Qué déme a calentar la tinta en que me ahogo, entre otros poemas en los que Vallejo se manifiesta al respecto. Para profundizar en esto, esbozo algunos fragmentos tomados del mismo libro:

"¿Para sólo morir,	
tenemos que morir a cada instante?	("metafísica" del
¿Y el párrafo que escribo?	lenguaje)
¿Y el corchete deísta que enarboló?"	

---

"...he trasladado,  
queriendo canturrear un poco, al lado  
derecho de la vida al lado izquierdo"

(el poema como dimen-  
sión física nueva --  
del mundo)

"Otro busca en el fango huesos, cáscaras. (las leyes que go-  
¿Cómo escribir, después, del infinito?" biernan al poema<sup>5</sup>)

1.5. "El parade la ve yendo y viniendo,  
monumental, llevando sus ayunos en la cabeza  
cóncava,  
en el pecho sus piojos purísimos  
y abajo  
su pequeño sonido, el de su pelvis,  
callado entre dos grandes decisiones,  
y abajo  
más abajo,  
un papelito, un clavo, una cerilla..."

Esta estrofa consta de una oración principal, breve y tajante, y de una subordinada, circunstancial de modo (la sintaxis vallejiiana pocas veces se complica con arborescencias intrincadas: su frecuente recurrencia a las incidentales, así como el casi obligado empleo de oraciones o frases yuxtapuestas o coordinadas crea la sensación de "poesía en bloques", como la llamara un día el Dr. Sergio Fernández; densa en su permanente --fluir accidentado, esta poesía parece hecha de los agudos gritos de la inteligencia).

La oración principal (V. 3) posee marca de irregularidad rítmica, coincidiendo su relevancia fonológica con la sintáctica (otra vez, el orden oculto bajo el aparente caos).

1.6. Veros repetirse el procedimiento de la correlación. La oración principal indica un cambio en el actuar del sujeto del poema: de ver el río, pasa a mirar a la ciudad (tránsito de lo natural a lo social). El poeta, en un movimiento súbitamente inverso al de la estrofa anterior, se acerca vertiginosamente, más allá del close-up, hasta tocar la esencia del parado; primero, lo muestra desde afuera, contrastando -a través del ge--undio- la pausa del vaivén del verso uno con la aceleración -del "yendo y viniendo" (que sugiere una acción más imperfectiva e inacabada que la del presente de indicativo). Tal incremento de velocidad connota la creciente angustia del individuo (y la angustia es coordinada que los versos de V. siempre to--can). Físicamente, la actividad del hombre es menos pasiva que en la estrofa anterior; ya no sólo contempla, sino que también "lleva", lo que implica "poree":

A) Lo que significa de algún modo conciencia o inteligencia:

A<sub>1</sub>: "ayunos er la cabeza",

A<sub>2</sub>: "un papolito",

B) Lo que significa "objeto punzante":

B<sub>1</sub>: "piojos",

B<sub>2</sub>: "un clavo",

C) Lo que significa "función en potencia":

C1: "Pequeño sonido... entre dos grandes decisiones" (alusión a la muerte -el esqueleto- y a la vida -el sexo- simultáneamente),

C2: "a cerilla.

A<sub>1</sub>, B<sub>1</sub> y C<sub>1</sub> remiten a aspectos fisiológicos (de nuevo lo natural) en la cabeza, en el pecho y en la pelvis del sujeto. -- Quien posee las carencias corporales más que a su propio cuerpo: ayunos, suciedad (piojos), continencia ("sonido callado"): PARADOJA.

A<sub>2</sub>, B<sub>2</sub> y C<sub>2</sub> se refieren también a cosas íntimas, pero de índole social: su niñería expresa la pobreza, las carencias con que el hombre se llena los bolsillos. El sentido de esta correlación es presentar todo cuanto no tiene la persona, fisiológica y físicamente, a través de lo que posee. No reconocemos ningún desorden arbitrario en las enumeraciones.

Más aún, hay una gradación porque si en A<sub>1</sub>, B<sub>1</sub> y C<sub>1</sub> hay una relación, oscura e indiscernible, entre la conciencia fisiológica y la razón humana, dada por los adjetivos y las circunstanciales:

"en la cabeza cóncava"- ayunos,

"purísimos"-piojos,

"decisiones"-testículos;

también notamos que pasa de la inteligencia -cabeza- a la integridad -purísimos- a la capacidad práctica -decisiones-.

Al profundizar en la intimidad del parado, Vallejo toca puer

-to finalmente en su esencia: de lo fisiológico desemboca en lo social ( $A_2$ ,  $B_2$ ,  $C_2$ ); de lo nacional va a lo ético para culminar en lo práctico. De sus carencias materiales, a su enajenación social. Esta es la esencia del desocupado.

1.7. También aquí hay un doble movimiento, contradictorio y si multáneo a la vez: el parado mira hacia afuera (a la ciudad) y hacia adentro (su cuerpo y sus bolsillos). ¡Qué gusto el de Va llejo por presentarnos la realidad en toda su dialéctica de -- complejas contradicciones! ¡Cuánto orden requiere todo eso! ¡Y qué cerca, al mismo tiempo, de lo absurdo!. La inmersión en su personaje la subraya Vallejo con la patética repetición de "abajo".

1.8. Si no elude a la contradicción, tampoco soslaya el contras te (que supone la coexistencia de los contrarios); de este modo la ciudad "monumental" contrasta con la pequeñez del hombre (la nimiedad de sus objetos, el tamaño minúsculo de sus partes -piojor o pequeño sonido-, tamaño subrayado por los diminutivos "pa pelito", "cerilla" y por la perspectiva en que son vistos, "abajo"). Pero si lo observamos desde otro punto simultáneamente, "monumental" es sintácticamente ambiguo: puede referirse a la ciudad pero también a la persona (su colocación puede relacionarlo con otros sustantivos). Los rasgos monumentales del parado son su cabeza cóncava sugiriendo una cúpula, el superlativo "purísimos" agrandando el valor moral de su miseria (piojos), los "grandes ruidos" irradiando de su pequeño sonido. En la



misma pobreza de la persona, encuentra Vallejo su grandeza. Una sola realidad vista desde dos ángulos, varía en sus proporciones. Vistas así las cosas, "abajo" adquiere el ceceo de "adentro". Lo contradictorio no es absurdo; la realidad no se desfigura al estilizarla, sino que despliega su riqueza magna.

Los puntos suspensivos obligan a leer en ese espacio el vacío que queda en los holrillos del sujeto. Indican, asimismo, un contraste tónico con la estrofa siguiente -la voz diluyéndose con que termina ésta da paso a la contrastante brillantez del grito que ocupa la tercera estrofa, como los virajes de la música romántica alemana-.

1.9. "¡Este es, trabajadores, aquel  
 que en su labor sudaba para afuera,  
 que suda hoy para adentro su secreción de sangre  
 rehusada!  
 Fundidor del cañón, que sabe cuántas zarpas son  
 acero,  
 tejedor que conoce los hilos positivos de sus venas,  
 albañil de pirámides,  
 constructor de descensos por columnas  
 serenas, por fracasos triunfales,  
 parado individual entre treinta millones de  
 parados,  
 andante en multitud,

¡qué salto el retratado en su talón  
 y qué humo el de su boca ayuna, y cómo  
 su talle incide, canto a canto, en su herramienta  
 atroz, parada,  
 y qué idea de dolorosa válvula en su pómulos!".

Hay un salto en el poema: sin perder continuidad puesto que se ha pasado de la descripción física del hombre a su retrato social, el vocativo, las exclamaciones, lo exhaustivo de la marcial enumeración de las determinaciones del hombre, señalan - un nuevo nivel; del tono lírico, en el cual manejábase al profeta con ribetes intimistas, se pasa al aliento épico, a la arenga que pone de sacrificio la grandeza de una fuerza histórica: el proletariado. Cabe preguntarse, ¿no cae todo esto como un balazo en medio de la línea que el poema se había trazado - ya?, parafraseando a Stendhal. No, porque el poema se ha puesto de pie para lo cual se ha investido de una sutil simetría - estrófica: las dos exclamaciones extremas en cuyo centro queda, firme, la enumeración -el hombre entre sus epítetos-.

Vallejo insiste en que "Parado" no significa inactivo: aquí el movimiento es "sudar para adentro", cosa absurda si no fuera porque se trata de la sangre. Lo biológicamente inadmisible es pertinente si se da una connotación social: "sudar sangre" es un modismo que refleja el trabajo bestial de los explotados. Vallejo, al deshacer el pleonasma "sudar para afuera" demuestra -y ésta es otra preocupación constante de su poesía- que el ser

-tido común suele traicionar a la percepción de la realidad objetiva. Tal es una de las funciones básicas del arte para C.V.: hacer estallar al lenguaje, a la lógica más chota y a las convenciones para lograr una visión más profunda de la realidad. En esto, se aproxima a los poetas malditos y a los vanguardistas pero ya vimos que él quiere hacer saltar los órdenes caducos - sin caer en el sensualismo, en el irracionalismo ni en el ala absurda de las cosas; busca hallar -escribiéndolas- a los órdenes esenciales en toda su compleja dialéctica, de la realidad. Y será en ese orden superior, basado en la concepción marxista-leninista del mundo, en el que el poeta hallará la posibilidad del absurdo, como una consecuencia, y no como un apriorismo, del derrumbamiento de las cosas existentes:

"¡Si después de las alas de los pájaros  
no sobrevive el pájaro parado!"

Resalta también a Yuntas y a Viniere el malo, con un trono al hombro, donde está plasmado con singular nitidez el desengaño.

Sólo después de haber comprendido, aprehendiéndolo en sus versos, Vallejo descubre absurdo al mundo. Aceptar al Vallejo totalmente nihilista que Meo Zilio, entre muchos, pretende mostrar sería igual que negar el sentido de tanta perfección estética en su obra y, de plano, quitarle el derecho de haber mantenido latente en su vida la esperanza<sup>6</sup>.

Que el "sudar sangre para adentro" tiene sentido social, lo reafirma "rechusada", que sintetiza cómo el desocupado, libre de

vender su fuerza de trabajo para ser explotado, carece incluso de la demanda necesaria para su mercancía.

1.10. Expresada la tesis fundamental de la estrofa (el parado sufre su inactividad como si fuera la labor más extenuante), tenemos que el hombre imperceptible de la primera estrofa, que el individuo enajenado de la segunda, desaparece aquí, se despersonaliza y se convierte en masa, en multitud (versos 9 y 10).

Su determinación social la dan los oficios que desempeña (visión marxista del trabajo social como esencia humana). La enumeración empieza significativamente por la rama de producción vital para la industria moderna, la de la industria pesada (enfocada en esos años de preguerra a la industria bélica):

OFICIOS: fundidor, tejedor, albañil;

PRODUCTOS: cañón, tela (tácito), pirámides;

CONOCIMIENTOS: + cuántas zarpas son acero,  
+ los hilos positivos de sus venas,  
+ no sece (en cambio, la calidad del albañil  
es construir, etc.)

La lista nos presenta en gradación a la clase obrera en las diversas ratas de trabajo; cada una de ellas exige un determinado grado de conocimientos. El fundidor es el más calificado (no sólo requiere para su labor de conocimientos técnicos elevados; él comprende mejor que nadie el paso de lo natural, instintivo y espontáneo (zarpas) a la esfera social o racional por trabajar a la materia de la que "surgen" los propios instrumentos de trabajo

(acero). ¿No es el paso señalado por Lenin como tránsito de la espontaneidad a la disciplina de partido, que la fábrica inculca a los obreros?)

El tejedor comprende, sin la cabal conciencia del anterior, el funcionamiento de su propio organismo gracias al tejido de instrumentos y operaciones en su propia labor: "positivos" - ("existentes y observados") ensambla las dos realidades: "hilos" y "venas".

La simetría sintáctico-semántica se interrumpe con el alba fil, el menos calificado, cuyo nivel de conocimientos suele ser mínimo. César Vallejo presenta aquí al obrero desligado del objeto que produce; este objeto dado en las construcciones cívicas posee puros rasgos negativos: lo funerario -pirámides-, lo contrario a su intención -"descensos por columnas serenas"-, lo absurdo (una paradoja que no se desarrolla) de "fracasos triunfales". La perspectiva invertida al presentar a las columnas de arriba hacia abajo propone su hundimiento en vez de su elevación. La irónica antítesis entre la serenidad formal de las columnas con su función de exaltar el belicismo expone su trasfondo irracional. Las obras, en cuanto símbolos del poder estatal, recargan la atmósfera política del poema.

Esta enumeración, tan "asimétrica" como en cierto modo organizada, muestra que nuestro parado es cualquiera de los tres trabajadores enrolados, que es todos ellos; de ahí la conclusión de los versos 9 y 10. El parado continúa su acción de caminar, que no ha interrumpido en todo el poema: su

pase es marcial ahora. En el fundidor se han vuelto a entremezclar el aspecto social con el natural.

1.11. Toda la lista de los oficios resulta ser el conjunto de los modificadores del sujeto del poema, a quien determinan como "ser en multitud"; además, la estrofa empieza y acaba con las acciones de este sujeto, entre admiraciones: el tene sube cuando él actúa.

1.12. Otra recurrencia vallejana es la dualidad mística que a veces asigna a las cifras, sean nombres o números. Por ejemplo:

"...un mal alumno

leyendo va en tu naípe, en tu hojarasca,

el hambre de razón que le enlequece

y la sed de demencia que le aloca"

(El libro de la naturaleza)

Pero en Parado..., los treinta millones de parados tienen un significado histórico preciso, el de la crisis económica de la posguerra en Francia. Aquí el aspecto estético de la realidad no predomina.

1.13. El signo admirativo es reforzado por el enfático "y qué". El narrador se imiscuye y toma partido en la misma realidad que nombra. El poeta, dentre del poema, está con la multitud obrera que desfila. Hay descuido sintáctico en la estrofa: abundantes yuxtaposiciones (4), muchas subordinadas adjetivas iniciadas con el relativo "que" (4), demasiadas coordinadas -enlazadas con un "y" elemental (3). Es un estilo más prosaico

que poético (que suele ser menos discontinuo y más arborescente). Prosaísmo que es producto de la integración emocional del poeta con el poema y con la realidad referida. Su espontaneidad no radica en el automatismo de la escritura ni, menos, en una supuesta sencillez de ideas, sino en un relativo "sacrificio" de lo poético en aras del compromiso del artista con otras instancias. El énfasis sintáctico lleva a lo prosaico; y lo prosaico representa la cruda belleza de cuanto existe. Los coloquialismos, las menciones a lo cotidiano y las estructuras sintácticas rudimentarias contrastan con el complejo orden dialéctico presentado y con la profundidad de las referencias económico-políticas. Vallejo no ha dejado de ser un artista complejo; mas en vez de llegar al estallido trilineal intenta equilibrar lo histórico o referencial con lo patético, por lo demás tan intenso como siempre... estiliza el lenguaje justo hasta el límite en que la razón descubre las más hondas contradicciones de la realidad sin caer en el absurdo<sup>7</sup>. Esta instancia límite es lo que explica tanta abundancia de paradojas, de perspectivas y movimientos no-convencionales (fuera del sentido común, pero no necesaria ni frecuentemente irracionales).

"Espontáneo" es aquí "elemental" (fundamental) y es el resultado del encuentro del poeta con la realidad en el poema mismo; no hay improvisación sino sorpresa. Con su elementalidad - la sintaxis refleja la profundidad esencial de la realidad aludida-descubierta y de la visión exaltada con que el poeta la

siente y nos la dice (recordar Yuntas).<sup>8</sup>

1.14. En las exclamativas que cierran la estrofa no hay verbo, pero la acción denotada en tres de ellas es "brotar o surgir": de la acción de caminar en multitud surgen dos elementos concretos, aunque inasibles: el salto y el humo; y dos conceptos abstractos, pero surgidos del físioco mismo del individuo: la incidencia del talle con la herramienta plasma su vinculación orgánica con el trabajo; la idea de válvula en el pómulo formula su capacidad de llanto y su contenida potencia social, - que puede evidenciarse en una huelga por ejemplo. Las ideas - son producto de la acción humana (de su práctica social, dice Marx). Valleje afirma: y de sus actos elementales (fundamenta les).

El sema contextual de "marcha política" y el de "trabajo industrial" para tales actos, hace que éstos ganen en esencia (siguiendo a Marx). Por eso, no hay desproporción en el salto retratado en el talón del individuo ni en el humo por su boca ayuna: ambas acciones poseen envergadura social, histórica.

"Talle" en Valleje se remonta al sexo (Cfr. el Poema XI de Trilce); aquí es más plástico, designa una "figura o silueta"; "incide" es elisión de "coincide" y "corta" (sema éste nuclear del término). La plasticidad de la conexión entre el cuerpo - del trabajador con sus herramientas corresponde a la tesis mar xista del instrumento de trabajo como prolongación de los sen tidos y del cuerpo humano en general (tesis que V. manejó en u



-no de sus apuntes de su cuaderno de viaje a la U.R.S.S.)

El poema comienza mostrando al hombre en su nivel más extremo, esencial, casi en la desnudez de lo fisiológico (igual que en La rueda del hambriento), de tal extremo surge la conciencia elemental que, en medio de la multitud -cuando el hombre asume su naturaleza social- se eleva a un nivel plenamente humano: - esta transición entre lo físico y lo racional la explican Vallejo y Marx por la mediación del trabajo como práctica histórica; tal es el sentido del ensamblamiento entre el sujeto con su herramienta "canto a canto" (concreto, físico y, a la vez, poético, abstracto). El hombre cede a su herramienta por su física delgadez, por su miseria social; también con su agudeza (la sutil razón humana, más poderosa que sus propios instrumentos). En el primer caso, "cante" equivale a esquina o filo; en el otro, a canción. Ambos se mas coexisten simultáneamente. El "cante a canto" no sólo une al cuerpo con la herramienta, sino a los dos niveles significativos. El canto avisa su propia pelisemia.

Las ocho expresiones aclarativas de la estrofa demuestran que la simplicidad sintáctica no es absoluta; simultáneamente, trae aparejada cierta complejidad. Entonces:

- Del talón (1) (retratado) el salto.  
 De la boca ayuna (2) SURGEN humo.  
 Del pómulo (3) idea de dolorosa válvula.

La carencia del verbo hace que tanto de la expresión como - de la idea expresada (la acción física del parado) el poeta in fiera abstracciones, igual que al lector infiere la acción sugerida:

- (1) La potencia física (el salto) del personaje al marchar en multitud.
- (2) Su debilidad fisiológica, que lo hace arrojar humo en vez de palabras; que le permite fumar, mas no comer.
- (3) Su angustia existencial y su capacidad de autocontrol: el pómulo, saliente como válvula, cierra el paso al llanto (i magen plástica a la vez que referencia a la disciplina que la vida y el trabajo han inculcado al proletario: Lenin).

Las palabras con semas físicos se van evaporando (de 1 a 2) hasta quedar en la idea del enunciado 3. El poeta describe en su concreta abstracción a la esencia de su personaje

1.15. El feísmo, otro rasgo del prosaísmo, aparece en "atroz, parada" (que nos recuerda el "espeluznante" de la primera estrofa). La ausencia de movimiento, de desarrollo en las fuerzas productivas -la herramienta y el hombre- en esa estrofa inicial no sólo pone en crisis al modo de producción, sino que atenta contra la naturaleza misma (el río, la naturaleza humana, la esencia de las cosas): es fea. En La rueda del hambriento (título que evoca al ciclo productivo capitalista y es también símbolo de connotaciones metafísicas), Vallejo dirá: "Por

entre mis propios dientes salgo humeando/ .../ y ya no tengo nada, esto es horrendo". En ese poema, Valleje no se peadrá la camisa de un personaje, estará hablando en primera persona.

Desnudar la realidad hasta el feísmo sólo puede lograrlo quien, inmerso hasta los tuétanos en ella, le descubre una belleza tumefacta, enésima paradoja. Así aparece el pémulo mural del sufriente.

1.16. Hay tres marcas rítmicas en la estrofa: en el 8º verso coincide con una anomalía sintáctica ya que este enunciado no tiene expresión aclarativa ni señala los conocimientos específicos del oficio correspondiente -ver supra, 1.10- invirtiendo además la habitual perspectiva.

Los dos últimos versos también tienen marca rítmica (encabalgamiento el 12º y alteración del heptasílabo inicial el -- 13º). La exaltación del narrador hace que "idea" transgreda - la regularidad acentual. Al hallar el concepto fundamental, buscado desde el principio, de la síntesis entre la naturaleza (lo físico) y la razón, síntesis producida en el trabajo, el poema se desquicia y sube en intensidad a medida que aumenta en profundidad. "Y cómo" irrumpe entre tantos "y qué" para afianzar la notoriedad del verso.

1.17. "También parado el hierre frente al horno,  
paradas las semillas con sus sumisas síntesis al aire,  
parados los petróleos conexos,

parada en sus auténticos apóstrofes la luz,  
paradas de crecer los laureles,  
paradas en un pie las aguas móviles  
y hasta la tierra misma, parada de estuper ante  
este paro.

¡qué salte el retratado en sus tendones!  
¡qué transmisión entablan sus cien pasos!  
¡cómo chillan el motor en su tobillo!  
¡cómo gruñe el reloj, paseándose impaciente a  
sus espaldas!

¡cómo oye deglutir a los patronos  
el trage que le falta, camaradas,  
y el pan que se equivoca de saliva,  
y, oyéndolo, sintiéndolo, en plural, humana-  
mente,

¡cómo clava el relámpago  
su fuerza sin cabeza en su cabeza!  
y le que hacen abajo, entonces, ¡ay!  
más abajo, camaradas,  
el papeluche, el clave, la cerilla,  
el pequeño sonido, el piejo padre!"

Esta última estrofa es la más larga de todas, no posee mar\_ cas rítmicas significativas -es la más fluida- y retoma elemen\_ tos de las tres estrofas anteriores, cerrelacionándolas entre

sí. Resulta una conclusión y una vuelta del sentido inicial del poema.

1.18. De la primera estrofa retoma el término "parado", aquí un indudable participio, para enumerar las consecuencias del "estar parado" del desempleado: su inacción produce la catástrofe, el desequilibrio, tanto en el orden social como en el cósmico.

Una hilera de elementos correspondientes a diversas ramas de la producción: una vez más se inicia con el baluarte de la industria moderna, la industria pesada (hierro), luego, la agricultura (semillas), los energéticos (petróleos-luz); en "laureles" hay dos temas simultáneos: el textual (labor de jardinería) y el contextual -predominante-, tomado a su vez de la retórica clásica (glorias) que nos remite a las "columnas serenas" de la tercera estrofa. "Laureles" alude a:

- +El trabajo del albañil en la construcción, también parado.
- +El estancamiento en el aparato ideológico burgués, cuyos valores son arrastrados por el torbellino de la crisis cósmica.

Así, a la falta de capital realizado sigue la insuficiente demanda de trabajo con la consiguiente liquidación de las ilusiones en la eficacia del modo de producción en su conjunto.

Pero también el paro afecta el equilibrio natural (el mar, "las aguas móviles", y "hasta la tierra misma") y aquí sí está presente el eclecticismo del pensamiento vallejiense; por un lado, el materialismo dialéctico aplicado a la historia y a la

ocurrencia correctamente y, por otro, la sutil metafísica del poeta, quien confunde sin discernirlos al ámbito natural y al social. Porque el paso de lo social a lo cósmico no es un mero artificio literario, sino una confusión, típica del pensamiento mágico; el parado, trasmutado en un héroe al estilo de los hombres sagrados del mundo primitivo, trastorna con su estatismo al universo -el desorden social provoca el caos universal-. El trabajo, puente necesario entre ambos órdenes, ha sido destruido por la crisis en aras siempre de la ganancia de los capitalistas más fuertes, dice Marx, para salvar además el orden de cosas existente. La conmoción producida por él es de magnitudes máximas. Tal es el nexo lógico en que apoya César Vallejo su concepción ecléctica.

La ambivalencia entre lo social y lo natural es proyectada en la ambigüedad semántica de "luz", que, ya vimos, se refiere a la rama industrial de energía eléctrica pero también al hecho natural (quedando incorporada al grupo del mar y de la tierra); en este segundo caso, el desorden es total puesto que se ha detenido aquello que, siendo la frontera entre materia y energía, es lo indetenable por esencia, físicamente inaprehensible. Si el absurdo social atenta contra natura hasta tal extremo, el --deísmo lleva a Vallejo a identificar sin discreción dos niveles distintos de la existencia, tratando de integrar al materialismo dialéctico como parte integrante de una peculiarísima concepción mágico-metafísica. Busca, en fin, a su manera la Ley de

leyes que devolviera al mundo la Unidad perdida después del -- Gran Balaze.

1.19. El papel de los modificadores aclara más lo anterior. En los versos 1 y 5 de la estrofa, se modifica indudablemente al núcleo del predicado; en el 3, al del sujeto; en el 2 y en el 6, en el 7 incluso, se modifica a ambos componentes; en el verso 4, la peculiar semántica de "luz" hace que "en sus auténticos apóstrofes" sea tanto circunstancial modal como adjetivo determinativo -equivalente a "esta"-, ya que la luz siempre es gritada, nunca suave siempre emitida (arrajada).

Vallejo nos muestra que en el esquema de Bühler S-P no hay murallas chinas entre los elementos de la relación. La oscilación y ambigüedades que sufren los modificadores verbales y nominales sirven para representar la confusión causada por una acción consumada y siempre repetida: "parade" transgrede las leyes fundamentales -dialécticas- del mundo mismo. Asimismo, en el verboide queda un resto del sustantivo, del sujeto, del parade de la estrofa inicial, cuya sustancia (el dolor acase) impregna a todo el universo, a todo cuanto ha dejado de tocar.

El lenguaje, al revés del de Trilce, asume pero resiste la comunicación y la transmite sin llegar a la distorsión entrópica. La conciencia del poeta no se sumerge en la realidad que refiere e en su propia exaltación a tal grado que se confunda con ellas (y cuando lo haga, como en La rueda del hambriente, será destruyendo los rasgos expresivos comunes a la retórica litera

-ria, por medio del lenguaje directo:

"Váca mi estómago, váca mi yeyuno..."

"pero dadme,

en español,

alge, en fin, de comer, de beber..."

"Halle una extraña forma, está muy rota

y sucia mi camisa

y ya no tengo nada, este es horrendo.")

Allí Valleje descubre que el lenguaje directo posee la misma característica, en grado superior quizás en cierto contexto, que el lenguaje altamente estilizado: rompe con la forma tradicional del poema, siempre y cuando sea necesario, para expresar las rupturas de las armonías y las simetrías tradicionales; y también comunica mejor ese suceso. Aquí, en el poema que nos ocupa, él juega con la estructura de la oración, sin romperla, para lavar y planchar este caos.

1.20. Luego, el hilo del poema regresa a la imagen del individuo que marcha en multitud, tercera estrofa, mediante la leve variación del estribillo: el salto se retrata en los tendones, no ya en el talón, es menos simbólico y más de carne, hueso y músculo; hay un retorno de los efectos cósmicos a la causa histórica.

1.21. Otra enumeración. La sintaxis de Valleje, entrecortada por emotiva, nos presenta en las dos últimas estrofas una serie de bloques hechos de trozos superpuestos de conceptos. La continuidad y la arborescencia sólo asoman esporádicamente, (no



ocurre así en la vida misma?

1.22. Hay una gradación acústica en la lista: del golpe seco -salte"- pasa al ruido sesteado y bajo de la transmisión; después, un agudo "chilla" súbito para concluir con el grave, e incesante, gruñido del relej. La transición entre lo plástico y lo acústico está dada en el salto y corresponde a un nuevo movimiento en el poema: el narrador va penetrando en el hombre que describe (lo plástico evoca una percepción más externa de este sujeto).

1.23. Tendones, cien pasos y tobillo comparten el tema de "andar". La actividad concreta del hombre, ininterrumpida y contrastante con su inacción social, continúa. Ahora el sujeto se vuelve a enfrentarse hacia adentro consigo mismo pero ahora, en multitud, en indestructible relación con la realidad que lo rodea: los saltos producen una cadena física, trayectoria que a su vez tiene un paralelismo con la concatenación de percepciones y reflexiones dentro del parado, la cual es reflejada por la sintaxis saltada de la enumeración.

Este juego espectacular de espejos permite contemplar, simultáneamente a través de la escritura, los aspectos subjetivos y objetivos de la realidad referida. Dentro del cuerpo, el motor vital del hombre, desquiciado también del corazón al tobillo. - Fuera de él, el tiempo siempre por encima de su voluntad y de su conciencia -a sus espaldas-, atosigante -gruñendo-: "El tiempo es el espacio en que se desarrolla el hombre" (Marx, de nuevo). ¿Qué imagen más vital y más abstracta, más concreta y más simbólica a

la vez? El tiempo, veraz, vertiginoso y lento a un mismo son: "paseándose impaciente" (nétese el dilatamiento del ritmo por la voluptuosa longitud de las dos palabras), paradoja excelente y per excelencia, esencia del ser humano, histórico y efímero, nunca absolutamente histórico, jamás efímero por entero (Cfr. Yuntas). Vallejo, el poeta de lo que sucede sin acabar.

1.24. En la enumeración, un salto. El narrador pasa de contemplar a su parado hasta meterse en su piel. Repite el movimiento de la primera estrofa y se acerca al sujeto que, al mismo tiempo, se acerca a sí mismo -al abrir sus sentidos a los demás- en una enésima paradoja cuyo desarrollo se explica si recordamos que Le nia había dicho que la clase obrera conquistaría su conciencia -de clase sólo en la medida en que se abriera a las otras clases explotadas de la sociedad (Cap. III del ¿Qué hacer?)

La gradación acústica analizada en 1.22, acompañada de aliteraciones como "chilla-tobillo" o la fricación de "gruñe-relejo", apunta este proceso por el cual el narrador se mete en el personaje; éste, por su parte, primero se escucha a sí mismo, a su -- propio cuerpo para después oír lo más recóndito del interior de los demás. El tránsito entre ambos niveles de percepción le establece el sonido del reloj, fuera ya del cuerpo del desempleado y por encima también de los patrones. La percepción del tiempo, del río en la estrofa inicial, ha cobrado un neto matiz social en la imagen del reloj.

1.25. Por eso, lo sensorial, referido a la percepción del hombre

que marcha en multitud ha adquirido ya rasgos evidentemente ideológicos; los elementos fisiológicos ("deglutir", "saliva") se entrecruzan con otros, sociales ("patrones", "camaradas"). Esto es más claro en los enunciados relativos:

"el trage que le falta" expresa una propiedad injustamente apropiada; "el pan que se equivoca de saliva" remite a un error natural, reflejo de una injusticia social.

El capitalismo es, por su naturaleza, antinatural y no-humano.

El poema se acerca a su propia realidad del mismo modo que el narrador ha llegado hacia él, hasta penetrar en lo íntimo, en "lo abajo", en la esencia del otro mundo que conforma su universo: -capta el oscuro sentido del burgués que come -capta no con los puros sentidos, sino ayudado por la concepción revolucionaria que le ha descubierto sus insuficiencias, su explotación. Y ahora la aliteración con g (deglutir, trage) con t (las anteriores y falta) y las líquidas (glu, tro, tra) excita el paladar de los lectores para reproducir en ellos tanto lo abstracto como lo concreto del texto. El sujeto del poema se encamina a la abstracción de sus vivencias mientras el lector recorre el camino en la dirección contraria.

1.26. El poema alcanza su máxima intensidad. Igual que en la -- primera estrofa, el doble gerundio hace más intensa, velez y exaltada a la acción que, de por sí, crece en dramatismo. Esta vez, el doble gerundio va acompañado por los adverbios "en plural" -reiteración del andante en multitud- y "humanamente" -que

por primera vez en el poema humaniza en su plenitud al parade-.

Los versos 16 y 17, así como la interjección, son exclamaciones dentro de otra exclamación que va del verso 12 al 21. En esta estrofa; gritos dentro de otro grito, modulaciones musicales dentro de la bulla, se resultan el estruendo mudo del (O)dund-neurtse! palindromático del poema XIII de Trilce. La intención es, sin embargo, muy similar: el estruendo mudo -la fuerza sin cabeza en su cabeza, del relámpago- es dado sin el desquiciamiento lingüístico sino con una acumulación de signos, exclamativos y léxicos ("cabeza"). La luz, la potencia bruta del relámpago, instintivos y "sin cabeza" -la necesidad corpórea del sujeto-, apoyadas ya en la racionalización de su situación alcanzada por el hombre en el transcurso de la marcha-poema ("en su cabeza") generan la chispa de la inteligencia global alcanzada por este individuo.

1.27. Se inicia la estrofa final con la relación de las consecuencias del paro del (los) hombres (s) como un panorama de la ciudad y del mundo que el narrador interpreta al describir y que el parade percibe con todos sus sentidos. Ahí está lo visual, lo auditivo, lo táctil -el clavo-, el gusto -la saliva-, el olfato -el sudor-, el sentido interno -el hambre de los ayunos-, el del movimiento -la marcha- y el social -la multitud y los patrones-.

El acercamiento del narrador al personaje bajo la forma de una exaltada enumeración de los sonidos físicos y abstractos producidos por el hombre en marcha conlleva un aceleramiento del ac

-to físico y de la actividad subjetiva -el desarrollo de la conciencia- del poema (recordar que el tono del poema sube en relación directa con la actividad del sujeto). A partir del verso 12 el narrador está dentro de su personaje: los sentidos ya no son percibidos desde afuera del mismo; al mismo tiempo, hay una sutil distancia entre el desempleado y el poeta: el vocativo "camaradas" da fe de que el narrador sigue en el poema y fuera del otro, incorporando al movimiento del texto a los propios lectores con ese aquel tratamiento, afectuoso y erótico, de clara connotación política (comunista), creando un ambiente de intimidad y confesión personal (paradeja tonal).

El distanciamiento correlativo a la identificación entre poeta y personaje traza los límites espaciales del poema con la realidad que refiere: el poeta, por lo menos aquí, rechaza presentar a su obra como una estructura -diría Alfonso Reyes- con una realidad propia, autónoma de la realidad objetiva misma. Por eso, delimita ambas estructuras con ambos personajes. Tampoco se obstina en fotografiar a sus referentes. He aquí la madurez de los Poemas humanos: para Vallejo, el poema vale en la medida en que profundiza en los aspectos esenciales, más legítimos, de la realidad aludida; en que el sentido común es desbordado por los sentidos plenamente humanizados del desesperado -el desocupado- y del artista -el exaltado- hasta hacer aflorar en su plenitud a las contradicciones -y a su negación, los contrastes- que pululan en el universo y le confieren<sup>9</sup>.

El poeta está dentro y fuera de su personaje, de su referencia; la realidad es tal como la expresa el poema y a la vez ha sido transformada en un ser con propia vida, capaz de violentar incluso a las leyes naturales (ver Masa, Alfonso, estás mirándome, le veo e Acaba de pasar el que vendrá) fundamentalmente para amigular la instancia implacable de la muerte; el poema refleja fiel y agudamente a la realidad y, también, trata de superarla, de resolver su contradicción más terrible, la de la vida y la muerte. Aunque en este poema es más gnoseológico el asunto que teleológico.

Acústica y semánticamente son los versos 15 y 16 los momentos climáticos de todo el canto:

"¡Cómo clava el relámpago  
su fuerza sin cabeza en su cabeza!"

La acción de clavar nos remite al adminículo que él guarda en el bolsillo -el clavo-. Delicosa y sutil, la acción ocurre en la conciencia del hombre; el objeto mismo se ha convertido en una fuerza formidable. Punzante es todo objeto que es sutil, penetrante e que causa dolor; en ambos casos, agudiza la conciencia humana.

La doble repetición en el verso 14 (dos gerundios y dos adverbios), la longitud de las palabras de este verso (entre tres y cinco sílabas cada una), la semirruptura rítmica del mismo (va acentuada la sexta sílaba, pero en palabra esdrújula)... todo coincide con el acercamiento del narrador al desempleado y, sobre todo, con la intensificación de las percepciones del segundo: de lo

que le rodea -los patrones- y de lo que le conforma -el reloj existencial a sus espaldas: al verse a sí mismo de espaldas, concibe a su persona como una abstracción, se convierte en objeto de su propio conocimiento. Llega entonces el momento de la gran conclusión, el relámpago del conocimiento de sus carencias y potencialidades (y del origen social de las mismas, conocimiento éste emanado de su marcha en multitud, del cariz político insinuado en ella) que le descubren con la claridad de la ciega necesidad ("su fuerza sin cabeza") su propia esencia y todas las determinaciones que el poeta fue aprehendiendo desde la tercera estrofa. El parate, tal vez analfabete, se humaniza y se convierte en filósofo a partir de sus necesidades más instintivas, igual que en la primera estrofa, a partir de sus sentidos exasperados por el hambre y por la angustia, mas ahora "en plural, humanamente". Humano es quien ve, oye, sufre colectivamente.

El verso 14 resulta un acorde que prelude la conclusión fundamental del hombre, su toma de conciencia como clase social y como individuo. La práctica social del hacer político (participar en una marcha, escuchar interiorizándose a las consignas, etc.) es el nexo que necesita para pasar del conocimiento elemental de su propio sufrimiento (grado de conciencia surge en la estrofa primera) a la raíz histórico-social del mismo. La inacción del desempleo se torna en su contrario: en actividad política y en conciencia humana.

El hombre descifra entonces todo el universo de miserias que

lo comprende. El contraste entre el despectivo papeluche con el pieje "padre" -en Vallejo este adjetivo significa causa fundamental de algo- refleja la nueva percepción, enorme, adquirida por lo trivial y aún por lo sucio.

La obra se cierra dentro de la piel del sujeto, en su plena conciencia (se repite el "abajo...más abajo") ya definitivamente distanciada de quien lo contempla -C.V.- mediante la repetición del vocativo que recuerda la presencia del narrador. Y acaba casi del mismo modo que la segunda estrofa, pero sin puntos suspensivos, entre admiraciones y con un significado y una tonalidad ascendente, epuestas a la de la estrofa anterior:

-Los objetos han perdido su miedad, el hombre les ha incorporado a su esencia en cuanto ha descubierto su humanidad en su misma pobreza.

-El pieje, punzante como el clavo, símbolo de su necesidad extrema, ha dejado de poseer un ser puramente negativo (algo que se sufre) para adquirir el opuesto (el reconocimiento de sus necesidades lo conduce a su liberación). El proletario es el más humano de los hombres porque:

a) es "el que más sufre" (física y socialmente) la injusticia, el que nada tiene que perder sino sus cadenas y que, por ende, pertenece a la clase más revolucionaria de la sociedad;

b) su calidad política como clase obrera le permite la posibilidad histórica de emancipar a la sociedad -y al cosmos, insinúa Vallejo- de las contradicciones -y de El Absurdo-. Su grado de conciencia es superior al de las otras



clases por sus propias condiciones de vida y de trabajo (aunque se requiera de la acertada dirección de un partido de vanguardia, acetaría Lenin);

c) Su conciencia personal es mayor que la del hombre y la del sentido comunes, debido a su contacto cotidiano con el mundo a través del trabajo productivo; a tal grado, que su mismo desempleo se convierte en una actividad para sobrevivir;

d) En ninguna otra clase social se cumple tan cabalmente la tesis vallejiense de la fusión entre lo natural, físico e instintivo con lo social y racional.

Paradoja final: el proletario, que no posee sino a su propia prele y a su fuerza de trabajo, resulta hijo de su propio cuerpo, de sus necesidades y esfuerzos para sobrevivir: "pieje padre".

1.28. La última estrofa recibe diversos elementos de las anteriores. De la primera, retoma el doble gerundio consecutivo para intensificar la acción y el tono del poema; también rescata la noción del origen animal, instintivo, de la razón humana.

De la segunda, recupera la categórica elevación de lo trivial en una situación dada (del mismo modo que los hombres más escueros pueden convertirse en protagonistas de la historia). Empero, hay una alteración: el pequeño semido callado de la segunda estrofa despierta en esta última y se integra al concierto acústico del tobillo, el reloj e la deglución ajena. Si vemos que ese semidillo se ubica en la pelvis -soma de vida (sexualidad) y de

muerte a la vez (esqueleto)- entenderemos que la región más instintiva, que alude al instinto de conservación, se integra también a la toma de conciencia del parado. En el universo vallejiano, la lucha de la clase obrera constituye una esperanza para liquidar a la Gran Contradicción Universal, para "matar a la muerte".

De la estrofa tres se rescata al fundidor, en el hierro; al albañil que construye fracasos triunfales, en los laureles parados de crecer; a la sangre sudada para adentro, en las aguas inmóviles. De la causa (los hombres parados) se pasa a los efectos.

Vimos que el estribillo rescata el hilo del poema y supone un acercamiento hacia el sujeto del mismo. Además hay una antítesis entre la humeante boca del desempleado con el repleto paladar de los patrones.

Todo el poema es un juego de correspondencias que indican la intención de un orden estructural, determinado siempre por la acción referida en el poema: el desempleo del sujeto produce una serie de acciones (físicas, de esfuerzo intenso para superar las necesidades corporales insatisfechas; sociales, políticas; y subjetivas, o sea el gradual ascenso del hombre a la conciencia de su propia situación).

Ley general de composición del poema. Vista la inacción del parado y los actos objetivos (el andar, el sufrir físicamente, el alterar el orden cósmico) y subjetivos (la toma de conciencia) que él produce, el principio en que se funda la construcción de es

-ta obra es el del carácter cíclico y en espiral de las acciones desatadas por el pare y del teme con que son descritas.

El ascenso de la acción es demostrado por el pase de la piedra al relámpago; de la percepción simple del sujeto (va y viene, ve) a la gama de sensaciones de la estrofa final; del carácter espontáneo de la conciencia del sujeto a su superación final en conciencia humana.

La mención de las cosas triviales indica dos ciclos en este proceso: el del hombre solo que se asema a sí mismo en las dos primeras estrofas y el del hombre entero, politizado, del final. Los estribillos -nunca idénticos, lo que prueba que no se trata de ciclos cerrados sino con un desarrollo progresivo-, la reiterada aparición de los exclamativos "qué" y "cómo" en sendos momentos del poema, los gerundios también repetidos, confirman el orden cíclico de la acción narrada. Este es el origen de las correspondencias internas detectadas en 1.28.

La relación de los elementos de la tercera estrofa con los de la primera parte de la cuarta forma una digresión para que el autor reflexione sobre los efectos universales de la inacción del parade. El poeta y el lector saben de antemano lo que el sujeto del poema descubrirá luego, en el final. Se nos presenta primero a la realidad objetiva y después a la subjetiva -el autor reflexiona sobre aquella; la reflexión del hombre constituye a ésta-.

Con esto, Vallejo nos recuerda que la acción de la obra está determinada por las condiciones objetivas en que se realiza.

Y cuando el artista conjuga el neutro "le" con el polisémico "¡ay!" (¡dolor e sorpresa e gusto?) seguidos de un "entonces" que abre indefinidamente la temporalidad del "hacer" en presente, se nos revela que es sólo el principio de la conciencia lo que ha surgido en el guijete.

La estructura élfica, con ser muy clara, ni es absoluta, ni es cerrada, ni concluye con el poema. Vallejo suele concebir sus obras como fragmentos de una realidad en la cual, en vez de acabar se incrusta y continúa. Basta recordar el verso final de Ande desnudo, en pelle, el millenario, en el que se interrumpe una larga secuencia de anheles con el irónico desaliente de un -- "Me llaman. Vuelve." Ahí la realidad se ha metido en el sueño poético; aquí es a la inversa.

La división estrófica señala el desarrollo tónico de la obra. Es un elemento emotivo.

El texto comienza y acaba con un ritmo entrecortado por la abundancia de comas y porque son los dos únicos instantes de la obra en que cierta linealidad sintáctica predomina sobre la estructura enumerativa que priva en casi todo el poema. Principio y final que de alguna modo reproducen el carácter cíclico de la acción que presenta la obra.

### CONCLUSIONES

La aparente irregularidad rítmica, bajo la cual existe un orden -asimétrico y relativo-, las disfuncionalidades sintácticas de "parado", el predominio de los modificadores, abundantes en -

las escasas oraciones, las correlaciones léxicas y semánticas, la apelación a la retórica ("lebos abrazados" e la imagen del Sana), el doble plano simultáneo de la acción (el subjetivo: la conciencia del parate y las percepciones del narrador; el objetivo: el vaivén del hombre y el fluir del río) muestran en la 1a. estrofa:

a) La lucha, formal y real, entre el caos y un orden accidentado y lleno de paradojas;

b) La gradual intensificación de los movimientos del poema, que corresponden a su vez a los diversos planos e relieves de la obra -cosa muy usual en V., Cfr. Los mineros salieron de la mina que se entrecruzan, chocan (como aquí pasa: el sujeto se acerca a sí mismo a medida que el narrador se aleja de él) e confluyen. En la poesía vallejiama siempre hay movimiento, porque éste siempre vitaliza a la realidad referida. Valleje no evoca, presenta: Poema LV de Trilce (Samsa diría...);

c) La esencial deshumanización del desempleado, prese en sus circunstancias, y cuya elemental conciencia brota con la violencia de la ciega necesidad natural, como un reflejo instintivo;

d) Al involucrarse el poeta en su obra, se compromete también con la realidad que demuestra, aunque mantenga como narrador -- cierta distancia. Al mantener al poema dentro de cauces figurativos -pues aún lo absurdo e lo paradójico tienen aquí un sentido estricto- controlando la racionalidad del lenguaje -el pleonismo destruido con el cliché "sudar sangre"-, se destruye la -- convencionalidad del lenguaje sin afectar la esencia comunicativa

del mismo;

e) El poema lucha consigo mismo para superar su carácter de creación ficticia, en el sentido que Alfonso Reyes dio a este término, buscando convertirse en un hecho orgánico, más que objetivo. Pero su realidad está en función directa de su capacidad para representar, estableciendo para sí mismo, a las leyes fundamentales de la dialéctica realidad exterior. Para el peruano, lo subjetivo no se reduce a lo inconsciente. El trabaja con todos los elementos de la conciencia: la emoción, las percepciones, etc.

La segunda estrofa busca con sus implícitos encuentros léxico-semánticos tocar la esencia del hombre: sus carencias físicas, su enajenación psíquica, su carácter social de explotación, que lo confiere, por paradoja, toda su miseria y toda su grandeza (concepto del dolor como la forma más heroica y auténtica de la existencia y como medio para una posible "liberación", en el sentido de Vallejo. Véase Voy a hablar de la esperanza).

El frecuente uso de las paradojas da la visión de la realidad para el poeta: la descubre dual y densa, materializada en la rareza de un lenguaje cotidiano, que es la contrapartida de las frases modernistas pero también el código secreto de las cosas. - Tras la dualidad, está la oscura unidad que C.V. se figura en Un hombre está mirando a una mujer. La ley del contraste, presente hasta en la manera de construir el poema (los tomos superpuestos de las estrofas intermedias), es la explicación más profunda de la realidad que el poeta consigue realizar.

La tendencia vallejiiana a abolir el sentido común, ya sea buscando efectos de simultaneidad en los movimientos de los planes, ya sea por los contrastes esenciales que maneja (la grandeza en la miseria del hombre), ya sea brincando desde la dialéctica entre hombre, naturaleza y sociedad al idealismo metafísico de un nexo mágico entre la conciencia -el poema- y el cosmos, y todo - por el apremio ante la inevitabilidad de la muerte (triumfo final del caos, trivialización del orden más alto). Cada poema de Vallejo es un tanteo por el Orden supremo -accidental, de alguna modo amargo, haciéndose- que suprima el acabamiento de las cosas ("Murí mi eternidad, y estoy velándola"). Su poesía se deforma la realidad, sino que la violenta hasta captar su estilo, vista siempre desde esa angustia. Si la simultaneidad espacio-temporal va acompañada de desdoblamientos y ubicuidades personales, como la del narrador y el desempleado, es porque la razón vallejiiana, en su desesperación, sí admite cosas para el sentido común incoherentes e extravagantes.

Lo que Vallejo considera absurdo es la unidad, el contraste sin posible desarrollo.

La enumeración de la estrofa tres, su gradación no isométrica, su léxico preciso no exento de feísmos, su elipsis verbal y su tono exaltado nos muestran:

a) El reflejo del orden social (del oficio más calificado al menos técnico, de la rama productiva cualitativamente más importante a la menos estratégica). El poema es, entre otras cosas,

una abierta reflexión sobre el mundo que describe;

b) Se acerca la realidad al lector, procedimiento clásico<sup>10</sup> que subraya la grandeza de lo pequeño (condición de lo humano, ver Hasta el día en que vuelva de esta piedra) e que explica el incesante pase del todo a la parte e viceversa de Terremoto. Vallejo emplea la cualidad racional de ampliar e minimizar a la realidad observada e referida para conciliar los órdenes en una peculiar tensión. Jamás se desliga de su propia obra, ni pretende abstraer una pura "realidad en sí" dentro del poema; su mirada ingenua engloba y analiza a un tiempo al universo. La realidad está en el texto tal como la experiencia y la convicción del creador la han corroborado; estilizarla no necesariamente la deforma, si no que llega a profundizar en ella;

c) El proletario sin empleo representa las relaciones básicas de la colectividad con las fuerzas naturales. Sólo que aquí el trabajo ha sustituido al rito para estos efectos. No es una analogía. Por extensión, la labor del poeta, improductiva materialmente, posee su ámbito mágico para arrancar a las cosas el secreto de su existencia, para ver por dónde flaquea la muerte: "hiede/ la yerba con un par de endecasílabos". Remite también a Intensidad y altura. Confluyen la metafísica del trabajo artístico con la metafísica del trabajo manual;

d) El incremento de la intensidad y de la velocidad de las acciones en las dos últimas estrofas expone el paso al segundo ciclo del poema. La ambigüedad temporal del "hacer" en presente anuncia



una continuidad de la acción más allá del final del poema y confirma la índole abierta, ascendente e irreversible de los ciclos representados.

Hay una leve referencia a las formas clásicas: la última estrofa recapitula y reordena elementos de las tres anteriores; algo similar, más simplificado, a lo que ocurre en la "vuelta" del soneto e incluso del zéjel tradicionales. Así, lo intrascendente se trasmuta en cosa principal para el parate y los sujetos de la marcha se transforman en héroes, estrictamente hablando, según las magnas consecuencias universales de su parate.

Hay, también, un seguimiento del poema respecto a la realidad: la sintaxis cobra una estructura lineal y entrecortada justo en los dos momentos en que el sujeto forja su conciencia. El accidentalidad fluye de ella es representada de tal modo. En cambio, la presentación de la realidad objetiva se hace mediante los bloques enumerativos de eraciones yuxtapuestas, siempre siguiendo un orden (de lo más a lo menos importante, de lo social y natural a lo cósmico). Es como si para Vallejo la realidad subjetiva (de la que se da cuenta de su ritmo, estructura y dirección) fue se más continua que la otra, y menos integral; ¿per qué?, porque el acto más importante del poema es la asunción de la conciencia del parate. Dicha importancia redundante en la separación de las dos estructuras sintácticas mencionadas. Además, la realidad objetiva, con sus elementos superpuestas en bloques e conjuntos un tanto faltos de cohesión, no es sino una premisa (aglutina--

-miento de sensaciones) para llegar a la conciencia del obrero (la razón como instrumento organizador del mundo). Mas el poema abarca tanto lo objetivo como lo subjetivo; si la enumeración acumula sensaciones y la sintaxis lineal pero entrecortada las concentra en un razonamiento e conclusión, es para que la poesía supere a los sentidos al seleccionar las percepciones básicas agrupándelas con cierta espontaneidad; supere a la razón al reproducir su curso incluyendo a sus premisas sensoriales; y supere a la misma realidad pues la presencia del poeta en el control del lenguaje, hasta el virtuosismo, no únicamente consigue recrearla sino transformarla en un objeto artístico orgánico.

Y el poema produce además a la realidad referida, por medio de la función política que asume: los vocativos trascienden el universo textual y afirman la intención propagandística -latu sensu- del mismo; plasman la búsqueda del poeta para transferir la realidad que refiere, usando a su obra como un medio para hacerlo.<sup>11</sup>

Este último contradice a la intención primera (la de reproducir a lo real a tal punto que la obra cobre vida propia) sobre todo porque el lenguaje directo, usado vallejamente, genera una comunicación en la cual los temas normales son desplazados por otros, frecuentemente cargados de esoterismo, aunque quizás sin el propósito de alterar su carácter denotativo. Vallejo quiere comunicar, expresar y saber a un mismo tiempo ese mundo transparente y oculto que le rodea.

En Poemas humanos esta lucha entre lo comunicativo y lo expresivo enriquece a los poemas en general y ayuda a Vallejo a superar cierta fetichización del lenguaje y del poema. En el libro anterior, Trilce, se dan casos en que hay una forma exacerbada para decir una trivialidad bien simple (Poema VII, por ejemplo). No obstante, la contradicción detectada en el poema - que nos ocupa permite recrear la realidad objetiva y produce además una realidad estética -determinada por la capacidad del verso de incidir en la primera realidad-. Este nivel comunicativo es superior al de muchos poemas trilceanos a pesar de su innegable audacia formal.

No del todo ausente la propensión vallejiana a la mística del lenguaje en el poema, destaca sin embargo la necesidad de reflejar en la obra los aspectos más profundos de la realidad objetiva como condición urgente para alcanzar sus tentativas metafísicas. Sus hallazgos de lo insólito en lo real poco tienen que ver con el surrealismo o con el creacionismo; más bien se originan en la personalísima versión del mundo de César Vallejo. Para él la política, siendo subordinada, era parte integrante de dicha versión. Por tanto, el poema no admite eclecticismo alguno por su naturaleza política. Tan arraigada está ésta en la piel del artista como cada una de las partes en el mecanismo del poema. Me atrevería a decir que, en este texto, es el factor predominante, el que determina las modalidades concretas del lenguaje.

La estructura cíclica y abierta del poema imita la estructu-

--ra de la dinámica del parate:

-Su vaivén convertido en delirio.

-Su soledad vital arrojada en medio de millones de vidas socialmente iguales.

-Su paulatina conciencia que deviene práctica social (insinuada).

-Su necesidad realizada en la lucha por la libertad.

La acción reflejada en el poema es la de la liberación del trabajador inmerso en su clase, en su época y en sus zapatos. Todo recurre formal que libera al lenguaje de su convencionalismo y a la lógica de su formalidad, se supedita a la presentación de esta liberación como un esfuerzo para comprender y transformar al mundo, vivencia que, siendo compartida por el poeta y por el lector, reproduce tanto la específica experiencia del parate como el proceso de socialización y desamajación que, de alguna manera, habrá de quedar incrustado en la realidad de sus lectores (no olvidar el puente tendido por los vocativos). Comunica para existir.

La poesía, confluencia de diferentes órdenes de la realidad, de lenguajes, códigos o textos, exige la confluencia de los hombres más allá de la relación acostumbrada, mercantil o no, siempre cesificante, rutinaria o abstracta. El poema siembra premisas para que la especie -aunque fuere una sola de sus individuos- derrote a lo más inexorable del destino:

"Entonces, todos los hombres de la tierra

le rodearon, lo vio el cadáver triste, emocionado;

incorporése lentamente,  
abrazé al primer hombre; echése a andar..."<sup>12</sup>

(Masa)

Un elemento brilla en el poema por su ausencia. La ironía vallejiama -bien sea como ingenuo goce (Telúrica y magnética) e filosófica recurrencia (En el momento en que el taxista...) e la tan común desesperación cotidiana (Y si después de tantas palabras)- contiene casi siempre una resonancia de goce y dolor existenciales. La médula de la problemática vallejiama -la lucha entre la vida y la muerte- se aparece en Parade en una piedra... no hay lugar, entonces, para la ironía; en su lugar queda el aspecto más descarnado, menos susceptible de especulación, de la lucha por la supervivencia. Aquí Vallejo se fija en la vida (Raíces de árbol ávido) y en la potencia creadora del trabajo y de la necesidad. El sufrimiento humano arranca del propio instante vital, es un signo positivo del mismo y un medio para la liberación. Sólo en un parpadeo del poema aparece la muerte -ensañada pero acallada por la furia vital del sujeto-: el reloj gruñendo a las espaldas.

Lo crucial, después de todo, es la manera como el poeta resuelve el conflicto entre su necesidad expresiva (el poema como realidad "autónoma") y su urgencia por comunicar gracias a la funcionalidad poética que asigna a su obra y al afortunado empleo de los recursos (como la manipulación sui generis del lenguaje directo y la estructuración cíclica y abierta de la acción).

Aspecte histórico-social de la obra. Vistes ya los rasgos más notables tanto de la forma como del contenido, corroborada la integración entre ambos elementos, pasamos a establecer en qué consiste el carácter único e irrepetible, individual, de esta obra. Para ello, indagaremos el significado concreto, histórico de lo que hasta ahora hemos hallado.

El rasgo característico de nuestra época es la lucha, a escala mundial, entre el capitalismo y el socialismo, lucha que adquiere la modalidad de coexistencia y de competencia a la vez, entre los países imperialistas y los países socialistas desarrollados. El triunfo de la Revolución de Octubre y la implantación del socialismo en otros países luego, son indicios de que la crisis capitalista -iniciada al entrar a su fase imperialista- tiene de agudizarse. La derrota del fascismo -forma extrema de la dictadura burguesa- y la liquidación del antico régimen colonialista, acompañadas de una creciente radicalización de los movimientos de liberación nacional, constituyen un factor decisivo en la transformación de la actual correlación de fuerzas a nivel mundial. Los golpes asestados por el imperialismo a las luchas de los pueblos por su liberación, así como la intensificación del armamentismo con miras a intentar aplastar el poderío de las naciones socialistas, demuestran el carácter desigual y accidentado del proceso ya descrito.

La crisis del capitalismo ha sido reflejada en la ideología, la estética y el arte burgueses, e incluso ha llegado a impregnar

fuertemente a muchas obras de autores y pensadores progresistas y revolucionarios. De "la claridad y franqueza en el planteamiento de los problemas", propias de la filosofía burguesa clásica, se ha pasado al disimulo, al eclecticismo y a un marxismo bien "decanado". Este cameouflage, aumentado por la abundancia de escuelas, corrientes y tendencias (coincidentes todas en su idealismo, en su odio al materialismo y en su manipulación de la dialéctica), conduce a la visión reaccionaria (que revela la alianza de la burguesía imperialista con sus antiguos adversarios) e irracionalista (que influye en las masas en la medida en que se mantiene el atraso de las mismas). La estética burguesa, congruente con lo anterior, busca exaltar el papel del individuo y trata de marginar la determinación histórico-social de la creación artística e, al menos, plantea una relación mecánica entre ambos factores.

El periodo que se circunscribe a Poema humano y al texto que estamos analizando, corresponde al periodo entre las dos guerras mundiales; la crisis de producción capitalista (1929), las contradicciones emanadas del reparto del mundo en el seno de la cadena imperialista al concluir la primera guerra, la consolidación de la dictadura proletaria en la U.R.S.S., bajo el gobierno de Stalin cimentando una economía para la guerra -ante los signos cada vez más nítidos de la agresión externa-, el desarrollo de los movimientos comunistas y de liberación nacional bajo la égida de la III Internacional, e con su apoyo, la agudi

-zación de la lucha de clases en los países latinoamericanos a raíz de la crisis y del enfrentamiento entre Estados Unidos e Inglaterra en estas tierras, las luchas y alianzas entre las respectivas burguesías modernizadoras y las viejas oligarquías, el papel primordial jugado en muchos de estos países por la burguesía comercial -"exportadora"-, las intervenciones norteamericanas, las provocaciones inglesas (como la de la guerra entre Perú y Colombia). Este caracteriza al periodo.

En Perú, la crisis reduce drásticamente las exportaciones, de algodón sobre todo. El papel articulador que el ejército desempeñaba entre una economía moderna, exportadora, fundada en la alianza de los grandes oligarcas con la incipiente burguesía desarrollista y una economía agraria de corte feudal, se resquebraja. -Elle se manifiesta en el ascenso al gobierno del oligarca populista Sánchez Cerro -y en su asesinato en 1933- quien sustituye con su Tercer Militarismo al civilista Leguía, encarnación de la alianza de burgueses con oligarcas. Surge el APRA como una alternativa al populismo sanchecerrista, mientras que en el PC la figura de Mariátegui iza la bandera de "peruanizar el Perú". Vinculados entre sí y con otras fuerzas en el Frente Unico, APRA y PC irán separándose hasta enfrentarse en 1945. El APRA acepta el proyecto histórico de la burguesía exportadora pero urge a que las clases explotadas conformen un estado fuerte, capaz de controlar la inversión extranjera; de 1933 a 1945, el APRA pasa a la ilegalidad. Resultado de todo este será el reforzamiento del



estado burgués peruano, que aparecerá con una amplia base democrática por el apoyo de las masas organizadas en el APRA sobre todo<sup>13</sup>, persistiendo sin embargo en el proyecto desarrollista de la burguesía nativa.

En el plano cultural, la lucha contra la férrea ideología colonial, supervivencia de la dominación española, y contra las formas académicas que reflejaran dicha ideología (ver lo que dice Mariátegui en uno de sus Siete ensayos... sobre González Prada) conduce a la reivindicación de lo indígena (Melgar, en el ensayo de Mariátegui), a una revisión crítica de lo hispánico (Chacabarro) y a la búsqueda de nuevas vertientes extraídas de múltiples vetas (el futurismo de Riva Agüero, el d'annunzianismo de Valedelmar, el acercamiento de Eguren al simbolismo "más gótico que latino"). Vallejo es para Mariátegui el poeta más completo, puesto que reúne tanto la sensibilidad indígena como un simbolismo, "un expresionismo... dadaísmo... superrealismo". En el pesimismo vallejiano ve la nostalgia de la raza indígena y concluye definiéndole: "un alma ávida de infinito, sedienta de verdad"<sup>14</sup>.

El cinetismo del arte moderno es efecto del desarrollo de los modernos medios de comunicación (Hauser) y del cine. Se prepara la sensación de un fluir vertiginoso, de simultaneidad espacio-temporal, etc. Todo esto preocupa al artista en el montaje de sus obras. En Parade en una piedra... Vallejo no intenta reflejar "la simultaneidad de los estados del alma", sino los de la realidad objetiva, en la que incluye a la subjetividad del para

-de y a la del narrador-poeta.

Al escribir a la realidad, la va captando en su multifacética variedad de planos, en sus movimientos -complementarios y contradictorios a la vez, paradójicos-. Insertándose en su obra, el poeta se re-conoce (el poeta es producido por su propio trabajo, junto con el poema; en esto se identifica con el desocupado). En La rueda del hambriento, en cambio, el poeta funge como sujeto y el desgarramiento del lenguaje (le fue devicame fétide -la evacuación-) revela a autor y lector su propio desgarramiento esencial. La franqueza del final de la obra es la extraña forma que halla el artista cuando descubre los añicos del mundo: el paralelo hallazgo del lenguaje y de la realidad empujan al poema a negarse a sí mismo como una manera de salvar a la poesía.

El lenguaje directo no es una forma nueva de decir las cosas, es un procedimiento necesario para descubrirlas (sabido es que Vallejo criticó a los gambusinos de originalidad formal). El poeta coincide con algunos procedimientos típicos del arte moderno pero para subordinarlos a su especial concepción estética, como bien advertiera Mariátegui.

La inclusión del autor en su obra, tan común en él, rompe - las tradicionales barreras autor-obra-público, limita el carácter lírico del poema pues incluye al escritor como testigo de lo descrito (acercándose a la épica) e incorpora al poema a la realidad descrita de un modo muy peculiar. Por eso deja "abierto" el final del poema sugiriendo una posible acción política e la

continuación del acto cognoscitivo ascendente del sujeto.

El poema no sólo se topa con la realidad al irlo escribiendo, intenta también transformarla: su carácter político, su tono erótico-agitativo, su reflexión teórica impecable, le adjudican un cierto cariz propagandístico.

El artista enfrenta al contenido con la forma (correlación entre los recursos lingüísticos usados con las acciones e conceptos referidos). El proceso de humanización del poema, y sus implicaciones teóricas, han sido plasmadas en el transcurso de las formas relativamente simples a la complejidad de las últimas estrofas.

Se pretende una reproducción formal-conceptual de las leyes esenciales de la realidad referida. Si, con la estructura de los ciclos abiertos, el poeta resuelve la cuestión, el texto saldrá al problema de la enajenación e de la liberación, no por una mágica esencia del lenguaje, sino por su capacidad de penetrar, reproduciéndola, a la realidad. Es una manera dialéctica de escribir lo real.

La base materialista de todo esto está en el reconocimiento de la realidad objetiva anterior y posterior a la obra, en el intento de integrar ésta a dicha realidad, en vez de separarlas, y en el intento de transformar al mundo con -no sólo con- el poema. No todo gran poeta reconoce la determinación de su obra por la realidad que le circunda; pero todo gran poeta, hasta los materialistas, aspiran a superar esta determinación, en

el sentido de no limitar el texto artístico a ser un mero fenómeno histórico. En Parade..., Vallejo no sale de los marcos materialistas (no hemos hallado visos de una metafísica predominante; si acaso, latente); la superación del sentido común -lógico y lingüístico- conduce al poema a su propia apertura, a su integración en la realidad, igual que la dialéctica de la acción referida desemboca en la humanización del sujeto. Por lo tanto, la solución está en la aplicación de la dialéctica materialista para la apertura de las contradicciones que el mundo nos plantea.

En Poemas humanos hay textos en los que Vallejo quiere, más que sustituir a la realidad objetiva con la poética, descubrir a través de ésta a una segunda realidad, metafísica, tan real para el peruano como la primera. En Al revés de las aves del monte se enfrasca ambas "realidades" en una lucha y en una conciliación. Acaba de pasar el que vendrá, ahito de lenguaje estético e ilógico -no dialéctico- con su abundancia de paradojas inexplicadas tiene un tufio claramente idealista. Entre el dolor y el placer (Poemas en presa) es un claro intento del "encuentro investido de hilo negro".

Ande desnudo, en pelo, el millenario expone la realidad metafísica de C.V. (establecida bien por Juan Larrea en el empleo de arquetipos y similares abstracciones), donde tiene lugar la utopía social del artista, resuelta en una resignada aceptación de la felicidad -unión de los contrarios en la justicia-; sueña que se desmorona al fin por el regreso a la rutina de las contradicciones todavía insolubles (¿por la injusticia

que aún persiste e por la falta de resignación ante la muerte, invulnerable incluso en el alto sueño vallejiانو?). En todo caso, nótese la yuxtaposición de las realidades, el papel subterráneo de la lucha social y la irónica desesperanza del hombre inmerso en una contradicción insoluble, mortal.

Ese atribuir al lenguaje una cualidad casi material ("no hay cosa más densa que el odio en voz pasiva"), ese deísmo fijado en la versión del universo como un todo material y dialéctico, ese manejo innegable del marxismo-leninismo, explican que los exégetas vean en su obra un materialismo contundente; pero los argumentos de Larrea, el testimonio de su mujer Georgette, y la propia pluma del artista, desmienten tal conclusión. La contradicción principal de la obra vallejiانا tiene su raíz en la imposibilidad, y en la búsqueda, de resolver por medio de la poesía la antítesis existencial vida-muerte. La superposición de lo social-histórico y de la dialéctica (simples medios con que se intenta romper el círculo), la oposición e superposición de dos realidades indagadas y recreadas por los poemas, la dialéctica de las paradojas detenida en la suprema antítesis, el lenguaje esotérico y el lenguaje que acumula absurdos frente al lenguaje directo e al que reconstruye la más honda realidad exterior, explicándole y, a su modo, resolviéndole: he aquí las secuelas de la contradicción fundamental.

La realidad objetiva que rodea a Vallejo está plagada también de contradicciones:

- El movimiento progresista apoya el proyecto burgués desarrollista e intenta controlarlo a través de un estado fuerte y popular.

- Este movimiento se debate entre dos corrientes: la que pugna por objetivos democrático-burgueses, que afiancen la soberanía nacional y el papel de los trabajadores en el estado; y la que lucha por el socialismo.

Por otra parte, Vallejo resiente su condición de artista de un país dependiente y subdesarrollado: asume sus hondas raíces en la cultura nativa, incluyendo a la indígena, pero no niega su afán internacionalista (¡cuántas veces me mete en sus versos alguno en francés o un deliberado casticismo o equis recurso del arte en boga!); se ríe de la Razón burguesa europea ante la estatua de Voltaire en Fue domingo en las claras orejas de mi burro mas no duda en comprometerse en la ciencia marxista-leninista. Inclusive se incorpora a la realidad europea mediante sus viajes a la U.R.S.S. y por su militancia en el partido comunista francés; lo que no obsta para que a veces reanque de la política y se sumerja en asuntos teosóficos.

Este periodo de luchas culminará con la estratégica victoria del socialismo sobre el nazismo; empero, también habrá derrotas importantes, como la de la República española -que tan cerca de su vida sintió el chole-; en muchos países latinoamericanos, las conquistas logradas con la táctica del Frente Único serán incuestionables e irreversibles; pero los movimiento

-tes más avanzados conocerán su final o su decadencia o, por lo menos, su desviación a fines de la segunda guerra mundial. El APRA se volcará a la derecha, como la CTM en México, y el PC irá perdiendo posiciones en el seno del movimiento de masas. Esto de muestra que si bien en nuestros países la aspiración al socialismo ya estaba presente en amplios sectores sociales, las condiciones objetivas -ante todo la presencia física del imperialismo yanqui- dilatarían, y aún dilatan, su consecución práctica.

Los altibajos y el carácter prelungado de esta lucha motivan, sobre todo en las clases medias, vacilaciones y defecciones sin fin. Representante de las capas inferiores de estas clases, César Vallejo refleja, con sus contradicciones, el estado de ánimo de su clase. Pero también un alto grado de desarrollo de la conciencia histórica de estas capas, influidas determinadamente por la educación colonial religiosa que recibieron. El intento, este sí ecléctico, del poeta por conciliar idealismo con materialismo proyecta el gran peso que tiene la iglesia en la tradición latinoamericana. El aspecto existencial de su problemática, sin dejar de tener rasgos europeos, tiene su fuente en el propio mundo americano (en cierto fatalismo indígena, dice Mariátegui).

Vallejo padece la conciencia del colonizado. Fue domingo en las claras orejas de mi burro es un poema donde él asume su condición: contrasta el trato irónico a la estatua veleriana con las bacterias que inundan el organismo del chelo -la cultura petrificada ante el feísmo de una vitalidad fisiológicamente enun

-ciada-. El peruanismo vallejianero, de algún modo implicado con la consigna de "peruanizar el Perú", siempre surge en calidad de naturaleza elemental: el burro, tradicionalmente "bestial", sin perder tal acepción cobra una cierta inteligencia espontánea, similar a la del parake al principio del poema que estudiamos. La naturaleza posee su propia lógica, su conciencia: "¡Surcos inteligentes: ejemplo: el monelito y su corteje!" (en Obra poética completa, p. 179). Así presenta y reconoce en su escritura a su "Perú del mundo".

Como buen escritor latinoamericano de su época, rescata a la naturaleza nacional como un medio de enalzar su cultura. Sobre todo, que Valleje concibe lo natural como un conducto a la conciencia mejor que las rutas teóricas. Siguiendo a F. Faena, recordemos que la reivindicación de los paisajes nativos es la -- primera forma en que los intelectuales colonizados descubren la grandeza de su nación; y no puede ser de otro modo, ya que estos países son, en ese momento, ante todo monoexportadores de materias primas; países en bruto, cuya subsistencia depende directamente de sus productos naturales.

También el parake, el proletario urbano de París, entra en relación directa, productiva, con la naturaleza (igual que los campesinos de Gleba o que los mineros de otro poema humano). El parake tiene más potencia transformadora (sabe cuántas zarpas son acero y es capaz de detener al mundo) mientras que los campesinos de acá establecen una relación más dolerosa, por el es --



-fuerza mayor de la fauna, y más intensa, por lo rudimentario de ella, con la naturaleza: "el prepucio directo, hombres a golpes" que "cumplen años en los peligros" (en Op. Cit., p.182).

Acaso haya una lejana relación entre el parate y estos campesinos; el parate tiene un reloj gruñémele a sus espaldas, los campesinos -atados a la tierra por las deudas- "carecen de reloj", encerrados en su prisión económica, en su mundo aislado ("Allá ellos") por tradiciones y leyendas. Las herramientas se desprenden del cuerpo mismo de los labriegos (son más primitivas que las del obrero, pero están más arraigadas al cuerpo del trabajador; en el parate siguen una relación de causa a efecto -complementariedad- y en los otros es de la parte al todo -inclusión-).

El poeta revela las condiciones objetivas que acercan y distinguen a los oscuros poemas de las colonias de la poderosa clase obrera de las metrópolis. En particular, su contacto con la naturaleza convierte a ambos en seres existencialmente esenciales. Tal es la índole del trabajo humano.

El Perú vallejeano no es un deleznable paisaje autóctono; es la Telúrica y magnética naturaleza, capaz de producir una conciencia similar a la del parate al principio del poema analizado; - pero aquí, no por el dolor, sino por el gusto:

"¡Le entiendo todo en dos flautas  
y me doy a entender en una quema!  
¡Y lo demás, me las polan!..."

Que Vallejo rechaza este pintoresquismo, una muestra: "(¿Cón-  
deres? ¡Me fríegan los cónderes!)".

Parade en una piedra..., en fin, resuelve dos contradicciones básicas:

Cconcilia los elementos expresivos con la capacidad comunicativa para reflejar lo esencial de la realidad objetiva; y emplea los aspectos comunicativos tratando de descubrir la oculta riqueza de lo real. Es un realismo muy personal y profundo.

Supera, relativamente y sin caer en el idealismo, la determinación de la obra por la realidad objetiva en que está inmersa. El poema participa, en algún grado, en la transformación social a la que alude; además, queda abierta a sus propias consecuencias después del punto final con que parece acabar.

Uno de los dos aspectos de la contradicción vallejiana está desarrollado en el poema. La concreta aplicación del materialismo dialéctico a la práctica de la escritura explica en gran medida el acierto de su resolución formal y conceptual! Dicha aplicación es lo que hace posible la conformación de un nuevo orden sobre las ruinas de las formas viejas y convencionales. Este orden para Vallejo, es todavía insuficiente para resolver su más apremiante contradicción; hasta ahí admite la dialéctica materialidad del mundo. Esta concepción, cuando es asimilada por un gran poeta, es una guía inapreciable para resolver las contradicciones que se plantea el reflejo artístico, aunque ello no ocurra en todas las obras del autor.

#### VALORACION.

Es hora de buscar lo que de universal alcanza el poema anali

-zade, cuyos problemas estéticos están bien resueltos. Se consigue una correspondencia con la realidad referida, sin calcarla, porque la estilización del lenguaje (o su desestilización, según se mire) permite convertir lo más vivo de lo real en canto. El desarrollo de los recursos expresivos enriquecen la comunicación.

El poema trasciende, formal y conceptualmente, sus propios límites luchando por integrarse a la realidad exterior, a la cual quiere transformar más que transgredir. Estos serían sus valores metodológicos.

De dos maneras se incorpora América Latina a la modernidad del siglo XX: sumándose al mercado mundial como naciones políticamente soberanas, pero sin perder su calidad de exportadoras de materias primas, buscando por esta vía la acumulación del capital nacional a través, sobre todo, del comercio exterior; para esto, la vieja oligarquía y la nueva burguesía exportadora pactan un compromiso (lo cual explica la persistencia de la institución eclesiástica y de las tradiciones coloniales que no logra erradicar la "modernidad"). Vallejo tampoco renuncia a esas supervivencias, las refleja. Se ve el peso de su infancia (la religión) y de su contacto con formaciones sociales anacrónicas pero vivientes (la cuestión indígena) que no se integran bien al desarrollo del país.

Perú también entra a la modernidad sumándose a la lucha de los pueblos oprimidos por el fascismo, por el colonialismo y, en última instancia, por el imperialismo, del cual las dos anteriores son modalidades específicas.

Este también lo absorbe Vallejo en su obra: su afán internacionalista y proletario es aludido, no eludido, en el poema en cuestión. El uso de varios procedimientos del "avant garde" europeo, el manejo del marxismo-leninismo en el método para elaborar sus obras, en muchos conceptos de ellas y en la concepción del mundo ahí reflejada -junte a la otra- prueban la incorporación del peruano a la cultura internacional.

Su intento de subordinar el materialismo al idealismo confirma, aparte del carácter pequeñoburgués del artista, su sincera asimilación del mundo que le rodea; ahí está la persistente supervivencia de los elementos oligárquicos en la "moderna" sociedad peruana, con sus atavismos coloniales y semif feudales, presencia confirmada más tarde en la práctica histórica del APRA, que en 1945 volvería a la legalidad y al poder, aliándose con un sector católico liberal para apoyar la candidatura de Bustamante.

La lucha aprista y del Frente significó un avance significativo en el largo combate anticolonialista -por el triunfo y fortalecimiento de la U.R.S.S. y por la implantación del socialismo en varios países europeos y en China-; este, paradójicamente, fortaleció al eslabón más "liberal" de la cadena imperialista, pues la derrota hitleriana barrió a sus competidores, le abrió mercados, etc. Los Estados Unidos fueron un factor básico en los numerosos pasos atrás dados por los movimientos progresistas de nuestros países. Este revés táctico, este mantenimiento

de las formas más caducas de nuestra historia en pleno florecimiento, muy relativo, industrial, este freno al movimiento de masas, no podía menos que reflejarse en el escepticismo y en el predominio del idealismo en la obra vallejiana.

Vallejo sí tuvo conciencia de su condición de colonizado -en lo cual la influencia de Mariátegui parece haber sido importante-; las constantes vinculaciones que establece en sus poemas -entre los explotados de Europa con la naturaleza y el hombre americanos, así como el uso discreto, crítico, de los usos del vanguardismo europeo, así lo constatan. Su reiterado y nacionalista "peruano del Perú", ¿no evoca la consigna de "peruanicemos el Perú"?

Parado en una piedra... no refleja nítidamente la principal contradicción del artista. Presenta a cambio la cara materialista, optimista y constructiva de su obra. El ascenso coyuntural del movimiento popular no fue incidental ni efímero a pesar de su breve efervescencia, si lo consideramos como una etapa importante en el proceso de liberación de nuestros pueblos. La integridad práctica-teórica en el manejo de la concepción del mundo reflejada en este poema da idea del alto grado de conciencia al que llegó -ha llegado- un amplio sector de intelectuales progresistas latinoamericanos, por más que algunos -como Vallejo- demasiado inmersos en su posición de clase, muestran considerables dudas. Pero obras como la aludida enseñan que la semilla de la liberación está profundamente sembrada en América Latina y que

la tradición revoluciomaria de nuestros pueblos ni es nula e que  
bradiza (como los tresquistas pretenden) ni es estrictamente bur  
guesa (como pestulan los PC) ni todavía es suficientemente madu  
ra (como proclama el reformismo oportunisto), porque corresponde  
a una etapa precisa del proceso que, sin ser definitiva, abre un  
amplio abanico de posibilidades y experiencias. Tal es su valor  
social, estrictamente hablando.

El poema nos expone el lento surgimiento de la conciencia de  
clase -en la clase y en el parate- como resultado de la agudiza  
ción de las necesidades más naturales (su bajísima condición de  
vida) y de la experiencia cotidiana (su papel en la producción  
social) por medio de los sentidos y de una conceptualización de  
sus percepciones que no existía en las primeras estrofas. La in  
telectualización emerge del carácter político de la marcha colec  
tiva en que se mete el sujeto. La reflexión política aparece -  
desde la tercera estrofa, antes de la relampagueante conclusión  
del desempleo, acompañándole en su marcha de igual modo que -  
las consignas emitidas por el partido revoluciomario acompañan  
al destacamento. El hombre siente, palpa, oye tanto su propia -  
necesidad -en un nivel superior al de la primera estrofa- como  
a la raíz social de la misma -la imagen de los patrones, etc.-  
porque ya no sólo se contempla a sí mismo e a la naturaleza,  
sino a su sociedad con sus propios sentidos y con el sentido  
social del Partido -presente en el poema de manera elíptica:  
"camaradas"- y de sus consignas, insertadas también indirecta-

mente, confundidas con la reflexión del narrador. El poema sigue la trayectoria subjetiva del sujeto (primero sus sensaciones y conciencia más elementales; luego sus percepciones, también en el nivel de lo meramente existencial; más delante, la marcha colectiva y las consignas, al final aglutinadas en una gran totalidad con las percepciones y los razonamientos socializados). En lugar de trillar por la lógica formal (de lo elemental a lo social a lo cognoscitivo, terminando en el contenido de la conciencia humana), el curso poético no respeta la linealidad del discurso formal porque aspira a penetrar en, no sólo a describir, a la realidad. Y supone la superioridad de la experiencia política, y de la experiencia en general, como senda cognoscitiva, sobre los procedimientos literarios (también indispensables, dicho sea de paso). Hay una indudable perspectiva de clase en el poema. Y hay un orden estético en el que lo personal (el estilo Vallejo) se funde con lo social (la exacta dialéctica de su materialismo), lo individual con lo general se nutren y explican mutuamente, se identifican.

Aquí hay una denuncia, poética; no es sólo un testimonio, sino que "vale, en ciertos aspectos, como una norma y un modelo inalcanzable" (caracterización de Marx de la universalidad del arte, fundada en el desarrollo desigual de éste y de la sociedad). Por su materialismo consecuente, Parade en una piedra... rescata, con la fuerza expresiva del genio, en palabras de Lenin al referirse a la obra telsteiana, varios aspectos formida-

-bles de un momento concreto e irrepetible del largo movimiento de masas en el siglo XX. Las condiciones estrictas en que se forjó el texto nunca volverán a darse. Pero nos remiten a un instante fecundo y ardue, hondamente vital, del tiempo humano. Y al hallar este, el poeta descubre al poema. La energía de esta obra emana del amor, de la sinceridad, del sufrimiento, del trabajo acumulado que están en ella presentes. Diría que su valor más elevado, valor humano, radica en el respeto nostálgico por César Vallejo ante la grandeza de lo que tiene enfrente, admiración que le mueve a estremecernos y a descubrir en nosotros, tal vez, al hombre oscuro que escribí e al hombre anónimo que fue escrito en este poema<sup>15</sup>.

#### NOTAS ACLARATORIAS AL CAPITULO I:

<sup>1</sup> Parado en una piedra..., en César Vallejo, Obra poética completa, p.p. 205-207.

<sup>2</sup> "La poética de Poemas humanos ha resuelto el dilema que configura a Trilce (...) con una toma de posición frente a la realidad de todos los hombres y la vida, que recusa la perspectiva usada en el segundo libro (...) la reintegración (fórmula aclaradora) responde a una conciencia del tiempo como historia dinámica y plural (...) pero la adhesión a esta perspectiva desde la cual se reconstruyen tiempos y articulan espacios, a su turno depende de una elección responsable de la forma como el sujeto se coloca ante la realidad entera, de la manera como la conoce e interpreta, de la



medialidad que selecciona para reconocerla y transferirla" (Ané-  
rice Ferrari en El universo poético de César Vallejo, p. 293).

La interpretación, entre gnoscológica y existencialista, de  
Ferrari es discutible; el proceso de reintegración, subrayado  
por el crítico, de las formas poéticas en los Poemas humanos  
es constantemente axotado a lo largo del estudio de Ferrari. -  
Por ejemplo:

"Esta tentativa de destrucción (del soneto), este trasterne  
deliberado de los elementos formales de la poesía española depen-  
de un hecho conflictivo inicial, de una primordial Weltanschauung,  
en la que ser y lenguaje, en su esencia, se le aparecen al poeta  
como caóticos e inharmónicos, más aún, como abiertos directa-  
mente al vacío, a la ausencia y al desorden de la muerte" (Ibidem.  
p.246).

Este doble reconocimiento de Ferrari (de la desintegración  
formal; de su posterior reintegración, pero en formas "abiertas"  
dialécticas) es menos polémico que la interpretación que conlleva.  
En Vallejo, ello implica:

Su ruptura con la estética modernista. Y la superación de la  
tentativa trilceana, nihilista y más bien desintegradora. Poemas  
humanos tiende a liquidar las cuestiones que Trilce dejara pen-  
dientes.

3 "Así pues, la cuestión de interpretar la segunda ley de la ter-  
modinámica en forma pesimista e no depende de la importancia que  
concedamos, por una parte, al universo en general y, por otra, a  
las islas de decrecimiento entrópico que encontramos en él. Re-

-cerdemos que cada una de nosotros es una de esas islas y que vivimos entre ellas (...) Puede muy bien ocurrir que la vida sea un fenómeno raro en el universo, limitado tal vez a nuestro sistema solar, e sólo a la tierra... Sin embargo, quizás tengamos éxito y podamos organizar nuestros valores de tal modo que este precario accidente, la vida, y el otro aún más -- transitorio, la vida del hombre, puedan considerarse como valores positivos de importancia suma, a pesar de su carácter fugaz". Norbert Wiener en Cibernética y sociedad, p.p. 38-39.

4 "Sus poemas (de Vallejo) nos transmiten una triple información: información textual específicamente poética; información sobre el emisor, sobre una subjetividad parcialmente, conjeturablemente recuperable a partir del poema, e información sobre el referente denominado realidad." Saúl Yurkiévich, El salto por el eje de la aguja en César Vallejo (edición de Julie Ortega), p. 445.

Al juego de connotaciones, propio de la poesía, Vallejo añade, e sustituye con, la presencia del poeta e de un lenguaje aparentemente denotativo que saca de los marcos tradicionales a la poesía. Al respecto, remite al capítulo IV de mi labor.

5 "Para Vallejo como para todo aquel que no tenga hoy los ojos atrancados, lo social es tan estructuralmente imprescindible, como lo es la industrialización en lo económico. Pero en el 'acontecimiento Vallejo' lo social se halla trascendido por el principio que se afirma en la tesis de su vida poética, fun

-dada en la disolución anerosa del 'yo' y que, tras el interrogante complementario de la antítesis que abarca la materia necesaria, se proyecta a la síntesis transfiguradora indicada por su muerte". Juan Larrea, Significado conjunto de la vida y de la obra de César Vallejo, en César Vallejo (edición de Julio Ortega), p.144.

Come se ve, Larrea apunta al principio metafísico del "acentuamiento Vallejo". Luego explica:

"... su radicalidad metafísica y ese su afán de eximirse de la contradicción e dualidad que le hizo cometer toda clase de excesos (poéticos, supongo) tendientes a la ruptura a fin de proyectarse a un tercer estado que designa con el nombre de esperanza y que corresponde al espíritu transfigurador de la masa social, de otro modo anerosa" . Ibid. p. 146

Y concluye su razonamiento Larrea: "Ese lenguaje e Verbo esencial a que aspira la poesía moderna traduciendo la intención ultrababélica de nuestro tiempo, es el que en Vallejo se expresa conforme a las circunstancias actuales. También en Vallejo se da, con independencia completa de Altazero, espontáneamente, la negación del lenguaje inmediato". Ibid. p. 147.

<sup>6</sup> Según Mee Ziglio la extensión e intensificación de las determinaciones de los adverbios "E un procedimiento che rivela la ribellione linguística (...) e insieme la tendenza all'evasiione ontologica (...). Per essa Vallejo astratizza una situazione concreta (contestuale e affettiva) filtrandola dai suoi aspetti fenomenici,

reduciendola a pura avverbialità, assoluta. Ma, reciprocamente, concretiza la determinazione avverbial conferiendole una propia substancialita (poetica), facendola portatrice della carga semantica della stessa realtà contextual (...). transforma il morfema in semantema, la parola vueta in parola piena, suscetibile di constituirsi in imagini autosufficiente". Giovanni Mee Ziglio, Stile e Poesia in Cesar Vallejo, p. 23.

La apresurada generalización del hecho poético, común en Mee Ziglio, en Menguís y en varios más, reduce la "rebelión" vallejana a una cuestión lingüística e ética e metafísica — e tres sólo ven lo social—; en realidad, todos estos planes están en la vivencia de Vallejo. Se obvia la función concreta — de tales procedimientos en el concreto universe de los poemas de los que forman parte. No es raro entonces que Mee Ziglio llegue a esta conclusión: Vallejo es un poeta "irreal, — abstracto (aún cuando canta cosas concretas), simbólico" (Op. Cit., p.39.)

Los señalamientos técnicos, en general correctos cuando son enfocados con más cautela, suelen ser interpretados con más — fortuna por el crítico italiano. Vgr., cuando afirma que el a — síndeton y la pausa confirman la tendencia del escritor de "desintegrare il reale, ricentruandoli" (Op. Cit., p. 39).

7 "La dolorosa contradicción del tiempo, vida y muerte se — anuda en cada individuo de carne y hueso y se anuda tantas ve- — ces como individuos hay". Américo Ferrari, Poesía, teoría, ideología en César Vallejo (edición de Julio Ortega), p.392.

"Abarcande a la vez los dos polos de la circunstancia humana -dialécticamente- Vallejo no puede pensar ni sentir la vida en su totalidad sin ese contrario que la rodea, sitiándola por todas partes". Op. cit., p.313.

<sup>8</sup> "Nos encontramos, pues, como la ha subrayado Xavier Abril, -- frente a una 'poesía del conocimiento'". Américo Ferrari, El único verso poético de César Vallejo, p.10.

"Las estructuras sintácticas, toda la construcción escrita en fin, revelan por sí mismas un universo dinámico, hecho de busca y de rechazos, de equilibrio y de tensiones... la palabra poética no revela un mundo sino en la medida en que lo crea". (El s. es mío) Ibid., p.193. Yo invierte las palabras de Ferrari: la palabra vallejiuna crea un mundo en la medida en que lo descubre: "Toda acto e vez genial viene del pueblo/ y va hacia él, de frente e trasmitidos/ per incesantes briznas, per el hume resado/ de amargas contraseñas sin fortuna" (Himno a los voluntarios de la República) .

<sup>9</sup> "Nada podía quedarse fuera, lo mismo que para Isaías, San Pablo e Espinosa. En él, todos los contrarios y opuestos, físicos y mentales, 'todas las contras' e heterogeneidades de la realidad solicitaban acomodo". Si bien la cita se refiere estrictamente a Yuntas, el concepto es extensible a toda la obra vallejiuna. Ver Juan Larrea, Op. cit., p.120.

<sup>10</sup> La perspectiva del narrador en La Iliada por ejemplo, abarca lo mismo las amplias panorámicas -nes da un permener de los movimientos tácticos de los ejércitos- que los rápidos, frecuentes y penetrantes acercamientos a la acción singular de los combates. Verbigracia: "El eje del carro tenía la parte inferior cubierta de sangre y los barandales estaban salpicados de sanguinolentas gotas que los cascos de los cerceles y las llantas de las ruedas despedían" (XX. 490-500).

La poesía más objetivista, la épica, apela a una fuerte estilización artística, exigida por la realidad objetiva misma, para poder reflejarla en su riqueza y plenitud.

<sup>11</sup> "En todo el conjunto de poemas fechados en 1937, Vallejo abandona, en efecto, su tema tan querido del desdoblamiento, por una poesía de protesta social donde el amor a los demás (un amor a los demás despojado de todo sentimiento de pecado) le permite sobrepasar la angustia". Noel Salomón en César Vallejo, (edición de Julie Ortega), p.316.

"Vallejo, al par que todos los poemas, no puede expresarse sino manejando una 'escritura' impregnada por las solidaridades históricas, implícitas en cualquier acto de comunicación lingüística". Ibid. , p. 325.

<sup>12</sup> Larrea ve en Masa que "Su afán antiguo de disolverse en la gran tumba donde todos se penetran, se le transforma en un deseo de incorporarse a una gran 'masa' proletaria, perdida su voluntad en la de todos". ob.cit., p. 133.

Este no debe hacernos ignorar las contradicciones siempre existentes en el poeta. En un artículo de fines de 1928, Vallejo dice: "Allí donde empieza la metafísica hegeliana con su ecuación fatal de los contrarios, allí termina la influencia de Marx en nuestra época y su poder creador sobre el porvenir".

13 Julio Cotler, Perú: Estado oligárquico y reformismo burgués en América Latina: historia de medio siglo. (1. América del Sur), p.p. 379 a 430.

Hernando Aguirre Gamio, El proceso peruano. (cómo, por qué, hacia dónde), p.p. 30-47.

14 José Carlos Mariátegui, Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana.

15 "A través de los siglos, la 'humanidad', según vemos, no ha variado gran cosa para la burguesía: cuando el Renacimiento nos hablaba del 'hombre' o cuando en su etapa imperialista anunciaba al 'superhombre', siempre necesitó como condición ineludible volverse iracunda contra las masas obreras.

El proletariado, en cambio, no disimula con palabras suaves promesas absurdas que no puede cumplir. Sabe que el superhombre es innecesario porque el hombre todavía no se ha realizado. Ayudarle a nacer es su destino." Amíbal Ponce, Humanismo burgués y humanismo proletario, p. 123.

## II. PABLO NERUDA: POESIA EN ENTREDICHO PARA ACLARAR LAS COSAS<sup>1</sup>.

2.1. Cincuenta versos de este poema -el 57 % del total- constan de 14 sílabas; casi siempre van combinados con versos de 13 y - con endecasílabos; los heptasílabos son más escasos. Se ve el predominio de los versos de Arte Mayor fluctuantes, remembranza métrica de la épica tradicional hispánica (en rigor, sólo seis versos salen de dicho esquema); el ocasional empleo de versos de Arte Menor evoca también un poco a la forma lírica de la silva. Las insinuaciones en las formas métricas coinciden con la confrontación y amalgama de modalidades lingüísticas e codicales (que, por comodidad, llamaremos "lenguajes") que serán analizadas más adelante. Lirismo y epicidad se asean en el metro del mismo modo que el lenguaje recto chequea e se complementa con el figurado (y, dentro de éste, el lenguaje convencionalmente retórico se opone e entrelaza con el poético, propiamente dicho).

2.2 La cuarta y la sexta estrofas respen con mayor evidencia con la fluctuante regularidad métrica; en ambas, la marca fonológica coincide con la desviación semántica de la línea central del poema -elegía al heroísmo del pueblo soviético- ya que la cuarta incide en la traición y derrota de la República española y la sexta es una increpante denuncia de las vacilaciones aliadas ante la agresión hitleriana. Las rupturas rítmicas refuerzan la indele "no heroica" del proceso referido, sin pretender con ello representarlo al estilo de Vallejo. Enuncian la presencia del autor



per cuante suponen una personal organización de los referentes. Y subrayan, per contraste, la categoría heroica de la defensa de Stalingrado.

2.3. "En la noche el labriego duerme, despierta y hunde su mano en las tinieblas preguntando a la aurera:  
 alba, sol de mañana, luz del día que viene,  
 dime si aún las manos más puras de los hombres  
 defienden el castillo del honor, dime, aurera  
 si el acero en tu frente rompe su poderío,  
 si el hombre está en su sitio, si el trueno está en su sitio,  
 dime, dice el labriego, si se escucha la tierra  
 cómo cae la sangre de los enrejados  
 héroes, en la grandeza de la noche terrestre,  
 dime si sobre el árbol todavía está el cielo,  
 dime si aún la pólvora resuena en Stalingrado."

Una gradación léxica inicia el canto: una mera descripción se desarrolla hasta convertirse en una prosopeya con el alba; la descripción es elemental, cronológica (duerme-despierta), interrumpida por dos figuras poéticas (la metonimia de tinieblas y el contraste de la noche preguntando a la aurera); al fin, el hombre dialoga con el alba, per así decirlo. La crónica da pie a la retórica, lo cronístico deviene simbólico (el despertar del hombre) y la convencional imagen del alba apelada per el hombre culmina este velez y violento abrir las oposiciones del lenguaje -apenas son los primeros versos-. Súbito in crescendo, similar al de la abertura de la sinfonía 1905 de Sostakévich; en un

-bas obras la entonación, oratoria más que lírica, se manifiesta desde los primeros acordes. Las dos evocan un amanecer histórico.

La fuerte convencionalidad de esta figura tipifica al lenguaje, lo desmerudiza, volviéndole tan impersonal, tan no-poético incluso, como lo sería un discurso político común y corriente. Los tres sintagmas, el cronístico, el poético y el retórico<sup>2</sup>, están despersonalizados por su linealidad semántica francamente simple; no obstante, marcan tres posiciones del narrador-poeta: su ausente impersonalidad en el primer trazo, su fugaz presencia en un lenguaje poético muy limitado (si aún está fresco en uno el estilo desbordado de España en el corazón) y la nueva subsunción del poeta en un lenguaje que, de tan gantado, ya es común (fácil, normal, de todos). De lo impersonal, a lo personal, a lo genérico: combinación que da una de las claves de la poesía de Neruda<sup>3</sup>, en la cual los épicos menos pertinentes entre sí constituyen insólitos y, a la vez, perfectamente lógicos conjuntos. Triple salto textual reforzado por los dos puntos y por el paso de la sintaxis fluida a la anafórica. La metáfora se vuelve alegoría y la obra explicita su pretensión propagandística.

La gradación apunta a una paulatina abstracción: primero, el poeta refiere sucesos no por nimios menos concretos; luego amplía a los temas ("tinieblas preguntando a la aurora" contra "pesimismo contra optimismo históricos"); y la interpelación al alba parte de ese grado de abstracción al que se ha llegado en el tercer

verse del poema para sostener tal nivel a lo largo de casi toda la obra.

Por esta interrelación de lenguajes, la realidad objetiva (referencial) se imbrica con la subjetiva (poética); el tercer lenguaje, retórico, hace explícita la traslación a un público no habituado a la poesía. Esta prepone a sus propios lectores.

2.4. La frecuencia acentual (cuatro versos con seis sílabas tónicas cada uno) otorga relevancia rítmica a la estrofa. La lentitud preconcebida por esa abundancia acentual obliga al lector a fijarse más en los versos, en su contenido, en sus transiciones léxicas (supra 2.3). La estrofa inicial da la pauta de la interrelación de lenguajes, de las diversas colocaciones del autor y del nivel abstracto-histórico en que se abordará el asunto de la batalla de Stalingrado a lo largo de casi todo el Canto...

2.5. Captamos una recurrente alusión al tiempo: la estrofa comienza con un circunstancial ("En la noche"), luego la acción es reiterada por alba, mañana, día, aún, aurora, está (como presencia temporal), noche, todavía y -otra vez- aún. El desarrollo de la preseppeya se concentra en la temporalidad de la lucha, en su range histórico y estratégico que motiva la expectación ante este momento nodal, decisivo, para el curso de la guerra. El tiempo es una de las determinaciones básicas del combate, en lo general por su dimensión histórica, y en especial por su magnitud --dentro de la lucha, que lleva ya meses enteros: tiempo objetivo. Y el tiempo subjetivo de las expectativas.

Así como la alegoría da cuerpo a los conceptos del poeta (herosismo, necesidad histórica, etc.), el tiempo pone en acción al razonamiento político del artista ante un amplio público.

2.6. El lenguaje llano puede ser leído como tal o como metáfora emblemática e, incluso, poética. "El hombre está en su sitio" (de notación llana, como "duerme-despierta") equivale a "el hombre en su sitio no se ha rendido" (matiz poético); a la inversa, "cae la sangre de los enrojecidos" (plenasímbolo expresivo) cuya interpretación sería "los muertos viven más en su propia muerte" (enrojecer se opone a la palidez mortal), pero puede equipararse en un plano simbólico a "con su sacrificio, los muertos vivifican a los ideales" (rojo= comunista); más aún, llanamente puede ser leído: "la lucha se intensifica, muertes y heridas se salpican entre sí".

El lenguaje directo, sin deshacer a los otros lenguajes, no llega a ser una "nueva forma" ni a profundizar en lo real a la manera de Vallejo; en esta parte del poema meridiano simplemente coexiste con los demás lenguajes y adquiere por ello el carácter polisémico del poético y se contagia del simbolismo del retórico.

2.7. Un paralelismo sintáctico establece la analogía del "hombre" con: + "acere en la frente de la aurera" (con el sentido de la necesidad histórica del triunfo del Ejército Rojo).  
+ "Trueme" (signo de poder y de violencia).

La necesidad histórica se ha de imponer por medio de la vio-

-lencia (toda mediante la imagen del soldado en la trinchera).

Advertimos entonces el esfumamiento de lo individual en la estrofa. Al lenguaje despersonalizado añadimos que el labriego -y luego el marintero e el español- son menos personas que personajes encarnando categorías, clases: el campesino e el soldado son mucho más típicos, abstractos, que los personajes del poema anterior al Canto a Stalingrado (Cfr. Los gremios en el frente en Tercera residencia, p. 63) porque la retórica de este poema corresponde tanto a la amplitud de su público potencial como al nivel general, reflexivo (ver infra, la ley general de composición de la obra), en el que Neruda pone a los acontecimientos referidos. Toda en España en el cerazón es mucho más personal, vivo, cercano al poeta, aunque allí también toda esté repleta de la concepción histórica del chileno. Un ejemplo más de la exacerbada tipificación en el Canto...: el defensor de Stalingrado es visto como el representante de la moral humana ("las manos más puras de los hombres")... ahora bien, esta generalización extrema, que obedece, en última instancia, al carácter definitivo, supremo, de la lucha de los soviéticos, mientras que la guerra española, también formidable, no llegó a alcanzar esa importancia histórica?

Las ganas de universalizar a su referente se notan tanto en su tipificación máxima -como la de la última cita- como en la incorporación de los hechos naturales al texto: la aurora, el alba, el día, el sol, el trueno, la tierra, etc., dan una magni

-tud cósmica a la batalla; mantener el hombre su posición implica mantener el orden natural ("el trueno está en su sitio" e "sobre el árbol está el cielo").

La semejanza de lo anterior con lo visto en el poema de Vallejo (supra 1.18) es aparente; allá la potencia cósmica de la acción social no tenía, en su base, un sentido figurado. Aquí sí. Todo el conjunto retórico contextual especifica que la conjunción de lo natural y lo social es un medio para que Neruda subraye el plano general-histórico -si no es que universal- en que ha colgado a su referente.

2.3. Se acumulan numerosas voces con sema, nuclear o secundario, de "luz": aurora, alba, sol, luz del día, puras, trueno, cielo o pólvora; otras muchas evocan la idea de "violencia": castillo, acero, poderío, trueno, sangre, enrojecido y pólvora. "Trueno" y "pólvora" concitan ambos significados. La luz y la violencia figuran el nacimiento de lo nuevo -el primer país socialista, la esperanza de la humanidad- que sólo puede darse por medio de la violencia ("partera de la historia"). Los estereotipos semánticos construyen la reflexión histórica.

2.9. Hay una imperceptible secuencia en la que el lenguaje figurado se encadena con su antípoda: el acero en la frente de la aurora -tropa- acaso rompa el poderío de los defensores de la ciudad -cosa recta-. El salto se repite en el verso siguiente: los soldados están en su sitio -textualmente leemos: "en su lugar" o bien "sitiados, cercados"; figuradamente, "en su sitio" puede leerse como "cumpliendo su deber", si se retoma el plano semán-

-tice del contexto. Quedaría, pues, este esquema: L.F. - L.R./ L.R.<sup>2</sup> (L.F.); sólo en su primer momento el lenguaje recto sería meramente denotativo ya que en el segundo tendría al menos dos connotaciones. El primer caso sí sería una ruptura del plano abstracto-reflexivo predominante, precisamente porque "romper el pedregal", en cuanto posibilidad abstracta de derrota que entraña toda lucha (Lexia), rompería el curso del razonamiento no rudiano sobre la necesidad histórica del triunfo soviético. Esta sutil conexión lingüística hecha por el lenguaje directo -- proyecta la sombra de la duda, de la incertidumbre mejor, en el curso del poema. El lenguaje directo sustentado en una retórica que esfuma el lirismo individualista, relativiza la grandilocuencia del elegio, recuerda la dimensión humana de los héroes -no invencibles- y enseña al lector a la realidad referida en todas sus aristas, en todas sus posibilidades, incluso en las más negativas. El lenguaje recto, al romper, fugazmente, con la artificialidad, la completa. El lenguaje figurado resulta insuficiente para hacer comprender al lector en toda su magnitud lo que se está diciendo, pero es necesaria su ampulosidad.

2.10. La sintaxis correbera la retórica dominante: hay tres versos iniciando la prosopeya, gradualmente complicados (verse 3), hay una conversión (V. 7) y una serie de repeticiones (dime... si...), hay una construcción arborescente y lineal a la vez (una oración principal con "dime si", siete subordinadas objetivas pero yuxtapuestas entre sí) en ocho versos de la estrofa.

2.11 "Y el marinero en medio del mar terrible mira  
 buscando entre las húmedas constelaciones  
 una; la roja estrella de la ciudad ardiente,  
 y halla en su corazón esa estrella que quema,  
 esa estrella de orgullo quieren tocar sus manos,  
 esa estrella de llanto la construyen sus ojos.  
 Ciudad, estrella roja, dicen el mar y el hombre,  
 ciudad, cierra tus rayos, cierra tus puertas duras,  
 cierra, ciudad, tu ilustre laurel ensangrentado,  
 y que la noche tiemble con el brillo sombrío  
 de tus ojos detrás de un planeta de espadas".

Se repite la situación alegórica: un personaje simbólico busca en un elemento natural saber la situación de Stalingrado.

Ahora la presepepeya ha dejado de ser inquisitiva, expectante, pasiva; se torna conminatoria, más cercana y activa. El marino exherta a resistir y a triunfar.

2.12. A pesar de la persistente retórica, Pablo da un giro más objetivista al recurso presepepeyico; el marino, quien por su propia tarea suele observar a los astros, busca la estrella roja (emblemática del poder soviético) para interrogarla. Este ya no sueña tan artificiosamente ni estereotipadamente como lo del labriego porque una cierta lógica anecdótica le sostiene.

En la primera parte de la estrofa inicial abunda lo visual (luz, alba, sol, tinieblas); en la segunda, lo acústico (escucha, trueno -relámpago resaca). En esta estrofa lo táctil surge



sobre lo demás (húmedas, ardiente, quema, tecar). Stalingrado a parece más próxima, al alcance de las menos finas percepciones; cuando la estrofa termina con la noche temblando por los ojos sombríos, reaparece violentamente el tacto: "planeta de espadas". La gradual manifestación de los sentidos nos va acercando poco a poco al referente (mientras en el poema vallejiano remitía a la socialización de las percepciones del sujeto). Aquí el canto sigue el curso del pensamiento del autor; allí obedecía al curso objetivo y subjetivo que el referente -el pasado- seguía. Neruda está más preocupado que Vallejo en el problema de la comunicación y menos -aunque también- en el de la expresividad.

2.13. Captamos una secuencia de contrastes: húmedas constelaciones-ciudad ardiente; orgullo-llanto; manos-ojos; brillo sombrío. En la estrofa despuntan fragmentos que se salen de la con venciónalidad rutinaria, sobre todo en los dos versos finales. Como si la voz de Neruda pugnase por desatarse de la retórica. Ese se ve en los ayes del gusto nerudiano por lo barroco (con trastes y adjetivos numerosos). Si hay un acercamiento al referente, también hay una aproximación del poeta al texto.

2.14. Los trece adjetivos de la estrofa (incluyendo adnominales y subordinadas) aumentan el ambiente lírico; la cacofonía "que quema" parecería hacer saltar la artificiosidad ampulosa; empero, también acá aparece la retórica, mucho menos convencional, más poética, que la precedente. El "no sé qué que queda balbuciendo" de Juan de la Cruz fue una tentativa de incurrir lo hu-

-mano en lo divino, lo cual exigía un sentimiento superior a la razón -según la mística del poeta- y un lenguaje a la medida de la experiencia. Neruda recupera dicho instante poético para vitalizar el deliberado retoricismo del poema, que es un canto a lo sagrado -humano- que lucha por no ser profanado. La retórica, por más que disminuya, persiste en general.

Vive ejemplo de ello sea los tres vocativos sintácticamente simétricos: el primero ("Ciudad, estrella roja") invierte los términos establecidos en el tercer verso de la estrofa; los otros dos juegan con su verbo la posición sintáctica (ciudad-cierra; cierra-ciudad). El afán precisista es claro.

"Laurel" es el único sustantivo bisadjetivado. Sus reminiscencias de la jerga emblemática nos recuerdan que la retórica clásica se nutría de los hechos de la vida civil, así como hoy los discursos engordan de los clichés de la propaganda más barata. Nada hay en la estrofa que supere la preponderancia de lo convencional, ni siquiera los reptos poéticos también muy abstractos semánticamente hablando.

El amaneramiento formal, perceptible de inmediato para los especialistas, es para el "no letrado" es mucho menos evidente, menos antinatural; es difícil que capte el ascendiente literario del "que quemá"; a lo sumo, percibirá sensorialmente el artificio del traslado de lo visual a lo táctil; a él le parecerá más viva la estrofa dos (porque su retórica es menos lírica y advertible que la de la primera). El lector "iniciado" hallará

más ampulosa a la misma estrofa des pues verá su mayor barroquismo. El poema propone dos lecturas para dos públicos: el que hace la historia, pero no le sabe de lleno; y el que conoce qué es la historia pero rara vez se decide a hacerla... los la diferencia entre el proletario y el intelectual! A Neruda no sólo le apura que las masas asimilen el contenido textual sino también la forma, esa amalgama de lenguajes en la que la poesía sea chispas cuya mecánica interna es avisada y explicada por un contexto también preferentemente figurado pero mucho más convencional.

Las radiaciones, mucho más fugaces, del lenguaje directo, realzan la minúscula con que Pablo Neruda concibe a la palabra historia, así como la grandeza que le confiere. Mas la crítica no suele ocuparse de estos matices<sup>4</sup>.

2.15. Entre las dos estrofas iniciales vemos una serie de correspondencias (muy a tono con el constructivismo en boca, o bien derivado de la concepción barroca del poema como universo cerrado o acabado):

Trueno-rayos; terrible-tinieblas (sema negativo); quema-pólvera (per sinécdoque); llanto-sangre; laurel-castille (per emblemáticos y per significar "fuerza"); la tierra que ve caer la sangre-la noche que tiembla con los ojos de la ciudad heroica. Se ha pasado del día a la noche.

Neruda va acumulando de una estrofa a otra, determinaciones de una imagen similar -este es clímax en la estructura del discurso oratorio-, pasando de las causas a los efectos o a la inversa, para mostrar la estricta unidad de lo que el soldado hace

con lo que la ciudad realiza: resistir; del hombre a la ciudad, el poema ha seguido un proceso generalizante (esto lo perciben los críticos); el poema se ha acercado "físicamente" a su referente (esto lo sienten todos). La obra se aproxima a su referente a medida que generaliza la situación del hombre a la ciudad (esto lo perciben los "no prejuiciados" que no se fijan en los anacronismos formales porque están atentos al referente: la noticia). Esta obra lejanamente evoca a los antiguos poemas noticieros juglarescos, mas no por su forma sino por la intención<sup>5</sup>.

2.16. "Y el español recuerda Madrid y dice: hermana,  
 resiste, capital de la gloria, resiste:  
 del suelo se alza toda la sangre derramada  
 de España, y por España se levanta de nuevo,  
 y el español pregunta junto al muro  
 de los fusilamientos, si Stalingrado vive:  
 y hay en la cárcel una cadena de ojos negros  
 que horadan las paredes con tu nombre,  
 y España se sacude con tu sangre y tus muertes,  
 porque tú le tendiste, Stalingrado, el alma  
 cuando España paría héroes como los tuyos."

Tres veces los dos puntos anuncian el carácter lógico, racional, que el poeta está dando a su exposición (la reminiscencia de España es, cronológica y políticamente, una premisa de lo que está pasando en Stalingrado).

2.17. La preocupación por el futuro se liga con el pasado. Los

con lo que la ciudad realiza: resistir; del hombre a la ciudad, el poema ha seguido un proceso generalizante (esto lo perciben los críticos); el poema se ha acercado "físicamente" a su referente (esto lo sienten todos). La obra se aproxima a su referente a medida que generaliza la situación del hombre a la ciudad (esto lo perciben los "no prejuiciados" que no se fijan en los anacronismos formales porque están atentos al referente: la meticia). Esta obra lejanamente evoca a los antiguos poemas noticieros juglarescos, mas no por su forma sino por la intención<sup>5</sup>.

2.16. "Y el español recuerda Madrid y dice: hermana,  
 resiste, capital de la gloria, resiste:  
 del suelo se alza toda la sangre derramada  
 de España, y por España se levanta de nuevo,  
 y el español pregunta junto al muro  
 de los fusilamientos, si Stalingrado vive:  
 y hay en la cárcel una cadena de ojos negros  
 que horadan las paredes con tu nombre,  
 y España se sacude con tu sangre y tus muertes,  
 porque tú le enseñaste, Stalingrado, el alma  
 cuando España paría héroes como los tuyos."

Tres veces los dos puntos anuncian el carácter lógico, racional, que el poeta está dando a su exposición (la reminiscencia de España es, cronológica y políticamente, una premisa de lo que está pasando en Stalingrado).

2.17. La preocupación por el futuro se liga con el pasado. Los

muerter se levantan para inquirir por el porvenir. La solemnidad del lenguaje, razón de ser de la retórica, refleja la importancia estratégica del momento histórico aludido. Solemnidad lograda con el uso de los dos vocativos -el primero, "capital de la gloria", con rasgos de epíteto-; e por la anáfora con "y" e por la geyes ca imagen del muro de los fusilamientos.

2.18. Dos cosas impiden el absoluto dominio de la retórica. Primero, el lenguaje poético -si se anticonvencional, tampoco estrictamente original- de nuevo irrumpe a veces en la estrofa: "suele" se opone semánticamente a "capital de la gloria"; esta palabra, sin perder su connotación genérica -"derrota"- en la que se subsume la denotación "piso", suena dentro del contexto de algún modo natural y hasta descarnada. Pareciera que fugacisimamente entrara al poema la crudez de Quevedo e de León Felipe<sup>6</sup>. En otro lugar, esta interpretación podría parecer desmesurada; no así en un texto tan retórico como éste. "Paría héroes" es otro instante naturalista. La cadena de ojos negros heradando las paredes, extralógica y coherente a la vez, es una imagen muy merudiana, plástica más que áspera. El lenguaje sigue siendo simbólico, pero ha perdido la convencionalidad lógico-formal establecida por las primeras estrofas.

Segundo, este naturalismo y esta momentánea subversión de la lógica retórica nos avisan que el poema se ha transformado en denuncia, políticamente hablando. Ahí están las matanzas del fascismo español -regresa a la línea de España en el corazón-, las

traiciones mas sobre todo las lealtades; si en España en el co-  
razón el tono es negativo, más elegíaco que heroico, aquí, al  
 contrario, el poeta recuerda el apoyo fraternal soviético. La  
 denuncia es más apasionada que el alegato histórico precedente,  
 aunque mucho más mesurada que la de España en el corazón.

El poema empieza a salirse de su cauce convencional, en la  
 medida en que lo individual (la subjetividad del poeta -mucho  
 más integrado al texto- y la calidad humana del referente) lo  
 exige.

2.19. "Ella conoce la soledad, España,  
 como hoy, Stalingrado, tú conoces la tuya.  
 España desgarró la tierra con sus uñas  
 cuando París estaba más bonita que nunca,  
 España desangraba su inmenso árbol de sangre  
 cuando Londres peinaba, como nos cuenta Pedro  
 Garfias, su césped y sus lagos de cisnes."

La mención sinecdótica en la anterior estrofa de España y S  
 talingrado, encajaba dentro del general tono retórico; ahora, la  
 mención del país por sus habitantes pierde bastante de su forma-  
 lidad para aumentar su función denunciativa: se va aflejando la  
 retórica. Sustituir los nombres de los países por los de sus ca-  
 pitales enfatiza la intención política de las alusiones (en las  
 capitales están los centros de decisión de las naciones). A Es-  
 paña la nombra íntegra, no por medio de Madrid y recalca de es-  
 te modo su integridad moral frente a la truculencia mostrada por

otros centros de poder; Stalingrado no es la parte de la Unión Soviética, sino su centro de gravedad, su totalidad en ese momento. La sinécdoque pierde rimbombancia y gana en contenido.

2.20. Dos tiempos verbales: el presente (ligado a España y Stalingrado) y el pasado (referido a las otras ciudades). Con todo y su derrota, España está más inmersa en el tiempo histórico, en la vanguardia de la lucha antifascista, que los otros países.

París, tan a la moda y tan extemporánea. Londres, tradicional y cursi. Resparecen los emblemas, ahora como clichés culturales para caricaturizar a los referentes. El gastado del lenguaje proyecta la imagen opuesta, antiseñal, a la de la retórica precedente.

Lo vivo es lo descarnado (versos 3 y 5) frente a lo hueco ("bonita") o lo muerto ("céspedes"). La relación de Francia e Inglaterra con la historia parece artificiosa y superficial (la moda, la tradición "que viste"); la relación de ambas naciones con la naturaleza también resulta anodina. En España y en Stalingrado se da todo lo contrario: intensidad y telurismo.

Las contradicciones inherentes a las democracias burguesas, en último caso al capitalismo, se reflejan en su propia relación con la historia, relación disecada en frívolas famas e en añejas grandezas.

Neruda rompe de plano con la retórica de su poema:

- + Con un lenguaje directo, denunciante: "conocer la soledad".
- + Con un lenguaje poético-naturalista: "desgarré la tierra con sus uñas".

Su necesidad expresiva ingente lo conduce al pleonismo; "desan



-grar su inmensa árbel de sangre" da cuenta del tamaño del sacrificio español y, sobre todo, del carácter verídico e histórico de su referencia. Esta insistencia en el trasfondo realista del poema (que contradice un poco su anterior retórica especulativa) es un rescate del sentido común, a menudo tautológico e pleonástico, del habla cotidiana. Haciendo lo contrario que Vallejo, Neruda sigue el camino inverso, esea que para él la expresión es un medio para llegar a la comunicación.

Pase a pase, el texto va saliendo del convencionalismo. Del lenguaje testimonial salta a una combinación de lo poético-naturalista con un lenguaje coloquialista, coloquial me, saturado de clichés reducidos a lo grotesco y de rudezas altamente expresivas. Las determinaciones históricas van cobrando cuerpo a medida que cambia la forma del poema.

2.21. La cita y referencia a Pedro Gafías crea un ambiente cronístico, queriendo destacar por medio del testimonio citado la objetividad de sus referentes. Por otro lado, eso intensifica más el informal tono coloquial ya mencionado. La crónica, un poco a lo Bernal o a lo Cortés, redundante en charla, reportaje. La solemnidad del comienzo del poema ha quedado atrás. Lo histórico ha tomado visos particulares, por medio del naturalismo poético y del desparpajo lingüístico. El poeta está ya en el poema gracias al "nos". Dentro de su particularidad, la historia mantiene sus rasgos desmesurados en la hipérbole de los versos 3 y 5, en el extremo semántico del "más bonita que nunca" y en la ironía de la

radical quietud de cisnes en los lagos y en la decencia de los peinados céspedes. La marca fonológica por ser el último verso de la estrofa un dodecasílabo apoya el relajamiento formal léxico y semántico.

2.22. "Hoy ya conoces eso, recia virgen,  
 hoy ya conoces, Rusia, la soledad y el frío.  
 Cuando miles de obuses tu corazón destrozan,  
 cuando los escorpiones con crimen y veneno,  
 Stalingrado, acuden a morder tus entrañas,  
 Nueva York baile, Londres medita, y yo digo 'merde',  
 porque mi corazón no puede más y nuestros  
 corazones  
 no pueden más, no pueden  
 en un mundo que deja morir solos sus héroes."

Proliferan las repeticiones: "hoy ya conoces" (dos veces), "Cuando" (dos veces) y "no pueden más" (dos veces, más el tercer "no pueden").

La estructura anafórica restaura la formalidad del poema. Una simétrica sintaxis aparenta esfumar el anterior desparpajo por su afán preciosista, simetría que se palpa en las oraciones iniciales:

- a) Hoy ya conoces-eso (objeto directo unimembre)-vocativo bímembre;
- b) Hoy ya conoces-Rusia (vocativo unimembre)- objeto directo bímembre.

La faena formalista está reforzada por la aliteración con r fricativa en ambos vocativos.

En la segunda anáfora las correspondencias sintácticas se a flojan sin desaparecer: el objeto directo de las dos siguientes oraciones es una metonimia metafórica harto convencional -analogía de las partes esenciales de un país con las de un organismo-; el aire culterano de "tu corazón destrozan": el vocativo, insistentemente aliterado con r su contorno. Tal parece que la retórica campeará de nuevo. Empero, las correlaciones sintácticas (obuses-escorpiones; destrozan-acuden a morder) pierden exactitud pero no convencionalidad.

La última repetición es mucho más sencilla que las anteriores. Se proyecta de lo singular -el poeta- a lo colectivo -"nuestros corazones"-, de las frases (literarias) hechas que acabamos de ver a un lenguaje descompuesto: el último "no pueden" eliminando el "más", eliminación remarcada por la cesura del verso, deshace el cliché emotivo, casi melodramático, y pone en su lugar al razonamiento del verso final. La lógica salva al lenguaje.

A través de las tres anáforas, el texto retórico y formal se va convirtiendo, en tres etapas, en un hecho de comunicación es tricta. La simplicidad del penúltimo verso y la rectitud racional del último eliminan de ellos todo "ruido" literaturizante. La convencionalidad del contexto destaca la potencia expresiva del final estrófico, lacónico, tajante, sin ambigüedades referenciales. Al desaparecer la polisemia literaria, el poema llega a

le poético. La marca fonológica del 82 verso (el único tetrasílabo, el verso más breve de la obra) y la marca sintáctica del verbo transitivo sin objeto directo, lo que hace más violenta la cesura entre éste y el verso final... todo se vuelca en la pasión que culmina en la escueta denuncia del mundo "que deja morir solos sus héroes".

No hay un desgarramiento del lenguaje porque no existe el desgarramiento vital; es más bien un ex-abrupto, como diría Amado Alonso, una ruptura normal en el poema si considerares el repetido intercalamiento de modalidades lingüísticas y el paulatino relajamiento de la retórica en el texto. También en los dos últimos versos de la estrofa anterior brota un lenguaje eminentemente denotativo, no polisémico; sólo que ahora hay una tensión poética mucho mayor: a la situación límite de la historia, corresponde la tensión extrema de la acción y de la expresión.

2.23. Un verso establece la transición entre "lo literario" y lo "no-literario" en la estrofa. También posee marca rítmica -es uno de los pocos versos de 15 sílabas del poema-. Sigue las síncdoques toponímicas de la estrofa anterior, nombrando siempre a las ciudades -antropomorfizándolas- poniéndolas a actuar como personajes de una mascarada, el tono de crónica reaparece en un ambiente de frivolidad: "Nueva York baila, Londres medita..". La banalidad semántica de ambos versos radica en su oposición al significado de "acción histórica". Cesa el ámbito figurado del

lenguaje con el impertinente "... y yo digo 'merde.' ", donde em pieza la corrosión del artificio<sup>?</sup> la implacable indecencia que semeja un escupitajo sobre los cisnes y los céspedes antes mencionados. La palabra en francés postula su naturaleza interjectiva ya que reduce todos los morfemas a elementos extraños al código del poema. Este grito, apuntalado por el "yo digo", expresa la ubicación del poeta en el centro del poema, sólo momentánea puesto que el verso final enfocará su atención -y su tono también directo e intenso, pero lacónico- en el referente.

Curioso observar que Neruda, como Vallejo en alguno de sus poemas, contrapone al aseo formal de la Europa "democrática" la vulgaridad -Vallejo, lo sucio de sus gérmenes-, vulgaridad que es para él más pura que la anodina higiene de la sociedad desarrollada.

La reducción figurativa del lenguaje supone una creciente emocionalidad, la cual culmina con la tajante denuncia final.

2.24. "Los dejáis solos? Ya vendrán por vosotros!

Los dejáis solos?

Queréis que la vida

sea borrada por la letrina y el calvario?

Por qué no respondéis?

Queréis más muertos en el frente del Este

hasta que llenen totalmente el cielo vuestro?

Pero entonces no os va a quedar sino el infierno.

El mundo está cansándose de pequeñas hazañas,

de que en Madagascar los generales  
maten con heroísmo cincuenta y cinco monos."

Resurge la retórica en las cinco increpaciones a un sujeto abstracto, pero histórico: los aliados; en los anacrónicos morfemas de la segunda persona del plural (-ais,-eis, os) que van muy bien con la propensión diplomática que el discurso por momentos tiene; y en la extrema convencionalidad, ya no literaria sino vulgar, de imágenes como "tumba", "letrina" y "calvario" (¿alusión esta última a un interlocutor democristiano? ¿irónica inmersión en el lenguaje populista de los aludidos?). El retoricismo de la conminación del verso cinco no es menos indiscutible.

¿A qué viene esta exacerbación de un lenguaje anodino? Primero, a un mantenimiento de la forma del poema para mantener en él al público sencillo, frecuentemente desubicado de los sucesos por los medios masivos de comunicación (Neruda suele hacerlo; recordar Tina Modotti ha muerto). Segundo, para confrontar el lenguaje de sus interlocutores con el auténticamente poético que acabará por romperlo -igual que el razonamiento nerudiano desbaratará las bases ético-jurídicas de los aliados, apenas afianzadas por los intringüilis de la diplomacia-.

2.25. Cambia la tónica a partir del sexto verso; la acusación, apenas si matizada por la pregunta, vuelve a ser directa y luego otra vez se da lo literario en la hipérbole de los muertos llenando el cielo. Una oración consecutiva con matiz de adversación hace la vez de conclusión del razonamiento (nos pregun-

-tamos- si hay literatureidad o rectitud en la imagen del infierno). En los dos versos finales, que insisten en los motivos de la conclusión anterior, toda pretensión heroica es reducida a lo grotesco por el humor; al mismo tiempo pueden ser leídos al pie de la letra (sabida es la tendencia de los generales a incrementar el número de bajas ocasionadas al enemigo según el número de las balas gastadas): el lenguaje poético y el directo se ensamblan para indicar un hueco en la realidad referida, un absurdo histórico, una deslealtad más allá de toda razón y de todo humanismo. La historia se hace caricatura. Pero ambos versos pueden ser leídos de manera aún más simbólica, más abstracta como una alusión a la estrategia aliada de concentrar - fuerzas en el Pacífico ("Madagascar") a sabiendas de lo que ocurre en el Atlántico. Los saltos del lenguaje se han convertido en una triple lectura simultánea que desbarata al anodino lenguaje del comienzo de la estrofa, permite el ex-abrupto de una imagen típicamente nerudiana, cargada de tintes surrealistas, afianza el razonamiento político y enfoca el aspecto militar de la denuncia.

2.26. En esta y en la siguiente estrofas, el poema ha mudado sus interlocutores. Antes, los vocativos aludían a Stalingrado o a España. Ahora, el texto se distrae hacia los aliados (recordar la marca fonológica anunciada en 2.2), lo cual explica la abundancia de elementos sintáctico-semánticos negativos en este trozo: huya, sea borrada, no respondéis, no os va a quedar sino,

los monos masacrados con heroísmo. Negaciones que apuntan el antiheroísmo de los interpelados, así como las consecuencias de su veleidad.

También ha cambiado el referente objetivo: la atención semántica se dirige a los países vacilantes. "El mundo está cansándose de pequeñas hazañas" entraña la advertencia de la responsabilidad histórica de las capas gobernantes ante sus propios pueblos si prosiguiera el avance hitleriano.

Tres frases destacan sintácticamente por su longitud en medio de un grupo de enunciados breves: los dos que se inician con -- "¿Queréis...?", que son como dos premisas -una en estilo anodino y la otra en el fuerte lenguaje directo- para que la tercera frase larga, la conclusión, también destaque del conjunto. La marca sintáctica da relieve al razonamiento político.

2.27. "El mundo está cansado de otoñales reuniones presididas aún por un paraguas".

Una serie de concatenaciones van construyendo la continuidad del Canto...; "ya conoces eso" enlaza a la cuarta con la quinta, "solos" a la quinta con la sexta y "el mundo está cansado de..." a ésta con la séptima (el enlace, aunque existe, es menos explícito en las anteriores estrofas: los tres personajes alegóricos, el paralelismo entre Madrid y Stalingrado, etc.) Eso demuestra que el hilo del discurso se va apretando en el mismo grado en que se van acercando los lenguajes hasta interpenetrarse. Porque



el "tripleto" semántico se repite al igual que la advertencia que conlleva. (El "cansándose" deviene un "cansado" mucho más -conminatorio porque es un suceso el cual, estando consumado, hace más inminentes sus efectos). Leído textualmente, el dístico refleja el absurdo -ya no militar sino diplomático- de reuniones como la de Casablanca, en las que el simbolismo de las acciones pesó más que su realidad concreta; connotación y denotación convergen en tal absurdo. En un nivel más retórico, el paraguas, símbolo de lo burgués y de lo británico (Chamberlain y Churchill) deja de ser la cosa que simboliza; es el símbolo aceptado de una fuerza histórica determinada, hecha abstracción por el cliché, que preside la actitud dolosa de la "sagrada familia" aliada.

El poema se ha ido deslizando desde lo heroico hasta su antipoda; el lenguaje ha pasado de la coexistencia de las tres modalidades lingüísticas -con predominio de la retórica- a su choque a su integración -con predominio de la poesía-. De lo solemne e impersonal al humor irritante y a la denuncia cada vez más concreta. El inicial aliento épico ha dado paso a un agudo lirrismo, sobrio para el estilo de Neruda ante la permanencia de la retórica y del lenguaje directo. Este momento de síntesis parece ser la culminación del desarrollo del poema, sin embargo...

2.28. "Ciudad, Stalingrado, no podemos

llegar a tus murallas, estamos lejos.

Somos los mexicanos, somos los araucanos,  
 somos los patagones, somos los guaraníes,  
 somos los uruguayos, somos los chilenos,  
 somos millones de "hombres."

Se restablece la solemnidad, la tónica más oratoria que poética, gracias a los vocativos, a la repetición con "somos", a la convencional metonimia de "murallas", a la estructura binaria de varios versos. Ello difumina la figura del autor, lo mismo que su despersonalización en la primera persona del plural. Casi toda la estrofa contiene puras denotaciones. Todo hace que contraste vivamente con la anterior. Sólo que ahora la retórica ha perdido ampulosidad y gala; esta simplificada abstracción del lenguaje tiene alguna lejana conexión con la estructura sintáctica de los cantos primitivos prehispánicos, llenos de largas enumeraciones con un sentido ritual. La solemnidad se ha simplificado porque corresponde ahora, no a una clase social, sino a una región cultural específica. Perdido el aspecto ritual de esta forma del canto, mantiene sin embargo su lado político, colectivo. El internacionalismo proletario, un tanto acartonado en las alegorías del principio, se convierte en este trozo en un hecho objetivo, histórico. La forma lacónica, "primitiva", de presentarlo responde a este sentido factual irreversible. Y también representa la particular retórica, elemental si se quiere pero imponente, de la voz característica de nuestros pueblos. De ningún modo se busca una atmósfera indigenista; solamente una

lejana insinuación de aquella cultura (palpable por el notorio contraste con las demás estrofas). La sencillez evita con mucho recaer en los convencionalismos.

2.29. "Somos" reivindica la presencia histórica de nuestras naciones en el mundo contemporáneo (como la poesía vallejiense lo hace, si bien más elípticamente); oprimidos y dependientes de los países capitalistas desarrollados, Neruda halla nuestra esencia en el ser aliados naturales del socialismo contra sus enemigos acérrimos. Nuestra conducta contrasta con la de las potencias capitalistas burguesamente democráticas frente a Franco y ante Hitler<sup>B</sup>.

2.30. Desfilan en la estrofa:

- A) los mexicanos
- B) los chilenos ----los araucanos
- C) los uruguayos----
- D)                   ----los guaraníes
- E)                   ----los patagones.

Tres gentilicios rememoran a las antiguas sociedades indígenas (B, D y E); A y C, a las nacionalidades modernas. Sólo B, Chile, aglutina los dos nombres. México (A) contiene en un sólo apelativo a los dos momentos históricos. D y E pueden aludir a países concretos pero también designar a regiones más extensas que las que la geografía política moderna les reconoce. Únicamente A mantiene su nombre gentilicio, señal quizá de una mayor continuidad histórica, hasta donde pueda haberla tras la conquista.

2.31. Los momentos cronísticos ya detectados en el canto se vuelven un testimonio más amplio sobre el papel de América Latina en la correlación mundial de fuerzas, sin omitir en la en numeración un mínimo grado de caracterización nacional, de a- acuerdo con el grado de continuidad histórica de cada parte en- numerada. La creciente dosis de abstracción que el lenguaje va adquiriendo hasta culminar con el "somos millones de hombres" va acompañada de una mayor precisión histórica: la acción enun- ciada es una negación ("no podemos llegar a tus murallas (por- que)estamos lejos (geográfica e históricamente)"). Se trata de una simpatía, de una alianza entre desiguales debido a que nues- tros pueblos parecen estar lejos aún de participar protagónica- mente en la lid mundial a favor del socialismo: Neruda parece tener más claro que Vallejo cuáles son las limitaciones de nues- tros movimientos políticos nacionales.

El gentilicio cumple así la doble función de reinsertar al texto en el ámbito retórico y de ubicar en lo concreto, geográ- fica e históricamente, a la situación latinoamericana en esta época.

2.32. "Ya tenemos por suerte deudos en la familia,  
pero aún no llegamos a defenderte, madre,  
Ciudad, ciudad de fuego, resiste hasta que un día  
lleguemos, indios náufragos, a tocar tus murallas  
como un beso de hijos que esperaban llegar."

Profundiza Neruda en el distanciamiento entre Stalingrado y sus aliados latinoamericanos. La formalidad de la estrofa anterior es sustituida por un ambiente casi íntimo proyectado por el léxico (deudos, familia) y por los adverbios que reincorporan al poeta en el texto como una voluntad confesada (ya, aún, por suerte); este tono de confianza aproxima el texto al público y, en voz baja, expresa la simpatía personal del autor. La rima interna con -erte produce una nueva sensación de desparpajo, de confidencia (recordar el fragmento en que cita a Pedro Gárfias). Paradójicamente, dicha cercanía subjetiva con el referente -que ha vuelto a ser Stalingrado desde la recuperación de la forma solemne- se opone a la lejanía objetiva del mismo. El deseo que choca contra la realidad prelude y permite entonces el desbordamiento de la nueva altisonancia retórico-poética de los tres versos finales.

Tales cambios de tono dados por la fluctuación de los lenguajes impiden que el poema se estanque en el cartabón panfletario -del que tan cerca a veces está- o en el molde heroico superficial o en un lirismo cívico que desplace la atención de los lectores, ya no hacia el referente, sino a la persona del artista. En cambio, el canto nos presenta a Stalingrado en su magnitud histórica pero además incluye la singular manera como el poeta la contempla.

"Madre" señala el tránsito de la intimidad a la altisonancia, en virtud de poseer una doble resonancia:

— Su sema nuclear la incluye en el grupo de deudos y familia, y deja constancia del tono intimista de los versos iniciales. Su sema contextual —"crucial o estratégica"— nos remite al español de la estrofa tres llamándola "hermana" y recuerda que de ella, de Stalingrado, habrá de derivarse el curso histórico de la humanidad. Por lo tanto, en "madre" están aglutinados los dos momentos, los dos sintagmas de la estrofa toda.

2.33. La exhuberancia verbal regresa al poema en los tres versos finales de esta estrofa: el vocativo anafórico, sinecdóquico y prosopopéyico con que empieza esta parte, la explicativa "indios náufragos" y el enremaje de subordinadas consiguen el desbordamiento del lenguaje. Hasta ahora, sólo la tercera y la sexta estrofas habían superado cierto esquematismo del lenguaje, fijado en los reiterados paralelismos entre oraciones coordinadas o yuxtapuestas, a partir de temas recurrentes:

"Dime si..." (estrofa 1).

"Esa estrella que..." y "cierra..." (estrofa 2).

"España (hizo X) cuando París o Londres (hicieron Y)" (estrofa 4).

"Hoy ya conoces..." ; "cuando..."; "mi (nuestros) corazón (es) no puede (n)" (estrofa 5).

"está cansado (cansándose)!" Recurrencia de una frase de la estrofa anterior (estrofa 7).

"Somos...", siete veces repetido en la estrofa 8.

La mesurada retoricidad sintáctica de las estrofas uno, cuatro y siete se exagera en las siguientes —dos, cinco y ocho— hasta

quebrarse sistemáticamente en las estrofas tres, seis y nueve. Constatamos, pues, la regularidad sintáctica del canto hasta la novena estrofa; suspendida en las dos estrofas finales que han de dar la resolución léxica, semántica y sintáctica al poema. Léxicamente, de las estrofas cuatro a la siete, y después en la undécima, se plantea el relajamiento, la ruptura e integración de la retórica con las otras modalidades del lenguaje. En el plano semántico, la solución poética se dará hasta la última parte. Por lo tanto, dentro de la regularidad sintáctica, ocurre una condensación léxica a mitad y al final de la obra, coincidiendo acá con su solución semántica. Estos movimientos tienen su base en las contradicciones planteadas entre las diversas modalidades del lenguaje que constituyen el poema. Los rasgos heroicos -y por extensión, épicos- por lo general se forman en la retórica, ampulosa o elemental; los líricos, en lo poético propiamente hablando. El lenguaje directo puede suscitar un tono cronístico (con aires épicos) o intensamente emotivo y personal.

2.34. El doblete semántico de "madre" permite la transición de un lenguaje intimista a otro plenamente histórico. El "hijos" del último verso ha perdido su sema nuclear, emparentándose mejor con "indios náufragos", imagen histórica de las penurias de nuestros países cuyo atraso y dependencia parecen sin salida en el marco de su ubicación en la cadena imperialista. La maternidad de la lucha del pueblo soviético se debe a que es, en esos instantes, el centro de gravedad del combate general de los

pueblos por su liberación. "Indios náufragos" remite al atraso pero también a la raíz de nuestros pueblos y es el enlace de esta con la anterior estrofa, a cuya atmósfera parece reafirmar (ver la evocación del canto prehispánico en 2.28).

2.35. "Stalingrado, aún no hay Segundo Frente,  
pero no caerás aunque el hierro y el fuego  
te muerdan día y noche."

Pese a su brevedad, en el fragmento se nota una mayor convencionalidad que la de la estrofa anterior, con lo que cerraría el ciclo de estrofas intensamente formalizadas: 2-5-8-10. Su correspondencia con la quinta estrofa es también léxico-semántica (hierro y fuego- obuses; morder-morder). Funcionalmente ambas estrofas prologan el desvanecimiento retórico y la integración de lenguajes dados en la parte que de inmediato las -- continúa.

2.36. Este trozo insiste en una serie de enunciados negativos formulados anteriormente:

- + "si no escucha la tierra" (estrofa 1);
- + "mi corazón no puede más" (E. 5);
- + "no os va a quedar sino el infierno" (E. 6);
- + "no podemos llegar a tus murallas" (E. 8);
- + "aún no podemos llegar a defenderte" (E. 9);
- ‡ "aún no hay Segundo Frente" y "no caerás" (E. 10);
- + "no mueres", "los hombres ya no tienen muerte" y "hasta que la victoria ya no esté sino en tus manos" (E. 11, posterior).



-Las dos primeras negaciones reflejan la expectativa que produce el combate. La tercera viene a ser la conclusión, a modo de advertencia, del alegato político. La cuarta y la quinta implican el distanciamiento, y la voluntad de rebasarlo, de nuestros pueblos con Stalingrado. Desde "no caerás" las negaciones tienen un matiz especial que analizaremos más adelante. Tal abundancia de negaciones se opone un tanto a la heroicidad de su referente central en el poema; más bien da cuenta la problemática que rodea al suceso en cuestión: el Canto a Stalingrado más que un lírico elogio o que una épica narración magnificante de la gesta es un análisis profundamente reflexivo de la misma. Dicha reflexión otorga su esencia política y moderna a la forma del canto, arrancándolo de cualquier tratamiento poético-histórico convencional: los hechos poseen una dimensión humana (una derrota es, abstractamente, posible), crítica (advierte la realidad con todas sus adversidades) y una definida perspectiva de clase social (proletaria).

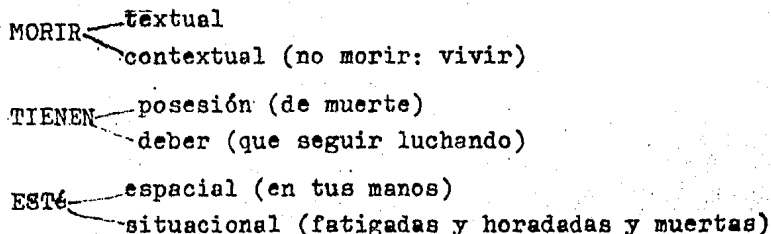
2.37. "Aunque mueras, no mueres!

Porque los hombres ya no tienen muerte  
y tienen que seguir luchando desde el sitio en que caen  
hasta que la victoria ya no esté sino en tus manos  
aunque estén fatigadas y horadadas y muertas,  
porque otras manos rojas, cuando las vuestras caigan,  
sembrarán por el mundo los huesos de tus héroes  
para que tu semilla llene toda la tierra."

El razonamiento dialéctico de la contradicción lo aplica Ne ruda a esta situación concreta con una cadena de enunciados li teralmente ilógicos pero que figuradamente muestran la férrea voluntad de los soldados; la dialéctica del "no pero sí" proyecta la decisión irrevocable de aquellos hombres de resistir hasta vencer (la estrofa se anuda con el motivo temático de los tres segmentos iniciales del poema), si leemos el texto al pie de la letra. Una lectura en un plano más general nos descubre en esa dialéctica del "seguir viviendo en la muerte" la alusión a las tácticas de apoyo mutuo establecidas por el Ejército Rojo en toda la línea del Frente, especialmente en Stalingrado, a lo largo de la batalla; tácticas que revolucionaron las tradicionales concepciones militares.

La retórica (la paradoja exaltada, la metonimia de las "manos rojas", el respetuoso más que declamatorio "vuestras", la típica sínecdoque con "huesos" y la no menos usual metáfora de la - semilla) es la forma externa del discurso filosófico.

2.38. Varios verbos adquieren un doble sentido:



La negación, bajo la forma sintáctica de la adversación rela tiva, deshace las aparentes reiteraciones verbales:

+ no mueres-aunque mueras;

+ ya no tienen muerte -y(pero caen) tienen que seguir luchando;

+ "hasta que la victoria ya no esté sino en tus manos/ aunque estén fiatigadas y horadadas y muertas".

El sema negativo de estos verbos se transforma en positivo, merced a la conjunción -expresa o elíptica- anterior a la repetición verbal. La reiteración se convierte, por este procedimiento en su contrario, en una antítesis.

+ de "morir" a "no morir" (gramaticalmente es al revés, se pasa de la afirmación a la negación);

+ de morir ("caer") a no tener muerte y tener que seguir luchando;

+ de "estar muertas" a "alcanzar la victoria".

Surgen de la dificultad misma del combate la esperanza, el heroísmo y la victoria. No se ignora el hecho real de las muertes, pero se les asigna a éstas un ámbito individual; la superación de la muerte, en cambio, es colectiva (tu y tus, mueras, por un lado; "los hombres ya no tienen..." por el otro).

De los verbos en presente, surgen los verbos en futuro (sembrarán y llene), del mismo modo que la estrofa se desarrolla del razonamiento lógico-dialéctico recién analizado al razonamiento histórico-dialéctico final: de los huesos surgirá la semilla que llenará toda la tierra.

Respetando la apariencia retórica predominante del lenguaje, Neruda ha manejado la dialéctica del lenguaje para darle

la vuelta a las palabras; la dinámica sintáctica desbarata la convencionalidad léxica, a puras negaciones; las antítesis resultantes de ello provocan la paradoja semántica de la muerte real del individuo superada por la supervivencia histórica del ideal y de la nueva sociedad comunistas.

2.39 Profundicemos más sobre la sintaxis de la undécima estrofa: consta de una sola oración principal, profusamente ramificada; a pesar de su aparente complicación, no es de lectura difícil: los nexos siempre están explícitos y en su lugar normal -previo a los enunciados-, repitiéndose a veces con cierta monotonía que llega incluso a lo morfológico (casi todos acaban en -que, bien como sufijo o bien como preposición); casi siempre - estos nexos coinciden con el principio de los versos. Así tenemos que la secuencia es como sigue:

- (1) Coordinada adversativa de la 2 (aunque) + (2) O. Principal;
- (3) Subordinada causal (porque) de las O. 1 y 2;
- (4) Coordinada ilativa (y) de la O. 3;
- (5) Subordinada temporal (hasta que) de la O. 4;
- (6) Coordinada adversativa relativa (aunque) de la O. 5;
- (7) Subordinada causal de las O. 5 y 6 (porque); (8) Subordinada de tiempo (cuando) de la O. 7 e incidentalmente situada en medio de la misma oración 7;
- (9) Subordinada de causa (para que) de la O. 7.

La impecable concatenación de las oraciones, apenas disminuida por la incidental, reduce la aparente complejidad de la arbo

-rescencia sintáctica. La disolución de la estructura anafórica es más radical y acelerada (le tocaría a la inexistente estrofa 12 en vez de a ésta para seguir la regular frecuencia 3-6-9 que ya descubrimos antes).

La conclusión de la reflexión contenida en la obra expone - tanto la necesidad material, histórica, del triunfo de Stalin- grado -por extensión, del triunfo del socialismo como forma his- tóricamente superior de organización social- como la necesidad ética del triunfo de una sociedad humana frente a la barbarie nazi -por extensión, capitalista-.

Se logra una final identificación de lo objetivo con lo sub- jetivo -del deseo con la ley histórica-, de los elementos épi- cos y heroicos con los líricos -lo explícito de la construcción final impide el enrarecimiento semántico propio de la expresión poética; y la dialéctica del lenguaje produce a la vez un sutil giro poético-. La sencillez de las figuras utilizadas (la grada- ción "fatigadas y horadadas y muertas", la seca oposición "aun- que mueras, no mueres!" y lo trillado de otras metáforas y meto- nimias) se entrelaza con la agudeza dialéctica de la negación a tal punto que la suma entera de las negaciones resulta la más estruendosa afirmación del triunfo inevitable.

Las hipéropoles como la de los versos 2 y 3 mantienen su natu- raleza literaria por el rango histórico adherido en este poema a la retórica; pueden, no obstante, ser leídos rectamente: el héroe del Canto... es el individuo colectivo, que muere y queda luchando por los intereses de la humanidad entera.

Ley general de composición. La acción proyectada en la obra es la del desarrollo del razonamiento político del artista sobre su referente; la trayectoria es así:

- Expone la expectación provocada por la importancia y el fragor de la batalla de Stalingrado en un tono de extrema solemnidad (estrofas 1 y 2).

- Establece el antecedente histórico más entrañablemente ligado con la gesta: la guerra civil española. Plantea un paralelismo histórico por la traición que ambas luchas sufrieron ante las vacilaciones de las "democracias" burguesas frente al mismo enemigo. La solemnidad, sin perderse, se hace más patética (estrofas 3 y 4). Se llega incluso a relajar en la sátira a la frívola política aliada y en la soez exclamación del autor (E. 5).

- Increpa a los aliados en un alegato entre formal y anodino resuelto poéticamente (E. 6 y 7).

- Enuncia la alianza entre los pueblos latinoamericanos con los defensores del socialismo, adoptando una tónica seria pero sencilla y de afable intimidad (E. 8 y 9).

- Retoma la referencia a la batalla y restaura brevemente la solemnidad de las estrofas iniciales, lanzando sin ambages la denuncia aludida a lo largo de todo el texto: "aún no hay Segundo Frente" (E. 10).

- Reflexiona sobre el carácter y destino del combate y alienta, al profundizar en el sentido histórico de la misma, a los combatientes.

El razonamiento poético presenta al público:

-Referencias de la batalla misma, con un lenguaje eminentemente convencional.

- Diversos aspectos históricos de la misma: su antecedente inmediato, su contexto -aislamiento burgués e internacionalismo proletario de nuestros pueblos- mediante quebrantamientos del lenguaje convencional -ironías, ex-abruptos, imágenes poéticas de raigambre surrealista, momentos intimistas-.

- La noción de la necesidad histórica y humana, subjetiva y objetiva, de la victoria del Ejército Soviético y del socialismo, por medio de un peculiar ensamblamiento de lenguajes.

El autor, sujeto del poema, está siempre presente y casi siempre despersonalizado en él. No narra, analiza los diferentes aspectos históricos de su objeto poético, el suceso cantado. Los saltos de la obra (cambios súbitos de personajes, de referentes, de interlocutores, de espacios geográficos y de modalidades del lenguaje) siguen, libres de toda arbitrariedad, el curso del razonamiento nerudiano en este orden:

Presentación- causas ( antecedentes) - contradicción fundamental (los aliados vacilantes)- condiciones externas (América Latina)- conclusión.

La despersonalización del poeta consigue la sensación de mayor racionalidad -menos lirismo- y objetividad -por su separación de su referente (lo opuesto de Vallejo)-. Despersonalización, bueno es repetirlo, siempre relativa: Neruda concibe el

reflejo artístico de la realidad como una abstracción integrado ra en la cual el objeto tiene relevancia sobre el sujeto, sin eliminarlo. Integración proyectada formalmente en esta obra por las contradicciones y convergencias lingüísticas.

Su carácter reflexivo hace a la obra un poema político, más que lírico o heroico<sup>9</sup>. El texto incorpora elementos formales de la épica (en algo de la métrica, en la grandeza histórica del objeto referido, el tono solemne y la evocada organización sin táctica de ciertos cantos prehispánicos). Asimila también muchos elementos de la lírica, desde la mística hasta la surrealista. También recoge algo de la jerga diplomática. Todo en fun ción del razonamiento central que vincula y explica a las partes de este canto, dando la visión política que el poeta propone pa ra comprender el suceso analizado. De tal visión surge la nece sidad interna del poema: comprender a Stalingrado como un hecho de alta singularidad histórica, que es simultáneamente una tota lidad compuesta de diversos espacios y tiempos que confluyen en esa hora decisiva.

La disolución, y posterior integración, de la retórica permi te que el amplio público siga la secuencia del razonamiento in cluyendo en él los factores emocionales dados por las irrupcio- nes del lenguaje recto y del poético, propiamente dicho.

#### C O N C L U S I O N E S .

En la primera estrofa hallamos una formalidad retórica pre- dominante, llena de evocaciones literarias, ya sea épicas (la



métrica del poema, el tono marcial inducido por la intensa acentuación) o ya oratorias (la prosopopeya, la gradación sintáctico-rítmica del verso 3, las constantes anáforas, etc.) - Neruda obtiene un ambiente de gravedad y grandeza, a tono con la importancia del referente, así como un amplio grado de convencionalismo lingüístico, que haga accesible el texto a un público más extenso que el común de la literatura.

El sacrificio del artista es relativo pues su personalidad brota a veces en un lenguaje poético "desconvencionalizador", por así decirlo o con la fuerza del lenguaje directo. Esto se hará más patente a partir de la cuarta estrofa.

La aproximación al referente, reforzada por la amplificación de las imágenes sensoriales, y la lógica anecdótica del marinero indagando en los astros crea en el lector profano la impresión de un incremento de la vitalidad en la segunda estrofa; para el lector advertido, opuestamente, su mayor artificio. El acercamiento al referente implica un mayor grado de abstracción del mismo: Neruda no busca representar sino referir plásticamente las determinaciones esenciales de la realidad objetiva. El carácter genérico del lenguaje retórico, lejos de aumentar la capacidad connotativa del poema, hace más concretas, singulares a sus denotaciones históricas. Por ejemplo, el preciosismo de los vocativos no hace sino subrayar un concepto central (resistir) plásticamente (los cambios espaciales de las palabras en vocativo dan idea de los movimientos de los soldados cubriéndose mutuamente, cerrando filas).

En la siguiente estrofa, la retórica sigue sosteniendo al racionalismo discursivo, por ejemplo con el uso de los dos puntos. Sin embargo, las remembranzas de cierta literatura naturalista rompen la lógica formal del pretendido racionalismo; en su lugar queda la apasionada -pero todavía "literaria"- evocación a la lucha del pueblo español. Lo histórico gana en concreción y el autor se acerca más a su texto.

Las sinédoques toponímicas de la cuarta estrofa revelan la presencia del autor: polarizados España y Stalingrado por un lado y París y Londres por el otro, la manera de mencionar el nombre geográfico conlleva la posición política del poeta. El presente se esfuma en el pasado inmediato y emerge el lirismo en un lenguaje descarnado, más nerudiano, y en la conversión del cliché en caricatura, por la ironía. Las resonancias semánticas del lenguaje prácticamente desaparecen cuando se cita el testimonio de Pedro Garfias (nótase la importancia histórica que reconoce Neruda a la palabra de los poetas). La retórica se ha perdido en los informales versos finales de esta parte.

El referente se ha despalazado, nunca desapareciendo Stalingrado por entero, hacia la imagen de los aliados vacilantes.

La lucha con la retórica alcanza su punto nodal en la quinta y la sexta estrofas. La anáfora dominante va señalando el congelamiento paulatino de la solemnidad hasta llegar al ardiente ex abrupto y a la lacónica elocuencia del verso final, cuya extrema reducción polisémica da más expresividad a la denuncia denotada.

El tránsito de lo formal a lo antiformal (en vez del desparpajo del fin de la estrofa precedente hay aquí una tensión dada por el grito y por el laconismo) lo marca el sexto verso, cuya primera parte satírico-genérica (de nuevo los clichés) contrasta con la segunda, intensamente personal primero, impersonal después, en la que el lenguaje singulariza, al pie de la letra, lo que quiere decir. Su rectitud semántica refracta una rectitud ética.

La estrofa seis empieza con un retorno al artificio: las imprecaciones, los morfemas pronominales arcaicos, el lenguaje vacío de las democracias populistas inician el alegato ético-político muy al modo de la diplomacia; convencionalidad hecha pedazos tanto por la conclusión -que es una abierta advertencia, inusual en los enmascaramientos de la alta política- como porque la caricatura de los aliados ha dejado de basarse en la ironía, para dar paso a la abierta carcajada del lenguaje. La retórica, la poesía y la crónica quedan confundidas en este instante en que el poema admite múltiples niveles de lectura. En el Canto a Stalingrado la anulación de la polisemia que en algunos momentos realizara el lenguaje directo para realizar algunos enunciados denunciativos permite, a la postre, a la generalidad del poema enriquecer su polisemia, con la ayuda del lenguaje retórico y del lenguaje poético. La violentación poética alcanzada por su índole denotativa es menor, más literaria, que la de los poemas vallejanos de los que brota como en

un parto; aquí más bien el lenguaje directo está injertado.

La breve estrofa siete continúa el tono burlesco y el entreveramiento de lenguajes; los aspectos nimios de la vida (el paraguas) obtienen calidad histórica (una historia hecha por la burgesía de trivialidades) para denunciar la verdadera estatura histórica de los aliados. Contrariamente a Vallejo en su poema, aquí Neruda usa los objetos nimios para minimizar un aspecto de la realidad referida.

En la parte que sigue reaparece la solemnidad, aunque más elemental y primitiva (por su sintaxis y su léxico) con un discreto aire de la poesía prehispánica -la enumeración escueta que afirma la existencia de las colectividades-. Rescatada la tónica generalizante de la obra, se destaca la alianza de los pueblos latinoamericanos con los héroes de Stalingrado y se aclara la desigualdad histórica y el distanciamiento geográfico entre ambos. La gesta de Stalingrado es más que antifascista, es antiimperialista, lo cual explica la inconsecuencia de unos aliados y la firmeza de otros.

El tono intimista del principio de la parte novena se trasmuta en la generalizadora retórica del final, quedando "madre" en calidad de puente entre ambas facetas por su ambigüedad semántica. Pablo Neruda asume una actitud de simpatía y afecto hacia sus nuevos referentes (nuestros pueblos) para luego incorporarlos al razonamiento político-doctrinario; demuestra las raíces humanas de la alianza: "ya tenemos por suerte deudos en la familia".

Mediante correspondencias léxico-sintácticas con metáforas y metonimias usadas en las estrofas iniciales, la décima reencauza al texto rumbo a su referente central, subrayando la idea de la resistencia frente al acoso. Una escueta frase otorga a todo el enjambre retórico su pleno sentido histórico: "Aún no hay Segundo Frente".

Los frecuentes enunciados negativos del poema aumentan la expectación por el desenlace de la lid, proyectan el antihereísmo de la actitud aliada y advierten las funestas consecuencias de dicha actitud, señalan la lejanía de los pueblos americanos que les obstaculiza su plena incorporación a la lucha (ello contrasta vivamente con la radical afirmación del "somos"); la negación invierte la afirmación final de "sacrificio" en su antípoda histórica de "triumfo". Esta peculiaridad del poema da dinamismo al razonamiento y acentúa el patetismo.

En la última estrofa se funden dos niveles formales: el primero consiste en una sintaxis y un léxico tan sencillos como - convencionales (la concatenación lineal y abierta de la oración compuesta, la monotonía y simplicidad de los nexos); bajo este nivel transcurre la sutil negación sintáctica (la reiteración hecha antítesis) y léxico-semántica (los sermas negativos cambian a positivos a partir de la ambigüedad de "rejas"). De este modo la retórica adquiere un sentido poético -por la calidad expresiva de las negaciones vueltas en contundente afirmación- y político -la solemnidad es al fin justificada por el optimismo histórico

que supone-. La dialéctica del lenguaje ha conseguido fundir a dos irreconciliables: la retórica convencional y la poesía.

Neruda, al revés de la inmensa mayoría de los poetas de la época, en lugar de liquidar los más gastados recursos expresivos, los rescata -aunque a mitad del canto haya parecido que - los de hizo entre ellos mismos, lo que demuestra que la obra no cristalizó sin una lucha interior de sus lenguajes-. La final aleación lingüística está, en embrión, presente desde los primeros versos del canto. La necesidad de su integración como solución formal a la oposición de los lenguajes refleja la realidad objetiva históricamente abordada por la reflexión del canto. O sea que refleja la necesidad de integrar la voluntad de los pueblos a una práctica antifascista consecuente -no simbólica y de dientes para afuera-, de integrar también el sacrificio individual a la victoria de la humanidad.

Las rupturas y fusiones han forjado la unidad peculiar del Canto a Stalingrado, en la que el lirismo es rescatado por la razón dialéctica del poeta.

En la composición de la obra observamos que ciertas recurrencias léxicas permiten un completo enlazamiento interestrófico, lo cual redundando en la continuidad por encima de los saltos referenciales y de otra índole, que ya vimos. La simetría sintáctica, relativa, de aflojar la retórica cada tres estrofas determina la formalidad del ambiente sostenido en casi todo el poema. La densidad léxica a mitad del canto resalta la contradic-

-ción principal de la reflexión poética. En la sexta estrofa se percibe un tenso equilibrio entre las fuerzas históricas contra puestas -Stalingrado y sus aliados-, equilibrio que se rompe con el surgimiento de las nuevas fuerzas de las estrofas 8 y 9. Eso apuntala la solidez de la conclusión final. La línea estructural del poema comprende innumerables saltos por lo que podemos figurarla como una forma ascendente, "en escalera".

Análisis histórico<sup>10</sup>. Igual que Perú, Chile padeció los efectos de la gran crisis capitalista de 1929. La industria salitera entró en decadencia y emergió la del cobre; pero Chile siguió -- siendo un país monoexportador. La alianza de la antigua oligarquía con la "moderna" burguesía estaba afianzada en un régimen militarista que, con la crisis, dio paso a una serie de gobiernos civilistas. Bajo la bandera del primer Frente Popular, los partidos Radical y Socialista -después se integraría el PC- conquistaron el poder en las elecciones. Sin tocar el latifundio, sentaron las bases para el desarrollo de una industria nacional que sustituyera algunas importaciones; como en Perú el APRA, se apoyaron en el consenso de amplias masas para su política. Eso no significa que ambos procesos hayan sido idénticos. El PS y el PC chilenos tuvieron más independencia e iniciativa dentro del Frente Popular que las disfrutadas por partidos similares en el resto de América Latina. En Chile, por ejemplo, se dio el caso -insólito entonces- de una república socialista (que duró doce días) antes de la subida al poder del Frente.

En Chile la tradición de lucha y de organización proletaria era más rica que en otras partes (no olvidar el movimiento minero ni a la figura señera de Recabarren).

Menos atado que Perú a la tradición cultural y más expuesto a los influjos culturales del cosmopolitismo burgués de la época, Chile vivía una intensa vida cultural descrita por Neruda en sus memorias; relata la profusión de artistas, su loco afán de originalidad, de excentricidad y de ruptura (bebían sin duda en las fuentes parisinas del momento, en Dada casi todos). Muchos se quedaron en la pose<sup>11</sup>; otros, como el mismo Nefalí Ricardo Reyes, aprovecharon ese ambiente para asimilar el torrente cultural que les llegaba con un espíritu más crítico. Por lo menos en la obra nerudiana, la tradición hispánica fue un formidable soporte expresivo para su audaz irrupción en la modernidad o para sus no menos audaces rescates de terrenos ya abandonados (donde se origina la actitud neorromántica de Neruda, acotada por Amado Alonso).

Sus numerosos y tempranos viajes y, sobre todo, la crucial experiencia de la guerra civil española marcarían para siempre la personalidad de este hombre, futuro candidato del PC a la presidencia de su patria y más adelante embajador en París del gobierno de Salvador Allende. La rica tradición de lucha del proletariado no pudo menos que impresionarlo también.

El reflujo del movimiento de masas y la posterior hegemonía de la burguesía desarrollista aliada al imperialismo yanqui,



debido a la traición de González Videla al terminar la 2a. Guerra Mundial, no mellaron su ánimo combativo. Su militancia -- clandestina en este periodo y el posterior desarrollo de una al tísima poesía política demuestran que, como Pablo Neruda, hubo muchos intelectuales latinoamericanos que no vacilaron en sus convicciones a pesar del vaivén de las condiciones políticas (nada mejor que Fin de mundo para evidenciar lo antes dicho).

Hay tres rasgos sobresalientes en el Canto a Stalingrado:

Su construcción eminentemente racionalista, la recargada con vencionalidad del lenguaje y su carácter político por el cual se integran y rescatan los lenguajes que componen al texto.

Neruda liquida una sarta de prejuicios admitidos por muchos artistas modernos (de los más liberales incluso). El llamado ar te vanguardista, si no elimina, por lo menos tiende a subordinar la razón a lo intuitivo o emotivo; repudia como al fuego - cualquier convencionalidad artística; pugna por un arte "puro" o se escuda en la, relativa, autonomía del arte respecto de la economía política. Para Neruda el arte es la vida por otros me dios; con este poema, él se convierte en uno de los pioneros de la literatura de partido en nuestras letras (y lo que es más grave, ide partido comunista!). De ahí que el poeta ciña los recursos expresivos a la percepción dialéctica de la realidad aludida y a las necesidades de la comunicación artística. A los ojos de la "libertad de creación" esto es una herejía. ¿Qué de muestra este poema?

Primero, que así como el lirismo puede encajar, revigorizándolo, en un lenguaje arcaico y exhausto, el auténtico poeta -- puede, si su convicción es honda, rescatar la racionalidad y el ámbito político para la poesía. Puede -- como Fausto -- entregar -- su alma al diablo de la razón política sin abjuración ni menos precio de la calidad artística.

Segundo, que ninguna forma expresiva está totalmente muerta. Lo mismo el lenguaje recto que el añejo retórico consiguen, al interpenetrarse, la múltiple lectura del texto que formula y -- resuelve sus propias leyes internas. Tal vez la altisonancia buscada anuncie el voluntario distanciamiento que el poeta admite entre la fuerza, siempre relativa, de las palabras y la -- magnitud del heroísmo objetivo de aquellos hombres. Como siempre, esas formas literariamente gastadas, perduran en la cultura del pueblo con mucho más ahínco.

Tercero, que Neruda , quien se formó en un ambiente mucho -- menos cerrado que Vallejo, sí consiguió superar las contradicciones propias de la intelectualidad pequeño-burguesa. No es -- que en su poesía no asomen estos rasgos (como la propia desconfianza que Neruda muestra en el poema de que la forma no llegue a estar a la altura de su contenido). Sabida es la aversión del poeta por los sistemas cerrados y rígidos de pensamiento (marxista-leninista al fin y al cabo); su poesía carece de la contradicción insalvable que encontramos en Vallejo. Materialista hasta el nihilismo en algunos momentos<sup>12</sup>, siempre epicúreo y viajante por un universo que se deshace y se rehace sin cesar

y para siempre, optimista por estar vivo, presente en el presente, su poesía nos llega más ligera -menos densa- que la de Vallejo; su barroquismo viene mejor del gozo por el canto o de la desmesura del universo; su romanticismo, la Fábula de la sirena y los borrachos por ejemplo, nos muestra la esencia del sueño y del mito modernos, que brotan y se esfuman en un abrir y cerrar de ojos. El humor del Estravagario condensa todas esas cosas. Neruda representa al sector más avanzado de la intelectualidad latinoamericana de nuestro siglo. Empero, entre el Neruda barroco (de aliento hispánico), el neorromántico (indudablemente más galaico), el festivo y el político está siempre el chileno progresista, el latinoamericano del mundo.

#### V A L O R A C I O N .

El principal valor metodológico del poema estudiado consiste en plantear resolviéndola a la lucha entre un código hueco y acartonado con otro más expresivo y a veces hasta lírico. Negar afirmando dista de ser una mera figura; es parte esencial de la crítica marxista-leninista al pensamiento y a la sociedad modernas. En el texto se alcanza un equilibrio poético en el cual la pasión y la convencionalidad son ceñidas por la reflexión.

La trascendencia social del Canto... es múltiple: por la grandeza del referente, por demostrar la vigencia artística de las formas poéticas politizadas y por reflejar las más altas aspiraciones de nuestros pueblos en aquella época. La obra proyecta a

la realidad objetiva indirectamente a través de la reflexión. Por eso admite la convencionalidad del lenguaje sin aspirar a representarla en el texto hasta el grado de re-crearla según pretendía Vallejo. En este sentido, Meruda es menos radical es tilísticamente hablando que el otro; pero no menos sutil.

Entre 1935 y 1945 escribe Neruda la Tercera residencia; otros poetas también están incursionando en el poema político. España en el corazón, obra que precede en el libro al Canto a Stalin--grado, todavía tiene bastantes rasgos particularizantes sin o--sar llegar a un lenguaje plenamente genérico; así lo expone su lirismo más desbordado, su afán de crónica y denuncia más que de análisis y su mayor abundamiento barroco. Por otra parte, la poesía política tradicional se había anquilosado en grandilocuencias éstas sí harto vacuas (al estilo de Chocano y de cierto Darío), en un lirismo cívico más íntimo que histórico (La Suave Patria) o en textos políticos que no renunciaban del todo a las formas exuberantes de la poesía moderna (Paz, Alberti, el Lorca de Poeta en Nueva York). Todo lo anterior está asumido, imbricado y superado en el canto nerudiano, el cual va más lejos por cuanto imprime a las palabras un carácter por encima de to do político.

Lo más característico del Canto... es el contraste entre una forma anquilosada y un contenido de nuevo tipo en nuestras letras, por su "ortodoxia" conceptual. Este radical planteamiento

compositivo aborda hasta sus últimas consecuencias la contradicción inherente a toda la poesía política moderna: la necesidad de un contenido rico y conceptuoso y la de lograr una amplia comunicación artística se enfrentan con la necesidad de una expresión personal ineludible y cada día más singularizada y compleja. Haber planteado eso en el poema es ya un mérito de honestidad del que pocos poetas pudieran vanagloriarse; haberlo resuelto, aunque sin llegar a los niveles de excelencia que Neruda alcanza en otras obras, abre caminos<sup>13</sup>.

Este salto luminoso nerudiano, desde su crepuscular Crepusculario hasta el alto medio día de Macchu-Picchu, forma parte del avance de América Latina rumbo a su verdadera modernidad. A su modo, contesta la falsa cuestión de la cultura como un problema del lenguaje, de la poesía como un problema del Espíritu y del lenguaje como un problema cultural. Neruda abre la poesía a la vida, a la prosa diaria de la existencia de las masas trabajadoras, a sus ingenuas formalidades (y hay que sorber la médula de la tradición literaria sin prejuicio alguno). Pone a la poesía en entredicho, casi la anula para que todo quede claro al hombre oscuro por quien espera ser leído. Increpa la política burguesa, toma el toro del género poético por los cuernos, critica con su práctica poética las verdaderas convenciones culturales de la burguesía. Del modo más convencional, nos dice qué pasó en Stalingrado, y aún así nos ha conmovido.<sup>14</sup>.

NOTAS ACLARATORIAS AL CAPITULO II:

<sup>1</sup> Canto a Stalingrado, en Tercera residencia, p.p. 73-76.

<sup>2</sup> Me he basado en la distinción entre lenguaje recto y figurado que suelen dar los manuales de preceptiva, como el de Rey o el de Soldevilla, distinción por lo común demasiado vaga.

Por "lenguaje recto o directo" entiendo un código fundamentalmente denotativo; por "lenguaje retórico", a un código que posee formas y connotaciones acuñadas e cristalizadas por la tradición literaria sobre todo mas no exclusivamente; el "lenguaje poético" tendría más ricas connotaciones que los anteriores -por la novedad y peculiarísimo uso de sus elementos-, siendo por ello el código poético por excelencia.

Como se observa en el análisis del poema, cualquiera de los tres lenguajes puede alcanzar el rango de poesía. En el fondo, serían tres modalidades -o grados e aspectos- del lenguaje poético en general. Su distinción ayuda a entender el juego de resonancias de la obra en cuestión, según se verá.

Por otra parte, reconocer los elementos épicos e líricos del texto no significa que se le pretenda definir como perteneciente a éste o a aquél género literario apriorísticamente.

<sup>3</sup> Una de las bases de la poesía nerudiana es el especial modo de conjugarse en ella lo particular y lo general. En algunas poemas predomina lo primero, como en los Veinte poemas de amor y una canción desesperada o en su conocido poema Walking around. Otras veces, es lo general lo que predomina (recordar el título de

y de la vida que ha descubierto. He aquí un ejemplo;

"Nunca declina, ni junto al balcón de manos de hierro,  
 ni en el invierno marítimo de los abandonados, ni en  
<sup>2</sup> mi paso tardo <sup>2'</sup>  
<sub>3</sub>  
 el crecimiento inmenso de la gota, ni el párpado que  
<sub>A</sub> quiere ser abierto. <sub>B</sub>  
<sub>B</sub>

Realidades amalgamadas: la material-paisajística(1), la temporal-situacional (2) y la física-individual... en la aglutinante imagen del Tiempo general (A) y de la conciencia (B). Lo que en Vallejo forma por lo general "juntas de contrarios" tan cohesionadas y estables que parecen buscar su eternidad, resulta en Neruda un amontonamiento mucho más numeroso y menos estable. Para él la integración y desintegración son perpetuas, constantes, inmanentes a la materia. De ahí que Yurkiévich afirme:

"Generalizadora y destructora, esta geografía aglomera interpenetrándose, como la poesía de Neruda, bosques selváticos, montaña y mar, vegetaciones invasoras, humedad de nacimiento y putrefacción, maderas erguidas, tumbadas, enterradas, lluvias y vientos catastróficos". En Fundadores de la nueva poesía latinoamericana: Vallejo, Huidobro, Hergés, Neruda, Paz. pág. 141.

"Neruda se familiariza con las mudanzas colosales y con los movimientos mínimos, con las piedras, con las plantas y con los animales del sur" (Op. Cit., pág. 149).

Y concluye:

"... se aprende la poesía paso a paso entre las cosas y los seres, sin apartarlos sino agregándolos a todos en una ciega extensión de amor." Op. Cit., pág. 155.

<sup>3</sup> Me he basado en la distinción entre lenguaje recto y figurado que suelen dar los manuales de preceptiva, como el de Rey o el de Soldevilla, distinción por lo común muy vaga.

Por "lenguaje recto o directo" entiendo un código fundamentalmente denotativo; por "lenguaje retórico", a un código que posee formas y connotaciones acuñadas o cristalizadas por la tradición literaria sobre todo mas no exclusivamente; el "lenguaje poético" tendría más ricas connotaciones que los anteriores -por la novedad y peculiarísimo uso de sus elementos-, siendo por ello el código poético por excelencia.

Como se observa en el análisis del poema, cualquiera de los tres lenguajes puede alcanzar el rango de poesía. En el fondo, serían tres modalidades -o grados o aspectos- del lenguaje poético en general. Su distinción ayuda a entender el juego de las resonancias de la obra en cuestión.

Por otra parte, reconocer los elementos épicos o líricos del texto no quiere decir que lo pretenda definir como perteneciente a éste o a aquél género literario apriorísticamente.

<sup>4</sup> Véase en el Canto a Stalingrado, desde el verso 'Hoy ya conoces eso, recia virgen', pág. 102, hasta casi el final, pág. 104 ... A veces el tono es cronístico." Amado Alonso, Poesía y estilo de Pablo Neruda. (Interpretación de una poesía hermética). pag. 354 (el s. es mío).



5 Redondeando el asunto de lo barroco, recordar que Severo Sarduy lo define como "proliferación incontrolada de significantes..." que el Concilio de Trento necesitara "para adoptar una retórica de lo demostrativo". En cambio, "el barroco actual, el neobarroco, refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad del logos en tanto que absoluto... Neobarroco del desequilibrio... Arte del destronamiento y la discusión", en América Latina en su literatura, pág. 183.

No obstante lo limitado de esta definición, es cierto que la esencia demostrativa y polémica del barroco sirve a Neruda en obras políticas como el Canto...

6 "El idioma español se hizo dorado después de Cervantes, adquirió una elegancia cortesana, perdió la fuerza salvaje que traía de Gonzalo de Berceo, del Arcipreste, perdió la pasión genital que aún ardía en Quevedo... Este manantial anterior tenía que ver con el hombre entero, con su anchura, su abundancia y su desborde.

Por lo menos, ése fue mi problema, aunque yo no me lo planteara en tales términos" Pablo Neruda, Confieso que he vivido, (Memorias). pág. 364.

7 El uso del exabrupto, del razonamiento lógico roto (como en las estrofas 5 y 6 del Canto...), de la "amarga brutalidad" y del sarcasmo son reconocidos por Fernando Alegría como rasgos antipoéticos de la obra vallejiana; ¿no es aplicable también, incluso en un poema tan "panfletario" como éste, al estilo ne--

-rudiano?

8 "... cuando el gobierno legal de España se dirigió a los gobiernos de Inglaterra, Francia y Estados Unidos solicitando que le vendieran armas, se le respondió con una negativa fría y categórica. Las potencias 'democráticas', en vez de apoyar al gobierno español, proclamaron la política de 'no intervención' y 'neutralidad' (...) Las potencias fascistas continuaban interviniendo en las cuestiones internas de España, prestando toda clase de apoyo a los insurrectos de Franco. Las occidentales en cambio transformaron la 'no intervención' en un verdadero bloqueo económico contra el gobierno legítimo de la república española." Alejandro Galkin, Fascismo, nazismo, falangismo, p.78.

"... todo el mundo la esperaba (a la 2a. Guerra Mundial). Hitler se había ido tragando territorios y los estadistas ingleses y franceses corrían con su paraguas a ofrecerle más ciudades, reinos y seres." Pablo Neruda, Ibid. , pág. 207.

9 La literatura de partido es caracterizada por Lenin en estos términos: "Será una literatura verdaderamente libre, porque no ha de ser el interés material ni el deseo de hacer carrera, sino la idea del socialismo y la simpatía hacia los trabajadores los que atraerán nuevas y nuevas fuerzas a sus filas. Será una literatura libre porque no estará al servicio de una heroína ahíta, ni de los 'diez mil' de arriba' que sufren de aburrimiento y de exceso de gordura, sino al servicio de millones y millones de trabajadores que son los que constituyen la flor de la nación,

su fuerza, su futuro. Será una literatura libre que fecundará la última palabra del pensamiento revolucionario de la humanidad con la experiencia y el trabajo vivo del proletariado socialista, establecerá una constante acción recíproca entre la experiencia del pasado (el socialismo científico, culminación del desarrollo del socialismo desde sus formas más primitivas, utópicas) y la experiencia del presente (la lucha actual de los camaradas obreros)". V.I. Lenin, La organización del partido y la literatura del partido en Estética y marxismo de Adolfo Sánchez Vázquez, T. II, pág. 372.

<sup>10</sup> Belarmino Elgueta y Alejandro Chelén R. Breve historia de medio siglo en Chile, en América Latina: historia de medio siglo (1. América del Sur). p.p. 231 a 290.

<sup>11</sup> Todo el capítulo 2 de Confieso que he vivido. (Memorias) está dedicado a las remembranzas de ésta época.

<sup>12</sup> "Tercera residencia continúa la manera superrealista... Tercera residencia no es un libro consecuente. Es una especie de 'tazón de sastre' (...) La sección 'España en el corazón' posee independencia propia e indica una nueva mentalidad. De la preocupación por el yo, ha pasado al interés por los otros. El poeta se ha socializado. Este periodo (1936) es clave para la comprensión de la evolución de su obra...

Otro grupo de poemas, colocados al final del volumen, indica los resultados de este cambio de pensamiento. Anuncia la 'conversión' a un nuevo credo político. Neruda había aceptado las doc-

-trinas comunistas (...) Se ha operado una transformación. Ya no interesan los motivos antiguos de la tentación y de la duda metafísica (sic). Ha encontrado otro objetivo a su canto: el hom-bre-en-su-relación-social." Angel Balbuena Briones, Historia de la literatura española, T. V., p.p. 470-472.

13 Que ello no ha sido cabalmente aceptado por muchos críticos lo prueba el juicio de Amado Alonso; para él, la experiencia poética que estamos analizando se reduce a un "tono llano y prosaico propio de su 'crisis poética' ". Y va más lejos: "hay poetas, como Pablo Neruda, que luchan con lo racional como con un enemigo". Amado Alonso, Op. Cit., págs. 354 y 171 respectivamente.

Dice Alonso que la de Neruda "Es una concepción neorromántica de la inspiración, que guarda de la romántica la actitud receptiva y profética del inspirado pero que en lugar del misterioso ente inspirador... ahora pone a la realidad misma en su realísimo desorden, en su movimiento sin tregua, pidiendo lo profético que hay en el poeta, llamándolo sin más respuesta que un nombre confuso." Ibid., p.p. 158-159. (el s. es mío).

Cuando no se capta el fondo dialéctico del movimiento nerudiano, nada más se lo reduce a la "confusión" y al "desorden" como notables muestras del "realismo" -ya no es romántico- nerudiano. Trato muy similar ha recibido Vallejo de muchos críticos.

14 "El poeta que no sea realista va muerto. Pero el poeta que sea sólo realista va muerto también. El poeta que sea sólo irracional será entendido sólo por su persona y por su amada, y -

esto es bastante triste. El poeta que sea sólo un racionalista, será entendido hasta por los asnos, y esto es también sumamente triste. Para tales ingredientes no hay cifras en el tablero, no hay ingredientes decretados por Dios ni por el Diablo, sino que estos dos personajes importantísimos mantienen una lucha dentro de la poesía, y en esta batalla vence uno y vence otro, pero la poesía no puede quedar derrotada." Pablo Neruda, Op. Cit., págs. 368-369.

¿No quedan estas palabras como anillo al dedo al poema que hemos analizado?

### III. MIGUEL HERNANDEZ POESIA PARA CADA UNO DE LOS HOMBRES<sup>1</sup>.

3.1. "He poblado tu vientre de amor y sementera,  
 he prolongado el eco de sangre a que respondo  
 y espero sobre el surco como el arado espera:  
 he llegado hasta el fondo."

Los verbos en antepresente formulan tres acciones acabadas:

V. 1--- de índole sexual,

V. 2--- (consecuencia del anterior acto) de carácter vital,

V. 3--- síntesis racional: ha llegado al fondo sexual de la mu  
 jer y al de la dialéctica de la vida.

El cabal cumplimiento de la ley general de la especie ocurre tanto en lo individual (lo sexual) como en el género (lo vital) como en lo abstracto ("llegar al fondo de las cosas" = compre  
nder su esencia).

3.2. "Espero", presente con sema actual durativo, es modificado por dos objetos directos tácitos por elipsis: "al hijo" (lo real) y "a los frutos de la tierra" (lo simbólico). Este "doblete" sin  
táctico-semántico ocultado por la elipsis alarga la significación del verso más allá de su longitud física; alargamiento que aumenta el suspenso -verbal, lógico y emotivo- entre las acciones con su propia conclusión.

La comparación "arado-poeta" presenta al sujeto estático en este verso, mientras que en los demás actúa; determinado por una ley inexorable que empieza a regir a partir de sus propios

actos, se limita a aguardar su cumplimiento.

El tercer verso ubica a las acciones verbales aparentemente acabadas en un proceso más amplio del cual ellas nada más son el comienzo: lo vital desborda a lo individual. A partir de ahora, todo el poema estará circunscrito al tiempo preciso de la espera.

3.3. Se presentan en la estrofa dos niveles significativos: el biológico sexual (poblar, vientre, sangre) y el agrícola (sementera, surco, arado). La analogía entre el trabajo del campo y la actividad sexual confiere a "fondo" un triple significado, puesto que sintetiza todo el sentido de la estrofa:

- + La profundidad del vientre femenino (receptáculo del placer y origen de la nueva vida).
- + La profundidad de la dialéctica existencial (reflejado en el alargamiento conceptual por el cual "eco de sangre" encuentra un segundo verbo al cual modificar al mismo tiempo que al primero).
- + La hondura de la frena del campesino, tan vital socialmente como la otra.

Al segundo y al tercer versos parecen no bastarles sus catorce sílabas, a pesar de ser tan tajantes. Es la sensación poética; por eso el último no únicamente es una conclusión lógica de los anteriores... es una exclamación vital.

Otro recurso para lograr la sensación poética es la sustitución de "al que" por "a que", generando una resonancia alusiva

al eco abstracto referido ("a que"- "eco").

3.4. "Morena de altas torres, alta luz y altos ojos,  
 esposa de mi piel, gran trago de mi vida,  
 tus pechos locos crecen hacia mí dando saltos  
 de cierva concebida."

Cuatrofrases adjetivas y una aseverativa plasman la figura de la esposa. Las frases, simétricamente distribuidas en dos versos con sendos hemistiquios cada uno -hemistiquios realzados por la marca sintáctica de las comas- ofrecen una figura de aires re-nacentistas por la simetría formal, la luz y el colorido fuertes y bien delineados (el pelo negro, la piel morena, los ojos brillantes). Cuando más, hay una leve variación en el segundo verso cuya modalidad métrica -alejandrino a la francesa- aliviana el rigor de la simetría.

Las frases cortas de los hemistiquios contrastan con la frase larga y discontinua de los dos versos últimos; la figura femenina estática y simétrica, a la manera de los íconos religiosos medioevales, contrasta con la mujer sexualmente activa del final. La sintaxis pone en movimiento a la figura evocada de igual manera que ayudó a representar el dilatamiento temporal de las acciones en la estrofa uno.

La referencia al Cantar de los cantares ha sido invertida; allí los pechos de la sulamita son perseguidos por las manos ansiosas del amante, aquí saltan y crecen hacia él... ella es -- descrita como un ser sexualmente activo que jadea, se mueve, es



-tá arriba.

La perfección del cuerpo femenino "pierde la compostura" al involucrarse activamente en el acto sexual y cobra la belleza de un lenguaje desbordado -por el encabalgamiento- y, a la vez, tiernamente contenido -el verso cuatro-.

Las determinaciones físicas de la morena: torres-luz-ojos expresan una gradual inmersión en ella (del porte externo a la luz que irradia, a los ojos que son la fuente) dada por el paso del lenguaje emblemático -las torres, que vuelven a evocar al medio evo, a su paisaje-, luego metafórico y al fin directo, como directo es el trato del sujeto con los ojos de la amada. La triple repetición de "alto" parece confirmar la posición superior, idealizada de la figura. En el sexto verso, en cambio, el hombre y la mujer están a igual altura, en su triple relación: social de esposa, sexual por "piel" y existencial ("gran trazo de mi vida"), dicha sin embargo de manera abstracta, abstracción provocada por la ineptitud semántica de los adnominales: "esposa-de mi piel"; donde la lejanía semántica expresa la cercanía, o mejor la unidad, de los dos seres; "gran trazo-de mi vida", donde lo instantáneo se alarga temporalmente hasta la muerte (el amor como un instante que invade la existencia).

De la quietud al movimiento de la figura evocada, de la contemplación externa al contacto vivo con sus ojos, de un plano ideal -entre medieval y renacentista, gótico por lo mismo- a uno real pero abstracto a la concreta sensualidad de la mujer actuando se

-xualmente. El lenguaje nos presenta el surgimiento del dibujo femenino en la evocación del soldado como un proceso dinámico de concreción.

3.5. "Ya me parece que eres un cristal delicado,  
 temo que te me rompas al más leve tropiezo,  
 y a reforzar tus venas con mi piel de soldado,  
 fuera como el cerezo."

Siguiendo el hilo de la evocación, se modifica la figura de la mujer, presentada ahora como un ser frágil y leve y, por ende, también ideal. La ambigüedad semántico-sintáctica de "Ya" parece eludir un significado tajante como si el sujeto, que ahora habla con su fantasma, temiera lastimarlo con el puro contacto. "Ya" (casi o de pronto o mera interjección como ¡cuidado!) y "fuera", subjuntivo que amaina la firmeza de la aseveración, muestran el temor del hombre de acercarse a la mujer por medio de aseveraciones que no se deciden a afirmar. También el lenguaje artificioso ("cristal delicado", "leve tropiezo") implica un alejamiento del sujeto frente a la mujer. La aliteración con m del verso dos, lenguaje quisquilloso, alude más al temor de él que al fantasma de ella. Es algo opuesto a la mujer de la estrofa dos, a quien mira a los ojos y que actúa vivazmente en el amor. La raigambre gongorina, cuyo estilo tiende a ocultar las cosas, viene como anillo al dedo a este alejamiento del objeto referido (la mujer).

3.6. El tercer verso es diferente; sin desaparecer el hipérbaton

culterano, la fuerza léxica de "reforzar" y "soldado" rompe con la delicada artificiosidad circundante; la imagen biológica de la piel del hombre cubriendo las venas de su esposa traspone los umbrales de la sexualidad para dar la visión plástica de la pareja unida vitalmente en un solo cuerpo. La "des-sensualización" semántica hace más rudo el fragmento. La liviandad formal de los primeros versos -la delicadeza de la esposa- ha sido cubierta por la rudeza del tercero que refleja la fortaleza masculina no exenta -recordar el hipérbaton- de cierto cuidado; cuidado que vuelve a prevalecer en el heptasílabo, el cual, como el de la estrofa anterior, marca con su métrica brevedad una sensación de ternura contenida, apoyado por su léxico.

3.7. "Espejo de mi carne, sustento de mis alas,  
 te doy vida en la muerte que me dan y no tomo.  
 Mujer, mujer, te quiero cercado por las balas,  
 ansiado por el plomo."

Reaparece la construcción por hemistiquios: los vocativos reemplazan a las frases adjetivas de la estrofa dos: la imagen ideal se ha convertido en la concreta ausencia de la mujer real. De la evocadora contemplación se llega al convocante apremio de la mujer. El doble vocativo del tercer verso señalará el aumento del apremio; simple repetición del enunciado unimembre "mujer", meramente denotativo y despojado de todo ornato, el doble vocativo nos hace ver a la mujer de carne y hueso ausente y por lo mismo más necesaria. A través de la trayectoria de los voca-

-tivos se va objetivando el tránsito de la placentera evocación a la obsesiva urgencia de la amada.

El verso uno vuelve a abordar la relación de la pareja; vista ahora como una relación de reciprocidad, la mujer sigue siendo un elemento estático, pasivo, refractario del soldado. De este modo: LO MATERIAL (Carne---espejo, que alude a lo sensual)

LO ESPIRITUAL (Alas--- sustento -abstracto, espiritual,  
vital),

se interpenetran en tal forma que el recuerdo del soldado parece momentáneamente tomar cuerpo.

El retorcimiento sintáctico del segundo verso (la paradoja de "te doy vida en la muerte que me dan" resuelta en una antítesis "y no tomo") refleja la persecución que la muerte hace del soldado y la búsqueda de éste tras su amada. El arabesco formal, común en este poeta, reproduce los vericuetos de la situación del personaje; y expone al amor como motivo tanto del riesgo a morir como de la voluntad de supervivencia.

La angustia del soldado se expresa con la rima interna (-ado), con la repetición del esquema sintáctico "participio + por", con la cuádruple invocación y, sobre todo, por el aflojamiento de la tensión poética de los dos versos finales demasiado convencionales. Descuidos lingüísticos que nos dicen, por oposición, del cuidado extremo del soldado en medio del combate.

3.8. "Sobre los ataúdes feroces en acecho,

sobre los mismos muertos sin remedio y sin fosa  
te quiero, y te quisiera besar con todo el pecho  
hasta en el polvo, esposa."

Crece la angustia del sujeto, tono obsesivo dispuesto por la omnipresencia de la repetición. Las tres reiteraciones ("sobre", "sin" y "te quiero-te quisiera") desquician el arabesco, la armonía del lenguaje precedente, el cual todavía asoma en un nuevo retorcimiento: "sobre los mismos muertos sin remedio" tiene un paralelismo semántico con el "hasta en el polvo" del verso cuatro; y aparte, "muertos sin fosa" es literal pero la incrustación "sin remedio", pleonás mica, mete como una cuña no sólo a las palabras sino al sentido literal de ellas. Reiteración no sintáctica, "sin remedio" atiende más a la angustia del hombre que a su contorro objetivo del campo de batalla. Arabesco un tanto prosaico del lenguaje, nos constata la disolución del culteranismo precedente. Crece la angustia.

La abstracta expresión "ataúdes en acecho" da paso a la bien concreta de los "muertos sin fosa"; el lacónico "te quiero" es desbordado por un "te quisiera" acompañado por la hipérbole "besar con todo el pecho", que devuelve el texto a un plano abstracto. La sucesión de lo abstracto a lo concreto a lo abstracto corresponde a las oscilaciones psicológicas del personaje entre el amor, el deseo, el deber y el miedo.

Nótese la similitud de algunos procedimientos -el pleonismo, por ejemplo- usados por los tres poetas estudiados en este trabajo y su peculiar función en cada una de las concepciones de los autores y en cada texto singular. Hernández se rehúsa a desquiciar al máximo el lenguaje poético, o a ponerlo en entredicho;

lo curioso es comprobar la capacidad expresiva de un lenguaje tan, relativamente, "conservador". Posiblemente uno de los secretos de esta poesía esté en el equilibrio entre lo tradicional y lo nuevo, entre lo personal y lo ya codificado. Equilibrio, hay que aclarar, siempre en tensión.

3.9. "Cuando junto a los campos de combate te piensa  
mi frente que no enfría ni aplaca tu figura,  
te acercas hacia mí como una boca inmensa  
de hambrienta dentadura."

El acto de la evocación del soldado es por fin directamente enunciado. La figura de la mujer vuelve a concentrar la atención del poema. Si antes fue presentada en sus dos aspectos opuestos -el dualismo de la simetría- como lo cóncavo, lo que recibe -- (vientre, surco) y lo convexo, lo que entrega (torres, pechos), ahora se transforma en lo que devora.

3.10. La angustia, sentida anteriormente en el texto, ahora es explicada por el lenguaje; el giro conceptista del segundo verso, radicalmente elíptico, lo realiza. El "piensa" que termina al verso anterior confirma el afán conceptualizante: "frente" funge como objeto directo de dos verbos con sema físico, "enfriar" y "apacar", que son la negación de dos modalidades del movimiento material, la energía térmica y la mecánica. Negaciones negadas en la frente del soldado, marcan la enorme concentración de energía que la lucidez del hombre no consigue controlar, ante el ímpetu del deseo y del miedo. Eso provoca la -

distorsión de la figura femenina, que adquiere proporciones y rasgos monstruosos y amenazantes (la "hambrienta dentadura" que amaga devorarlo). Imagen funambulesca que remite a uno de los cuadros de Goya, culmina el nuevo acercamiento de la mujer al texto hasta llegar al punto de devorar al sujeto (el mundo se ha volteado: en la tercera estrofa ella estaba dentro de él, quien la protegía; ahora él, inerme ante ella, está dentro de la mujer... el viraje psicológico del soldado angustiado es total).

3.11. Fuera del verso dos, la estrofa es más bien denotativa, apenas el símil declina la realidad objetiva del delirio del sujeto, cuya naturaleza onírica es evidente. Este rescate del sueño, más que a surrealismo, tiene un sabor hispánico (Quevedo, Calderón, Larra). La pasión amorosa es vista en todos sus aspectos, el del sufrimiento inclusive; el soldado muestra todas sus facetas, también la del temor incontrolado.

La escasez connotativa de la estrofa se ratifica con la linealidad sintáctica que evita paralelismos y correlaciones; lo cual redonda en la casi total ausencia de las repeticiones, recurso clave en la escritura de Miguel Hernández. Salvo la double negación explicada en el punto 3.10.

3.12. "Escríbeme a la lucha, siénteme en la trinchera:

aquí con el fusil tu nombre evoco y fijo,  
y defendiendo tu vientre de pobre que me espera  
y defendiendo tu hijo."

Se propone un cambio de actitud; la angustia incita a la acción; el sujeto se dirige a su esposa, le reafirma su pasión y se rescata a sí mismo puesto que ha conseguido racionalizar a la realidad -la cercanía de la muerte y la lejanía de la amada- que lo atosiga.

3.13. Las constantes repeticiones dejan constancia de la lucha interna del personaje, el martilleo de la angustia y de la razón sobre su conciencia; veamos:

Dos imperaciones { escribeme (dame)  
siénteme (recibe) en la lejanía, a pesar de ella.

"Y definiendo" { tu vientre (lo sexual) de pobre (lo social) que me espera (lo amoroso),  
tu hijo (lo vital y que da sentido al sexo, a la lucha y al amor del combatiente, "que me das").

La primera repetición vuelve a jugar con la dualidad femenina y proyecta la relación de la pareja, por primera vez, a la realidad objetiva, inmediata. La segunda revincula los órdenes que se han ido dispersando desde la estrofa inicial, cuya compleja articulación enmarca el retorno de la racionalidad en el sujeto a partir del amor hermandianamente afirmado, sin ambages. Amor y racionalidad fuertemente impregnados de sexo -lése "siénteme..." tan sensual!-. Lo que era abstracto en "sustento de mi lucha" cobra concreción en la materialidad de vientre-pobre-espera y en la sola existencia -la sola mención lacónica- del hijo.

Los dos puntos realzan la distancia entre los amantes, entre



sus espacios -el tácito "allá" y el explícito "aquí"- y entre los dos momentos de la lucidez recuperada (el regreso a la realidad primero en la perentoria combinación a ella y la afirmación de los valores de carne y hueso que sustentan al combatiente después).

El hipérbaton del verso segundo se corecta, por su remoción de la sintaxis normal, con el cambio de la situación psicológica del miliciano. La correspondencia entre "escribeme" y "fijo" y entre "siénteme" y "evoco" sirve para materializar el reconocimiento por el soldado de la realidad objetiva: las acciones que él espera de ella presuponen la lejanía física y la proximidad afectiva; las de él implican el reconocimiento de su contorno inmediato, mas con una actitud de firmeza antes que de angustia. Ambos hacen lo mismo: reafirmar su amor (ella con su lejana presencia -la carta, el recuerdo-; él, con la lucha armada), la reciprocidad de los amantes no sólo es sexual, también espiritual -aspecto éste rescatado por el regreso de la razón al hombre-.

Fijando el nombre de la amada con el fusil, el hombre asume su práctica histórica -en este caso, la lucha armada- como la forma más alta del canto -de su afirmación vital-. El nombre "fijo" de la mujer, junto la doble pausa de la coma y del final del verso suspenden de pronto el curso de los versos para dar mayor aliento a las dos enormes afirmaciones finales.

Entre las seis oraciones que componen la estrofa no es posible detectar a la principal (son puras coordinadas y yuxtapuestas). Lo cual demuestra el carácter central de esta estrofa en

la cual todos los movimientos anímicos anteriores acaban por resolverse. Hernández no violenta el lenguaje, sino que lo estiliza; no recurre a la convención para darle la vuelta sino para continuarla; no trata de comunicar lo singular e irrepetible en cuanto tal sino en cuanto es compartible por otros, cosa que se verá más adelante.

3.14. "Nacerá nuestro hijo con el puño cerrado,  
 envuelto en un clamor de victoria y guitarras,  
 y dejaré a tu puerta mi vida de soldado  
 sin colmillos ni garras."

El canto evoluciona de la firmeza al optimismo, registrado por un lenguaje emblemático, metonímico y con la fuerte aliteración de "cerrado-guitarras-garras". Del tono mayor del final de la estrofa precedente se ha pasado al declamatorio. Abundan las imágenes de la poesía cívica ("puño cerrado", "clamor de victoria" y "sin colmillos ni garras"). El amor paterno cobra un aliento heroico.

El tercer verso se desvía subrepticamente de esta tónica: le anómala fusión de dos sintagmas harto trillados ("dejaré a tu puerta" con "mi vida de soldado") permite seguir en el ámbito de un lenguaje cuyos semas son ampliamente compartidos por el uso; lo que no obsta para que su unión construya una forma inusual en el idioma. Como si un dejo de la personalidad -de la intimidad- del soldado-poeta se mantuviese irreductible en medio de su optimismo semántica y léxicamente compartido.

El poeta ha variado el "tu hijo" de la estrofa siete por un "nuestro hijo". La lejanía espacial -y temporal puesto que aún no nace- es superada emocionalmente por el sonoro optimismo del poeta, quien abraza a la mujer y al niño a través del adjetivo pluralizado.

3.15. "Es preciso matar para seguir viviendo.

Un día iré a la sombra de tu pelo lejano,  
y dorriré en la sábara de almidón y de estruendo  
cosida por tu mano."

Esta estrofa se escinde en dos partes, escisión afianzada por el punto y por la contraposición entre el tajante lenguaje de la primera afirmación y el desiderativo tono de los versos finales.

La primera parte usa dos infinitivos, con sema imperativo, para modificar al núcleo verbal: enuncian dos actos necesarios e impersonales (pueden referirse tanto al sujeto como al público inmediato del poema\*). Los imperativos, sintácticamente sustantivos, conservan un rasgo verbal: su temporalidad indefinida, que nos dice del constante estado de alerta de los soldados. "Matar para seguir viviendo" expresa lo más común de la mentalidad de los hombres a quienes, en primera instancia, va dirigido el poema. Para ellos, la paradoja dista de ser una figuración artística; es el instintivo razonamiento que a diario se hacen a sí mismos. El canto manifiesta lo más peculiar en la psicología de su público -que en cierto modo es también su referente-.

\* Es decir, a los milicianos a quienes N.H. leía sus textos.

Los verbos en futuro de la segunda parte de la estrofa designan nuevamente a la optimista esperanza del soldado. Se da el contraste entre la reafirmación de las convicciones -tiempo presente de lucha- y las esperanzadas ilusiones -tiempo futuro de amor-. Otro contraste: lo oscuro -la sombra del pelo- y la blanca cura de la sábana. Contraste dentro del contraste, nuevo arabesco formal, procedimiento muy del gusto del autor.

3.16. La figura femenina es representada como "refugio", lo opuesto de la devoradora imagen de la sexta estrofa; "sombra" connota dos aspectos de la realidad: la morenía de ella y su tierna capacidad protectora, de regalo y descanso (hay una asociación con "a la sombra de un árbol").

De la figura de ella, el sujeto pasa a evocar, a soñar más bien, el lecho nupcial; allí grita la vida ("estruendo") su más plena intimidad como aquí grita la muerte generalizada por la guerra (recordar el primer verso de la estrofa). Emoción sexual -la sábana- que sólo cobra su sentido entero en la ternura -"cósida por tu mano"- . El recuerdo de la Odisea, la mujer cosiendo la tela nupcial mientras aguarda el regreso del guerrero, convierte a la esposa en un personaje emblemático de la mujer del pueblo y de su lealtad. La literatura cabe en la historia real justamente porque Josefina-Penélone, la esposa de Miguel, era tan pobre que tenía que coser ella misma sus enseres. En la modestia real descubre Hernández lo legendario de los protagonistas de este Canción...

3.17. "Tus piernas implacables al parto van derechas,  
 y tu implecable boca de labios indorables,  
 y ante mi soledad de explosiones y brechas  
 recorres un camiro de besos implacables."

Se intensifica el procedimiento de la reiteración (tres "implacables" y cuatro morfemas "-ables"), impidiéndose la monotonía sintáctica con la alternada anteposición y posposición de los adjetivos al respectivo nombre que modifican; todo esto da a entender una creciente exaltación emotiva paralela a la exaltación de la mujer, al reconocimiento de su calidad de sujeto amoroso en la maternidad y en el parto. "Implacables" designa a la inexorable ley de vida que se cumple en ella y que ella ejecuta.

3.18. La sutileza sintáctica "al parto van" subraya el contenido biológico de la lucha de la esposa; en este concepto confluyen "piernas", "labios", "boca". El sema subyacente de combate en "implacables" nos recuerda que también ella lucha por la vida:

Ante mi soledad (A)--- recorres un camino (B)=espacio abstracto.

De brechas y explosiones (A)-- de besos implacables(B)= espacio concreto figuradamente.

El primer espacio afirma el carácter abstracto de la imagen -producida en la cabeza del soldado; el segundo se refiere al -espacio concreto de su respectiva lucha (el campo de batalla y el propio cuerpo femenino). Ambos avanzan, él (A) escuetamente contra la muerte y ella (B), magnífica y agresiva, por la vida.

3.19.- Toda la estrofa habla de la cercanía, casi roce, del amor con la muerte. La proximidad de estos dos contrarios -los dos grandes sucesos de la misma gran ley dialéctica de la vida- tan reiterada a lo largo del poema se explica:

a) Como la expresión del conflicto psicológico que todo soldado sufre en medio de la lid; frente al riesgo de la muerte, se aferran subjetivamente a la vida. La canción proyecta las angustias, los pensamientos y los instintos más profundos desatados en el estado de ánimo de cada combatiente. Este doble carácter del soldado, de ser referente y público a la vez, otorga a todos los recursos expresivos líricos una envergadura histórica y objetiva;

b) La simbiosis entre el amor y la muerte es muy antigua<sup>2</sup>. Se remonta en la literatura española al medioevo. Siendo España - un país en que los elementos económico-políticos feudales persistieron tan largamente, más que en otros pueblos, no es extraño que allí las concepciones culturales del feudalismo permanecieran también con mayor ahínco. No queremos hablar de un "espíritu nacional hispánico" por las implicaciones metafísicas del término; mesuradamente, puede hablarse de una serie de constantes culturales, dadas por las peculiares condiciones -- del desarrollo nacional. El tema de la lucha o fusión entre el amor y la muerte sería una de esas constantes; recordemos algunos romances, la leyenda de Macías, La Celestina, el ideal del poeta-soldado enamorado y heroico que el ejemplo de Garcí--

-laso estableciera para toda una época, un par de sonetos de Cuevedo, alguna crónica de Larra, la figura tirsiana de Don Juan -tan empobrecida por Zorrilla-.

La lucha de siete siglos contra los árabes, el catolicismo por autonomasia de su monarquía, la conquista de América, las incesantes guerras en Europa, la gran soledad española a partir de Fernando VII, las luchas civiles del siglo XIX: tal es el marco de la mentalidad guerrerista española, la cual, ligada a la religión, explican la gran atención que mereció la muerte a este pueblo; los valores caballerescos, siempre latentes, los podemos encontrar todavía en el Bradomín valleinclanesco.

Miguel Hernández asume esta rica tradición literaria y le in funde toda la riqueza del sabor popular: el amor, por ejemplo, es desnudado de todo artificio metafísico o ideal, quedando en rigurosa carne y hueso (como en la enunciación del coito de la estrofa inicial o en las constantes alusiones sexuales en Hijo de la luz y de la sombra, magníficas mas no sublimes); también el heroísmo pierde su evanescencia mítica, propiedad privada -de algún personaje, y es esparcido a toda la masa (un soldado que, sin tipificar a los demás pues sus rasgos individuales --son estrictos, comparte con ellos cosas esenciales), heroísmo humano que va del miedo a la firmeza y se enfrenta a la muerte como con algo tan cotidiano, como frecuente es su alusión en -este poema. El carácter clasista de su lucha, ubicado por el contexto de la obra en todo el libro -Viento del pueblo- tam--

-bién es aludido por el texto en cuestión (ver supra. 3.20). La visión de la muerte, dialéctica y materialista, contradice al ícono mortuorio característico de la tradición española (esto será tema del análisis de la última estrofa). Por lo general, los valores tradicionales recuperados por Hernández son radicalmente invertidos para lograr su rescate; así están la sensualidad no opuesta al ideal amoroso, la desacralización de lo heroico, la superación de la metafísica y la inserción de una postura nueva, proletaria en las formas poéticas tradicionales, usadas políticamente.

Hernández sí acepta la retórica literaria en cuanto tal; pero su actitud innovadora genera no un enrarecimiento o una sorpresa (como los producidos por Vallejo o por Neruda) sino la impresión de que no todo lo español es "castizo" o cerrado. También la forma tradicional del poema es revitalizada por las singularidades estilísticas del autor ("feísmos" como repeticiones continuas, rimas internas, frases hechas; contrastes y deliberadas rupturas de logradas simetrías; dinamismo en la temporalidad verbal, en las correspondencias sintácticas, en el arabesco del giro conceptista o culterano inesperados; en la profusión de adjetivos que llenan de emoción y profundidad al canto).

3.20. El poema no es ideológicamente neutro, hay una premeditada posición de clase en él. Las menciones al trabajo productivo recuerdan a sus oyentes-lectores que ellos mismos son el re



-ferente de la obra, metiendo en ella aspectos de su universo personal:

- + "espero en el surco como el arado espera",
- + "y dñiendo tu vientre de pobre que me espera",
- + "la sábana "cosida por tu mano".

Los elementos "intrascendentes" también apuntalan la inmersión en el mundo de los soldados: "escribeme a la lucha", el almidón de la sábana. Poesía de y para los trabajadores que combaten.

3.21. La indefinición sintactico-semántica de "y tu implacable boca de labios indomables" exige, por lo menos, dos lecturas:

- "y" = "con"; se subordinaría la frase a "van", quedando el enunciado como adverbial modal del anterior. "Boca" se referiría a la capacidad materna de amor, por la relación con "parto"

- "y" = "y"; el enunciado queda trunco de verbo y de concepto, interjectiva, mostrando la alta emoción del soldado (la ruptura sintáctica daría la exaltación). En este caso, la frase tendría mayor vínculo lógico con "besos" del verso final, aludiendo entonces a la capacidad de amor sexual de la mujer.

La esposa evocada en su futura maternidad no pierde el atractivo sexual para su compañero, quien desde su lejanía percibe el amor como una totalidad (ternura-sexo-maternidad).

3.22. Se da el reconocimiento conciente por el sujeto de la separación física de la pareja, que de algún modo representa la adnominal: "ante mi soledad (de brechas y explosiones) recorres

un camino". Ella no avanza hacia él, sino hacia el hijo de los dos. Su anterior imagen monstruosa se transforma en la agresiva belleza, no menos desmesurada, de la "implacable boca de besos indomables". La boca ha dejado de ser la amenazante concavidad para convertirse en una explosión de amor. Rescatando su conciencia, su lucidez, el sujeto ha superado la angustia provocada por la evocación obsesiva del ser amado.

3.23. "Para el hijo será la paz que estoy forjando.

Y al fin en un océano de irremediables huesos  
tu corazón y el mío naufragarán, quedando  
una mujer y un hombre gastados por los besos."

Otra vez la estrofa se divide en dos partes. La primera mete lo personal y lo social dentro de la historia, abarca un futuro inmediato que presupone la paz, el triunfo popular; la segunda parte se concentra en la cuestión de la vida y la muerte, ubicada en un futuro mucho más amplio, de indiscernibles límites (por eso usa un gerundio, para no definir el final preciso de la acción), tiempo cuyo espacio es también informe ("océano de irremediables huesos"). El punto y aparte separa ambos tiempos, el futuro concreto, existente ya embrionariamente en el presente, y el abstracto futuro de la muerte, cumplimientos de la ley histórica y de la ley vital, respectivamente.

3.24. Los versos iniciales de la novena y de la undécima estrofas -separados ambos por un punto del resto de sus conjuntos- tienen un verbo copulativo impersonal. Ambos enuncian lacónicamente

-mente los dos objetivos básicos del soldado:

- + "Hay que matar...", plantea el objetivo de la supervivencia.
- + "Para el hijo...", el objetivo redisto del triunfo.

El laconismo marca la claridad de ambos fines en la conciencia del personaje; haber colocado en el centro acentual y sintáctico a "matar" y a "paz" refleja la índole nuclear de los dos conceptos en cada juicio.

3.25. "Al fin", "irremediables huesos" y "naufragarán" reiteran la idea de terminación o muerte; el gerundio adverbial funciona como una adversación -similar a "aunque"- que relativiza al concepto de la muerte.

Si en la mención metonímica de la muerte "tu corazón y el mi o naufragarán" hay un tono convencional, la posterior referencia al amor "un hombre y una mujer gastados por los besos" sorprende por la rectitud de la expresión; si aún en la muerte el poema se permite la retórica, en el amor el lenguaje se desnuda de los artificios. El amor entonces constituye la esencia humana, y no la muerte que abarca a todo lo existente. La ley vital adquiere su pleno sentido en la vastedad amorosa que sólo los seres humanos pueden conferirle.

3.26. La evocación del soneto quevediano Cerrar podrá mis ojos la postrera sombra... es evidente. Se palpa la resonancia del "polvo seré, mas polvo enamorado" que parece sugerir lo mismo que el texto del pastor de Orihuela, el triunfo del amor sobre la muerte. A pesar de todo, las connotaciones metafísicas y re-

-mente los dos objetivos básicos del soldado:

- + "Hay que matar...", plantea el objetivo de la supervivencia.
- + "Para el hijo...", el objetivo mediate del triunfo.

El laconismo marca la claridad de ambos fines en la conciencia del personaje; haber colocado en el centro acentual y sintáctico a "matar" y a "paz" refleja la índole nuclear de los dos conceptos en cada juicio.

3.25. "Al fin", "irremediables huesos" y "naufragarán" reiteran la idea de terminación o muerte; el gerundio adverbial funciona como una adversación -similar a "aunque"- que relativiza al concepto de la muerte.

Si en la mención metonímica de la muerte "tu corazón y el mí o naufragarán" hay un tono convencional, la posterior referencia al amor "un hombre y una mujer gastados por los besos" sorprende por la rectitud de la expresión; si aún en la muerte el poema se permite la retórica, en el amor el lenguaje se desnuda de los artificios. El amor entonces constituye la esencia humana, y no la muerte que abarca a todo lo existente. La ley vital adquiere su pleno sentido en la vastedad amorosa que sólo los seres humanos pueden conferirle.

3.26. La evocación del soneto quevediano Cerrar podrá mis ojos la postrera sombra... es evidente. Se palpa la resonancia del "polvo seré, mas polvo enamorado" que parece sugerir lo mismo que el texto del pastor de Orihuela, el triunfo del amor sobre la muerte. A pesar de todo, las connotaciones metafísicas y re-

-ligiosas del soneto-la determinación divina del amor humano, la fe en lo sobrenatural- son superadas por la Canción del esposo soldado. Retomando un altísimo momento de las letras españolas, Hernández introduce el elemento popular y moderno; "huesos gastados" admite la material presencia de la -- muerte (el amor no se contrapone a ella, siendo al contrario la manera más total de asumirla). Los amantes son el "polvo-gastados, triturados" "enamorado-por los besos"; pero el origen divino del polvo-barro humano y la no menos sacra naturaleza del amor quevedescos han sido sustituidos por la acción humana de amar y desgastarse. Los amantes han construido su propia muerte. Por otra parte, el soneto quevediano está escrito en primera persona, enfrentando al hombre solo con su muerte; la canción mantiene la relación y unidad de la pareja. Este fuerte materialismo sintetiza los dos temas básicos de "irremediables" (la muerte como un hecho inevitable; el amor como un suceso irreversible).

Otra notable presencia literaria: la imagen de los ríos que van a dar a la mar, que es el morir, es evocada en el océano donde naufragan los amantes. Miguel Hernández ha asimilado el fondo del pensamiento de Jorge Manrique: la dialéctica. Ley general de composición. La acción desplegada a lo largo del poema es el vaivén de la conciencia del soldado en torno a su objeto amoroso. Curso psicológico -gnoseológico no- que explica las bruscas transiciones de la obra.

Establecido el hecho objetivo que sustenta a la posterior evocación del soldado (estrofa 1), el sujeto se aproxima a la imagen de la amada (E. 2) que pasa de lo estático a lo dinámico; de pronto, el aparente alejamiento del hombre es, en realidad, un movimiento envolvente de ternura (E. 3) que prepara las dos contundentes de la estrofa 4:

- La de la evocación como tal ("te quiero..."). Suceso subjetivo.
- La de la lucha y el mor objetivamente presentes: "Te doy..."

Ocurre el desgarramiento entre la realidad objetiva y la subjetiva, que en la anterior parte aún coexistían. Ello produce la angustia del individuo (E. 5).

La placentera evocación se ha vuelto dolorosa obsesión en la que el predominio de los sentidos (insatisfechos sexualmente y vitalmente acosados por los peligros) va reduciendo a la razón. La figura femenina, distorsionada hasta lo monstruoso, lo amaga. (E. 6). Pero el hombre reacciona y rompe el cerco de la obsesión conminando a la esposa -lo cual implica reconocer su real lejanía, devolviéndolo al mundo objetivo-. Ella ya no nada más es vista sexualmente -tu vientre que me espera- o vitalmente -tu hijo-, sino también en su aspecto social -de pobre-. El hombre reflexiona sobre el sentido mismo de su remembranza ("Tu nombre evoco...") (E. 7).

Luego, pasa a soñar el futuro, siempre atento a la figura de su mujer (E. 8); un fogonazo lo devuelve a la realidad ("Es preciso..." pero regresa al sueño más vivo por cuanto más íntimo

se hace (E. 9).

Realidad, sueño y deseo se ligan orgánicamente, sin confundirse, en la estrofa 10. La imaginación y el razonamiento del protagonista reúnen a la pareja en un espacio único, moral y político: la lucha por la vida.

Estrofa 11: futuro inmediato y futuro mediato indefinido - son actualizados. El poema concluye con una afirmación hipotético-inductiva, universal y necesaria: los hechos consumados en la realidad y fijados en el poema (la lucha y el amor) con llevan una irreversible e irremediable humanización de la existencia, no más allá de, sino en la muerte misma. Se plantea el triunfo de los oprimidos, del amor de la pareja y de la razón sobre la sensualidad. Esta reflexión final condensa la problemática del riesgo y miedo de morir, de la lejanía de los coruerpos, de la esperanza. Se proyecta la dialéctica entre la razón y la emoción humanas; de ahí las incasantes oscilaciones (del placer a la ternura al miedo a la convicción al sueño a la reflexión; de lo estático a lo dinámico a lo desbordado a lo conterido; de lo subjetivo a lo objetivo, de lo abstracto a lo concreto, etc.) Todo corresponde al movimiento anímico del solado, hasta el aflojamiento poético de la estrofa cinco.

La canción se divide en dos grandes secciones: la que abarca las estrofas dos a seis -la evocación es dominada por el sensualismo- y la que transcurre entre las estrofas siete y diez -el sueño se dirige al futuro, sin evadirse de los riesgos del pre

-sente-. Las estrofas extremas, por su temporalidad dentro y a fuera del texto (como los contrafuertes de la arquitectura gótica), constituyen la premisa objetiva del hecho subjetivo desarrollado en el poema y la conclusión especulativa de tal suceso.

A esta estructura binaria, enmarcada a su vez por las dos columnas extremas de las estrofas uno y once, corresponde el molde formal de las cuartetas de verso alejandrino, por lo común trocaico, si bien algunos versos siguen la modalidad "a la francesa". Navarro Tomás ha establecido en su Métrica española la raigambre modernista de tal molde<sup>3</sup>.

A su vez, cada estrofa posee también un carácter binario: La primera contiene dos tiempos para distinguir las acciones acabadas de las que prevalecen; la segunda ofrece una imagen estática y otra dinámica de la mujer; en la tercera la convención expresa "lo frágil"; una modalidad mixta -convencional y poética- del lenguaje enuncia "lo fuerte" y un lenguaje finalmente poético presenta "lo tierno". Aquí hay una estructura ternaria. En la cuarta coexisten lo subjetivo (la invocación a la esposa) y lo objetivo (el campo de batalla). En la quinta se escinden esos dos planos en la psique del sujeto, enfrentándose hasta la superposición onírica de la sexta; en la siguiente, el hombre se recobra a sí mismo gracias a dos acciones: la exhortación a su mujer y la afirmación de los móviles de su lucha. La octava usa dos modalidades lingüísticas, una, convencional y llena de



resonancias ampliamente compartidas; otra, poética, con un cierto desliz hacia lo íntimo. La novena usa dos tonos: el lacónico del primer verso y el desbordado, por la profusión de los adjetivos, posterior. En la undécima se plasma el paralelismo de la lucha de la mujer con la del soldado. La undécima contiene dos futuros, el inmediato y el indefinido.

A la extremada complicación de los contenidos corresponde un rigor formal tradicionalista que a cada paso reproduce el dualismo estructural (otro signo gótico del poema). "Mi frente que no enfría ni aplaca tu figura" reproduce concentradamente a la estructura del poema entero: dos "columnas" extremas (los núcleos nominales del objeto directo y del sujeto del enunciado que forma al verso) y dos secciones centrales (los núcleos verbales que comparten el mismo sujeto y el mismo objeto).

Que el dualismo no pretende producir una simetría, lo anuncian las últimas estrofas, que alteran la costumbre del cuarto verso heptasilábico, así como la modalidad ternaria de la estrofa tres. Recordemos que, salvo raras excepciones, más en clerecía, la poesía tradicional no se contentó con un monótono simetrismo. Los aires góticos del poema vuelven a hacer patente el apego del autor a la tradición, sin olvidar su especial gusto por lo arquitectónico. Así expone la contradicción fundamental del poema (sensualidad o razón en la conciencia del sujeto) en un universo concreto (la relación hombre-mujer) hasta lograr una filigrana sin hilos sueltos.

Las alusiones políticas emanan de la experiencia vital que

el autor ha incorporado a la obra. Con el fusil fija el nombre más amoroso; con la canción, a la vida.

#### C O N C L U S I O N E S .

En la estrofa inicial, los verbos en antepresente dejan constancia del acto amoroso consumado concebido como vía individual y genérica para la realización del hombre que se produce y se reproduce a sí mismo por medio de sus propios actos. "Fondo" alude a esta esencialidad del quehacer humano.

El tercer verso marca la pausa lógico-emotiva antes de la conclusión; confirma la terminación del acto al mismo tiempo que su secuela en el nacimiento y la cosecha. Su tiempo presente instala al poema en el intervalo, en la espera. La gran tensión impuesta al alejandrino resalta la emotividad textual.

Relativamente fuera del poema, esta parte se sale en parte de la temporalidad y del asunto central que es la evocación.

La simetría métrica de los hemistiquios en la segunda estrofa proyecta una imagen femenina estática que pasa al dinamismo como si el hombre se acercara a su fantasma:

- De lo exterior a lo interior (de la piel y la estatura a la luz o mirada a los ojos, "espejos del alma").

- De lo concreto a lo abstracto en la expresión (verso uno a verso dos).

- De lo abstracto (versos uno y dos) a lo concreto (versos tres y cuatro) en la referida figura evocada.

Dice "te acercas hacia mí" cuando en realidad es él quien la

aproxima en su memoria). La realidad objetiva se esfuma en un espacio psicológico (memoria, deseo, sublimación literaria -en la referencia al Cantar de los cantares).

El "parece" de la estrofa tres enfatiza el subjetivismo del sujeto; el rodeo léxico-sintáctico reproduce la maniobra semántica del dulce abrazo. Presentada ella en una actitud típica - (frágil y pasiva), coincide con los convencionalismos de la -- forma. Empero, "fuera", machacando la idea de eluirla para -- protegerla, no suena artificioso gracias a la delicadeza poética de "cerezo".

En la cuarta estrofa, la evocación se torna invocación (los vocativos, abundantes y despojados al fin de cualquier adorno-destacan el apremio); pero el poeta, perfectamente deslindado de su personaje, exhibe un completo control de la escritura (el artificio de la paradoja resuelta con antítesis). La rima interna y tanto vocativo afean al lenguaje -y van distorsionando a la imagen avocada- refiriéndose en último caso al desequilibrio ocurrido en la psique del soldado. Por eso, el aflojamiento poético de los dos versos finales puede mostrar ese desquiciamiento psicológico.

En la quinta, el movimiento es al revés; a partir del verso tres vuelve a resurgir la poesía y se consigue una correspondencia con el final de la segunda estrofa: allá, los pechos de ella saltan sobre él, acá él quiere besarla con todo el pecho. La inversión física de los cuerpos hace más erótica a la imagen por

su movimiento. Aunque esta sensualidad, lejos de provocar placer, acrece la angustia del individuo. Por más que el lenguaje haya restaurado su poesía, la distorsión de la silueta sigue hasta dar en el expresionismo de la "boca de hambrienta -- dentadura". Pero a medida que el personaje entra en su debacle psicológica el poeta juega con las palabras; de este modo se explica la cuña semántica del "sin remedio", como para avisar al lector de la intencionalidad de los "feísmos" (por no mencionar la simetría sintáctica del segundo verso de la sexta). Esta conjunción de los feísmos -- que aluden a la situación del personaje -- y los preciosismos -- que refractan la presencia del autor -- es el factor que mantiene el equilibrio lingüístico tan particular de Miguel Hernández para quien el lenguaje retórico no es antinatural, aunque tampoco un canon inamovible.

La séptima estrofa, íntegramente poética en sus cuatro versos, ofrece el equilibrio emocional recobrado por el soldado: el hemistiquio, el encadenamiento con adnominal y con relativo y la reiteración final mantienen el alto tono en todo el fragmento. Al contrario de la sexta, esta estrofa carece de oraciones subordinadas (contraste sintáctico que acentúa el semántico): -- cada enunciado es aquí una totalidad que expresa cabalmente los conceptos rescatados por la tambaleante conciencia del soldado; entre esas totalidades hay espacio, saltos, indicadores de la violencia desatada dentro del hombre: lo psicológico y lo racional enlazados en su conciencia, proyectados por la expresión.

El optimismo de la octava abre el ámbito del poema pues in--

-corpore al público inmediato de Hernández en el poema; "nuestro hijo" en vez del "tu hijo" anterior reúne de nuevo a los padres distantes y además a la multitud que en la trinchera oye al poeta decir sus versos (¿cuántos de ellos estarían en situaciones semejantes, nunca idénticas; a las del autor o a las del personaje de la Canción del esposo soldado?) El referente es compartido también porque "puño cerrado" y otros vocablos similares tienen connotaciones ampliamente compartidas, emocional y racionalmente, por aquellos hombres. Significantes y significados comunes proyectan situaciones análogas: el poema se convierte en un suceso ecuménico.

La paternidad "generalizada" es también relativa. Hay algo dentro de la experiencia, irreductible a otro que no sea el hombre del poema. Por eso el tercer verso quiebra un poco la tónica dominante de la estrofa.

El primer verso de la siguiente estrofa sintetiza tanto la lucidez como el puro instinto de conservación; tanto en el parado de Vallejo como en el soldado de Hernández estos dos polos se tocan; ambos, desesperados frente a situaciones vitales extremas, resultan personajes en conflicto interno, característico del arte, del mundo, moderno. Un nuevo arabesco: la rima interna "iré-dormiré" que en la cuarta estrofa debilitó la tensión poética, aquí la aumenta por su deliberada simetría por el escalonamiento de caer en la 3a. y 4a. sílabas del 2º y del tercer versos. El detalle preciosista avisa el retorno del sueño,

suspendido desde la séptima estrofa. Ensoñación placentera tanto por su referente como por la conciente delimitación de una realidad objetiva que lo antecede y condiciona (de ahí el adjetivo "lejano"). Ya no está el desbordamiento sensual-onírico de antes, sino un mayor peso de lo cotidiano, en los recuerdos.

La mujer, una vez más imaginada en la estrofa diez, ya no es un fantasma, sino presencia, lejana pero real y actuante. Aquella visión posesiva y desmesurada de la estrofa seis nos recordó a las crueles deidades del culto oriental a la diosa madre, culto propio de las sociedades despóticas esclavistas; pensamiento que, como Frazer demuestra en La rama dorada, tuvo su natural continuación en la religión cristiano-católica, tan arraigada en España. La visión de la décima estrofa, en cambio nos da una enaltecida figura de mujer, en igualdad de lucha y heroísmo con su compañero, sin hacer abstracción de su sexualidad ni de su ternura.

La última estrofa se sale, igual que la primera, del tiempo tangible de la espera. Llega al futuro suprapersonal de la victoria y al futuro especulativo de la muerte. Si repite la estructura sintáctica de la novena estrofa -el verso inicial separado de los restantes enunciando una realidad más inmediatas para remarcar el tránsito, que se repite a lo largo de todo el poema, de lo concreto a lo abstracto; como si en la última imagen quedara petrificada para siempre la experiencia humana. De la muerte concreta de la estrofa cinco ("muertos sin reme--

-dio")- pasa a la abstracción universal ("océano de irremediables huesos"). El mismo adjetivo destaca el paralelismo y el desarrollo de estos conceptos. Del amor específico de las dos estrofas iniciales se llega a su abstracta fosilización en el hombre y la mujer "gastados por los besos". Si "irremediable" es el epíteto de la muerte, "implacables" lo será para los besos amorosos.

El amor no anula a la muerte ni a la inversa. Ambos son las dos leyes irrenunciables de la misma norma vital; ambos pasan y ambos quedan dentro del mismo devenir: la muerte en los huesos y en el polvo; el amor en el hijo y en los huesos y en el polvo. Del amor queda el sexo desgastado, los cuerpos transcurridos en el otro, el afecto y la pasión, quizá algún rastro.

El materialismo hernandiano ha volteado de cabeza a Quevedo. Por tal dialéctica, la elegía se ha transformado en un canto a la vida tal cual es, con su muerte y su insuficiente plenitud. La evocación de todo el poema se ha resuelto en sueño; del sueño íntimo de la estrofa nueve se ha culminado en el sueño cósmico de la undécima. Todo en un incesante vaivén psicológico, en un constante moverse en las reciprocidades de los amantes o en los planos sugeridos por el texto (el del autor, el del soldado o el del público incorporado a este canto).

Análisis histórico<sup>5</sup>. En el marco de la caracterización de la época expuesta en el capítulo I, conviene aclarar que España era uno de los más débiles eslabones de la cadena imperialista en

tensión constante después del triunfo del socialismo en la U.R.S.S. Su capitalismo atrasado y dependiente, su sistema político monárquico-feudal, la ideología religiosa y, sobre todo, la pérdida de sus colonias, excepto las africanas, sumieron al país en el atraso y la miseria. La victoria del Frente Popular en 1936 y el advenimiento de la república burguesa con tintes progresistas, sustentada en la amplia movilización de masas organizadas en partidos, sindicatos y consejos no correspondió a la política vacilante del gobierno. Los terratenientes y los grandes burgueses apoyados por la pequeña burguesía y aliados tanto al fascismo como a las "democracias" capitalistas, se sublevaron en julio de 1936, desatando una guerra civil que duraría hasta 1939, cuando consiguieron derrotar a una España débilmente armada y apoyada sólo por México y la U.R.S.S.

La espontaneidad en la lucha de las masas, las condiciones objetivas internas inmaduras, la tramposa neutralidad de los supuestos aliados, el oportunismo y la traición de los trotskistas y el ascenso del nazi-fascismo como forma extrema de resolver las contradicciones capitalistas, temporalmente al menos, provocaron la derrota republicana. No obstante, la violación de la legalidad burguesa por la propia burguesía no quedó impune: la lucha del pueblo español frenó el desarrollo del fascismo y "postergó el estallido de la segunda guerra mundial"<sup>6</sup>.

El carácter autobiográfico de la Canción del esposo soldado y el haber sido escrita para decirla a los camaradas en el fren-



-te de combate llenan al poema de un especial dramatismo; pero lo que más vincula al canto con la historia es el haber expresado el estado de ánimo de aquellas masas combatientes. Cualquiera soldado de cualquier ejército ha padecido los vaivenes anímicos reflejados en la obra -Tolstoi y Stendhal han abordado este singular asunto-, aquí no es el heroísmo individual ni un abstracto imperativo categórico ni una fe irracional ni el interés personal lo que planta al soldado en su firmeza; es el amor humano a seres de carne y hueso, es el sueño de un revolucionario el que le infunde la energía para sobrevivir<sup>7</sup>. Asume el amor como una totalidad sexual, vital y social, comparte su más íntima experiencia con sus compañeros hasta hacerla bandera para la lucha común. Todos tienen una determinación de clase: son campesinos pobres, proletarizados por el deterioro de sus condiciones de vida y por la teoría partidaria que les ha llegado. Hernández habla a muchos como él, pero distintos a él en múltiples aspectos: su palabra los acerca, los cohesionan; son los campesinos que rechazaron las formaciones corporativistas en las que querían "igualar" a los medianos y pequeños propietarios con los asalariados agrícolas. Su riqueza real es su familia; eso defienden, por eso luchan.

A pesar de los rasgos autobiográficos del texto, hay una neta distinción entre el autor y su personaje. Este, compartido por el poeta con la multitud que lo escucha, sin perder su singularidad poética -recordar el tercer verso de la estrofa ocho-

llega al público de tantas maneras como peculiares son las existencias de cada soldado oyente. La reflexión final, con sus cargas literarias (Quevedo, Manrique) y filosóficas (marxismo-leninismo) distingue al intelectual que, pese a su pobreza de campesino, posee la riqueza de la cultura; la preocupación de Miguel Hernández por mantener el nivel culto de la obra no es menor que la de darle simultáneamente un rango popular (que en España ha estado siempre muy ligado a las formas tradicionales). Así, como para Miguel hay un lazo natural entre la poesía y la política, el pueblo español siente los moldes formales retóricos como auténticamente suyos (este factor es muy importante también en la poesía lorquiana). Es poesía de partido en el más clásico sentido de la expresión, la bernardiana.

El canto consigue conjuntar lo individual más íntimo con lo genérico-histórico. Si Neruda y Vallejo tienen que pugnar por meterse en la piel del proletario hasta dar con sus más hondos anhelos e intereses, Hernández trata de evitar identificarse de masiado con su soldado -recordar cómo el preciosismo avisa al lector sobre la intencionalidad de los feísmos que van separando al personaje del autor-. No es, entonces, la pura experiencia vital el asunto del poema, es la reflexión político-filosófica la que habrá de dar sentido al ser de carne y hueso cantado en este texto.

V A L O R A C I O N .

A despecho de su apariencia tradicional, la forma elegida -- por Hernández es más bien reciente, modernista. Este ensamblaje de un tratamiento enteramente moderno para un tema clásico de la literatura hispánica a través de un molde modernista pero encajada en una estructura compositiva de aires góticos medioevales<sup>8</sup> para desarrollar un contenido popular pero de gran riqueza y abstracción es el mérito metodológico del poema.

Hernández sabe muy bien para quiénes escribe y contra quiénes lo hace. A ninguno de esos factores sacrifica su lírica sensibilidad ni su pasión política.

Es innegable la falta de variedad en el lenguaje: "muerte", "besos", "soldado", "esposa", "huesos" se repiten sin añadir fuerza alguna al poema (como sería el caso de "implacables" o de "hijo"). Dice Pound que "los buenos escritores son los que conservan la eficiencia del lenguaje"; nada más cierto y más inexacto; los poetas ponen a prueba esa eficiencia (como Neruda) cuando no la anulan en aras de un lenguaje más auténtico (como el Vallego de Trilce). Hernández cuenta con su honestidad y su talento; ha bebido de las riquísimas fuentes de la literatura clásica española, conoce a los modernos -aunque su cultura sea menos amplia que la de otros poetas menores que él-. Simple su vocabulario, si se quiere<sup>9</sup>, enrudece la expresión más que vulgarizarla pero genera la atmósfera vital que los poetas más cuidadosos no pueden alcanzar, aquéllos que "Buscan sentimientos para acomodarlos a su vocabulario", según palabras del mismo M.H.

Pese a su rudeza —más de temperamento que de ignorancia—, en sus poemas el preciosismo, el arabesco formal, la hondura de la expresión revelan lo adrede, por auténtico no por buscado, de su primitivismo. Este poema está hecho con la sustancia de los mejores sueños de los hombres, soñados en los momentos más terribles de sus vidas. Hacen la historia en el momento — de escribirla.

Miguel Hernández en la Canción del esposo soldado ha visto a la especie y a cuanto lo une con la especie. Porque ha visto y mostrado a la clase de hombre capaz de levantar a la especie. Porque ha conocido zonas de su mujer que no percibía — en los abrazos. Porque ha dado a la poesía la sencillez para decir esto dignamente.

#### NOTAS ACLARATORIAS AL CAPITULO III:

<sup>1</sup> Canción del esposo soldado, en Miguel Hernández, Poesía, p.p. 297-298.

<sup>2</sup> "Que el acorde de amor y de muerte sea el que promueve en nosotros las más profundas resonancias, es un hecho que establece ya, a primera vista, el éxito prodigioso de la novela. Otras razones más secretas existen para ver en él una definición de la conciencia occidental (...). Lo que exalta el lirismo occidental no es el placer de los sentidos, ni la paz fecunda de una pareja. No es el amor logrado. Es la pasión del amor. Y pasión sig-

-nifica sufrimiento. He ahí el hecho fundamental." Denis de Rougemont, Ahor y occidente, p. 15. (Los s. son del autor).

" Pero tenemos necesidad de un mito para expresar el hecho oscuro e inconfesable de que la pasión está ligada a la muerte y que provoca la destrucción de quienes se abandonan a ella con toda su alma". Ibid, pág. 22. (Los s. son del autor).

El ensayista dedica la página 21 de su interesante y discutible libro a establecer la naturaleza feudal-caballeresca del mito del amor y la muerte, expuesto cimeramente en La leyenda de Tristán e Isolda, según él. Considero que este carácter feudal-caballeresco propició el fuerte arraigo de la leyenda en la tierra cultural hispánica.

<sup>3</sup> La métrica del poema analizado parece corresponder al alejandrino polirrítmico al cual Navarro Tomás considera forma propia del Modernismo (Métrica española, pág. 410).

Y para que no quepa duda de la índole modernista de la obra, baste anotar la frecuencia en ella del alejandrino a la francesa, modalidad iniciada por Darío, en la cual a las trece sílabas aparentes se añade una más por la terminación aguda del verso (Ibidem., p.p. 411-412.) Los versos 6, 26, 30, 33, 39, 41 y 42 de la Canción... son alejandrinos a la francesa.

El mismo Navarro Tomás dice en Los poetas en sus versos... : "El efecto sonoro del poema no depende tanto de su riqueza polimétrica como de la adecuada coordinación de las modalidades rítmicas de los versos en que está compuesto. Los poemas más cele-

-branos por su atractivo rítmico son al mismo tiempo los de más simple apariencia rítmica." (pág. 8).

4 La camaradería de Miguel, que le impulsó a sentir "en plural, humanamente" toda vivencia, por íntima que fuera, es fácilmente detectable en muchos textos hernandianos de esta época. Comparemos a nuestra Canción... con este trozo del artículo firmado por Antonio López (seudónimo) para los soldados del frente, titulado Compañera de nuestros días:

"Nuestras madres, nuestras novias, nuestras mujeres han de venir pronto hacia nosotros detrás de la risa, por una avenida de trigales, ante un firmamento despejado de pólvora, con rastrojos relucientes al hombro". En Miguel Hernández, Poesía y prosa de guerra. (Y otros textos olvidados), pág. 132.

En otro artículo sobre la muerte y sepultura de un combatiente, enterrado por sus propios hijos, también milicianos, nos recuerda la terrible imagen de la mujer plasmada en la sexta estrofa de la Canción...:

"El hoyo en que lo echaron con la maternidad insaciable de la tierra, cavado con sus uñas, fue sembrado de besos silenciosos". Ibid., pág. 168.

5 Juan Brom, Esbozo de historia universal, pág. 206.

6 Alejandro Galkin, Fascismo, nazismo, falangismo, p.p. 71 a 84.

7 El poeta pastor, hijo de cabrero, fue impactado por el modernismo -Sijé fue el primero en notarlo- y por su amistad con Neruda, Alberti, Aleixandre. Entre todo esto, siempre permaneció

fiel a sí mismo, como apunta Vicente Ramos en su Miguel Hernández: "La obra hernandiana nos muestra el intenso y rapidísimo despliegue existencial del hombre y estético del escritor - (sic). Y no salió jamás de lo concreto, de lo individual", p.172.

<sup>8</sup> En el poema localizamos diversos elementos propios del arte gótico: la presencia de líneas verticales ("moréna de altas torres"), la persistencia de una estructura compositiva dualista (dualismo gótico al que A. Hauser dedica un capítulo de su Historia social del arte y la literatura), el equilibrio logrado entre el empuje de dos fuerzas opuestas - lo racional y lo irracional; los sostenes externos (las dos estrofas extremas del poema) y la alusión frutal del "cerezno". También remito a la pág. 217 del Vol. 2 de la Historia del arte de Pijoan o a la pág. 370 de El arte universal de A. Cirici Pellicer. El capítulo dedicado por Hauser a El dualismo gótico viene en el T. I, págs. 300 a 314 de su Historia...

<sup>9</sup> "Su vocabulario (de M. H.) es corto, si se compara con el de los poetas de su generación y la precedente; pero las palabras insistentes con su especial sentido poético, dan un vigor diverso de la sabiduría estilística. Aunque sea desigual, nunca se pierde la fuerza impulsiva de un gran poeta." Balbuena Prat, Angel. Historia de la literatura española, T. IV, p.p. 707-708.

#### IV. CONCLUSIONES.

1. Poesía política: la vida nueva. Cada autor, cada poema, es un río heraclítico. Único e irrepetible, no es, como muchos piensan, irreductible. Ciertamente hay un territorio demasiado extenso para ocuparlo completamente; pero no se trata de un asalto sino de una amorosa apropiación. Y el amor no es sólo posesión, sino también liberanza. No hemos pretendido agotar todas las lecturas, imposible. Nos hemos acercado lo más objetivamente a los poemas, hasta donde nuestros alcances llegan; no admitimos a cada obra sólo como signo o como texto literario, también -en su totalidad- como reflejo artístico de la vida objetiva y del hombre concreto<sup>1</sup>. Pensamos que con ese espíritu fueron escritos a la letra por sus autores. Toda generalización que hagamos a partir de ahora, principia por el reconocimiento de la concreción de cada poema.

Todas las obras exhiben algunos rasgos específicos de su respectivo autor:

En Vallejo, el aparente verso libre, cuyas oscilaciones métricas velan la permanencia de un hemistiquio heptasilábico - casi inevitable; el gusto por intrincadas correlaciones y paralelismos, revelación de un orden casi perfecto; la pertinaz perturbación de la paradoja, espejo exacto de una razón pensadamente construida y siempre en entredicho; la emotivísima sintaxis en que se despliega dicha razón. El poema descubre - el mundo en el momento de escribirlo en su compleja dialéctica



y se enfrasca a transformarlo; abre su propia realidad a otra que lo rebasa -eminentemente verbal, insinuada por el ad verbo "entonces" y por la exclamación final, si hablar cubiera de un final-; rotas las fronteras entre la poesía y su referencia, algo continúa en el silencio marcado después del -- poema: el verbo se hace acción. Y la actitud agitativa expuesta en el texto lo inmisuye con su grano de arena en la realidad histórica que está refiriendo. Hay una concepción viva de la cultura.

De Neruda está la integración de la retórica con la poesía, del lenguaje recto con el figurado, de la negación con su anti poda. Surge una extraña unidad poética, casi amalgama, por un pelo abigarrada mescolanza, políticamente densa y liviana a la vez. La agudeza del artista se permite, sin violentar contextos o violentándolos según la lógica de la secuencia, el ex-abrupto, la "anomalía" léxica, la adjetivación profusa, tan propios de él. Susunción de particularidades en géneros fantásticos aunque reales; en este caso, del lirismo y de la épica en el discurso político y de éste en una notable dialéctica del lenguaje: la poesía. Los rasgos personales están contenidos por la premeditada impersonalidad estilística.

Heroísmo y traición, desesperación y convicción en el triun fo de la causa: todo cabe en la realidad objetiva proyectada. Denotación y emoción lingüística, razonamiento y extravagancia: todo junto dentro de la subjetividad a la par proyectada. Poesía

que se sale de la poesía hartándose de retórica para rescatar al cabo todo.

Miguel Hernández: el arabesco, tan sevillano, con que suele forjar sus versos; la repetición que enardece sus poemas sin restarles forma; el molde, ya tradicional, de la métrica modernista, apenas si estilizada por leves variaciones -lo contrario de Vallejo-. Un tono popular hispánico es la atmósfera en que vierte su más íntima experiencia, ampliada en dos sentidos: uno, social, cuando incorpora al público a la vivencia, sin que ella pierda su individualidad; otro, vital, por la reflexión que cierra al poema. La composición en la que el referente -la línea discontinua de la trayectoria psíquica del soldado- es encerrado por las estrofas extremas<sup>2</sup> nos recuerda el enorme peso de lo medieval en la lírica tradicional española. Poesía de lo concreto, común e irreductible a la vez, que hay en los altos hombres del combate.

Más realista el texto vallejiano por cuanto busca reproducir y producir en el lenguaje los enigmas, las contradicciones, el movimiento de la realidad objetiva. Neruda, el más literario al integrar los signos, los códigos culturales y los textos en una imagen artística que refleja el lado más abstracto de la realidad referida (las leyes y condiciones históricas que determinan la batalla de Stalingrado) más que al propio suceso aludido<sup>3</sup>. Miguel Hernández es el más lírico -lo que no supone que sea el menos político- e inmediato de los tres. Sabe que todas las

sus vivencias están dentro de una situación histórica estricta, que las condiciona. Mejor se preocupa por conquistar un aliento popular y nacional a su poema. El canto es propagandístico porque para Miguel la intersección del lirismo con la política es mucho más espontánea que para los otros dos poetas, más intelectualizados. El poema más radical de los tres estudiados, por la situación y la función que le dieron origen y fin, es el más "conservador" o tradicional en sus planteamientos formales.

Neruda canta a un presente perpetuamente a punto de ser o de desintegrarse -lo insólito de los conjuntos "anómalos" que lo-  
bra, la rarefacción sintáctica, avisan la inminencia del derrumbe, la frágil fugacidad de la rosa ocurrida en el poema. Poeta de la fisión.

Vallejo emerge como cantor de un universo sin cesar haciéndose se en la contradicción que busca su unidad - La Unidad, acaso y su salida. Poeta de la fusión.

Hernández se adentra en un tiempo estrictamente literario e indefinido en el que la historia se resuelve en un infinito de venir quedando, al mismo tiempo, fijada en el hecho consumado del poema. Poeta de la cristalización de cuanto fluye.

El pleonasmio hernandiano deja caer el peso de la emotividad del autor sobre las palabras (función muy parecida a la que suele tener en el habla común). Neruda también grita pleonásticamente su emoción, pero para instalar un momento del habla común

y del sentido común en el contexto abstracto del poema, así enfatiza la objetividad de su referente. Vallejo, al revés, lo deshace para profundizar en la realidad indagada y referida. - Esto revela tres actitudes distintas ante el lenguaje: la crítica vallejiana al lenguaje en general -al denotativo y al literario- de Trilce se convierte en un prudente reconocimiento del convencional significado de los vocablos en muchos Poemas humanos, entre ellos Parado en una piedra. Este aparente paso atrás, en realidad fue un gran salto adelante pues Vallejo vio tras la convencionalidad del signo, su "calidad de pensamiento práctico" con la cual Lenin definiera al lenguaje en sus Cuadernos filosóficos. Vallejo entonces estira los significados aglutinándolos o reduciéndolos a la más pura designación para arrancar a la realidad sus secretos. Neruda se engalla contra la crítica el lenguaje retórico por cuanto suele desembocar en la creencia "en una realidad sobrestante a la de la conciencia y de los sentidos, en un mundo sólo accesible a través de las palabras que no es, sin embargo, el mismo que ellas ordinariamente transmiten." (José Pascual Buxó, Crítica y contracritica, p. 79). Con su Canto a Stalingrado Neruda demuestra que no es con la mera negación de la convencionalidad lingüística como se rescata a la poesía, pues él logra hacerlo apelando a un retoricismo exacerbado. Concentrado en su afán de dar un tono popular a su obra a través de formas tradicionales, Hernández está bastante apartado de esta cuestión. Su poética es más pragmática.

El desdeseo de expresar una experiencia singular e irrepetible por medio de un lenguaje unívoco o casi unívoco (vuelvo a citar al Dr. Buxó) no se ha perdido en el Vallejo de los Poemas humanos; pero la experiencia singular de Parado... no ha caído en su "intraductibilidad" ni en el absurdo sino que ha plasmado la complejidad de un orden superior al normal convencionalmente, manteniéndose intacta la comunicación en medio de un radicalismo expresivo. Hernández, más sosegado, liga lo individual con lo genérico sin poner en jaque al lenguaje literario; al contrario, si no olvidamos el uso discreto de lo convencional y lo íntimo detectado en la octava estrofa de su poema. Neruda se mete hasta los tuétanos en esa convención mas no para solazarse en ella sino para confrontarla e integrarla con otros -- lenguajes que se meten por los poros de la retórica sin atender contra la comunicación poética.

Delimitada la individualidad de cada obra, reconocemos los valores inherentes a cada una: la metodología usada para resolver los problemas expresivos planteados en ella, su resonancia y energía social, su integridad y riqueza humanas<sup>4</sup>.

Ahora bien, ¿cuáles son los elementos comunes a estos tres poemas, aparte de su índole política? ¿De las coincidencias pueden inferirse tendencias para todo el género?

En las tres obras captamos el limitado uso de las metáforas, la reducción del desbordamiento literario tan usual en muchos otros poemas de los mismos autores. La presencia, inquietante,

del lenguaje recto en los momentos cruciales de cada canto: la enumeración de Parado..., el ex-abrupto del Canto..., el regreso a la realidad del soldado en la Canción...; presencia completada por la mesura literaria arriba puntada, revelan una actitud crítica ante el lenguaje poético, incluso ante el más radical y "crítico" (en el sentido de liquidador de las formas tradicionales).

En relación con Trilce, hemos corroborado el rescate de la comunicación del poema vallejiano, sin desmedro -sí continencia- de su torrente expresivo. La restricción del lirismo nerudiano es más notoria a medida que nos esombramos de la constante convencionalidad del lenguaje empleado en el Canto...; y qué decir de la rudaza, los feísmos y el relajamiento poético de la canción hernandiana. Ninguno de los tres se conforma con acudir a la tradición ni con romper con ella.

El sacrificio de la personalidad poética es, y más en Vallejo, relativo. Por lo regular, cualquier poema que rebase el ámbito lírico hacia lo social (sea épico, político o nada más cívico) recurre a una buena dosis de "despersonalización", pues aspira a reflejar el carácter social, histórico de sus referencias reduciendo la personalidad de su autor: Homero tomó formas hechas por su antigua dinastía de aedos y las combinó, revigorizándolas, con sus propios hallazgos<sup>5</sup>. Siendo el Quijote un texto en el que lo social y lo heroico se entretajan, Cervantes procura esfumar al narrador y conecta los giros tradicionales

de la literatura caballeresca con los del habla popular con sus ingeniosas, geniales, aportaciones personales.

¿Qué es lo que critican al universo poético los poemas que nos ocupan? Atacan a su incontrolada polisemia, sobre todo cuando el vanguardismo y las modernas concepciones poéticas burguesas tienden a exacerbarla para desaparecer el eje significativo nuclear del texto del cual emanan, y al cual remiten, los diversos significados subyacentes en dicho eje. La abstracción lograda por esta desnuclearización semántica dificulta o de plano anula la comunicación poética, inclusive para los especialistas de la lectura, quienes empiezan entonces a "producir significados" más a diestra que a siniestra, según su perspectiva.

A Neruda, en cambio, demasiado le preocupó el problema del lector con quien se comunica<sup>6</sup>. Hernández, es obvio, lo tuvo en cuenta al respetar las formas tradicionales y en la implícita presencia en su poema del público inmediato al cual se dirigió<sup>7</sup>. Para Vallejo la comunicación era cuestión de supervivencia poética tras el azoro de Trilce.

Más que receta estilística o consigna ideológica, más que una autoinmolación o una concesión populista, la crítica a la polisemia vagarosa viene a ser un intento de sacar a la poesía del formalismo y del irracionalismo, pero sin caer en la unilateral postura opuesta. Es la búsqueda de la poesía total, absoluta no, o, si se prefiere, de un ensanchamiento, formal incluso, del campo poético, no nada más por la vía del mensaje sino

contemplando a la poesía como un proceso comunicativo global<sup>8</sup>.

Su singular percepción permite a cada autor seleccionar los aspectos esenciales, dialécticos, de sus referencias (conste - que todos han escogido un hecho real con rango histórico); el emisor de alguna manera es considerado en cada poema (la presencia del poeta dentro y fuera del texto vallejiiano; la grito da inmiscusión del autor a mitad del Canto a Stalingrado; el manejo preciosista del lenguaje con que Miguel Hernández nos advierte de la premeditación de los feísmos expresivos para separar al personaje del escritor). A veces, el canal es también atendido en la obra ("fijo tu nombre", "y yo digo 'nerde'" o la superposición de signos exclamativos en la última parte de Parado..., que viene siendo un extrañamiento del lenguaje, uno más de los que Vallejo acostumbra para destacar la peculiaridad de sus signos poéticos). Neruda baraja los códigos para lograr su rara criatura poética; el código vallejiiano destaca por su fuerte personalidad; el tradicionalismo literario de la Canción del esposo soldado también tiene sus fricciones con -- las necesidades expresivas del cantor y con el contenido de nuevo tipo que desarrollan. El vocativo de los tres poemas, incorpora al público dentro del texto -más enfáticamente el de Hernández-. Tanto en las obras de Neruda y de Hernández como en la de Vallejo hay una espuesta de los personajes a la escritura poética: hay una respuesta implícita en los interlocutores de los dos primeros poetas -los aliados y la mujer- y una reacción del



sujeto que se sale de los marcos mismos del poema al final de la obra vallejiana. En todos el mensaje sigue siendo profusamente polisémico sin menguar la comunicación poética.

Esto puede parecer una "desespecialización" del discurso poético, una "impureza", una "reducción estética". Pero aún el caso más extremo, el del Canto a Stalingrado, en el que la poesía asume el cliché y la más trillada convención, hay una solución rigurosamente poética, por la excelente incrustación de los otros dos lenguajes; Parado en una piedra, sin rozar a la convención -dejaría de ser Vallejo-, está lleno de los acostumbrados modismos del habla coloquial en los que Vallejo concentra gran parte de la energía poética de su obra; los preciosismos hernandianos distan de ser simples adornos sino que poseen su estricta función expresiva en el poema.

El valor estético de limitar la poeticidad de los cantos -vale decir, de controlar sus connotaciones- alcanza su momento culminante con la inserción del lenguaje directo, en cuya naturaleza denotativa reside la eficacia expresiva: Vallejo reconoce tal cualidad a dicha "nueva forma" en La rueda del lambriento, donde el lenguaje poético se ha mudado al de la más estricta prosa; Neruda coloca a los giros denotativos en medio de una confrontación de lenguajes retóricos y poéticos y aquéllos se convierten en tropos y en negación de tropos al mismo tiempo, si en un momento del poema anulan la polisemia acaban por enriquecer la del texto en general; Hernández conjunta el preciosis

-mo con el feísmo para dilatar la concepción tradicional del amor, de la muerte y de lo heroico.

La vinculación entre expresión y contenido de que, entre otros, habla Lotman, es causa común de todos los textos analizados. Sólo de ese modo el reflejo de la realidad objetiva adquiere calidad artística, más que icónica<sup>9</sup>. No se oculta en los poemas la perspectiva marxista-leninista de los emisores. Ni la consistencia extraliteraria de las referencias ni del mensaje mismo (su afán propagandístico). La poesía no está concebida como mero lenguaje ni como un caleidoscopio de textos, ni como pura referencia. Los tres poetas se reirían de tales reducciones. Esta poesía ha sido elaborada desde la percepción gozada o padecida por el artista, de la propia realidad. En ella finalmente desemboca: es un proceso. Esta cualidad es urgida por su misma esencia política (Lenin define a la forma como "el desarrollo del contenido" y al contenido como "el desarrollo de la forma"). Del mismo modo que las masas irrumpen en la actual escena política, el lenguaje "no literario" asalta los sagrados recintos del lenguaje estético, para imponer nuevas leyes e "instituciones" textuales, digámoslo así.

Nada nuevo hay en la incorporación de elementos convencionales, tradicionales o denotativos en un texto poético (Villon o Quevedo los ejemplos más a la mano). Lo insólito es su virtual enfrentamiento con la polisemia para alcanzar una completa eficacia expresiva sin caer en el naturalismo precedente sino como

rasgo que hace más particular todavía a la experiencia poética. Transcribir lo real es, si hay talento y contexto adecuados, -- transfigurarlo.

El caso Vallejo demuestra hasta qué grado puede admitir el poema político un "estiramiento" de las connotaciones sin perder su sentido general; la obra de Neruda constata, al revés, hasta dónde se pueden reducir las connotaciones sin que el texto desvanezca su capacidad expresiva. Hernández representa, con su Canción..., un caso intermedio entre los otros dos universos poéticos.

La aplicación más espontánea de la teoría del reflejo artístico es la de Hernández: el carácter subjetivo de su referente no quita un ápice a su historicidad. Vallejo es más contradictorio pero más rico en sus soluciones expresivas; a fin de cuentas, también exige la objetividad del referente como condición para el hallazgo poético; Neruda, más partidario, no duda en abordar a su objeto en un plano general, abstracto, histórico y hasta parcialmente clasista.

¿Se pueden considerar como "anormales" estos poemas dentro de la obra completa de cada autor? En Hernández representa la canción una época entera de su producción, más amplia que el libro donde está el poema; algo similar pasa con la obra de Vallejo. Sólo para Neruda el Canto a Stalingrado significa un momento de transición, superado ya en su Nuevo canto de amor a Stalingrado. Los tres poemas tienen la virtud de exponer claramente la crisis de la poesía.

No nada más los rasgos generales acercan a los tres poemas. Hay recursos expresivos comunes a todas las obras: el dinamismo de sus situaciones y expresiones, cuya dialéctica produce la necesidad de la reflexión. Un caso dado sería la profundidad espacial obtenida a través de los juegos sensoriales que los tres poemas realizan. También está la despersonalización de los autores mediante sus personajes o el lenguaje, los feís mos prosaístas que dan una nueva visión no tanto de lo estético cuanto de lo humano, el barroco y el modernismo como referencias primordiales para los tres poetas, quienes niegan o revitalizan a sus fuentes. En todos los textos, la personalidad del poeta es siempre al fin rescatada: Vallejo y sus contradicciones, la tradición y Hernández, Neruda entre la reflexión y el surrealismo. Y el tono, declamatorio por instantes, lírico en otros momentos de los cantos. Ello resulta en una tentativa del poema de y para las masas más concientes, de y para su propio creador, de y para el lector, especializado o profano. Poema que impugna a lo que rescata, que construye y también liquida.

A la luz, y a la sombra, de estos conceptos resulta que la poesía política moderna crítica, a la postre, tanto o más que las audacias formalistas, al universo poético tradicional. Sumergida en la dialéctica de la tradición y la ruptura -basada en la concepción de lo continuo y lo discontinuo<sup>10</sup>- ejerce su crítica concibiendo a la poesía como un complejo proceso de -

comunicación, donde el manejo del lenguaje y el barajamiento de códigos intertextualizados sólo cobra sentido a partir de la profundidad emotiva y racional de las referencias objetivas y de los fines, mediatos e inmediatos, concientes o intuitos, propuestos para el poema. Este ajuste de cuentas de ningún modo pretende ser absoluta negación del objeto de la crítica. Antes bien, re-conoce y re-ejecuta la vitalidad de lo aparentemente caduco. Evita "fetichizar" cualquiera de los dos aspectos en contradicción.

En estas obras, el signo vale tanto por su posición, vale decir por su funcionalidad lingüística, como por su sustancia (lo real objetivo) que es justamente lo que el lenguaje trata de hacer presente. Controlando el grado de abstracción que produce la interacción de los textos culturales entretejidos en los poemas, se obtiene "concretos de pensamiento poético", ricos pero no ambiguos en sus determinaciones más esenciales. La realidad política así como la gallardía lírica de cada autor están indudable y precisamente significados en el texto, independientemente de la voluntad y de la conciencia de cualquier lector. Pero las propias contradicciones y ensamblamientos que dictan las contigüidades y las selecciones signícas, llenan de resonancias a estas obras.

Hernández es política natural y literatura arraigada en los moldes. Para él, la poesía fue la manera espontánea de hacerse como individuo, como lo fue la política para asumir su naturaleza de clase social. Recibió lo clásico español igual que un cam

-peñino mama de la lengua arcaica, ya retórica. Lo hizo para sil bar más que como pastor, como poeta. Nunca se emancipó de la ne cesidad económica, jamás se apartó de la vida. Hay quien ve en su elemental llaneza un defecto -ignorando la gracia andaluza de que tan frecuentemente hizo gala-; para Chevalier su poesía política es inferior a la restante. Sin embargo, ¿quién en España ha cantado más alto al héroe analfabeto y rudo que lucha contra su propia condición?, ¿quién opuso a la tradición del - desengaño tanto su esperanza, como su lucha, como su sufrimiento?, ¿quién fue más modesto y más amplio?

Meruda, recargado y retórico, incrusta lo antipoético en el canto y congrega en una sola pieza a la poesía y al balazo. - Plasma un momento histórico a punto de surgir y otro al borde de su desaparición, en una atmósfera creada de incertidumbre. Retiene esa suprema expectación, su cabal esperanza en el verso. Lo que para Gorostiza fuera Muerte sin fin para él es pu- trefacción -en el mejor sentido de la palabra-, aniquilamiento rumbo a la transformación, hacia la superación. Exaltado por - la vida, escribe lo que está frente a la muerte. Algún día dirá: "Entre morir y no morir/ yo me decidí por la guitarra".

Vallejo halla la humanidad de lo inhumano, una singular ve- llesa en el espanto, otras veces en el gozo. Y escribe contra sí mismo, contra su escepticomanía, contra su emoción y duda radicales. Tiene que negarse para sobrevivir, para sobrecribir.

Ellos, poetas malditamente políticos, superan el mito de la "absoluta" libertad del artista<sup>11</sup>. Tentados sin duda, prefieren abrazar las necesidades expresivas que la obra les exige y nada más. Agarran al minotauro por los cuernos y al hilo de Ariadna por lo más delgado, por lo más difícil. Se enfrentan también a las necesidades extraliterarias de sus obras.

Y lo político no es anterior ni externo al acto de la escritura, está enraizado en la pasión y en la convicción del sujeto creador. Por eso, lo político enriquece el juego de las necesidades expresivas del canto. El territorio de su libertad es más extenso que el de tanta poesía formalista, más tradicional en el fondo mientras más original aparece. O que el de cierta poesía visceralmente política pero escasamente artística.

Lo característico de la poesía política estudiada está en su aspiración de constituirse en una síntesis cultural casi del tamaño de la novela histórica clásica, para lo cual propone al poema como un proceso global de comunicación que de ningún modo excluye a su capacidad expresiva. Curioso es notar que poetas contemporáneos de nuestros tres protagonistas -Pound y Eliot- buscaban algo similar en la poesía inglesa de aquella época aunque partiendo de principios políticos y poéticos opuestos a los de nuestros cancheros.

2. Las resonancias y las perspectivas. Esta modalidad poética también conoce su crisis. Su trayectoria de ningún modo ha sido lineal, conociendo múltiples vicisitudes y retrocesos. En prin

-cipio, debemos reconocer importantes aportaciones tanto en la llamada antipoesía como en la poesía objetivista, de la cual - Ernesto Cardenal es uno de los mayores exponentes. De la primera están Pablo de Rokha, Gironde, Drummond de Andrade, cierto Efraín Hjereta, el Lizalde de La zorra enferma, el Sabines menos sensiblero, para mencionar a algunos de los antipoetas más felices.

Pero la crítica y las teorías literarias dominantes han acostumbrado a todo mundo a parcializar la creación poética, y no han comprendido el planteamiento del poema total establecido hace ya bastantes años<sup>12</sup>. Ellos hiperbolizan las rupturas -renos integrales que formales-, reducen el aspecto crítico del poema al ámbito cultural, dando por despachada su -siempre relativa, nunca innecesaria- posible incorporación a la lucha política, convienen en la convencionalidad de los signos como un muro infranqueable que los separa de la realidad que designar. Casos hay de una poesía sí ligada a la práctica política, la de Benedetti por ejemplo, demasiado tranquila a ratos en sus planteamientos estructurales y aún vitales. Se habla de lo panfletario como de un "no-valor" establecido. En el caso menos malo, se acepta a una poesía política que aspire a criticar las ideologías, a todas o a cualquiera, siempre y cuando esté "bien escrita", que sea "poética" o impugnadora aunque no aporte más -soluciones artísticas que los clichés de la ruptura verbal o ideológica<sup>13</sup>.



Fernando Alegría define así a la antipoesía:

"... degollado el mito de una poesía bella, liberado el lenguaje (¿de qué?), reconocido el poder del idioma popular y la facultad adivinatoria, no analítica, del habla conversacional... aparece una agresiva condenación del aparato cultural en que el hombre acabó por castrarse<sup>14</sup>.

Después de Dadá y de los poemas aquí analizados, lo anterior suena a una cabalgata de anacronismos; porque no es la mera "función crítica" -la cual acostumbra eludir una definida posición de clase social lo mismo que un panorama integral de la cuestión poética- ni la real o pretendida originalidad expresiva las que fundamentalmente contribuyen a desarrollar la literatura. El propio Nicanor Parra gusta cultivar metros y formas tradicionales. Buen poeta, Parra no obstante puso en jaque su actitud cuestionadora con la conducta política que siguió -después del golpe de estado pinocheteco.

La crisis actual del capitalismo, profundamente agudizada en América Latina, empieza a agitar el reflujo de los auténticos movimientos de masas trabajadoras -no limitados al campus pequeño-burgués estudiantil-.

Consolidados los proyectos desarrollistas que tratan de asegurar a las burguesías de nuestros países el papel de "socios menores" -siempre dependientes, neocolonizados- en un reajuste de la cadena imperialista mundial para, a mediano o a largo plazo, integrar las economías nacionales al centro imperial sin -

haber resuelto sus desigualdades y reduciendo a mero formulismo -a frases más que a hechos- la cuestión de la soberanía nacional. Y ello sin necesidad de recurrir siempre a la violencia, sino por la ley del mercado que controlan y desestabilizan las propias potencias del capital mundial. Expandiendo la economía imperialista a expensas de los espacios internos conquistados por los estados nacionales, y hasta los de la iniciativa privada más consecuente, en el seno de los países "en vías de desarrollo" <sup>15</sup>.

Para reforzar este proyecto socialdemócrata-democristiano-liberal, ¿qué mejor política cultural que la formación de intelectuales "críticos" hasta la ingenuidad o la mala fe, tal vez hasta politizados pero teórica y orgánicamente desvinculados del corazón de las masas trabajadoras, o lo sumo inmersos en proyectos sindicales o partidarios verdaderamente fantasmagóricos? (La ironía con que empieza el Manifiesto comunista cobra triste realidad). ¿Hay una política de alternativa cultural a la ya señalada, fuera o no partidaria? <sup>15</sup>

He aquí el motivo profundo de la crisis de la actual poesía política. Tampoco se busca invalidar a la capacidad política, superior a la calidad humana de sus autores, de ciertos textos capitales de Borges, Paz, etc. Ni la literaria (por más que ellos mismos traten de "depurar" el contacto entre ambos "códigos").

"El árbol de la vida es verde; gris la teoría": la cosa va mejor si no nos dejamos arrastrar por esta "crítica" y por las

sentencias de los pontífices. A pesar de todo, la poesía política contemporánea ha llevado a sus extremos la tradicional concepción de los géneros: aparece el poema-ensayo moderno (La Venta o el Canto nacional de Cardenal), el poema-film (algo de lo cual tiene el Canto ceremonial por un oso hormiguero de A. Cisneros). O simplemente el poema que recobra la modestia de la antigua épica y profundiza en las costumbres más elementales de los pueblos (Canto popular de las comidas de Tejada Gómez). El nuevo canto propone el desarrollo de la reflexión.

La poesía política se ha enriquecido de sus posibles fuentes: ya no predominan el barroco o el modernismo; las poesías prehispánicas y aún la novela inglesa y norteamericana modernas son vetas concorridas. Reconocida la eficacia del modismo y de la frase hecha, son encajados en la poesía con nuevo espíritu y modalidades sorprendentes. La poesía política ya no sólo incorpora al habla popular; lucha por enriquecerla arrebatándola a la perversión que sufre en los medios de comunicación masiva. Es el puente natural entre el perpetuo pero caótico dinamismo de las hablas con el conservador pero estático mecanismo de la lengua. Mas todavía muchos escritores insisten en abstraer al texto del público que lleva siempre implícito. Las revoluciones del solo lenguaje por lo general se quedan en el puro papel.

La poesía política lucha una vez más y como siempre contra sus propias rupturas y tradiciones. Su pureza vital no cae necesariamente en el "izquierdismo", de igual manera que su afán de

lenguaje no conduce hasta un i o suprarracional hermetismo<sup>16</sup>.

Ha sonado la hora de la depuración revolucionaria en América Latina, en México por ende. Patrióticamente, se junta la nación para limpiar el establo de Augias de su propio estado, penetrado hasta los tuétanos por representantes de las clases, o de los sectores de clase, más entreguistas al imperialismo. En estas - condiciones, la poesía política - que ha relegado a segundo plano el problema del lector en la escritura del texto, y al plan teamiento de lo que aquí llamamos poesía total; cuyo carácter partidario ha dejado de garantizar su justeza política- debe de revisar lo andado con auténtico sentido crítico.

Poesía política que, en fin, sin negar a otras modalidades del canto, es imperiosa necesidad para la cultura de nuestras clases sociales auténticamente vivas en su cotidiana práctica. El pan espiritual de sus alforjas.

Sin haber abarcado lo inagotable, queriendo dar este limitado aporte al estudio del tema, es evidente, ahora más que al prin cipio del trabajo, que aquí no está dicha la última palabra.

NOTAS ACLARATORIAS AL CAPITULO IV:

1 "V. I. Lenin indicaba que el conocimiento 'incluye en sí' la posibilidad del vuelo de la fantasía'. El vuelo de la fantasía examinado desde el punto de vista de sus resultados, puede implicar tanto un englobamiento más amplio de la realidad, como la evasión a dilucidar sus verdaderas propiedades, la retirada a lo más intrincado de lo ilusorio (...). Los signos estéticos, cuyo surgimiento obedeció a las necesidades de la síntesis artística, conservan en el desarrollo posterior del arte, de uno u otro modo, su nexo específico con la encarnación de lo real y característico, pero, por otro lado, aparecen con frecuencia - como designación de representaciones estables acerca de lo suprasensorial e irreal, a modo de cánones o estereotipos que -- sustituyen el verdadero cuadro del mundo." Mijail Jrapcheco, La naturaleza del signo estético en Estética y desarrollo de la literatura (Academia de Ciencias de la U.R.S.S.), pág. 18.

2 García Lorca en su conferencia sobre las nanas infantiles a nota una elocuente anécdota sobre el peso de la tradición:

"Hace unos años, paseando por las inmediaciones de Granada, oí cantar a una mujer del pueblo mientras dormía a su niño. Siempre había notado la aguda tristeza de las canciones de cuna de nuestro país; pero nunca como entonces sentí esa verdad tan concreta. Al acercarme a la cantora para anotar la canción observé que era una andaluza guapa, alegre sin el menor tic de melancolía; pero una tradición viva obraba en ella y ejecutaba el man

-dato fielmente, como si escuchara a las viejas voces imperiosas que patinaban por su sangre".

3 El realismo "procura evitar los principios canónicos y las designaciones estables de la realidad, que se convierten en --obstáculo para hacer una síntesis figurativa de sus cambios". Mijail Jrapcheko, Op. cit., p. 35. (¡Cómo se asemeja el "caso Vallejo a esta caracterización del realismo!)

Mas Jrapcheco admite que en el realismo como corriente "surgen sistemáticamente procesos signicos (en los que) la repetición de lo ya descubierto, la copia de lo conocido implica que el artista y la literatura se divorcian de la realidad, que la imagen se transforma en signo, y éste no tanto designa los objetos reales cuanto la idea abstracta". Ibid., párf. 36. (A esta variedad estaría muy cerca el texto nerudiano).

4 "El artista no sólo fija los fenómenos de la realidad, sino que además los valora estéticamente... Gracias a aspectos del arte tales como el reflejo-informativo, el psicológico y el estimativo se realiza la función cognoscitivo-estimativa. Los aspectos social, creador y signico condicionan a la función comunicativa del arte. Los aspectos psicológico, hedonista y creador determinan una función que puede denominarse creadoraeducativa consistente en despertar en el hombre sus potencias creativas, entre ellas las artísticas y estéticas." N.L. Stolóvich, Naturaleza de la valoración estética, p.p. 220 y 224. (Los s. son del autor).

"Lo artístico como medida de valor de una obra de arte se determina mediante 'parámetros' suyos como la importancia de los problemas sociales, la significación de los ideales, la profundidad del conocimiento de la vida y el nivel de la maestría creadora, la riqueza del estado psicológico -expresado en la obra- del artista. El valor artístico depende asimismo de la exactitud de la valoración estética de la esencia de los fenómenos reflejados y de las correspondencias del significado con el signo. El valor artístico de la obra de arte presupone su capacidad para proporcionar placer estético y ejercer influencia educativa... una obra de arte es un fenómeno multilateral." Ibid., p.p 226-227.

5 "Estos poemas fueron el resultado de una escuela en la que generaciones de maestros y discípulos disciplinados y fervientes dedicaron sus vidas a perfeccionar el legado. Los mejores de ellos eran artistas creadores; pero incluso estos últimos ejercitaron su originalidad en el refinamiento y armonización del material y no en la introducción de materiales radicales. La Ilíada y La Odisea están hechas de la misma materia y de la misma forma que los poemas épicos primitivos, pero en ellas las modalidades inherentes al verso improvisado fueron salvaguardadas hasta el punto de florecer, sin perder su espontaneidad en una obra artística. Y todo esto fue posible por una combinación irrepetible de circunstancias históricas." George D. Thomson, Marxismo y poesía, pág. 55.

6 "La poesía ha perdido su vínculo con el lejano lector...tiene que recobrarlo". Pablo Neruda, Confieso que he vivido.(Memorias) pág. 362. "Podríamos decir, frente a la rémora de nuestros setenta millones de analfabetos (en América Latina), que nuestros lectores no han nacido aún. Debemos apresurar ese parto." Ibid. pág. 406.

7 Ver Miguel Hernández, Poesía y prosa de guerra.(Y otros textos olvidados).

8 "Lotman habla de una teoría semiótica del arte. Su punto de partida es que el arte es uno de los medios por los cuales el hombre actúa en su entorno; esta interacción toma la forma de recepción y emisión de señales que le proporcionan información. Si el arte es un sistema que recibe, almacena y proporciona información, entonces puede considerarse como un lenguaje." César González, Función de la teoría en los estudios literarios, p.34. Fótese la justeza e insuficiencia de este punto de vista si lo comparamos con el de Stólovich (Supra., nota 4).

9 Lotman sostiene que si "en los signos (de las lenguas naturales) se distinguen claramente el plano del contenido y el de la expresión" los signos literarios "no tienen carácter convencional, sino que son signos icónicos, pues hay un lazo de dependencia entre expresión y contenido." Así, "el signo modeliza su contenido". César González, Op. cit., pág. 35. Que el signo literario carezca de convencionalidad es discutible. Todo poeta intenta anular el carácter "jeroglífico" -como lo llamó Lenin- del signo artístico pero sin quebrar la interdependencia entre expresión y contenido.



10. Glosando a Hegel, Lenin expone:

"El movimiento es la esencia del espacio y del tiempo. Dos conceptos fundamentales expresan esta esencia: la continuidad (Kontinuität) infinita y la 'puntualidad' (= negación de la continuidad, DISCONTINUIDAD). El movimiento es la unidad de la continuidad (del tiempo y del espacio) y la discontinuidad (del tiempo y del espacio). El movimiento es una contradicción, una unidad de contradicciones." en Cuadernos filosóficos, pág. 240.

11 "La filosofía idealista sigue postulando la tesis de la libertad irrestricta para el hombre. Su propósito es claro: el de separar al hombre de la naturaleza, el de hacerlo depender no de la evolución general del mundo y de la vida, sino de un poder sobrenatural que lo gobierna... ¿Pero cuando ha sido el hombre libre de esa manera?... la libertad no es un don de los dioses, sino un derecho de los hombres; pero este derecho no puede servir a quienes renuncian a conquistarlo." Vicente Lombardo Tledano, Summa en Selección de obras, p.p. 208-210.

12 Héctor P. Agosti en Ideología y cultura dice acerca de esta reductora parcialización de lo literario:

"Durante el famoso mayo francés del 68 -tan frenéticamente meneado como una manifestación de una conciencia 'espontánea' de la revolución, cuan consistentemente olvidado por los 'nuevos filósofos' que ahora se alinean en los partidos del neocapitalismo-saltó una consigna destructiva aunque sin los acentos épicos de Cambronne: la culture c'est la merde". (p. 126). "De

allí nace, como una derivación obligada, la teoría del escritor magnificado como una 'conciencia crítica' de la sociedad y de la literatura entendida como perpetua denuncia, ambos concebidos - desde luego con criterio ahistórico y significativamente asocial.

Vargas Llosa lo dice sin pelos en la lengua: 'Hay que desconfiar de los novelistas que hablan bien de su país: si bien el patriotismo es una virtud fecunda para los militares y los funcionarios, es a menudo asfixiante para los escritores' " (¡Vaya una manera de interpretar el internacionalismo de la cultura!) (P. - 130). "(V. Llosa) asegura entonces: 'yo creo que en cuanto a escritor, la primera obligación sobre la cual se le pueden pedir responsabilidades es la de escribir con el máximo rigor, con la máxima honestidad y autenticidad de que es capaz' " (p. 131).

Así, la crítica y la teoría literarias dominantes asumen diversas posiciones que, en el fondo, siguen el mismo razonamiento reductor de la escritura literaria. Reduccionismo criticado, verbigracia, por Perú a Rodríguez Monegal en Historia y crítica literaria.

13 Pero Agosti, en la obra ya citada, "el escritor debe percibir quiénes son -o pueden ser- los beneficiarios de una actitud crítica dictada por el sólo gusto de la crítica" (p. 135) Según Agosti no cabe "definir al escritor por su 'capacidad de impugnación' o por su condición de 'crítico de la sociedad'. ¿De qué sociedad? ¿De la pasada, de la actual, de la futura?" (p. 134).

No niego la capacidad crítica de la literatura; lo esencial

es la posición de clase que presupone dicha crítica.

<sup>14</sup> Fernando Alegría, Antiliteratura en América Latina en su literatura. (Coordinación e introducción por César Fernández Moreno), pág. 249.

<sup>15</sup> Agosti ataca el anarquismo escondido en el "criticismo" literario, cuando afirma que M. Duras "ya llega hasta el tope de pontificar la 'obligatoriedad' del rechazo (a todo o a cualquier cosa) puesto que 'no existen individuos sin ese rechazo; de lo cual se deduce que la ideología, y sobre todo la militancia política, impiden percibir la realidad..." (pág. 90). Agosti detecta el influjo de esta política cultural, tan en boga en nuestros países, inclusive entre intelectuales que presumen ser "de izquierda", como el propio Sartre.

<sup>16</sup> La búsqueda de un lenguaje propio en cada uno de los tres poemas es inseparable de su aspiración común de objetivar al referente más allá de la convencionalidad lingüística; Vallejo intensifica la emoción a medida que profundiza la reflexión, Neruda reduce la emotividad para mostrar el respeto que le suscitan los héroes del canto; Hernández proyecta la emoción con cierta frialdad formal. En ninguna de las obras se excluyen ambos elementos. No se da lo que Aríbal Ponce llama "sintaxis emotiva" en la cual "la rarefacción de la lógica ha llegado a su máximo... en las mismas contorsiones del lenguaje podemos reconocer la huella vigorosa del individuo". La gramática de los sentimientos, p. 59. Nuestros poetas se someten a una rigurosa disciplina verbal.

LIBROS CONSULTADOS.

HERNANDEZ, Miguel. Poesía. 3<sup>a</sup>/ed., Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1976, 436 págs.

NERUDA, Pablo (Néftalí Ricardo Reyes). Tercera residencia. 4<sup>a</sup>. ed., Editorial Losada S.A., Buenos Aires 1961. Biblioteca Cási ca y Contemporánea 277, 101 págs.

VALLEJO, César. Obra poética completa. 3<sup>a</sup>. ed., Casa de las A méricas, La Habana Cuba, Col. Literatura Latinoamericana 22, 361 págs.

AGOSTI, Hector P. Ideología y cultura. Editorial Cartago, Méxi co, 1981, 139 págs.

AGUIRRÉ GAMIO, Hernando. El proceso peruano. (cómo, por qué, ha cia dónde). Ediciones El Caballito, Mexico D.F., 1974, 347 págs.

ALONSO, Amado. Poesía y estilo de Pablo Neruda. (Interpretación de una poesía hermética). 4<sup>a</sup>. ed., Editorial Sudamericana, 1968, Col. Piragua 108, 366 págs.

BALBUENA BRIONES, Angel. Historia de la literatura española. (Li teratura hispanoamericana). (T. V) 4<sup>a</sup>. ed., Editorial Gustavo Gili S.A., Barcelona 1969, 624 págs.

BALBUENA PRAT, Angel. Historia de la literatura española (T. IV) 4<sup>a</sup>. ed., Editorial Gustavo Gili S.A., 1969, págs 639-1304.

- BROM, Juan. Esbozo de historia universal. 14 ed., Editorial Grijalvo S.A., México, 1973, Tratados y Manuales Grijalvo, 273 págs.
- BUXO, José Pascual. César Vallejo: crítica y contracrítica. Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1982. Molinos de viento 11, págs.
- CHEVALIER, Marie. Los temas poéticos de Miguel Hernández. Siglo Veintiuno Editores S.A., España-México, 1978, 460 págs.
- CIRICI PELLICER, A. El arte universal. 5a. ed., Ediciones Dánae Barcelona, 1975, Biblioteca de la Cultura, 605 págs.
- EGOROV, A. Problemas de la estética. s/ed., Editorial Progreso, Moscú, 1978, 379 págs.
- FERRARI, Américo. El universo poético de César Vallejo. Monteávila Editores S.A., Caracas Venezuela, 1975, 381 págs.
- GALKIN, Alejandro. Nazismo, fascismo, falangismo. s/ed., Librerías Allende S.A., México D.F., s/f., 137 págs.
- GONZALEZ, César. Función de la teoría en los estudios literarios. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1982, 170 págs.
- HAUSER, Arnold. Historia social de la literatura y el arte. (T. I), 5a. ed., Ediciones Guadarrama S.A., Madrid, 1969, Col. Universitaria de Bolnillio. Punto Omega 19, 452 págs.
- HERNANDEZ, Miguel. Poesía y prosa de guerra. (y otros textos olvidados). Editorial Anuso, Madrid, 1977, Libros Hiperión 15, 180 págs.

LENIN, V.I. Cuadernos filosóficos. 2a. ed., Ediciones Estudio, Buenos Aires, 1974, 623 págs.

\_\_\_\_\_ La literatura y el arte. 5a. ed., Editorial Progreso, Moscú, 1968, 301 págs.

LOMBARDO TOLEDANO, Vicente. Las corrientes filosóficas en la historia de México. 3a. ed., Universidad Obrera de México, 1976, Biblioteca del Trabajador Mexicano, 132 págs.

\_\_\_\_\_ Selección de obras. s/ed., Editorial "El Combatiente", México, 1977, 318 págs.

MARIATEGUI, José Carlos. Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana. s/ed., Casa de las Américas, La Habana Cuba, s/f., Col. Literatura Latinoamericana 2, 407 págs.

MARX, Carlos y ENGELS, Federico. Obras escogidas. (V. I) s/ed., Editorial Progreso, Moscú, 1973, 616 págs.

MEO ZILIO, Giovanni. Stile e Poesia in César Vallejo. Liviana Editrice, Padova Italia, 1960.

NAVARRO TOMAS, Tomás. Ips poetas en sus versos: desde Jorge Manrique a García Lorca. Ediciones Ariel, Barcelona, 1973, 387 págs.

\_\_\_\_\_ Métrica española. (Reseña histórica y descriptiva). Instituto de Libro, La Habana, 1968, 556 págs.

NERUDA, Pablo (Nestalf Ricardo Reyes). Canto General (I y II) 5a. ed., Editorial Losada S.A., Buenos Aires, 1971, Biblioteca Clásica y Contemporánea 86-87, 202 y 214 págs.

\_\_\_\_\_ Confiese que he vivido. (Memorias). 7a. ed.,  
Editorial Seix-Barral S.A., Barcelona-México, 1977, 511 págs.

\_\_\_\_\_ Fin de mundo. 3a. ed., Editorial Losada S.A.  
Buenos Aires, 1972, Biblioteca Clásica y Contemporánea 332, 167  
págs.

\_\_\_\_\_ Estravagarie. 4a. ed., Editorial Losada S.A.  
Buenos Aires, 1975, Biblioteca Clásica y Contemporánea 355, 175  
págs.

PERUS, Françoise. Historia y crítica literaria. (El realismo  
social y la crisis de la dominación oligárquica). Casa de las  
Américas, La Habana Cuba, 1982, 266 págs.

PONCE, Aníbal. Humanismo burgués y humanismo proletario. Editó  
rial Cartago, México, 1982, 115 págs.

\_\_\_\_\_ La gramática de los sentimientos. 2a.ed., Editó  
rial Cartago, México, 1983, 76 págs.

RAMOS, Vicente. Miguel Hernández. Editorial G. edcs S.A., Madrid  
España, 1973, Biblioteca Románica Hispánica: VII. Campo Abierto  
32, 378 págs.

ROUGEMONT, Denis de. El amor y occidente. 3a. ed. (Trad. Ramón  
Xirau) Editorial Leyenda S.A., México D.F., s/f., 355 págs.

SANCHEZ VAZQUEZ, Adolfo. Las ideas estéticas de Marx. 2a. ed.,  
Ediciones Era, México, 1967, 283 págs.

Estética y marxismo.(T. II)

2a. ed., Ediciones Era, Mexico, 1975, El hombre y su tiempo, 525 págs.

STOIOVICH, L. N. Naturaleza de la valoración estética. s/ed. (Trad. Augusto Vidal Roget). Ediciones Pueblos Unidos S.A., Buenos Aires, 1975, Col. El Pensamiento, 252 págs.

THOMSON, George D. Marxismo y poesía. s/ed., A. Redondo Editor, Barcelona, s/f., Cuadernos Beta 6, 99 págs.

U.R.S.S. Estética y desarrollo de la literatura. Academia de Ciencias, s/ed., Moscú, 1980. Problemas del Mundo Contemporáneo 58, 87 págs.

Historia de la filosofía (V. III, VI y VII). 3a. ed. (Trad. del ruso, José Iain y Adolfo Sánchez Vázquez). Editorial Grijalbo S.A., México D.F., 1975.

VARIOS. América Latina en su literatura. (Coordinación e introducción César Fernández Moreno). 6a. ed., UNESCO-Siglo Veintiuno Editores S.A., París-Mexico, 1982, serie "América Latina en su cultura", 494 págs.

VARIOS. América Latina: historia de medio siglo. (1. América - del Sur). 2a.ed., Siglo Veintiuno Editores S.A., Mexico, 1980, 555 págs.

VARIOS. César Vallejo.(Edición de Julio Ortega). Taurus Ediciones S.A., Madrid, 1975. Persiles-76, serie "El escritor y la crítica" 75, 501 págs.



WEINER, Norbert. Cibernética y sociedad. 2a. ed., Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, México, 1981, 181 págs.

YURKIEVICH, Saúl. Fundadores de la nueva poesía latinoamericana: Vallejo, Huidobro, Borges, Neruda, Paz. Barral Editores S.A., Barcelona-México, 1971, 236 págs.