



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

POESIA Y COMPROMISO POLITICO EN ESPAÑA, APARTA DE MI ESTE CALIZ, DE CESAR VALLEJO.

T E S I S

QUE PARA OPTAR POR EL TITULO DE: LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURA HISPANICAS PRESENTA: CARLOS ALBERTO GUZMAN MONCADA



TESIS CON FALLA DE ORIGEN

México, D.F.

1994



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.

**POESÍA Y COMPROMISO POLÍTICO EN ESPAÑA, APARTA  
DE MÍ ESTE CÁLIZ, DE CÉSAR VALLEJO.**

Carlos Albarto Guzmán Moncada.  
Tesis de licenciatura.  
Lengua y literatura hispánicas.

A mi madre,  
a mi padre,  
con amor.



## AGRADECIMIENTOS

La presente investigación es, antes que nada, constancia de un personal fervor y una admiración de hace tiempo por la obra vallejana. Por ello, estas páginas son a su modo la muestra de gratitud y el modesto homenaje que dedica uno de sus lectores al poeta peruano. Además, son la mejor retribución que podría ofrecer a quienes, de una u otra manera, alentaron la realización de este trabajo. En particular, quisiera agradecer a la Dra. Rosalba Fernández Contreras la atención y el cuidado que puso en la supervisión y revisión de este estudio. Sin su amable paciencia y su crítica entusiasta no habría sido posible llevarlo a buen término.

## ÍNDICE

	Pág.
Introducción.....	6
Consideraciones preliminares.....	18
Análisis de los poemas:	
I. Himno a los voluntarios de la República.....	32
II. Batallas.....	55
III. <i>Solía escribir con su dedo grande en el aire</i> .....	75
IV. <i>Los mendigos pelean por España</i> .....	90
V. Imagen española de la muerte.....	105
VI. Cortejo tras la toma de Bilbao.....	120
VII. <i>Varios días el aire, compañeros</i> .....	131
VIII. Aquí, Ramón Collar.....	145
IX. Pequeño responso a un héroe de la República.....	163
X. Invierno en la batalla de Teruel.....	195
XI. <i>Miré el cadáver, su rauda orden visible</i> ...	
XII. Masa.....	213
XIII. Redoble fúnebre a los escombros de Durango.....	226
XIV. <i>¡Cuidate, España, de tu propia España!</i> .....	240
XV. España, aparta de mí este cáliz.....	266
A modo de conclusiones.....	276
Apéndice.....	281
Bibliografía.....	287

Era el medio siglo de la muerte de Cesar Vallejo, y hubo celebraciones. En España, Julio Velez organizó conferencias, seminarios, ediciones y una exposición que ofrecía imágenes del poeta, su tierra, su tiempo y su gente.

Pero en esos días Julio Velez condujo a José Manuel Castañón; y entonces todo homenaje le resultó errano.

José Manuel Castañón había sido capitán en la guerra española. Peleando por Franco había perdido una mano y había ganado algunas medallas.

Una noche, poco después de la guerra, el capitán descubrió, por casualidad, un libro prohibido. Se asomó, leyó un verso, leyó dos versos, y ya no pudo desprenderse. El Capitán Castañón, héroe del ejército vencedor, pasó toda la noche en vela, atrapado, leyendo y relejendo a Cesar Vallejo, poeta de los vencidos. Y al amanecer de esa noche, renunció al ejército y se negó a cobrar ni una peseta más del gobierno de Franco.

Después, lo metieron preso; y se fue al exilio.

Eduardo Galeano. *El libro de los azules.*

## INTRODUCCIÓN

El presente trabajo es una lectura abierta de *España, aparta de mí este cáliz*: un recorrido a través de los quince poemas que integran esta colección, escrita por César Vallejo a raíz de los acontecimientos de la Guerra Civil española. Una interpretación que, sin olvidar su carácter fundamentalmente literario, quiere además prestar atención a los diversos sentidos, a las distintas voces que en el texto convergen: la voz de los acontecimientos históricos y sus distintos protagonistas; junto a ella, la voz del Vallejo periodista, autor de cuentos, prosas y reflexiones sobre política y literatura; la voz del poeta entregado a la causa de la República, pero también a la poesía, su compromiso más viejo y más profundo. Por ello, las presentes páginas quieren ofrecer, junto al análisis de cada poema por separado y de la colección en su conjunto, algunos elementos extraliterarios que nos permitan complementar la lectura y acercarnos de manera más eficaz a la creación vallejana.

Sabemos que la vida y la obra de César Vallejo han sido tema de numerosos estudios que las han abordado desde los más diversos puntos de vista, a veces desde una perspectiva integral, a veces destacando sólo algunos aspectos, pero siempre confirmando la actualidad, riqueza y dificultad que ambas plantean. La celebración del centenario de su nacimiento, en 1992, ha sido un gran aliciente para la

crítica que, en revistas y periódicos, emprende una relectura y, en consecuencia, una revaloración del poeta peruano.

Por la abundancia de elementos vanguardistas, por su denso hermetismo y su aparente irracionalidad, *Trilce* sigue siendo uno de los poemarios de Vallejo que más atención obtiene por parte de los lectores especializados, por encima de *Poemas humanos* y *Los heraldos negros*, aun cuando ambos textos sigan suscitando variados comentarios. Poco se dice, en cambio, de escritos como *El arte y la revolución*, *Contra el secreto profesional*, los numerosos artículos publicados en diarios y revistas, y esa especie de crepúsculo lírico que es *España, aparta de mí este cáliz*.

En efecto, si comparamos el alud de análisis y comentarios sobre los poemarios más conocidos con aquellos dedicados a *España...*, veremos cuán poco se ha escrito de dicho texto, como no sea de manera tangencial y, por lo tanto, cuánto hay aún por escribir. Hay que considerar el hecho de que no son pocos los críticos que, en más de una ocasión, mencionan al vuelo ciertos versos descontextualizados para "reforzar" alguna aseveración, no necesariamente cierta si se aplica al poema entero, lo cual suele provocar apreciaciones rápidas, imprecisas, que acaban por aceptarse como "válidas" y que, de ese modo, pasan a enriquecer el caudal de lugares comunes de toda tradición literaria. Esto vale para toda poesía y, en el caso de Vallejo, semejante proceder no ha sido menor ni ha facilitado

su comprensión y valoración. Por si fuera poco, dos factores han sido determinantes en la producción de los contrasentidos: el compromiso político del poeta peruano y el desorden existente en sus manuscritos en el momento de su muerte. A ellos dedicaremos las siguientes líneas.

Los últimos diez años de la vida de Vallejo están marcados por una creciente politización, por una continua búsqueda de soluciones a las desigualdades y las injusticias sociales, expresada en su obra a través de artículos, algunas narraciones y poemas, y condensada en sus " libros de pensamientos ", *Contra el secreto profesional* y *El arte y la revolución*. Vallejo había participado en la consolidación de la célula parisina del Partido Comunista Peruano y, al morir, era un activo militante del Partido Comunista Español. De aquí que se le hiciera un homenaje en la " Maison de la Culture " y que su funeral fuera organizado por la Asociación Internacional de Escritores. Quienes asistieron al entierro no pudieron ignorar dos hechos perturbadores: primero, que Vallejo hubiera muerto en la miseria más cruda, a consecuencia de esa enfermedad milenaria que es el hambre; y segundo, que en el lecho de muerte de un comunista declarado hubiera estado presente un sacerdote, enviado quizá por la Legación del Perú para hacer creer que Vallejo se había arrepentido y comulgado en su última hora. Alarmados por ello, sus camaradas se aprestaron a desmentir la supuesta "conversión" y a reivindicar al " verdadero comunista " que,

" torturado por los trágicos acontecimientos de España, no pudo resistir tanto dolor ".

A nuestro parecer, esta temprana disputa por mostrar al "verdadero " Vallejo prefigura muy bien la suerte que en años posteriores ha corrido su obra en el campo de la crítica literaria. Desde 1938, año de su muerte, no han faltado interesados y hasta sinceros exégetas que han tratado de brindarnos al único Vallejo: desde los que santificaron su figura, convirtiéndolo en un mártir, una especie de místico ultraterreno (Valdelomar); los que lo leyeron como un gran "poeta autóctono" (Mariátegui); los que se empeñaron en volverlo profeta de una radical " teoría ontológica de la surrealidad " que veía en el Nuevo Mundo a la Tierra Prometida (Larrea); hasta los que, o lo vieron como un "verdadero comunista" (More), o bien lo " disculparon ", aduciendo que era un sentimental en lo político, " un liberal izquierdista de corazón y de cepa " (Sánchez).

Si algo podemos concluir de semejantes diferencias de interpretación, es que el conjunto de la creación literaria vallejana no puede entenderse plenamente desde un sólo punto de vista y que, amoldarlo desde fuera a intereses previamente acordados, permite tergiversar su sentido para "demostrar" aisladamente aquello que se desee hacer creer al lector, sin que comprendamos en verdad al poeta de Santiago de Chuco.

Uno de los aspectos que más ha contribuido a dividir a la crítica ha sido el político: incapaces de integrar en sus análisis las diversas interpretaciones que admite la

producción vallejiana, muchos estudiosos han optado por parcelarla, se han quedado con lo que les conviene según su propósito, y se han negado a ver abiertamente aquello que los contradice. Para fabricar poesía vallejiana comunista, por ejemplo, no hay más que leerla *desde* los artículos políticos, desde los escritos de clara filiación partidista, subrayar con rojo palabras como "mendigos", "obrero", "proletario", "hoz", "martillo", "futuro", "miliciano", etc., y omitir todo cuanto niegue o parezca negar esta postura, que no es poco. Tal es el caso, por ejemplo, de Fernández Retamar, quien en el prólogo a su edición de la *Obra poética* resalta el verso "y hay que tomar la izquierda con el hambre", para "comprobar" la militancia comunista de Vallejo, aun cuando omita la continuación del poema: "y tomar la derecha con la sed". La explicación completa la da el propio poeta: "porque, al centro, estoy yo, y a la derecha, / también, y, a la izquierda, de igual modo".

De la misma manera, quienes pretendan "demostrar" lo contrario, nulificando todo contenido político abierto o soterrado, no tiene más que no leer libros que buena parte de la crítica omite o comenta de paso, superficialmente, y que son *El arte y la revolución*, *Contra el secreto profesional*, *Viaje a la URSS*, junto con gran cantidad de crónicas, todo el teatro de Vallejo, un guión cinematográfico y, desde luego, *España, aparta de mí este cáliz*.

Creemos que es necesaria la lectura atenta, apasionada pero no dogmática, de un texto como *España...*, por cuanto



puede aportar para el mejor conocimiento de su autor, y porque además es un buen punto de partida para meditar sobre la relación entre poesía y política, entre literatura y sociedad. De ahí que el tema del presente trabajo, el análisis e interpretación de la poética política vallejiana en el poemario citado, implique también una reflexión acerca de los alcances y las limitaciones de un discurso poético formulado como manifestación de una voluntad artística que es, a la vez, una actitud política. La nuestra intenta ser una lectura abierta, esto es, no pretende demostrar que, en dicha obra, poesía y compromiso político se afirman unilateralmente. No quiere "demostrar" si ello significa obligar al texto a decir algo más o menos de lo que por sí mismo expresa. Nuestro interés es *mostrarlo*, proporcionar análisis y reflexiones que permitan al lector completar, ahondar y confrontar su lectura con la nuestra. Por ello, nos pareció necesario incluir el poema respectivo al frente de cada apartado donde hemos hecho nuestro comentario.

La inclusión del texto poético como parte de nuestro análisis nos planteó la dificultad de elegir una edición confiable del mismo, debido al problema aludido líneas arriba: el desorden existente en los manuscritos del poeta al momento de su muerte. Junto a los poemas numerados del I al XV que fueron publicados en España por los soldados republicanos en enero de 1939, con el título de *España, aparta de mí este cáliz*, se encontraban 90 o 91 poemas sin título general y aparentemente no ordenados, escritos en su

mayoría a máquina y corregidos a mano. Georgette Vallejo, viuda del poeta, se encargó de recogerlos y prepararlos para su edición; como ella misma lo expresó en 1954, la mayoría de esos textos le eran desconocidos, ya que Vallejo no leía sus poemas a nadie. Con ayuda de Raúl Porras Barrenechea, Georgette los publicó en París, en 1939, con el título *Poemas humanos*. A partir de ese momento, comenzó la larga serie de metamorfosis editoriales que perdura hasta nuestros días: ya sea porque se altera el orden de los poemas, se suprimen las fechas, se encuentran algunos manuscritos que hay que insertar en el conjunto, se repiten errores de edición a edición o se agregan varios más. La obra de Vallejo no publicada por éste sigue sin presentársenos en un orden definitivo.

La necesidad de agruparlos en colecciones reconocibles, ha llevado a crear poemarios que su autor no concibió como tales: los llamados *Poemas humanos* y *Poemas en prosa* son invenciones de Georgette y sus editores, quienes a veces han seguido criterios establecidos y más o menos coherentes, y a veces han obrado de manera enteramente arbitraria y no siempre explícita para el lector común. A este desconcierto contribuyó el pese a todo bien intencionado Juan Larrea, quien en 1974 dio a conocer en Barral Editores una nueva edición de la poesía vallejeana: en ella, cambia toda la ordenación de los poemas escritos en París, usando para ello un criterio cronológico establecido a partir de las diferentes máquinas de escribir empleadas, y los reúne bajo

el título general de *Poemas póstumos*, aun cuando incluye en ellos los textos que sí fueron publicados por su autor. De este conjunto, se separan dos secciones que corresponden a periodos inventados y titulados por Larrea: *Nómina de huesos* (1923-1935/36) y *Sermón de la barbarie* (oct. 1936-dic. 1937). Los argumentos ofrecidos por Larrea son tan ambiguos y débiles como los ofrecidos por la viuda: un día Vallejo le dijo a un amigo que le dijo a Larrea, que a lo mejor...etcétera; según éste, "Nómina de huesos" era el primer poema que aparecía en los manuscritos, tal como los dejó Vallejo, aunque no dice nunca cómo es que, en la edición príncipe (ordenada, según Georgette, en la forma como se encontraron los textos), ese poema es uno de los últimos. Además, toma al pie de la letra las fechas que aparecen en los originales mecanografiados, lo que lo lleva a afirmar que todos los poemas fechados, incluyendo los de *España...*, fueron escritos entre el 3 de septiembre y el 8 de diciembre de 1937. De ahí se desprende la idea, generalmente aceptada, de que Vallejo, en un arrebato de inspiración, compuso todos esos textos en el plazo de tres meses.

La historia literaria está llena de mitificaciones, de interpretaciones imprecisas originadas por nuestra voluntad de creer, aun a riesgo de sacrificar la verdad. Aunque es cierto que hay zonas de total incertidumbre, de plena oscuridad, idóneas para ejercitar la fe o la imaginación, la crítica debe aspirar a iluminar aquellas que sí sean susceptibles de conocimiento verdadero. Por ello, las

ediciones juegan un papel muy importante al ser el conducto mediante el cual los lectores entramos en contacto directo con el autor. En el caso de la edición arriba comentada, Larrea ha descartado la posibilidad de que los textos que llamamos " originales " sean copias a máquina de versiones primero escritas a mano. Se sabe que Vallejo solía escribir en los cafés, y por ello es dudoso que todos los poemas, de 1923 a 1937, hayan sido redactados directamente a máquina y casi sin correcciones, salvo unos pocos vocablos tachados con XXX. Por lo demás, el que un grupo de poemas haya sido escrito o copiado en una misma máquina, a lo largo de varios meses o años, no permite descubrir -sin más- orden cronológico alguno que sea exacto para la creación o copia del poema. Así las cosas, es posible que la " explosión poética " de ese otoño e invierno de 1937 en la que muchos se obstinan en creer, no sea del todo exacta, ni siquiera en el caso de los poemas de *España, aparta de mí este cáliz*. Parte del trabajo crítico necesario para valorar a Vallejo consiste en estimar, hasta donde es posible, cómo llevó él a cabo su labor poética, por encima de cómo nos hubiera gustado que lo hiciera.

Como veremos en las primeras páginas de este trabajo, poco después de estallar la Guerra Civil, Vallejo dio inicio a la redacción de un largo poema o de un conjunto de poemas, reunidos bajo el título de " Batallas de España ", cuyo vínculo fundamental es, precisamente, la mención de una serie de enfrentamientos y hechos de guerra. De acuerdo con los

originales, de las ocho composiciones numeradas que lo integran, las cuatro primeras, hacen referencia a las batallas de Extremadura, Irún, Toledo y Guernica, respectivamente; la quinta, a los bombardeos de cementerios, sobre todo al de Bilbao; la sexta es la dedicada a Pedro Rojas, en una versión anterior a la que hoy conocemos; la séptima es la que inicia " Los mendigos pelean por España ", y la octava es " ¡Cuidate, España, de tu propia España!". Estos poemas, adaptados y reescritos por su autor a lo largo de 1937 y aun en 1938, son el núcleo a partir del cual se desarrolló la colección de 15 composiciones que hoy conocemos como *España, aparta de mí este cáliz*.

De acuerdo con Américo Ferrari, a la muerte del autor, Georgette Vallejo hizo dos copias mecanografiadas por ella para la impresión de esta obra: una sirvió de base para la edición príncipe hecha por Ejército del Frente, en enero de 1939, y otra para la preparada en París, a fines de ese mismo año. Lamentablemente, la edición príncipe fue " secuestrada " al terminar la guerra y durante mucho tiempo se consideró desaparecida, hasta que Julio Vélez y Antonio Merino encontraron algunos ejemplares en el Monasterio de Montserrat y los dieron a conocer, en 1984. Con ello ha sido posible establecer de manera más acertada la historia de esta obra, así como una edición que, sin violentar el texto mismo, sea lo más vallejana posible.

Al ser nuestra intención partir de los poemas para llegar a ellos, hemos buscado ofrecer al lector de este trabajo una

versión de *España...* confiable, hasta donde puede encontrarse. Por ello, hemos preferido usar las ediciones más recientes en lugar de las preparadas por Georgette y Larrea, si bien hemos cotejado y valorado las diferencias en ellas existentes. Para esta investigación hemos empleado la edición crítica coordinada por Américo Ferrari, publicada por la Colección Archivos (1989, vid. bibliografía), misma que reproducimos al frente de cada apartado nuestro. Al mismo tiempo, hemos consultado la edición príncipe, la preparada por Julio Vélez para Cátedra en 1991 y, de manera primordial, los manuscritos fotografiados de la obra, publicados en *España en César Vallejo* (1984). Los hemos integrado al terminar cada sección de comentarios, no sólo por ser un documento importante de difícil acceso, sino además y sobre todo, porque son ellos, hasta ahora, la única fuente cierta de toda edición. La afirmación de Vélez, según la cual la edición príncipe (Montserrat) es "la definitiva", la "más vallejana" porque, entre otras cosas, suprime el último verso del poema XI e invierte el orden de las últimas composiciones y así "confirma la existencia de dos manuscritos", carecerá de fundamento mientras no se demuestre empíricamente la existencia de dicho documento. Hasta entonces, habremos de remitirnos al único manuscrito conocido para hacer ediciones o comparar la mucha o poca fortuna de las mismas.

Por último, hemos empleado la denominación "Poemas de París" al referirnos a la producción vallejana realizada por

su autor desde su llegada a Europa en 1923, hasta su muerte, en 1938, ya que coincidimos con Ferrari y otros críticos en que no puede llamarse *Poemas Humanos* o *Poemas en prosa* a libros que su autor no concibió como tales. Dicha denominación comprende tanto poemas publicados en vida, como textos póstumos, sin importar el lugar donde fueron escritos. No pretende ser un título: es, cuando mucho, sólo una referencia.

Toda lectura crítica de un texto literario, cuando es hecha con paciencia, con conocimiento, y sobre todo con amor, aspira a enriquecer - con los análisis, las observaciones y el disfrute personales - la experiencia individual de cada lector. Nuestro trabajo, con sus limitaciones y virtudes, quiere brindar algunas orientaciones que puedan resultar útiles a quienes, por elección o casualidad, se internan en ese fresco doloroso, extenso, humanísimo, que es *España, aparta de mí este cáliz*. Queremos pensar que nuestro esfuerzo no habrá sido en vano si, en la medida de sus posibilidades, contribuye a la difusión y a la mejor comprensión de la obra de César Vallejo, en la conciencia de que es ése el mejor tributo que puede rendirsele a un artista.

## CONSIDERACIONES PRELIMINARES

Al hablar de poesía, suele coincidirse en que una de sus cualidades fundamentales es la de establecer relaciones no habituales entre signo y referente, esto es, subvierte los significados convencionales a fin de conseguir una mayor concentración semántica y expresiva. " El habla poética ", dice Pascual Buxó, " se desvía- aunque siempre de modo pasajero y controlado- de los códigos que le impone la lengua ordinaria " (1); su peculiaridad consiste en " aludir a algo sustituyéndolo por otra cosa que lo evoca, es decir, trasladando los significados " (2). Por ello mismo, para Fernández Moreno la poesía " es precisamente la gran propulsora, la audaz deformadora y transformadora del poder expresivo de las palabras " (3).

Debe señalarse, sin embargo, que dicha alteración de los códigos de comunicación práctica no se opera de la misma forma en todos los textos poéticos, dado que éstos no responden del mismo modo a tal intención, ya que sus motivaciones personales y aspiraciones estilísticas están determinadas, entre otros factores, por circunstancias históricas diversas. Así, puede hablarse de un tipo de discursos poéticos en los que se establece cierto

---

(1) Pascual Buxó, José: *César Vallejo: crítica y contracritica*. UNAM, México, 1992. Pág. 14.

(2) Fernández Moreno, César: *Introducción a la poesía*. FCE, México, 1962. Pág. 32.

(3) *Ibid.*, p. 33.



"isomorfismo" entre lenguaje y realidad, puesto que las transformaciones semánticas, realizadas por el poeta "se encuentran al fin dentro de un marco de univocidad estricta" que "asegura su traductibilidad y, por ende, su comprensión universal" (4). En este tipo de poesía, "ninguna palabra es densa por sí misma, es apenas el signo de una cosa y, mucho más, la vía de un vínculo" (5): en ella, "un objeto X, aludido 'indirectamente' por la relación  $X=YZ$ , tiende a recobrar su significación recta o denotativa con sólo aplicar sobre el tropo YZ las reducciones semánticas pertinentes, Ex. gr.: 'Muncio canoro del sol' = 'gallo'" (6).

Frente a este tipo de poesía, que podríamos llamar de corte tradicional, cabe imaginar otra que no sólo se instala en un plano distinto en relación con la "realidad", sino que además se propone "crear una nueva lengua sobre los escombros de la primera", "inventar no sólo nuevos signos y establecer insólitos campos léxicos, sino nuevas relaciones sintácticas en las que se transgredan o se inviertan las que privan en la gramática normal" (7). La capacidad de verdadera transformación y renovación de la lengua que Fernández Moreno señalaba para toda poesía, y que en no pocos casos está ausente de la tradicional, se manifestaría plenamente en este discurso poético que, a través de la total

---

(4) Pascual Buxó, J.: Op. cit., pp. 12-13.

(5) Barthes, Roland: *El grado cero de la escritura*. Siglo XXI, México, XI ed., 1991, p. 49. Trad. Nicolás Rosa.

(6) Pascual Buxó, J.: Op. cit., p. 11.

(7) Ibid., pp. 14-15.

subversión del " significado de los signos ". pretende dar una visión renovada del " sentido del mundo ". Desde luego, semejante aspiración no se lleva a cabo de manera absoluta ni siquiera en los experimentos de las vanguardias, dado que el poeta termina por integrar cada insólita textura verbal en contextos habituales, se ve obligado " a transigir con algunas asociaciones evidentes y a avenirse con ciertas relaciones estables entre símbolos y objetos " (8), si no quiere ver reducido su mensaje a un discurso que no comunique lo que pretendía. Con todo, hemos visto cómo la poesía moderna ha señalado el hecho de que, ante una realidad caótica y escurridiza, el absurdo es a menudo la única salida, el "camino ineluctable por el que ha de pasar el poeta si quiere hacer decir al lenguaje lo que el lenguaje no dirá por vía normal " (9).

Lo anteriormente expresado no pretende, de ningún modo, agotar la problemática en torno a la poesía a través de tan reducidos parámetros de interpretación; intenta plantear algunas consideraciones necesarias que nos permitan dar razón de nuestro proceder a lo largo de este trabajo, así como dedicar mayor atención a los poemas de *España, aparta de mí este cáliz* en los apartados respectivos, sin descuidar cuanto aquí se afirme en relación con el método de análisis.

---

(8) Ibid., p. 15.

(9) Cohen, Jean: *Estructura del lenguaje poético*. Gredos, Madrid, 1970. Pág. 31.

Como se sabe, la poesía de César Vallejo, desde su segundo libro al menos, es un intento continuado e intenso por expresar a través de vías no habituales el personal mundo del poeta, su forma peculiar de concebir la compleja realidad humana. Decimos "vías no habituales" porque, si bien *Los heraldos negros* acusan aún una marcada influencia modernista y unos recursos poéticos tradicionales, a partir de *Trilce* la poética vallejana se planteó como necesidad fundamental el forjarse una forma de expresión propia, una gramática y un glosario personales. De ahí que Cardoza y Aragón dijera que Vallejo "no escribe en español, sino en vallejo, no tiene palabras, sino guijarros" (10). Desde esta perspectiva, el poeta peruano pasaría a integrarse entre los que buscan una poesía como la señalada líneas arriba: opuesta a la tradicional, renovadora, llevada hasta su límite, hasta hacer emanar de ella una brillante oscuridad. Ahora bien, cabe preguntarse hasta qué punto y de qué manera Vallejo ha roto con la retórica tradicional, y cómo se relaciona este aspecto con el conjunto de sus inquietudes intelectuales y personales, particularmente con sus preocupaciones sociales y sus inclinaciones políticas.

Mencionamos este hecho porque a menudo suele considerarse a la poesía y a la ideología como dos discursos separados, difícilmente conciliables, cuando no incompatibles, debido en buena medida tanto a la reducción operada sobre el concepto

---

(10) Cardoza y Aragón, Luis: "César Vallejo", en *Universidad de México*, UNAM, abril de 1992, núm. 495, pág. 15.

mismo de ideología- limitado a " lo político " e incluso a "lo propagandístico"-, como a la idealización de la poesía, concebida como algo ahistórico inmutable, asocial, perfectamente entendible desde su pura desnudez formal. Semajante concepción, aplicada en siglos anteriores, arraigó en la crítica literaria moderna a partir de los estudios de la nueva filología idealista y de las teorías de los formalistas rusos, y se encuentra ejemplificada con claridad en los ensayos de Leo Spitzer sobre Villon, titulados sintomáticamente *Etude ahistorique d'un texte* (11). Hoy en día, a pesar de las objeciones hechas por varios críticos, es defendida y practicada con rigor por estudiosos de la talla de Walter Mignolo, quien sólo emplea, por ejemplo, el término " poemas 'Vallejo' " porque, dice, " no tomo en cuenta posibles conexiones entre el texto y el autor y tampoco supongo 'intenciones' " (12).

Como veremos en su momento (vid. apdo. IV), no hay razón para reducir lo ideológico a lo político, ni esto a lo propagandístico; así como no es imposible un estudio de las relaciones entre poesía y política, entre el compromiso literario y el compromiso político de un escritor. Si entendemos a la ideología, en palabras de Guy Rocher, como "un sistema de ideas y de juicios, explícita y generalmente

---

(11) Cit. por Rall, Dietrich, en *En busca del texto*, UNAM, México, 1987, p. 64, ss.

(12) Mignolo, Walter: "La dispersión de la palabra: aproximaciones lingüísticas a poemas 'Vallejo'", en Ortega, Julio (compilador): *César Vallejo*. Taurus, Madrid, II ed., 1981, pp. 479-495.

organizado, que sirve para describir, explicar, interpretar o justificar la situación de un grupo o de una colectividad y que, al inspirar ampliamente los valores, propone una orientación precisa a la acción histórica de tal grupo o de tal colectividad" (13), veremos con claridad cómo los productos artísticos se generan y aprecian en este contexto, forman parte de la realidad social, aun cuando el artista no se asuma en tal situación. Esto es, " el pensador o el artista representan a la sociedad en la que están arraigados, son sus productos, tanto si siguen sus indicaciones, como si se oponen a ellas y las combaten. La configuración ideológica de las creaciones culturales no se realiza en absoluto como complemento o corrección de actitudes y realizaciones que originariamente se hallaban libres de ideología y socialmente neutrales "(14).

Desde luego, ello no significa que debamos "explicar" linealmente la relación entre el arte y la ideología como algo estático, ya dado: lo conformado, la ideología, que se plasma en algo por conformarse, la obra de arte. Hacerlo sería ignorar la calidad de proceso que tiene tal relación, así como el carácter discursivo de la misma, que se centra en las peculiaridades del fenómeno artístico. Rossi-Landi ha señalado cómo hablar de ideología es hablar necesariamente,

---

(13) Cit. por Reis, Carlos: *Para una semiótica de la ideología*. Taurus, Madrid, 1982, p. 21. En el apartado IV tendremos ocasión de regresar a esta definición.

(14) Hauser, Arnold: *Fundamentos de la sociología del arte*. Guadarrama, Madrid, 1975, p. 170.

de lenguaje, y viceversa; para Bajtin, la palabra es el fenómeno ideológico por excelencia, de ahí que para ambos, incluso cuando se pretende alejada de temas de algún modo reveladores de ciertas posiciones ideológicas, la literatura acaba a fin de cuentas por reafirmar la imposibilidad de escapar por completo a las incidencias de la ideología (15).

Ahora bien, si el proceso de representación ideológica es discursivo, un método para establecer las relaciones entre ideología y poética debe contemplar de qué manera interactúan ambos discursos. Por ello, la presencia de sentidos ideológicos en la obra literaria no se reduce a la reproducción de ciertos valores o de ciertas orientaciones políticas o proselitistas, sino que además estará adecuada al estatuto del lenguaje literario, en nuestro caso, poético, por lo que habrá que observar las condiciones particulares de producción, sistematización y codificación literarias. En otras palabras, habrá que analizar de qué manera el escritor se ha valido del lenguaje para transmitir su mensaje, cómo ha usado la "técnica", concebida por el propio Vallejo como un "complejo concurso de factores profundos personales y sociales" (16), que implican aspectos psicológicos, históricos, políticos, filosóficos, y no sólo retóricos o estilísticos.

---

(15) Reis, Carlos: Op. cit., pp. 35, 37.

(16) Vallejo, César: *El arte y la revolución*. Laia, Barcelona, 1978, pp. 77-78.

Estos " factores profundos ", como los llama Vallejo, intervienen de manera decisiva en la conformación - e interpretación - de la obra literaria, están presentes en *España, aparta de mí este caliz* y son, de hecho, los que hacen de este texto un documento poético sobre la guerra española de validez universal, un testimonio literario de altísimo nivel y una constancia de las más hondas preocupaciones vallejanas. Ante el problema de cómo abordar su complejidad inherente, hemos renunciado a la solución aparentemente fácil de " explicar " la poesía con la historia, esto es, hemos evitado leer *España...* como un poemario de circunstancias. Ello no significa que hemos ignorado la necesaria relación entre poesía e historia, al contrario: afirmamos que tal vínculo existe y que, como se verá en nuestro trabajo, es más profundo y complejo.

Al realizar nuestra lectura del poemario vallejiano, hemos intentado aplicar algunos de los principios fundamentales del método de análisis e interpretación. Esto es, de acuerdo con Helena Beristáin (17), hemos atendido, en una primera etapa, al análisis de los elementos específicos del texto lírico: cuáles son sus constituyentes principales, cómo se organizan y relacionan con los demás del *contexto* - o "contorno verbal", expresiones próximas al enunciado en cuestión dentro del

---

(17) Beristáin, Helena: *Análisis e interpretación del poema lírico*. UNAM, México, 1989. pp. 55, ss.

mismo texto, en palabras de Segre (18) -. Para decirlo de manera sencilla, hemos intentado comprender *qué dice y como dice* el poema. Al hacerlo, tomamos en cuenta los distintos niveles lingüísticos presentes en el texto: desde el nivel morfosintáctico hasta el lexico-semántico, junto con los constituyentes retóricos existentes. Asimismo, consideramos las relaciones del texto con el *antetexto*, es decir, las sucesivas modificaciones que el autor ha hecho en el proceso de escritura hasta llegar a una versión definitiva. Este factor es de gran importancia para comprender y valorar la actitud de Vallejo hacia su labor artística, tan alejada del descuido, la improvisación y la creación circunstancial y azarosa.

Durante la segunda etapa de aproximación a *España...*, hemos analizado la relación de las estructuras textuales con los sistemas que constituyen el marco histórico-cultural, el *contexto*, con el fin de obtener un entendimiento mayor del por qué el poema dice lo que dice y por qué lo dice de ese modo. Si la primera etapa aspira a la *comprensión*, la segunda pone su interés en la *interpretación* del texto, definida por Beristáin como

el descubrimiento de las determinaciones histórico-culturales que, a través del sujeto -histórico- de la enunciación, se concretan en el enunciado (19).

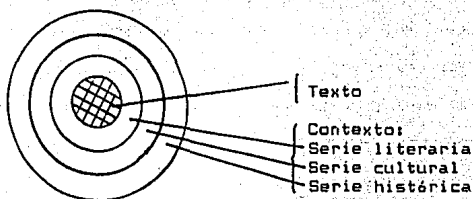
---

(18) Segre, Cesare: *Principios de análisis del texto literario*. Ed. Crítica, Barcelona, 1985. Vid. sobre todo cap. II.

(19) Beristáin, H.: Op. cit., p. 56.



Dentro de dicho contexto, es posible distinguir al menos tres grandes conjuntos estructurales- o "series históricas", de acuerdo con Tinianov-, que en una representación esquemática aparecerían como círculos concéntricos alrededor del texto y que serían, de menor a mayor distancia en relación con el centro, las series literaria, cultural e histórica.



La *serie literaria* está integrada tanto por el conjunto de las otras obras del mismo autor, como por el sistema general de textos literarios, así como por las relaciones sincrónicas ( a nivel de convenciones literarias vigentes ) y diacrónicas ( a nivel de aceptación o rechazo, de parentesco y afinidad con la tradición literaria ) que operan en el texto. Es en esta serie, por lo tanto, donde se establece la *intertextualidad* : el diálogo que una obra entabla con las obras que la han precedido y que a través de ella se escuchan con voces renovadas.

La *serie cultural* incluye fenómenos culturales, no necesariamente lingüísticos o artísticos, que van desde los discursos políticos y los textos filosóficos hasta los

valores y los hábitos sociales, y que dibujan, a grandes rasgos, la visión que del mundo tiene un artista.

Por último, la *serie histórica*, que incluye de modo general los hechos históricos, sus causas y consecuencias, que determinan tanto a las demás series como al texto mismo (20).

Sabemos que todo método de análisis es selectivo, por necesidad, y que debe aspirar a perfeccionarse, dentro de los límites marcados por su parcialidad. Además, estamos conscientes de que los parámetros de comprensión e interpretación arriba expuestos son un ideal, representan un nivel deseable de aproximación al texto que no siempre se alcanza, tanto por la selección que el crítico hace de acuerdo con sus intereses y aptitudes, como por la riqueza misma de la obra. Por ello, en este trabajo nos hemos centrado en la comprensión del poemario, en la apreciación de sus características literarias más notables, para tratar de interpretar, en un segundo momento, las relaciones que establece con su contexto.

Tal es el procedimiento que hemos seguido al analizar cada uno de los quince poemas que integran *España, aparta de mí este cáliz*. Sin embargo, dicho procedimiento no se presenta igual en los apartados que hemos dedicado a cada poema: en ocasiones, para facilitar la lectura o para llamar

---

(20) *Ibid.*, pp. 57-58.

la atención sobre algún aspecto concreto, hemos iniciado la presentación del análisis con alguna referencia contextual (una anécdota, un hecho histórico, una recreación biográfica) que como tal debe entenderse. No buscamos justificar el texto con elementos extratextuales, como ya antes lo aclaramos. Tan sólo pretendemos hacer menos árida la lectura de nuestra investigación.

De acuerdo con todo lo anterior, podemos volver a la cuestión planteada en un inicio de los recursos y posibilidades de la poesía, afirmando que, si bien en muchos casos el intento de renovar desde su interior las estructuras literarias lleva a los escritores a apartarse de su entorno social, ello no implica una anulación de las incidencias ideológicas; del mismo modo como un explícito y aceptado compromiso social y una adhesión política manifiesta en la obra no descarta a priori la validez artística y el mérito literario. Dicho de otro modo, texto y contexto no son unidades antagónicas e irreconciliables, sino elementos necesarios del mismo fenómeno. Una obra no fundamenta su mérito literario en su contexto, pero es impensable sin éste, sobre todo si la renovación textual que propone es encarnación de una renovación mayor, la de la realidad humana: si ese decir subversivo se desborda, va más allá de sí, y apunta hacia la vida.

A lo largo de este trabajo, pondremos énfasis en señalar cómo Vallejo ha abordado estas cuestiones en *España, aparta de mí este cáliz*, recurriendo al resto de su obra cuando nos

parezca conveniente para mostrar la continuidad o la ruptura de su pensamiento literario; al mismo tiempo, trataremos de deslindar la participación de los hechos históricos que son el contexto dentro del cual se genera este poemario, a fin de mostrar su resonancia, permanencia o marginalidad en los textos mismos, con la conciencia de que, aunque aquéllos no explican totalmente el alcance poético del mensaje vallejiano, tampoco basta con ignorarlos y restringirse al puro análisis literario, si se pretende valorar la obra del poeta peruano en su integridad.

Por último, consideramos que intentar comprender en su debida magnitud las preocupaciones políticas de Vallejo, así como la inclusión de éstas en su poesía, puede llevarnos a entenderlo mejor como hombre de su tiempo y a valorar *España, aparta de mí este cáliz* como el testimonio de una voz, como pocas, levantada en medio del dolor y la incertidumbre de una época oscura que, lejos de disiparse, parece obstinada en quedarse a habitar entre nosotros.

CÉSAR VALLEJO

(1894-1938)

ESPAÑA,  
*aparta de mí este cáliz*

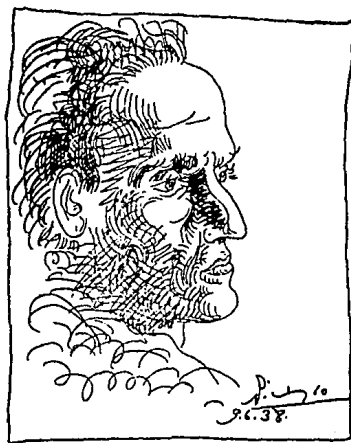
POEMAS

(PRÓLOGO DE JUAN LARREA. DIBUJO DE PABLO PICASSO)

*Soldados de la República fabricaron el papel,  
compusieron el texto y movieron las máquinas.  
Ediciones Literarias del Comisariado.  
Ejército del Este*

---

GUERRA DE INDEPENDENCIA. AÑO DE 1939



*César Vallejo por Pablo Picasso*

## HIMNO A LOS VOLUNTARIOS DE LA REPÚBLICA

- Voluntario de España, miliciano  
de huesos fidedignos, cuando marcha a morir tu  
[corazón,  
cuando marcha a matar con su agonía  
mundial, no sé verdaderamente  
5 qué hacer, dónde ponerme; corro, escribo, aplaudo,  
lloro, atisbo, destrozo, apagan, digo  
a mi pecho que acabe, al bien, que venga,  
y quiero desgraciarme;  
descúbrome la frente impersonal hasta tocar  
10 el vaso de la sangre, me detengo,  
detienen mi tamaño esas famosas caídas de  
[arquitecto  
con las que se honra el animal que me honra;  
refluyen mis instintos a sus sogas,  
humea ante mi tumba la alegría  
y, otra vez, sin saber qué hacer, sin nada, déjame,  
desde mi piedra en blanco, déjame,  
[solo,  
cuadrumano, más acá, mucho más lejos,  
al no caber entre mis manos tu largo rato extático,  
20 quiebro contra tu rapidez de doble filo  
mi pequeñez en traje de grandeza!  
Un día diurno, claro, atento, fértil  
¡oh bienio, el de los lóbregos semestres  
[suplicantes,  
por el que iba la pólvora mordiéndose los codos!  
¡oh dura pena y más duros pedernales!  
¡oh frenos los tascados por el pueblo!  
¡Un día prendió el pueblo su fósforo cautivo, oró  
[de cólera  
y soberanamente pleno, circular,  
cerró su natalicio con manos electivas;  
30 arrastraban candado ya los déspotas  
y en el candado, sus bacterias muertas...
- ¿Batallas? ¡No! Pasiones. Y pasiones precedidas  
de dolores con rejas de esperanzas,  
ide dolores de pueblo con esperanzas de hombre!

iMuerte y pasión de paz, las populares!  
iMuerte y pasión guerreras entre olivos,  
Entendámonos!  
Tal en tu aliento cambian de agujas atmosféricas  
[los vientos  
y de llave las tumbas en tu pecho,  
tu frontal elevándose a primera potencia de  
[martirio.

40 El mundo exclama: "¡Cosas de españoles!" Y es  
[verdad. Consideremos,  
durante una balanza, a quema ropa,  
a Calderón, dormido sobre la cola de un anfibio  
[muerto  
o a Cervantes, diciendo: "Mi reino es de este  
[mundo, pero  
también del otro": ¡punta y filo en dos papeles!

45 Contemplemos a Goya, de hinojos y rezando ante  
[un espejo,  
a Coll, el paladín en cuyo asalto cartesiano  
tuvo un sudor de nube el paso llano  
o a Quevedo, ese abuelo instantáneo de los  
[dinamiteros  
o a Cajal, devorado por su pequeño infinito, o  
[todavía

50 a Teresa, mujer, que muere porque no muere  
o a Lina Odena, en pugna en mas de un punto con  
[Teresa...

(Todo acto o voz genial viene del pueblo  
y va hacia él, de frente o transmitidos  
por incesantes briznas, por el humo rosado  
de amargas contraseñas sin fortuna).

55 Así tu criatura, miliciano, así tu exsangüe  
[criatura,

agitada por una piedra inmóvil,  
se sacrifica, apártase,  
decae para arriba y por su llama incombustible  
[sube,

sube hasta los débiles,  
distribuyendo españas a los toros,  
toros a las palomas...

Proletario que mueres de universo, ¡en qué  
[frenética armonía  
acabará tu grandeza, tu miseria, tu voragine  
[impelente,  
65 tu violencia metódica, tu caos teórico y práctico,  
[tu gana  
dantesca, españolisima, de amar, aunque sea a  
[traición, a tu enemigo!  
¡Liberador ceñido de grilletes,  
sin cuyo esfuerzo hasta hoy continuaría sin asas  
[la extensión,  
vagarian acéfalos los clavos,



- 70 antiguo, lento, colorado, el día,  
 nuestros amados cascos, insepultos!  
 ¡Campeano caído con tu verde follaje por el  
 [hombre,  
 con la inflexión social de tu meñique,  
 con tu buey que se queda, con tu física,  
 75 también con tu palabra atada a un palo  
 y tu cielo arrendado  
 y con la arcilla inserta en tu cansancio  
 y la que estaba en tu uña, caminando!  
 ¡Constructores  
 80 agrícolas, civiles y guerreros,  
 de la activa, hormigueante eternidad: estaba  
 [escrito  
 que vosotros haríais la luz, entornando  
 con la muerte vuestros ojos;  
 que, a la caída cruel de vuestras bocas,  
 vendrá en siete bandejas la abundancia, todo  
 en el mundo será de oro súbito  
 y el oro,  
 fabulosos mendigos de vuestra propia secreción  
 [de sangre,  
 y el oro mismo será entonces de oro!
- 90 ¡Se amarán todos los hombres  
 y comerán tomados de las puntas de  
 [vuestros pañuelos tristes  
 y beberán en nombre  
 de vuestras gargantas infaustas!  
 Descansarán andando al pie de esta carrera,  
 95 sollozarán pensando en vuestras órbitas,  
 [venturosos serán y al son  
 de vuestro atroz retorno, florecido, innato,  
 ajustarán mañana sus quehaceres, sus figuras  
 [soñadas y cantadas!  
 ¡Unos mismos zapatos irán bien al que asciende  
 100 sin vías a su cuerpo  
 y al que baja hasta la forma de su alma!  
 ¡Entrelazándose hablarán los mudos, los tullidos  
 [andarán!  
 ¡Verán ya de regreso, los ciegos  
 y palpitando escucharán los sordos!
- 105 ¡Sabrán los ignorantes, ignorarán los sabios!  
 ¡Serán dados los besos que no pudisteis dar!  
 ¡Sólo la muerte morirá! ¡La hormiga  
 traerá pedacitos de pan al elefante encadenado  
 a su brutal delicadeza; volverán  
 110 los niños abortados a nacer perfectos, espaciales  
 y trabajarán todos los hombres,  
 engendrarán todos los hombres,  
 comprenderán todos los hombres!
- ¡Obrero, salvador, redentor nuestro,  
 perdónanos, hermano, nuestras deudas!

- Como dice un tambor al redoblar, en sus adagios:  
 ¡qué jamás tan efímero, tu espalda!  
 ¡qué siempre tan cambiante, tu perfil!
- ¡Voluntario italiano, entre cuyos animales de  
 [batalla
- 120 un león abisinio va cojeando!  
 ¡Voluntario soviético, marchando a la cabeza de tu  
 [pecho universal!
- ¡Voluntario del sur, del norte, del oriente  
 y tú, el occidental, cerrando el canto fúnebre del  
 [alba!
- ¡Soldado conocido, cuyo nombre  
 desfila en el sonido de un abrazo!  
 ¡Combatiente que la tierra criara, armándote  
 de polvo,  
 calzándote de imanes positivos,  
 vigentes tus creencias personales,
- 130 distinto de carácter, íntima tu férula,  
 el cutis inmediato,  
 andándote tu idioma por los hombres  
 y el alma coronada de guijarros!
- ¡Voluntario fajado de tu zona fría,  
 135 templada o tórrida,  
 héroes a la redonda,  
 víctima en columna de vencedores!  
 en España, en Madrid, están llamando  
 a matar, voluntario de la vida!
- 140 ¡Porque en España matan, otros matan  
 al niño, a su juguete que se para,  
 a la madre Rosenda esplendorosa,  
 al viejo Adán que hablaba en alta voz con su  
 [caballo  
 y al perro que dormía en la escalera.
- 145 Matan al libro, tiran a sus verbos auxiliares,  
 a su indefensa página primera!  
 Matan el caso exacto de la estatua,  
 al sabio, a su bastón, a su colega,  
 al barbero de al lado -me cortó posiblemente,  
 150 pero buen hombre y, luego, infortunado;  
 al médico que ayer cantaba enfrente,  
 a la enfermera que hoy pasó llorando,  
 al sacerdote a cuestras con la altura tenaz de sus  
 [rodillas...
- ¡Voluntarios,  
 155 por la vida, por los buenos, matad  
 a la muerte, matad a los malos!  
 ¡Hacedlo por la libertad de todos,  
 del explotado y del explotador,  
 por la paz indolora -la sospecho  
 160 cuando duermo al pie de mi frente

y más cuando circulo dando voces-  
y hacedlo, voy diciendo,  
por el analfabeto a quien escribo,  
por el genio descalzo y su cordero,  
165 por los camaradas caidos,  
sus cenizas abrazadas al cadáver de un camino!

Para que vosotros,  
voluntarios de España y del mundo, vinierais,  
soñé que era yo bueno, y era para ver  
170 vuestra sangre, voluntarios...

De esto hace mucho pecho, muchas ansias,  
muchos camellos en edad de orar.

Marcha hoy de vuestra parte el bien ardiendo,  
os siguen con cariño los reptiles de pestaña  
finmanente

175 y, a dos pasos, a uno,  
la dirección del agua que corre a ver su límite  
[antes que arda.

Desde el inicio de la Guerra Civil, el territorio español se convirtió en escenario de numerosos y dramáticos enfrentamientos entre republicanos y nacionalistas, bandos que - además de representar con mayor o menor fidelidad las aspiraciones políticas de las principales facciones españolas-, se convirtieron al poco tiempo en punta de lanza de los intereses y los conflictos internacionales. Así, no fue sorpresa para nadie ver cómo, pese al Acuerdo de No Intervención en la Península, soldados y armamento alemán e italiano reforzaban al ejército de Franco, mientras que los republicanos combatían con armamento soviético y, a la

llegada de las Brigadas Internacionales, con apoyo directo de diversas agrupaciones europeas de izquierda, unidas bajo la consigna " Armas para España " (1).

A la llegada de la XII Brigada a Madrid, hacia el 12 de noviembre de 1936, Vallejo se encontraba en París, colaborando en la creación de los Comités de Defensa de la República de España; asistía a mítines y reuniones de solidaridad, no dejaba de escribir; ejercía, en suma, su militancia política más febril y apasionada (2). Un mes antes, en una carta del 12 de octubre a su amigo Juan Larrea, escribió al enterarse de los primeros acontecimientos bélicos: " Nunca medí tanto mi pequeñez humana, como ahora. Nunca me di más cuenta de lo poco que puede un hombre individualmente. Esto me aplasta. Desde luego, cada cual, en estos momentos, tiene asignado un papel, por muy humilde que éste sea y nuestros impulsos deben ajustarse y someterse al engranaje colectivo, según las necesidades totales de la causa. Esta consideración, no obstante, no alcanza a embridar, por momentos, nuestros arranques espontáneos " (3).

En efecto, difícil resultó para Vallejo, como para muchos intelectuales que contemplaban con asombro y excitación el

---

(1) Thomas, Hugh: *La guerra civil española*. Ruedo Ibérico, París, 1962, p. 357.

(2) Oviedo, José Miguel: "Cronología", en Vallejo, César: *Obra poética*. CNCA-UNESCO, México, 1989. Ed. crítica de Américo Ferrari (coord.), p. 569.

(3) Vallejo, César: *Epistolario general*. Pre-textos, Barcelona, 1982 p. 262.

desarrollo de la guerra española, mantenerse en su sitio, no sólo física sino, sobre todo, ideológicamente. Al interior de España todo intento de imparcialidad resultaba imposible, además de peligroso. Ante la creciente radicalización de la política, la ignorancia suponía un lujo que ni siquiera las conciencias más tranquilas podían sostener. " Téngase en cuenta ", escribe Ian Gibson, " que cuando el fascismo amenazaba con destruir las mismas bases de la democracia europea, era difícil, si no imposible, que un español liberal no radicalizara más su actividad política " (4). En cierta medida, esta crisis de conciencia se repitió en muchos intelectuales que, fuera de España, creían asistir al nacimiento de una guerra de proporción continental, inicio a su vez de la abolición de las contradicciones capitalistas, para dar paso a una nueva era de rostro más humano. De ahí el entusiasmo desbordante con que Vallejo termina la carta antes citada: " ¡ Ya ves cómo se alarga la agonía de los nuestros ! Pero la causa del pueblo es sagrada y triunfara, hoy, mañana o pasado mañana, pero triunfará. ¡ Viva España ! ¡ Viva el Frente Popular ! " (5).

Consciente de que su participación es necesaria, nuestro escritor parte a Barcelona y Madrid, del 15 al 31 de diciembre, en misión de información y propaganda. " De España traje una gran afirmación de fe y esperanza en el triunfo del

---

(4) Gibson, Ian: *El asesinato de García Lorca*. Plaza-Janés, Barcelona, 1985, p. 14.

(5) Vallejo, C.: *Epistolario*, p. 263.

pueblo. Una fuerza formidable hay en los hombres y en la atmósfera. Desde luego, nadie admite ni siquiera en mientes, la posibilidad de una derrota. Desde el punto de vista revolucionario los pasos que se han dado son aún más halagadores ", escribe a Larrea en otra misiva del 22 de enero de 1937. Hay en este documento, además de la esperanza aún no rota, plenamente afirmada en la causa republicana, atisbos de los planes literarios de Vallejo por entonces: "Las actividades editoriales de España se circunscriben por ahora a cosas de la guerra civil, y las demás han cesado totalmente. Habrá que esperar que el drama de la pólvora termine " (6). Ciertamente, era Larrea el más interesado en conseguir un editor, José Bergamín en concreto; a lo largo de varias cartas, Vallejo narra cómo intentó ponerse en contacto con éste. No obstante, hay también indicios de que el autor de *Trilce* pensaba publicar algo en España. Y, aunque los hechos armados lo impidieron, es muy probable que este viaje haya resultado literariamente más fecundo que lo que parece (" No sé por qué este año frutecerá mejor que los pasados. Muchas cosas andan ya en botón. ¿ No es esa tu misma impresión? ").

¿ Habrá vuelto Vallejo con los primeros versos de *España*, *aparta de mí este cáliz* ? (7). Es difícil saberlo. El primer

---

(6) Ibid.

(7) De aquí en adelante, al referirnos a *España*, *aparta de mí este cáliz* emplearemos simplemente *España*. "Batallas" hará alusión a la primera versión de dicha obra, titulada por su autor de manera provisional como "Batallas de España".

texto del poemario, "Himno a los voluntarios de la República", no tiene fecha y está firmado al calce de la versión a máquina, lo que hace suponer que fue pensado inicialmente como poema separado y que después fue integrado al resto de los poemas con la firma tachada. Américo Ferrari cita una opinión de Larrea, según la cual este texto pudo haber sido escrito meses después de la llegada a Madrid de la Brigada Internacional, quizá en 1937, ya que "menciona a los italianos y soviéticos y alude a otras Brigadas posteriores" (8); no obstante, ya en la defensa de la capital, el 12 de noviembre, participaron contingentes de dichas nacionalidades (9); por lo que la suposición de Larrea se queda en conjetura.

Hay en el "Himno...", el poema más extenso de *España...*, señales claras del entusiasmo al que anteriormente hacíamos mención: desde los primeros versos el poeta se descubre pequeño ante la "agonía mundial" del miliciano que es todos los hombres, el hombre colectivo, personaje principal de muchos de estos poemas. Lo reconoce en sí, no como reconocía o presentía al otro, a ese otro a quien no puede nombrar, aunque lo sepa, en el poema "Tengo un miedo terrible de ser un animal", de sus *Poemas de París* (10), sino que lo

---

(8) Ferrari, Américo, en Vallejo, C. *Obra poética*, nota 1 de la pág. 483.

(9) Thomas, H. Op. cit., pp. 371, ss.

(10) En relación con la denominación "Poemas de París", vid. "Introducción".

reconoce como su procedencia, como cuanto necesariamente lo antecede, de ahí que detengan su tamaño

esas famosas caídas de arquitecto  
con las que se honra el animal que me honra...

Ya en uno de los primeros textos de los conocidos como "Poemas en prosa", el titulado " Cuatro conciencias ", Vallejo había aludido al " Cuadrúpedo intensivo " como a un momento de extrema conciencia de su yo separado, su difícil trabajo de ser en todo él mismo, y esta situación afectiva e intelectual parece reflejarse en la frase " Déjame, / solo, / cuadrumano, más acá, mucho más lejos ", sobre todo si consideramos los momentos particularmente críticos por los que atraviesa el poeta, al sentir la necesidad de responder, también desde su obra, a los acontecimientos de la Guerra Civil. En los versos 22-32 hay una recreación poética de la etapa inmediatamente anterior al estallido de la guerra:

Un día diurno, claro, atento, fértil  
¡oh bienio, el de los lóbregos semestres  
[suplicantes,  
por el que iba la pólvora mordiéndose los codos!  
¡oh dura pena y más duros pedernales!  
¡oh frenos los tascados por el pueblo!  
¡un día prendió el pueblo su fósforo cautivo, oró  
[de cólera  
y soberanamente pleno, circular,  
cerró su natalicio con manos electivas;  
arrastraban candado ya los déspotas  
y en el candado, sus bacterias muertas...



Se refiere, probablemente, al llamado " bienio negro " con el que las derechas españolas abrieron una política duramente represiva, a partir de 1934; esos años de "lóbregos semestres suplicantes" que fueron clausurados con la irrupción de " un día diurno, claro, atento, fértil ", frase que, en sonora concatenación de epítetos que refuerzan el empleo pleonástico, hace referencia a los comicios que dieron la victoria al Frente Popular en 1936; de ahí que el pueblo " oró en cólera " y cerró el natalicio de dicho bienio "con manos electivas".

Los versos siguientes introducen en el " Himno a los voluntarios " el tema de España que se desarrolla con diversos sentidos en los demás poemas:

¿Batallas? ¡No! pasiones. Y pasiones precedidas  
de dolores con rejas de esperanzas,  
¡de dolores de pueblos con esperanzas de hombres!

El tono heroico que introducen las exclamaciones, tan semejantes, por lo demás, a las frases que Vallejo solía usar para cerrar las cartas de esta época, esta lejos de ser solo una hipérbole o un exceso optimista: desconocemos la fecha de redacción exacta, pero el conjunto del poema esta inscrito en el momento previo a las derrotas sucesivas que harán caer al bando republicano; Madrid ya ha sufrido 20 días de bombardeo ininterrumpido y aún falta lo peor. De ahí que en la capital se escuchen por radio mensajes como este: " Aquí en Madrid se

encuentra la frontera universal que separa la libertad de la esclavitud. Aquí en Madrid se enfrentan en su lucha dos civilizaciones incompatibles: el amor contra el odio, la paz contra la guerra, la fraternidad de Cristo contra la tiranía de la iglesia... Esto es Madrid. Es la lucha por España, por la humanidad, por la justicia, que, con su manto de sangre, cubre a todos los seres humanos. ¡ Madrid ! ¡ Madrid ! "

(11). En este mismo tenor está pensada la salutación a los voluntarios y la convocación a la lucha con que inicia *España, aparta de mí este cáliz*: pelear por España es pelear por la humanidad, hablar o escribir de ella es darle voz a "dolores de pueblos", así, en plural, dado que en el español se convoca a los demás pueblos. Ello no impide que, a partir del verso 40, Vallejo se detenga a considerar la raíz universal, "españolísima", de la contienda:

El mundo exclama: " ¡ Cosas de españoles ! "  
[Y es verdad. Consideremos,  
durante una balanza, a quemarropa,  
a Calderón, dormido sobre la cola de un anfibio muerto  
o a Cervantes, diciendo: " Mi reino es de este  
[mundo, pero  
también del otro " : ¡ punta y filo en dos papeles !.  
Contemplemos a Goya, de hinojos y rezando ante un  
[espejo,  
a Coll, el paladín en cuyo asalto cartesiano  
tuvo un sudor de nube el paso llano  
o a Quevedo, ese abuelo instantáneo de los dinamiteros  
o a Cajal, devorado por su pequeño infinito, o todavía  
a Teresa, mujer, que muere porque no muere  
o a Lina Odena, en pugna en más de un punto con  
[Teresa...

---

(11) Ibid.

Hay que destacar la importancia de estos versos, ya que con ellos el poeta peruano inicia el planteamiento de una cuestión capital para nosotros: cómo integrar a la cultura en los acontecimientos sociales, cómo hacer del escritor, del intelectual, un habitante de dos mundos que la visión burguesa considera incompatibles -el arte, la vida intelectual, por un lado, y la política, la dimensión social, por el otro-; cómo volverse, con la figura de Cervantes en el texto, habitante de este mundo, pero también del otro, en ambos combatientes; " ¡ punta y filo en dos papeles ! ". No se trata sólo de traer a la mente, a través de retratos de alma entera, a Calderón sobre la cola de un anfibio, o a Goya, lúcidamente atento a ver en sí el desastre de toda una época, a Quevedo esgrimiendo su lengua de dos filos - humor y decepción, desazón en exceso -, o a la poeta de Avila, para dar la medida cabal de lo que es y era España, sino que recurre a ellos para considerar, a su lado universalmente dispuestos, a héroes con nombre, como el marinero Antonio Coll, que existiendo y pensando se lanzó contra los tanques alemanes e italianos, armado con granadas; o a Lina Odena, secretaria de la Juventud del Partido Comunista, muerta en una de las primeras batallas contra moros franquistas; ambos héroes ampliamente mencionados y exaltados en numerosos poemas y romances de la guerra. El propio poeta clarifica su intención de unir ambos grupos líneas abajo:

( Todo acto o voz genial viene del pueblo  
y va hacia él, de frente o transmitidos

por incesantes briznas, por el humo rosado  
de amargas contraseñas sin fortuna ).

" Todo acto o voz genial viene del pueblo / y va hacia  
él... ". En uno de los primeros escritos de *El arte y la  
revolución*, su " libro de pensamientos ", Vallejo anotó:

El arte socialista existe. Ejemplos:  
Beethoven, muchas telas del Renacimiento,  
las pirámides de Egipto, la estatuaria  
asiria, algunas películas de Chaplin, el  
propio Bach... ¿ Por qué tales obras  
corresponden a la noción y al contenido  
socialista ? Porque, a nuestro parecer,  
responden a un concepto universal de masa  
y a sentimientos, ideas e intereses  
*comunes* - para emplear justamente un  
epíteto derivado del sustantivo comunismo  
- a todos los hombres sin excepción (12).

Hay casi diez años de distancia entre el poema y dicho  
artículo; con todo, la cuestión de arte y sociedad lejos de  
haberse atenuado, aparece con más fuerza en el poema, quizá  
a raíz de los sucesos de España. Vallejo mismo se negaba a  
dejarse llevar por ese supuesto " universalismo " de la obra  
de arte, inmanente a la misma e independiente no sólo de la  
sociedad que la genera, sino además de aquella que la  
percibe, que la contempla diacrónicamente. En ese mismo  
artículo afirma que tal arte socialista sólo podría alcanzar  
su plenitud al eliminarse en la sociedad, a través del cambio  
histórico, las contradicciones e injusticias que subsisten en

---

(12) Vallejo, C.: *El arte y la revolución*. Laia, Barcelona,  
1978, p. 39.

el capitalismo. Pero, a la vez, se muestra renuente ante la idea de aceptar un arte gubernamental o de partido. A veces con optimismo, a veces con reserva, aborda esta cuestión a lo largo de *El arte y la revolución*; y hasta el momento de su muerte, Vallejo parece haber vivido en una continua tensión ideológica expresada en sus escritos y en sus actos. Sin embargo, este primer poema de *España...* resulta categórico tanto en sus afirmaciones como en sus imágenes: aparece el "miliciano" que "se sacrifica", "decae para arriba y por su llama incombustible sube, / sube hasta los débiles"; junto a éste, el "proletario que muere de universo", "liberador caído de grilletes", el campesino "caído con tu verde follaje por el hombre"; los constructores/ agrícolas, civiles y guerreros, / de la activa, hormigueante eternidad"; "el obrero, salvador, redentor nuestro", que en plural son los "fabulosos mendigos de vuestra propia secreción de sangre". A ellos se dirige y destina su himno, en una curiosa mezcla de poesía a la Mayakovski con rescoldos futuristas, con alusiones al texto marxista sobre la enajenación del obrero, con paráfrasis de textos religiosos, en particular del libro del profeta Isaías:

¡ Entrelazándose hablarán los mundos. los tullidos  
[andarán !

¡ Verán, ya de regreso, los ciegos  
y palpitando escucharán los sordos  
¡ Sabrán los ignorantes, ignorarán los sabios !  
¡ Serán dados los besos que no pudisteis dar !  
¡ Sólo la muerte morirá ! ¡ La hormiga  
traerá pedacitos de pan al elefante encadenado  
a su brutal delicadeza: volverán

los niños abortados a nacer perfectos, espaciales  
y trabajarán todos los hombres,  
engendrarán todos los hombres,  
comprenderán todos los hombres !

Ciertamente, como señala Paoli en su estudio, el lenguaje y en no pocas ocasiones los símbolos cristianos aparecen en la poesía de Vallejo, de *Los heraldos negros a España...*, por encima de su filiación comunista y su materialismo de buena voluntad. El título mismo del poemario que nos ocupa es clara muestra de ello, y su presencia tiene que ver directamente con la transformación sufrida por Vallejo en sus últimos años de París y acelerada por la guerra de España.

¿Cuál es la función del lenguaje religioso en éste y otros poemas de la colección que nos ocupa ? Señalaremos por lo pronto la que nos parece más evidente : mostrar la guerra, con sus pesares y horrores, desde una dimensión total, tremendamente humana, solidaria y solitaria, hecha experiencia por el poeta a distancia como un acontecimiento de carácter redentor, mesiánico, desde la crudeza misma de su vida precaria, como hombre de la calle.

i. Porque en España matan, otros matan  
al niño, a su juguete que se para,  
a la madre Rosenda esplendorosa,  
al viejo Adán que hablaba en alta voz con su caballo  
y al perro que dormía en la escalera.  
Matan al libro, tiran a sus verbos auxiliares,  
a su indefensa página primera!  
Matan el caso exacto de la estatua,  
al sabio, a su bastón a su colega,  
al barbero de al lado - me cortó posiblemente,  
pero buen hombre y, luego infortunado;  
al mendigo que ayer cantaba enfrente,  
a la enfermera que hoy pasó llorando.

al sacerdote a cuestas con la altura tenaz de sus  
[rodillas...

De ahí que el " ¡ Voluntarios, / por la vida, por los  
buenos, matad/ a la muerte, matad a los malos " de los versos  
siguientes sea el correlato poético de la experiencia de  
otros que sintieron o pre-sintieron, como Vallejo, el  
advenimiento de una esperanza, pese a tan alto precio, como  
consta en muchos poemas de la época.

O como dijo W.H. Auden en su poema " Spain ":

To-day the deliberate increase in the chances of death,  
the conscious acceptance of guilt in the necessary  
[murder.

Hoy el incremento deliberado de las posibilidades de  
[morir,  
la aceptación consciente de culpa ante el asesinato  
[necesario (13).

Cabe preguntar si hay alguna relación entre esta  
"aceptación consciente de la culpa en el asesinato necesario"  
y parte de la motivación religiosa del lenguaje en España...  
al concebir dicho asesinato como inmolación o sacrificio en  
nombre del porvenir, sacrificio que parece desprenderse  
incluso del título, *España, aparta de mí este país*. Quizá  
tenga que ver la no aceptación de dicha culpa

---

(13) Auden, W.H., en Dietz, Bernd: *Un país donde lucía el  
sol. Poesía inglesa de la guerra civil española*. Iberion,  
Barcelona, 1982, pp. 42-43.

con algunas particularidades estéticas y, evidentemente morales de los poemas. Por lo tanto hemos tratado de esbozar las condiciones en las que Vallejo inicia la redacción de esta obra: la guerra española, su necesidad de definirse mas auténticamente como poeta y hombre comprometido. la continuidad de algunas obsesiones personales en su poesía. De ahí que la lectura resulte múltiple y , en ocasiones, contrapuesta. Más que hacernos esperar un desarrollo consecuente y , hasta cierto punto, previsible, este " Himno a los voluntarios " parece preludiar un proceso, una reflexión, cuya meta nos está aún vedada pero que deja traslucir como uno de sus tópicos el de la relación entre la escritura, el compromiso y la actividad política del artista. Tal vez sobre esto versa el final del poema:

Para que vosotros,  
voluntarios de España y del mundo, vinierais,  
soñé que era yo bueno, y era para ver  
vuestra sangre, voluntarios...  
De esto hace mucho pecho, muchas ansias,  
muchos camellos en edad de orar.  
Marcha hoy de vuestra parte el bien ardiendo,  
os siguen con cariño los reptiles de pestaña inmanente  
y, a dos pasos, a uno,  
la dirección del agua que corre a ver su límite antes  
[que arda.

Anota Julio Ortega que en el poema LXXVII de *Trilce*, el último de la obra, Vallejo utiliza el agua, en rigor el granizo y la lluvia, como símbolo de una tempestad interior y ésta, a su vez como una representación de la poesía, por lo que este texto podría leerse como una suerte de poética central de *Trilce*. Si así fuera, los versos



No se vaya a secar esta lluvia.  
A menos que me fuese dado  
caer ahora para ella, o que me enterrasen  
mojado en el agua  
que surtiera de todos los fuegos.

podrían arrojar alguna luz sobre los últimos del "Himno":  
"Marcha hoy de vuestra parte el bien ardiendo... y , a dos  
pasos a uno, la dirección del agua que corre a ver su límite  
antes que arda". En el continuo uso de metáforas  
desarrolladas a partir de la yuxtaposición de elementos  
antitéticos, esta última frase podría ser una continuación de  
la idea "vivir para matar la muerte", haciendo que hasta el  
elemento dador de vida se inmole y corra hacia su propia  
extinción a fin de ayudar al nacimiento de la nueva era. Pero  
también podría ser más concretamente la misma poesía  
reclamando tal función. Al analizar los poemas posteriores  
consideraremos si Vallejo introdujo alguna reflexión sobre el  
mismo tema, a fin de destacar el papel que asignó al arte,  
por lo menos al suyo, en el desarrollo de la guerra española.

**MINA A LOS VOLUNTARIOS DE LA REPUBLICA**

Voluntario de España, miliciano  
de honesta fidelidad, cuando escribo a morir tu oración,  
cuando escribo a matar con tu espada  
mundial, no es retóricamente  
que hacer: donde gozarme; barro, escribir, aplaudir,  
llore, estibe, desarme, apague, digo  
a mi pecho que acabe, al fin, que venga,  
y quiero desenterrarlo;  
descubramos la frente impersonal hasta tocar  
al vaso de la sangre, no tenemos,  
detenemos al tamaño como fiamos caídas de argenteo  
con las que se honra al animal que un hombre;  
reflexos mis tentativas a sus signos,  
hemos ante el tumba la gloria  
y otra vez, sin saber qué hacer, sin nada, dejame,  
donde mi piedra es blanco, dejame,  
solo.

resistencia, más acá, mucho más lejos,  
si me cobro entre mis manos tu libro rate artificio,  
quiero contra tu rapidez de doble filo

En las miras, claro, atento, férvil  
en la vida, al de los dibujos acortados yalicados,  
por el que iba la pluma, maravillosa

ah cura pena y más desconcertados!  
en truenos los hundidos por el pueblo!

En día grande al pueblo se febrero castivo, ard de olivo  
y soberanamente pleno, circular,  
cuando se metálico con mano albetiva!

Arrostramos confiado ya los despojos  
y en el momento, sus batallas muertas...

¡Batallas! ¡Batallas! ¡Batallas! ¡Batallas!  
de doloros con rejas de espasmos,  
de doloros de paciencia con esperanzas de hombre!

¡Muerte y pasión de guerreros entre olivos, extendidos!  
¡Muerte y pasión de guerreros entre olivos, extendidos!

¡Tal es tu aliento cambio de agujas amañadas los vientos  
de llevar las tumbas en tu pecho,  
la frontal alardos a cueros potenciales de martirio.

El mundo evoluciona: "Eros de España!" Y es verdad. Conciérranos,  
durante que veamos, a estos rejas,  
a Calderón, formado sobre la cola de un anfibio muerto

o a Cervantes, diciendo: "El reino es de este mundo, pero  
también del cielo": punto y final en los papales!

Cortázar y Goy, de hilos y resaca ante un espejo,  
a Colli, el paisaje en cuyo suelo cantamos

Seve un andar de más al poco llamo  
a Cervantes, que cuando instauramos de los dimanteros  
a Cajal, severado por su pastora infante, o todavía

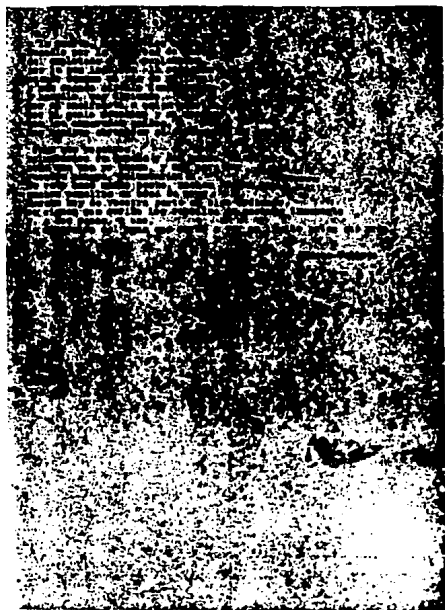
a Teresa, mejor, que cuando paraje de muerte  
a a línea óptica, en parte es más de un punto con fuerza...

(Todo esto o ves genial viene del mundo,  
 y va hacia él, de frente o transmitido  
 por incógnitas brujas, por el humo roado  
 de unargas contraindicas sin fortuna)  
 del tu criatura, alitismo, así su cambio crístico,  
 agitada por una piedra invisible, o  
 un sacrificio, espíritu...  
 Secos para arriba y por un llama incombustible sabe,  
 vive hasta los límites...  
 distribuyendo espadas a los espas...  
 corre a las palomas...

Proletario que siempre se univiera, en qué tradición...  
 sembrar tu grandeza, tu miseria, tu virgine...  
 Tu violación metódica, tu caos teórico y práctico, tu gana  
 fantasma, españolismo de amar, aunque sea a traición, a un enemigo!  
 Libérrimo espíritu de grilleros,  
 en todo este esfuerzo hasta hoy constituido sin caos...  
 vaguinas aéreas los elavos...  
 antiguos, tanto, calderas, el día...  
 nuestros humos caen, las palmas!  
 Compensar café con tu verde filigrana del hombre,  
 con la reflexión social de los amigos,  
 con un hueso que se queda, con un fideo...  
 también con tu palabra atada a un palo...  
 y tu alito arrojándose...  
 que la artilla levanta tu armonía  
 y la que estaba en tu una, cambiando!  
 destructores  
 agrícolas, civiles y guerreros,  
 de la levita, botiquinista eternidad: estaba escrito  
 que nuestros harías la luz, entornando  
 con la muerte vuestras ojos!  
 Fuego, a la celda cruel de vuestras bocas,  
 vendrá en siete bandejas le echamos, todo  
 en el mundo será de oro chite  
 y el oro.  
 Tabalosos mundos de vuestra propia secreción de sangre!  
 y el oro mismo será entobaca de oro!

Se amarán todos los hombres  
 y comerán trocados de las puntas de vuestros pañuelos tristes  
 y beberán su nombre  
 de vuestras gargantas infatuas!  
 Descansarán andando al pie de esta carrera,  
 sollozará pensando en vuestras órbitas, vanidosos  
 serán y el son  
 de vuestro atroz retorno, floreado, innato,  
 ajustará mañana sus quehaceres, sus figuras soñadas y cantadas!  
 Ocas mismas, sapatos irá bien al que asociado  
 de la vís a su cuerpo  
 y al que baja hasta la forma de su alma!  
 Instrucciones hablarán los pedes, los tallados hombres andarán!  
 Verán, ya de progreso, los diáspas...





II  
BATALLAS

- Hombre de Extremadura,  
oigo bajo tu pie el humo del lobo,  
el humo de la especie,  
el humo del niño,  
5 el humo solitario de dos trigos,  
el humo de Ginebra, el humo de Roma, el humo de  
[Berlín  
y el de París y el humo de tu apéndice penoso  
y el humo que, al fin, sale del futuro.  
¡Oh vida! ¡oh tierra! ¡oh España!  
10 Onzas de sangre,  
metros, de sangre, líquidos de sangre,  
sangre a caballo, a pie, mural, sin diámetro,  
sangre de cuatro en cuatro, sangre de agua  
y sangre muerta de la sangre viva!
- 15 Extremeño, ¡oh, no ser aún ese hombre  
por el que te mató la vida y te parió la muerte  
y quedarse tan sólo a verte así, desde este lobo,  
cómo sigues arando en nuestros pechos!  
Extremeño, conoces  
20 el secreto en dos voces, popular y táctil,  
del cereal: ¡que nada vale tanto  
como una gran raíz en trance de otra!  
¡Extremeño acodado, representando al alma en su  
[retiro,  
acodado a mirar  
25 el haber de una vida en una muerte!  
¡Extremeño, y no haber tierra que hubiere  
el peso de su arado, ni más mundo  
que el color de tu yugo entre dos épocas; no haber  
el orden de tus póstumos ganados!  
30 ¡Extremeño, dejásteme  
verte desde este lobo, padecer,  
pelear por todos y pelear  
para que el individuo sea un hombre,  
para que los señores sean hombres,  
35 para que todo el mundo sea un hombre, y para  
que hasta los animales sean hombres,  
el caballo, un hombre,  
el reptil, un hombre,  
el buitro, un hombre honesto,  
40 la mosca, un hombre, y el olivo, un hombre  
y hasta el ribazo, un hombre  
y el mismo cielo. todo un hombrecito!
- Luego, retrocediendo desde Talavera,  
en grupos de a uno, armados de hambre, en masas de

45 armados de pecho hasta la frente,  
 sin aviones, sin guerra, sin rencor,  
 el perder a la espalda,  
 y el ganar  
 más abajo del plomo, heridos mortalmente de honor,  
 50 locos de polvo, el brazo a pie,  
 amando por las malas,  
 ganando en español toda la tierra,  
 retroceder aún, ¡y no saber  
 donde poner su España,  
 55 dónde ocultar su beso de orbe,  
 dónde plantar su olivo de bolsillo!

Más desde aquí, más tarde,  
 desde el punto de vista de esta tierra,  
 desde el duelo al que fluye el bien satánico,  
 60 se ve la gran batalla de Guernica.  
 ¡lid a priori, fuera de la cuenta,  
 lid en paz, lid de las almas débiles  
 contra los cuerpos débiles, lid en que el niño  
 [pega,  
 sin que le diga nadie que pegara,  
 65 bajo su atroz diptongo  
 y bajo su habilísimo pañal,  
 y en que la madre pega con su grito, con el dorso  
 [de una lagrima  
 y en que el enfermo pega con su mal, con su  
 [pastilla y su hijo  
 y en que el anciano pega  
 70 con sus canas, sus siglos y su palo  
 y en que pega el presbítero con dios!  
 ¡itácitos defensores de Guernica!  
 ¡oh débiles! ¡oh! suaves ofendidos,  
 que os eleváis, crecéis,  
 75 y llenáis de poderosos débiles el mundo!

En Madrid, en Bilbao, en Santander,  
 los cementerios fueron bombardeados,  
 y los muertos inmortales,  
 de vigilantes huesos y hombro eterno, de las  
 [tumbas,  
 80 los muertos inmortales, de sentir, de ver, de oír  
 tan bajo el mal, tan muertos a los viles agresores.  
 reanudaron entonces sus penas inconclusas,  
 acabaron de llorar, acabaron  
 de esperar, acabaron  
 85 de sufrir, acabaron de vivir,  
 acabaron, en fin, de ser mortales!

¡Y la pólvora fue, de pronto, nada,  
 cruzándose los signos y los sellos,  
 y a la explosión salióle al paso un paso,  
 90 y al vuelo a cuatro patas, otro paso

- y al cielo apocalíptico, otro paso  
y a los siete metales, la unidad,  
sencilla, justa, colectiva, eterna!
- 95 ¡Málaga sin padre ni madre,  
ni piedrecilla, ni horno, ni perro blanco!  
¡Málaga sin defensa, donde nació mi muerte dando  
[pasos  
y murió de pasión mi nacimiento!  
¡Málaga caminando tras de tus pies, en éxodo,  
bajo el mal, bajo la cobardía, bajo la historia  
[cóncava, indecible,
- 100 con la yema en tu mano: tierra orgánica!  
y la clara en la punta del cabello: ¡todo el caos!  
¡Málaga huyendo  
de padre a padre, familiar, de tu hijo a tu hijo,  
a lo largo del mar que huye del mar,
- 105 a través del metal que huye del plomo,  
al ras del suelo que huye de la tierra  
y a las órdenes ¡ay!  
de la profundidad que te quería!  
¡Málaga a golpes, a fatídico coágulo, a bandidos, a  
[infiernazos,
- 110 a cielazos,  
andando sobre duro vino, en multitud,  
sobre la espuma lila, de uno en uno,  
sobre huracán estático y más lila,  
y al compás de las cuatro órbitas que aman
- 115 y de las costillas que se matan!  
¡Málaga de mi sangre diminuta  
y mi coloración a gran distancia,  
la vida sigue con tambor a tus honores alazanes.  
con cohetes, a tus niños eternos
- 120 y con silencio a tu último tambor,  
con nada, a tu alma,  
y con más nada, a tu esternón genial!  
¡Málaga, no te vayas con tu nombre!  
¡Que si te vas,  
125 te vas  
toda, hacia ti, infinitamente toda en son total,  
concorde con tu tamaño fijo en que me aloco.  
con tu suela feraz y su agujero  
y tu navaja antigua atada a tu hoz enferma
- 130 y tu madero atado a un martillo!  
¡Málaga literal y malaqueña  
huyendo a Egipto, puesto que estás clavada,  
alargando en su sufrimiento idéntico tu danza,  
resolviéndose en ti el volumen de la esfera,
- 135 perdiendo tu botijo, tus canticos, huyendo  
con tu España exterior y tu orbe innato!  
¡Málaga por derecho propio  
y en el jardín biológico, más Málaga!  
¡Málaga en virtud
- 140 del camino, en atención al lobo que te sigue



y en razón del lobezno que te espera!  
¡Málaga, que estoy llorando!  
¡Málaga, que lloro y lloro!

Uno de los principales problemas que plantea aún hoy el estudio de la obra de Vallejo es, como se mencionó en la introducción, el determinar con relativa certeza cuál fue o pudo ser el orden en que el autor dispuso sus escritos y cómo pensaba presentarlos para su publicación. Problema doblemente difícil de resolver, tanto por los avatares, ires y venires, de los manuscritos después de la muerte del autor, como por el peculiar modo vallejiano de componerlos, re-componerlos y reescribirlos sucesivamente, empleando en ocasiones viejos borradores de poemas para la posterior redacción de escritos, a veces hermanos en la temática, a veces en la intención, a veces en la semejanza o correspondencia de las vivencias anteriores con la exigencia del momento en el que el escritor los retomó. Ciertamente, esta labor no es en modo alguno exclusiva del poeta peruano; lo distintivo en él es la manera de volver a los temas, de proceder con bocetos para dar una versión nueva, quizá más precisa o satisfactoria para él que el anterior. Resulta necesario dilucidar, hasta donde es posible, cómo trabajó sus últimos poemas por cuanto ello ilumina tanto su "oficio", su proceder artesanal, como el sentido mismo de los textos. De más está decir que esta labor es un errar a ciegas por los designios inescrutables del

autor, cuya intención última nos esta y estara siempre vedada.

Sabemos que *España...* es el desarrollo de una pequeña colección de poemas, o bocetos de poemas, cuya temática era el hecho bélico, las batallas libradas durante la Guerra Civil : la toma de Badajoz, Talavera de la Reina, Toledo, Málaga, Santander, Bilbao, el bombardeo de Guernica; las batallas de Irún, Teruel, Madrid; las acciones militares en Gijón, en el frente de la capital, en Aragón y en Durango, desarrolladas con amplitud a lo largo de *España...* no podían aparecer en el embrión que es " Batallas de España " por la sencilla razón de que algunas aún no habían ocurrido. Pero, en esencia, una parte central de la colección aparece ya en esos ocho poemas que recorren una distancia cronológica de finales de 1936 a finales de 1937: el primer texto de "Batallas" alude indirectamente a la toma de Badajoz, ocurrida el 14 de agosto de 1936; el último recogido en la versión completa como el XIV, aparece con la fecha del 10 de octubre de 1937 en la edición de Georgette Vallejo, aunque, como señala Ferrari, el original no la lleva. Esto nos interesa porque cuando se habla de *España...* suele pensarse que esta obra, junto con los llamados "Poemas humanos", nació de un arrebató de inspiración ocurrido entre septiembre y noviembre de 1937, parecido al que supuestamente dio origen a las *Elegías de Duino* y los *Sonetos a Orfeo* de Rilke. Lo cierto, en ambos casos, es que dichas obras no nacen de la nada ni son un " regalo " de la inspiración, sino que son la

condensación del trabajo llevado a cabo en un periodo más o menos largo, y no hay que olvidar que el trabajo de un escritor, cuando se asume como tal, está siempre plasmado en sus escritos y borradores.

Es posible que Vallejo, antes de concebir la colección de 15 poemas sobre España hubiera ya completado la serie de ocho que integran "Batallas", cuya redacción quizá inició al término del "Himno a los voluntarios de la República". Lo que parece cierto es que la primera serie fue, en buena medida, la cantera que aportó gran parte del material del segundo libro, y que sirvió al poeta para indicarle el tono que seguir en éste, a la vez que fue el punto de partida para más hondas reflexiones, por encima del hecho bélico en sí.

Tal es el caso del poema II de *España...* titulado simplemente "Batallas" y que fue integrado a partir de los poemas I, III, IV y V de la primera serie. Esto es importante porque implica que el motivo principal de ésta ha pasado a ser sólo un aspecto, relevante, es cierto, de la segunda. La visión de conjunto no podía ser más desoladora:

Hombre de Extremadura,  
oigo bajo tu pie el humo del lobo,  
el humo de la especie,  
el humo del niño,  
el humo solitario de dos trigos,  
el humo de Ginebra, el humo de Roma, el humo de  
[Berlín  
y el de París y el humo de tu apéndice penoso  
y el humo que, al fin, sale del futuro.  
¡ Oh vida ! ¡ oh tierra ! ¡ oh España !  
¡ Onzas de sangre,  
metros de sangre, líquidos de sangre,  
sangre a caballo, a pie, mural, sin diámetro,  
sangre de cuatro en cuatro, sangre de agua

y sangre muerta de la sangre viva !

Este " humo de lobo " que vuelve a aparecer líneas abajo (" Extremeño, ¡oh, no ser aún ese hombre / por el que te mató la vida y te parió la muerte / y quedarse tan sólo a verte así, desde este lobo "), es utilizado también en algunos de los últimos poemas de París no sólo como símbolo del *homo, homini lupus*, sino como emblema de la contradicción inherente a la condición creativo-destructiva del humano. El poeta mismo lo expresa en una carta a Larrea, del 17 de febrero de 1937: " La humanidad es terrible... lo cierto es que, en que vivimos, hay que andar como lobo entre los lobos, o si no te devoran. Sólo que hay quienes, como yo, no pasan de pobres hombres " (1). A esta condición parecen dirigirnos las siguientes líneas del borrador: " Oigo bajo tu pie el humo del lobo [ humano, ]" " El humo de la [ evolución de ] la (s) especie (s) ", " el humo que sale, al fin, ( del alma)". Parece que Vallejo aspira o pretende aspirar a la supresión de las contradicciones (¿materiales, "espirituales"?) que le impiden al hombre alcanzar el nuevo tiempo. De ahí que el hombre muerto en batalla, enterrado en escombros, "acodado a mirar/ el haber de una vida en una muerte", representa el saber " que nada vale tanto / como una gran raíz en trance de otra ". Esta nueva raíz apunta a uno de los temas fundamentales de *España...*: el ser humano.

---

(1) Vallejo, C: *Epistolario*, p. 265.

Vallejo cree que de esas piedras no pulidas que somos todos puede nacer el hombre, y para ello la única salida y entrada que ve es

pelear por todos y pelear  
para que el individuo sea un hombre,  
para que los señores sean hombres,  
para que todo el mundo sea un hombre. y para  
que hasta los animales sean hombres,  
el caballo, un hombre,  
el reptil, un hombre,  
el buitre, un hombre honesto,  
la mosca, un hombre, y el olivo, un hombre  
y hasta el ribazo, un hombre  
y el mismo cielo, todo un hombrecito!

La tercera estrofa del poema, dividido en ocho, procede del poema III de "Batallas" y hace alusión a la toma de Talavera de la Reina, en septiembre de 1936. Con ella, se inicia una enumeración de las principales derrotas republicanas, y a pesar del arrebató lírico y las brillantes metáforas que emplea Vallejo, se hace patente el dolor y la incertidumbre de aquellos que

...retrocediendo desde Talavera,  
en grupos de a uno, armados de hambre, en masas  
[de a uno,  
armados de pecho hasta la frente,  
sin aviones, sin guerra, sin rencor,  
el perder a la espalda  
y el ganar  
más abajo del plomo, heridos mortalmente de honor

no sabían ya "dónde poner su España,/ dónde ocultar su beso de orbe,/ dónde plantar su olivo de bolsillo". A manera de respuesta, alude a lo que él llama "la gran batalla de

Guernica", "lid en que el niño pega, / sin que le diga nadie que pegara", aunque en sentido estricto no hubo tal batalla. Como se sabe, la pequeña ciudad de Guernica ha sido celebrada como la patria de las libertades vascas, simbolizadas en su famoso roble cantado por Wordsworth en un poema, y fue víctima de uno de los ataques nacionalistas más severos sufridos por la población civil: el lunes 26 de abril de 1937,

a las cinco menos veinte, comenzaron a aparecer los Heinkel III, que primero bombardearon la ciudad y luego se dedicaron a ametrallar las calles... la gente comenzó a huir de la ciudad, y estos fugitivos fueron también ametrallados. Oleadas de aviones, que llegaron incesantemente cada 20 minutos hasta la ocho menos cuarto, dejaron caer bombas incendiarias superiores a mil libras de peso y poderosos explosivos. El centro de la ciudad quedó completamente destruido y envuelto en llamas. Mil 654 personas resultaron muertas, y 889 heridas(2).

Dicho ataque, lejos de producir desconcierto o desánimo en el bando republicano, dio lugar posteriormente a una respuesta bélica notable y prolongó la defensa de puntos claves a lo largo del territorio, a la vez que hizo ganar adeptos extranjeros para la causa. A esto contribuyó también de forma decisiva el mural que Picasso presentó en el pabellón del gobierno español en la Feria Universal de París, en julio de 1937. Así, más que librarse una batalla en

---

(2) Thomas, H. Op. cit., p. 493.

Guernica, se desarrolló a posteriori una batalla por Guernica como emblema de la causa republicana, en la que el combatiente es, precisamente, ese débil más fuerte que es el hombre agrupado; de ahí que Vallejo haya llamado a esta contienda

lid a priori, fuera de la cuenta,  
lid en paz, lid de las almas débiles  
contra los cuerpos débiles, lid en que el niño  
[pega.

sin que le diga nadie que pegara,  
bajo su atroz diptongo  
y bajo su habilísimo pañal,  
y en que la madre pega con su grito, con el dorso  
[de una lágrima

y en que el enfermo pega con su mal, con su  
[pastilla y su hijo

y en que el anciano pega  
con sus canas, sus siglos y su pelo  
y en que pega el presbítero con dios!  
¡tácitos defensores de Guernica!  
¡oh débiles! ¡oh suaves ofendidos,  
que os eleváis, crecéis,  
y llenáis, de poderosos débiles el mundo!

Cabe señalar que en estos versos Vallejo alude, de paso, al cariz religioso que tomó este hecho de guerra, haciéndolo extensivo a la Guerra Civil en su conjunto. Como lo señalan varios historiadores, la participación en el bando republicano de religiosos y religiosas fue mal vista y abiertamente censurada por el "clero oficial", quien -como parece ser ya costumbre a lo largo de toda la historia- entabló una larga disquisición (léase también inquisición) teológica, a fin de dejar clara la naturaleza "altamente pecaminosa" de dicha colaboración. Recuérdese, a guisa de ejemplo, la discusión que sobre esta cuestión entablan los

personajes Jiménez, guardia civil, y el anarquista Puig, en la novela *L'espoir*, de Malraux (3). De ahí que Vallejo mencione la Guerra Civil como "el duelo al que fluye el bien satánico" y en el que "pega el presbítero con dios".

"En Madrid, en Bilbao, en Santander, / los cementerios fueron bombardeados", comienza diciendo en tono casi periodístico la antepenúltima estrofa del poema. En ella el poeta hace alusión a tres hechos de guerra distintos, de los cuales es posible fechar el bombardeo al cementerio de Bilbao, ocurrido la noche del 11 de junio. " El bombardeo continuó durante toda la noche. Una serie de bombas incendiarias cayó en un cementerio y provocó una horripilante y anticipada resurrección de los muertos." (4). Esta misma imagen aparece, notablemente idealizada, en los versos siguientes:

y los muertos inmortales,  
de vigilantes huesos y hombro eterno, de las tumbas,  
los muertos inmortales, de sentir, de ver, de oír  
tan bajo el mal, tan muertos a los viles agresores,  
reanudaron entonces sus penas inconclusas,  
acabaron de llorar, acabaron  
de esperar, acabaron  
de sufrir, acabaron de vivir,  
acabaron, en fin, de ser mortales!

Nuevamente, Vallejo recurre al elemento religioso, apocalíptico, para ver en este acontecimiento un prelude de

---

(3) Malraux, André: *La esperanza*. Hermes, México, 1979, pp. 39, ss.

(4) Thomas, H. Op. cit., p. 525.



la "berusia revolucionaria", si se pueda llamar así: un Juicio final representado por "los signos y los sellos", los "siete metales" que interpreta como las claras señales de los tiempos nuevos, los tiempos encarnados no en Cristo, sino en "la unidad, sencilla, justa, colectiva, eterna.". Visión que, más que realidad, era sólo esperanza, pues ocho días despues de semejante alzamiento mortuorio, Bilbao fue tomada por los nacionalistas: una ciudad semiabandonada, en huesos, lista para aportar sus minas de hierro y sus altos hornos para las ofensivas presentes de Franco y las futuras de Hitler. La guerra había sido, hasta ese momento, tan sólo una larguísima y cruenta Semana Mayor de sacrificios y , para desgracia del pueblo, no terminaba con Domingo de Resurrección.

Hasta el verso 93 del poema II, el autor de *Trilce* ha desarrollado el tema de las batallas como elemento de cambio, como posibilidad de destrucción de todo cuanto en el individuo hay de pequeño y mezquino, para que pueda realizarse la posibilidad de creación, en el seno mismo del hombre, de ese otro que es al mismo tiempo los otros, que ha superado su lobo. Ha recurrido casi en orden cronológico a algunos hechos históricos que se integran en el poema como imagen y elemento primario de una metáfora desarrollada a lo largo de varios versos (como en las dos últimas estrofas comentadas). Para cerrarlo, anexa un poema de tema y redacción anteriores: un texto sobre la caída de Málaga,

ocurrida el 7 de febrero. Así pues, es el intertexto más cercano en el tiempo al primer poema de "Batallas de España", que es en parte la primera estrofa de la nueva versión, y también es el más cercano en cuanto al tema. Ambos comparten el leitmotiv del exilio anticipado, la huida dentro de la propia tierra. Por el tono y algunas imágenes, recuerda al *Exodo* y a la huida a Egipto (mencionada incluso en el verso 132). Y con sobrados motivos: la caída de esta ciudad en manos de los nacionalistas, debida en parte a la desprotección en la que se vio sumida por diversas causas, desató una marcha desesperada, sobre todo de mujeres y niños que tomaron las carreteras sin dirección segura ni promisoria, "Málaga huyendo", como dice el poeta, "a lo largo del mar que huye del mar". No era para menos: a la llegada de las tropas,

tuvo lugar la más feroz represión acaecida en España desde la caída de Badajoz. Miles de simpatizantes de la República fueron separados, y algunos de ellos inmediatamente fusilados, mientras el resto fue encarcelado ... En la carretera de Almería, los tanques y aviones nacionalistas comenzaron a atacar a los fugitivos. Dejaban libres a las mujeres con el fin de aumentar el problema alimenticio de la República, y a los hombres los fusilaban, frecuentemente a la vista de sus familias. Muchos de los que consiguieron escapar, quedaban tendidos en la carretera, exhaustos y medio muertos de hambre (5) .

---

(5) *Ibid.*, pp. 437-438.

Todavía en julio , antes de iniciarse el Congreso de Escritores Antifascistas, la escritora mexicana Elena Garro pudo presenciar en las carreteras a varios de estos grupos malagueños aún en fuga (6).

La última estrofa del poema que comentamos trata de ofrecer en imágenes el mismo desconcierto, la misma honda tristeza de manera anafórica: "Málaga caminando tras de tus pies, en éxodo", "huyendo de padre a padre, familiar, de tu hijo ", "Málaga a golpes, a fatídico coágulo, a bandidos, a infiernazos/ a cielazos", "Málaga, no te vayas con tu nombre". Hay en las siguientes líneas asociaciones que ya hacen pensar en el título mismo del libro:

andando sobre duro vino, en multitud,  
sobre la espuma lila, de uno en uno,  
sobre el huracán estático y más lila...  
Málaga de mi sangre diminuta  
y mi coloración a gran distancia...

Málaga, mal lagar, pisando una uva estéril para obtener un mosto amargo que ha de ser ese vino ofrecido al poeta en su hora mayor y que presiente ya sangre en su "coloración a gran distancia". Cabría preguntarse si ese rechazo del "aparta de mí este cáliz", antes de la aceptación del sacrificio total, puede hallar un eco en los últimos versos:

---

(6) Garro, Elena: *Memorias de España, 1937*. Siglo XXI, México, 1992, pp. 18, ss.

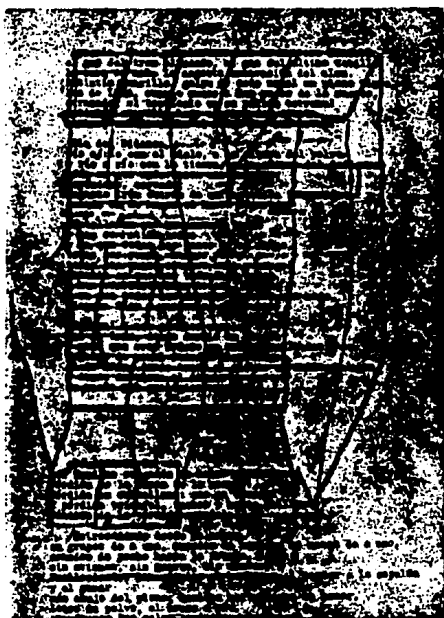
"¡Málaga, no te vayas con tu nombre!", "huyendo con tu España exterior y tu orbe innato", en los que la promesa de salvación se ha roto porque todo se pierde y España no posee sino su "navaja antigua atada" a su "hoz enferma" y su "madero atado a un martillo". De nada, o de muy poco, le sirve recordar esa necesaria condición de lobo superado que invocaba al inicio y pretendía nombrar a lo largo del poema,

... en atención al lobo que te sigue  
y en razón del lobezno que te espera.

Como en el Huerto de los olivos, todo es desánimo e incertidumbre, todo es pregunta incesante y viento sin respuesta:

¡Málaga, que estoy llorando!  
¡Málaga, que lloro y lloro!





... y no saber  
... y no saber  
... y no saber  
... y no saber

... y no saber  
... y no saber  
... y no saber  
... y no saber

... y no saber  
... y no saber  
... y no saber  
... y no saber

... y no saber  
... y no saber  
... y no saber  
... y no saber

... y no saber  
... y no saber  
... y no saber  
... y no saber







### III

- Solia escribir con su dedo grande en el aire:  
"¡Viban los compañeros! Pedro Rojas",  
de Miranda de Ebro, padre y hombre,  
marido y hombre, ferroviario y hombre,  
5 padre y más hombre, Pedro y sus dos muertes.
- Papel de viento, lo han matado: ¡pasa!  
Pluma de carne, lo han matado: ¡pasa!  
¡Abisa a todos compañeros pronto!
- Palo en el que han colgado su madero,  
10 lo han matado:  
¡lo han matado al pie de su dedo grande!  
han matado, a la vez, a Pedro, a Rojas!
- ¡Viban los compañeros  
a la cabecera de su aire escrito!  
15 ¡Viban con esta b del buitre en las entrañas  
de Pedro  
y de Rojas, del heroe y del martir!
- Registrándole, muerto, sorprendieronle  
19 en su cuerpo un gran cuerpo, para  
el alma del mundo,  
y en la chaqueta una cuchara muerta.
- Pedro también solia comer  
entre las criaturas de su carne, asear, pintar  
la mesa y vivir dulcemente  
25 en representación de todo el mundo,  
Y esta cuchara anduvo en su chaqueta  
despierto o bien cuando dormía, siempre,  
cuchara muerta viva, ella y sus símbolos.  
¡Abisa a todos compañeros pronto!
- 30 ¡Viban los compañeros al pie de esta cuchara para  
[siempre:
- Lo han matado, obligándole a morir  
a Pedro, a Rojas, al obrero, al hombre, a aquel  
que nació muy niño, mirando al cielo,  
y que luego creció, se puso rojo

- 35 y luchó con sus células, sus nos, sus todavía, sus  
[hambres, sus pedazos,  
Lo han matado suavemente  
entre el cabello de su mujer, la Juana Vázquez,  
a la hora del fuego, al año del balazo  
y cuando andaba cerca ya de todo.
- 40 Pedro Rojas, así, después de muerto,  
se levantó, besó su catafalco ensangrentado,  
lloró por España  
y volvió a escribir con el dedo en el aire:  
"¡Viban los compañeros! Pedro Rojas".
- 45 Su cadáver estaba lleno de mundo.

A mediados de septiembre de 1937, un grupo de civiles encontró abandonado junto al cementerio de Burgos el cadáver de un hombre relativamente joven, fuerte, moreno, a todas luces un pobre campesino de Sasaman, cuya cara estaba horriblemente desfigurada por los balazos. Llenos de temor, los que lo hallaron no se atrevían a hurgar en sus bolsillos para identificarlo; finalmente, uno de ellos se inclinó y comenzó a buscar. Lo único que encontró fue un papel rugoso y sucio, en el que estaban escritas, con letras toscas a lápiz y con faltas de ortografía, las palabras siguientes: "Abisa a todos los compañeros y marchar pronto./ Nos dan de palos brutalmente y nos matan./ Como lo ben perdido no quieren sino la barbaridá." El examen del forense reveló, en efecto, que antes de los disparos el cuerpo había sufrido un terrible apaleamiento.

En ese mismo mes, otro cuerpo fue hallado con señales de violencia muy parecidas a las del anterior. Lo encontraron cerca de la fábrica de sedas de la misma ciudad, en la que trabajaba como capataz. Tenía las manos esposadas y, como el otro, había sido brutalmente apaleado. En sus bolsillos aún tenía el tenedor y la cuchara de aluminio del Penal, junto con unos papeles impresos y una carta con un retrato, señal de que había sido condenado a muerte y de que, tal vez, el reo llevaba ya varios días enterado de su suerte. Por ello se supo que se trataba de uno de los 66 socialistas e izquierdistas de Miranda del Ebro condenados a ejecución, entre los que se encontraban el capitán Marín y dos obreros del directo Madrid- Burgos (1).

Este es, en esencia, el testimonio que de tal acontecimiento da Ruiz Vilaplana en su libro *Doy fe*, obra que, por ser una de las primeras publicadas con información directa y veraz sobre la Guerra Civil, fue ampliamente leída en el ámbito internacional. Vallejo conoció con seguridad este libro o, al menos, los acontecimientos que arriba mencionamos, porque, a poco de ocurridos, inició la redacción de un poema basado en ellos. Esta versión manuscrita fue publicada en *Visión de Perú - Homenaje a César Vallejo*, en 1969. Tiene varias lagunas, difíciles de descifrar, debido a las correcciones que el autor hizo sobre la marcha. Aún así,

---

(1) Vélez, J.; Merino, A.: *España en César Vallejo*. Fundamentos, Madrid, 1984. T.I, pp. 130-132.

es posible identificar en los versos legibles el testimonio  
de Ruiz Vilaplana:

(Abisa a todos compañeros y marchar/  
pronto; nos dan de palos brutalmente/  
y nos matan, como lo ben perdido no quieren/  
sino la barabaridá y , (ilegible) del hallazgo  
[fúnebre/  
(dos versos indescifrables)/  
Solía escribir con su dedo grande en el aire preso  
[del Penal]/  
"Viva el compañero obrero [los compañeros]; yo el  
Santiago [Pedro] Rojas;/  
de Miranda del Ebro, (ilegible) padre y hombre,  
[marido  
de su mujer, bregando (?) y echándose [ferroviario  
y hombre]/  
(ilegible) a lo largo del río/  
padre y más hombre, Pedro y Rojas verbalmente  
[Pedro y sus dos muertes]./  
¡Papel de viento! ha muerto [lo han matado]: pasa/  
¡Pluma de carne, donde lo han matado: pasa/  
(un verso ilegible)/  
Abisa pronto a todos compañeros/  
Palo en el que han colgado su madero/  
ya lo han matado: crece oyendo sus ojos/  
detente mirando sus oídos.../  
¡ Ya lo mataron [han matado] al pie [al fin] de su  
[dedo  
grande ! ¡lo han matado a Pedro Rojas! [A la vez a  
Pedro, a Rojas]/  
Viban los compañeros/  
a la cabecera de su aire escrito humanamente/  
viban desde lejos (?) con esta (ilegible) de Pedro  
[de butre] en la entraña/  
de Pedro y de Rojas, y de héroe y de mártir./  
recuerden todos, compañeros, que le hallaron [que  
muerto le han hallado?]/  
(versos o fragmentos de versos ilegibles) en la  
chaqueta una cuchara /  
Bivan con la cuchara un [suspiro de hojal] gran  
[cuerpo para/  
el alma de [su España] del mundo una cuchara/  
y en el bolsillo la chaqueta del Penal.]

El " hallazgo fúnebre " del campesino asesinado y del  
capataz, que aquí se funde con la figura de un obrero

ferroviario (" ferroviario y hombre "), da pie a la creación -no por literaria menos cierta- del personaje al que Vallejo bautiza primero con el nombre de Santiago Rojas y después con el definitivo, Pedro Rojas. Hombre que es obrero y campesino, " padre y hombre " " marido y hombre ", uno y todos para el poeta que lo retrata con sus propias palabras, las escritas en el papel arrugado, y las no apresadas que " solía escribir con su dedo grande en el aire preso [ del penal ]. De ahí que su muerte sean " dos muertes ": la de las víctimas, la del hombre íntimo y la del ser social, la que otros le dieron condenándolo y la suya propia, que por ser también la de otros escapa a su condena y hace que, en la segunda versión del mismo escrito elaborada para " Batallas de España ", el hombre muerto se levante por encima de su ataúd individual y se eche a andar, " lleno de mundo ":

Solía escribir con su dedo grande en el aire:  
"Viban los compañeros ! Pedro Rojas",  
de Miranda de l'Ebro, padre y hombre,  
padre y más hombre, Pedro y sus dos muertes

Papel de viento, lo han matado: ¡ pasa !  
Pluma de carne, lo han matado: ¡ pasa !  
¡ Abisa a todos compañeros pronto !

Palo en el que han colgado su madero,  
lo han matado; [ crece oyendo su mirada; ¡ pasa !  
detente, mirando sus oídos; ¡ pasa ! ]  
¡ llo han matado al pie de su dedo grande !  
¡ Han matado, a la vez, a Pedro, a Rojas !

¡ Viban los compañeros  
a la cabecera de su aire escrito !  
¡ Viban con esta b del buitre en las entrañas  
de Pedro  
y de Rojas [ y de ] héroe [ y de ] mártir !

Registrándole, muerto, sorprendieronle

en su cuerpo un gran cuerpo, para  
el alma del mundo,  
y en la chaqueta una cuchara muerta.

Pedro también solía comer  
entre las criaturas de su carne [ y solía limpiar ]  
la mesa [ y solía ] vivir [ a veces, ]  
en representación de todos/ s juntos. /  
[ y ] esta cuchara anduvo en su chaqueta, [ toda la  
vida]

despierto o bien cuando dormía, siempre,  
cuchara muerta viva, ella y sus símbolos  
¡ Abisa a todos compañeros pronto !  
¡ Vibran los compañeros al pie de esta cuchara para  
[ siempre ]

Lo han matado, obligándole a morir  
a Pedro, a Rojas, al obrero, al hombre, a aquel  
que nació [ tan ] niñín, mirando al cielo,  
y que luego creció, se puso rojo  
y luchó [ con tanta gente triste como eran ]  
su células, sus nos, sus todavías, sus hambres, sus  
[ pedazos

Lo han matado suavemente  
entre el cabello de su mujer, la Juana Vasquez.  
a la hora del fuego. al año del balazo  
y cuando [ el pobre ] ardaba [ en pos de sí ].

Pedro también solía  
morir al pie del tiempo y sin echarse, esclavo;  
su cadáver estaba lleno de mundo.  
Pedro Rojas, así, después de muerto,  
se levantó, beso su catafalco. [ ]  
lloró por España  
y volvió a escribir con el dedo en el aire:  
¡ " Vibran los compañeros ! Pedro Rojas ".

En esta segunda versión se conserva el hecho histórico,  
el hallazgo de los cuerpos, unificados en ese ser múltiple  
que es Pedro Rojas, nombre que incluso encabezaba el poema y  
que eliminé posteriormente el autor, sustituyéndolo por el VI  
que le correspondía en la versión primitiva de *España*....  
Aquí, el hombre muerto aparece dibujado con sus dos grandes  
pertenencias, encontradas al ser registrado: " en su cuerpo

un gran cuerpo, para / el alma del mundo, / y en la chaqueta una cuchara muerta ". En este gran cuerpo vive el hombre "[ a veces, ] en representación de todo [ s juntos, ] ", cargando su cuchara. " ella y sus símbolos " : " sus células, sus nos, sus todavías, sus hambres, sus pedazos ". De ahí que resulte imposible para el autor disociar al hombre de sus palabras, porque en ellas se muestra de cuerpo entero. Con todo, la conservación de las faltas ortográficas no parece obedecer sólo a esta intención de legitimidad, de sincera presencia del hombre asesinado. Es inevitable recordar las voluntarias alteraciones ortográficas y sintácticas del Vallejo de *Trilce*, porque ellas aluden directamente a una estética y una poética muy definidas. Frases como " Vusco volvvver de golpe el golpe ", del poema V, hacen patente la intención *significante* del poeta: más que una voluntad fonocéntrica, de vuelta a la voz, de la letra al oído, lo que hay es una búsqueda de materialización de la letra que privilegia al *significante*, a la escritura llevada hasta sus extremos "insignificados", digamos, pero extremadamente "significantes". De ahí que la poética de *Trilce* sea probarse

en las sequías de increíbles cuerdas vocales,  
por las que,  
para dar armonía,  
hay siempre que subir i nunca bajar '

Escalante señala que con esas " cuerdas vocales ", no "bucales", el autor alude al elemento escritural del asunto.



La letra mata y condena a su encarnación infeliz. Vallejo lo sabe: " Cómo siempre asoma el guarismo / bajo la línea de todo avatar ". Por ello busca multiplicar el espacio no *hacia afuera*, sino *hacia adentro*, a través de la infracción ortográfica, la multiplicación de la letra al interior de la unidad léxica, poniendo " el acento en la materialidad de su escritura, en todo acorde con el tema que trata " (2), que en el caso del poema V de *Trilce* es la unión sexual. "Vusco Volvvver de golpe el golpe." "En el nivel icónico", anota Escalante, " así como en el nivel de letra, este juego, más allá de una pretendida arbitrariedad, está justificado, pues la inscripción de la letra es también ella misma una *gnosis*, un conocimiento, un saber. Contiene un diagrama que *adelanta* una idea acerca de lo real. Adquiere aquí sentido el axioma vallejiano, cuando sostiene que bajo la línea de todo avatar, de todo acontecimiento, y todavía mejor si se trata de *el* acontecimiento, agrego por mi parte, siempre asoma el guarismo, siempre asoma el significante " (3). La infracción a la letra es camino de conocimiento: " Todo avía verdad ". Y mas aún:

Soltando arduos, chisporroteantes silencios,  
orinándose de natural grandor,  
en unánimes postes surgentes,  
acaba por ser todos los guarismos  
la vida entera.

---

(2) Escalante, Evodio: "Retornar a *Trilce*", en *Universidad de México*. 495, abril 1992, pp. 11, ss.

(3) *Ibid.*

Con todo, Vallejo sabía cómo el poeta " de vanguardia " se ve continuamente expuesto a labrarse una cárcel que sólo visita de vez en cuando el silencio y que , aunque él no lo quiera, lo deja afuera de la vida. Álvaro de Campos, maestro supremo en el peligroso arte de la decepción, ponía el dedo en la llaga que deja abierta todo experimento verbal cuando decía:

Estou escrevendo versos realmente simpáticos -  
versos a dizer que não tenho nada que dizer,  
versos, a teimar em dizer isso,  
versos, versos, versos, versos, versos...  
Tantos versos...  
i E a la verdade toda, e a vida toda fora d'êlé e de  
[mim ! (4)

Estoy escribiendo versos realmente simpáticos :  
versos diciendo que no tengo nada que decir,  
versos obstinados en decir eso,  
versos, versos, versos, versos, versos...  
Tantos versos...  
i Y la verdad toda, y la vida toda fuera de él y de  
[mí !

Vallejo mismo la emprende tiempo después, en París contra lo que encontraba antinatural y postizo en las vanguardias: "Casi todos los vanguardistas lo son por cobardía o indigencia. Uno teme que no le salga eficaz la tonada o siente que la tonada no le sale y, como último socorro, se refugia en el vanguardismo. allí esta seguro. En la poesía pseudo-nueva caben todas las mentiras y a ella no puede llegar

---

(4) Pessoa, Fernando: *Antología*. Plaza-Janes, Barcelona, II ed., 1985, p. 182. Trad. Rafael Santos Torroella.

ningún control. Es el 'secreto profesional' que defiende Jean Cocteau: es el 'reino que no es de este mundo' según el abate Brémond" (5). Su libro *Contra el secreto profesional* es una clara manifestación de principios a este respecto; principios que, hay que decirlo, no definió sino hasta su adhesión al marxismo y su regreso de la URSS, en 1929. En su artículo "Duelo entre dos literaturas", publicado en 1931, Vallejo pone de manifiesto los rasgos que, a su modo de ver, presentan en la literatura la misma decadencia de la sociedad capitalista: "Nadie dice a nadie nada". La literatura padece para él de un "agotamiento de contenido social de las palabras. El verbo está vacío". Y continúa: "Estamos mudos, en medio de nuestra verborrea incomprensible. Es la confusión de las lenguas... El vocablo se ahoga de individualismo. La palabra-forma de relación social la más humana entre todas ha perdido así toda su esencia y atributos colectivos" (6). "Los vocablos fe, amor, libertad, bien, pasión, verdad, dolor, esfuerzo, armonía, trabajo, dicha, justicia, yacen vacíos o llenos de ideas y sentimientos distintos a los que tales palabras enuncian. Hasta los vocablos vida, dios e historia son equívocos o huecos", y de ahí que rechace abiertamente

---

(5) Cit. por Flores, Angel: *César Vallejo*. Premiá, México, 1982, p. 65.

(6) Vallejo, C.: *Crónicas*. UNAM, México, 1984. T. II, p. 554.

los excesos de los "ismos", sobre todo si van acompañados de supuestas "conversiones" al marxismo o al comunismo, como en el caso del surrealismo, movimiento al que tilda de "psicopatía de bufete" y "cliché literario", "impostura de la vida", "un vulgar espantapájaros", de "carácter burgués, de íntima entraña" que redujo su supuesta proyección social a "reclamos tonantes", a "pregones para el vulgo", a "publicidad en colores", en suma, a "prestidigitaciones y trucos del oficio" (7). Su conclusión no puede ser más contundente: "Junto con el árbol abortado, se asfixia la hojarasca".

¿Hacia dónde orientar entonces la propuesta literaria? Para Vallejo la respuesta era: hacia la literatura proletaria. Esto es, hacia aquella que "devuelve a las palabras su contenido social universal, llenándolas de un sustractum colectivo nuevo, más exuberante y más puro y dotándolas de una expresión y una elocuencia más diáfanos y humanas... [La literatura del obrero] habla, por eso, un lenguaje que quiere ser común a todos los hombres". Aplicando al poeta peruano lo que él dijo de Gorki cuando intentó definir la "nueva literatura", la "literatura proletaria", diremos que no podía dar respuesta más decepcionante, por cuanto no responde nada en rigor. Un escritor sólo puede

---

(7) Ibid.

contestar a las necesidades de su momento histórico desde su obra, literariamente, haciendo y no hablando de literatura.

La cuestión fundamental es, entonces, si *España, aparte de mí este caliz* fue pensada como una respuesta a tal dilema. El poema que analizamos en este apartado puede arrojar luz sobre el problema. Como mencionamos, Vallejo parte de un testimonio de la Guerra Civil para elaborar un boceto que se convierte, aumentado, en el poema VI de "Batallas de España", puesto inmediatamente después de la última batalla, y de ahí su colocación en la versión de *España...* como tercero de la serie. En él encontramos, fundamentalmente, el mismo manejo del hombre colectivo y sus dos muertes del boceto, inclusive las mismas frases: están igual los versos 1 a 10, y continúa asimilando las frases sinestésicas sobre la vista y el oído a "lo han matado al pie de su dedo grande". Se organiza la exposición casi sin alteraciones de consideración, hasta los últimos versos, donde la línea 44 del poema de "Batallas" ha pasado a ser la última de la versión que conocemos. Este movimiento enfatiza aún más el carácter social de la supervivencia del yo en el nosotros. Pero hay, además, algo que ya se podía percibir en la versión anterior y que en ésta queda, a nuestro modo de ver, más claro: la conservación de la frase "¡Viban los compañeros! Pedro Rojas" garabateada con el dedo en el aire. Ya no se trata de aislar la palabra subvertida a un orden ortográfico para materializarla, aislarla, por decirlo así, de la voz, dejarla desnuda en su escritura. Todo lo contrario: no hay más

escritura que aquella inapresable en grafismos, en trazos, aquella que se escribe en el aire y con el cuerpo entero, ese su "dedo grande" que es el cuerpo tomado, habitado por su muerte bifronte. "Papel de viento, lo han matado: ipasa! /Pluma de carne, lo han matado: ipasa! / ¡Bisa a todos compañeros pronto!", "Viban los compañeros/ a la cabecera de su aire escrito!", son las frases más plenamente *significativas*, preñadas de significación atrapada en esa V de vida con la que Pedro Rojas señala en el mundo el lugar donde existe, y donde están también los otros, "en representación de todo el mundo". De ahí que su cadáver pueda ponerse en pie, en brazos, en cuerpo entero, en esa "V" completa y volver a escribirse, a llorar por España, a vivir nuevamente. Ignoramos si en verdad hay en este poema, como quería Vallejo, "un lenguaje que quiere ser común a todos los hombres". Sólo sabemos que en él está presente un feliz maridaje entre la voz y letra, entre la escritura y la vida, la historia y la poesía, en suma, entre la palabra y el hombre que la dice, entre el hombre y el acto que lo nombra.







IV

Los mendigos pelean por España,  
mendigando en París, en Roma, en Praga  
y refrendando así, con mano gótica, rogante,  
los pies de los Apóstoles, en Londres, en Nueva  
[York, en Méjico.

- 5 Los pordioseros luchan suplicando infernalmente  
a Dios por Santander,  
la lid en que ya nadie es derrotado.  
Al sufrimiento antiguo  
danse, encarnizanse en llorar plomo social  
10 al pie del individuo,  
y atacan a gemidos, los mendigos,  
matando con tan sólo ser mendigos.

- Ruegos de infantería,  
en que el arma ruega del metal para arriba,  
15 y ruega la ira, mas acá de la pólvora iracunda.  
Tacitos escuadrones que disparan,  
con cadencia mortal, su mansedumbre,  
desde un umbral, desde sí mismos, ¡ay! desde sí  
[ mismos.

- Potenciales guerreros  
20 sin calcetines al calzar el trueno,  
satánicos, numericos,  
arrastrando sus títulos de fuerza,  
migaja al cinto,  
fusil doble calibre: sangre y sangre.  
25 ¡El poeta saluda al sufrimiento armado!

En cierta ocasión, le preguntaron a Borges cuál era su  
opinión acerca de los escritores comprometidos; él, con toda  
tranquilidad, se limitó a responder: "Bueno, yo pienso que si  
esos señores están comprometidos, lo mejor que pueden hacer  
es casarse". Bromeaba, naturalmente, como sólo Borges solía

hacerlo seriamente. De alguna manera, su evasiva encontraba justificación en las múltiples e interminables discusiones que los intelectuales habían entablado acerca del maridaje entre arte y compromiso político, sobre todo a raíz de la II Guerra Mundial, aunque la polémica existía desde antes. A decir verdad, la relación entre arte y política siempre ha sido estrecha, no sólo por los contenidos ideológicos que toda obra posee de suyo, sino además por la posición del artista en relación con su sociedad, con el poder y con aquellos que lo ejercen. De Cicerón y Virgilio a Dante y Petrarca, de Erasmo, Shakespeare y Cervantes a los románticos alemanes, de Tolstoi y Kipling a las vanguardias, hay siempre una actitud del escritor ante cuanto lo rodea, ya sea para afirmarlo, dudar de ello o negarlo total o parcialmente en su obra, pero indudablemente en estrecha relación con su toma de posición ante el mundo. Esto no implica, desde luego, una declarada adhesión a un partido o grupo de poder en todos los casos, como no implica que, aun existiendo, dicha adhesión se refleje necesaria y totalmente en la obra del autor; menos todavía implica que, de existir el compromiso, pueda considerársele la premisa mayor para la valoración del trabajo artístico. Resultaría inoperante a nivel de crítica literaria descartar, por ejemplo, las novelas de Kipling porque es el cantor del imperialismo inglés, o *The Cantos* de Pound por su fascismo declarado, tanto como no se puede afirmar el valor literario de los Evangelios por predicar el amor, o la riqueza artística de los poemas de Neruda sólo por

ser una condena de la explotación capitalista. Lo cual, por otra parte, no es tampoco razón para eliminar dichos elementos del análisis literario.

Así pues, si ha existido un cierto compromiso de carácter político en la literatura, ¿a qué llamar entonces "literatura comprometida."?. Habría que deslindar, en primer lugar, el papel que generalmente se le asigna a lo político en la obra literaria, esto es, como parte del contenido ideológico que toda obra trae consigo. Si entendemos a la ideología en palabras de Guy Rocher, como "un sistema de ideas y de juicios, explícita y generalmente organizados, que sirven para describir, explicar, interpretar o justificar la situación de un grupo o de una colectividad y que, al inspirar ampliamente los valores, propone una orientación precisa a la acción histórica de ese grupo o de esa colectividad" (1), tendremos que aceptar la participación del arte en dicho sistema, por más sectario y original que pretenda ser el artista. De hecho, como señala Hauser, los artistas "en la mayoría de los casos, piensan y actúan según principios que aseguran la continuidad y el bienestar de su clase, pero que a menudo sólo de modo mediato y para ellos desconocido concuerda con sus intereses especiales; no siempre piensan con conciencia de clase, aunque se comporten de acuerdo con los intereses de su clase" (2); de ahí que

---

(1) Cit. por Reis, Carlos: *Para una semiótica de la ideología*. Taurus, Madrid, 1987, p. 21.

(2) Hauser, Arnold: *Fundamentos de la sociología del arte*. Guadarrama, Madrid, 1975, p. 84.

Lukács afirmara que " la conciencia de clase es una cierta inconsciencia de clase ", es un " poder llegar a ser consciente " (3). Esta relación de lo ideológico con lo político, de lo conscientemente aceptado por el escritor y lo indirectamente representado en su obra, fue analizada por Engels en sus estudios sobre Balzac para demostrar lo que él llamaba el " triunfo del realismo "; sus conclusiones apuntan a esta naturaleza ideológica del arte, que consiste en " el conocimiento de que la circunstancia decisiva para la determinación de la imagen que del mundo tiene un artista no es el partido que abraza y con el que se declara solidario en principio, sino los ojos con que ve el mundo " (4).

De esta manera, la obra literaria es constancia de esa visión que del mundo tiene el escritor, desde su lugar y momento histórico; mundo que puede agradarle o parecerle aborrecible, pero del que no puede evadirse. En este contexto, ¿qué entender por "literatura comprometida"? En su estudio sobre la poesía de la Guerra Civil española, Natalia Calamai anota que la distinción entre dicha literatura "y la que se basa en la concepción del 'arte por el arte' consiste en que los defensores de la primera son conscientes de sus vínculos con la sociedad y lo afirman abiertamente, mientras los de la segunda afirman su 'autonomía', pero en realidad aceptan la hegemonía política y cultural de la clase dominante y rechazan todo lo que pueda ponerla en peligro"

---

(3) Ibid.

(4) Cit. por Hauser, ibid., p. 174.

(5). Ello implica pensar la literatura como medio y no como fin: "el escritor 'comprometido' sabe que la palabra es acción" decía Sartre; si hablar es revelar, "al hablar, descubro la situación por mi mismo propósito de cambiarla; la descubro a mí mismo y a los otros para cambiarla; la alcanzo en pleno corazón, la atravieso y la dejo clavada bajo la mirada de todos" (6). El escritor sabe que "revelar es cambiar y que no es posible revelar sin proponerse el cambio"; está consciente, siguiendo a Brice-Parain, de que las palabras "son pistolas cargadas". El escritor "si habla, tira. Puede callarse, pero, si ha optado por tirar, es necesario que lo haga como un hombre apuntando al blanco, y no como un niño, al azar, cerrando los ojos y por el solo placer de oír las detonaciones" (7). Por ello, el compromiso político en la literatura es doble: con una abierta opción declarada en dirección hacia el mundo y a través de cierta forma estrictamente literaria. Al escribir se dice, como Sartre: "Con cada palabra que digo, me meto un poco más en el mundo y, al mismo tiempo, salgo de él un poco más, pues lo rebaso en dirección al porvenir".

El compromiso político surge, pues, en la literatura como necesidad del escritor ante su tiempo y como parte de una

---

(5) Calamai, Natalia: *El compromiso en la poesía de la guerra civil española*. Laia, Barcelona, 1979, p. 22.

(6) Sartre, Jean-Paul: *Escritos sobre literatura*. Alianza, Madrid, 1985. T. I, pp. 182-183.

(7) *Ibid.*

urgencia mayor, de una marejada que irrumpe en todos los órdenes de la vida y no sólo, en el arte. La fuerza de dicha necesidad se deja sentir aún más intensamente en acontecimientos radicales, como lo fue la Guerra Civil española para el caso que aquí analizamos. Fue abundantísima y muy variada la producción literaria nacida a raíz de la contienda, tanto en el bando republicano como en el nacionalista. Por ello resulta sorprendente y revelador, como anota Natalia Calamai, que Valbuena Prat en su monumental *Historia de la literatura española* dedique sólo una página y media a la poesía de esa época, poniendo atención casi exclusivamente a la producción franquista. Pesa sobre lo escrito en ese entonces una opinión común que Max Aub hizo pública en la introducción a su *Poesía española contemporánea*: "No es la guerra, cuando se comparte con ardor, como el caso de los mas, buen ámbito para la literatura; nunca lo ha sido sino a posteriori. La vida es demasiado urgente, todo son órdenes, prisas, consignas" (8). Creemos, como lo creyeron los propios escritores comprometidos con la causa española dentro del territorio y de la contienda armada, que quienes así piensan intentan restar su valor moral y artístico al caudal de creaciones nacidas al calor de la lucha, pues es la urgencia misma la

---

(8) Aub, Max: *Poesía española contemporánea*. Era, México, 1969, p. 135.

que impulsa a todo hombre aún sensible a combatir incluso con la palabra. Es más, en ocasiones la palabra parece insuficiente, como lo dice Alberti en uno de sus poemas, escrito en plena Guerra Civil:

Cuando tanto se sufre sin sueño y por la sangre se escucha que transita solamente la rabia, que en los tuétanos tiembla despabilado el odio y en las médulas arde continua la venganza, las palabras entonces no sirven: son palabras. Balas. Balas.

(...)

Ahora sufro lo pobre, lo mezquino, lo triste, lo desgraciado y muerto que tiene una garganta cuando desde el abismo de su idioma quisiera gritar lo que no puede por imposible, y calla. Balas. Balas.

Siendo esta noche heridas de muerte las palabras. (9)

Con todo, hasta la palabra más herida va rezumando vida, una vida que muchos escritores desearían poner en sus yertos escritos de los tiempos de paz. Quien afirme que no se puede decir nada valadero, olvida "que hay ruiseñores que cantan/ encima de los fusiles/ y en medio de las batallas", como escribió Miguel Hernández (10). Es cierto que no toda la producción literaria de este periodo tiene la misma altura. Nadie ha considerado, como decíamos arriba, que la pura buena

---

(9) Alberti, Rafael: *Antología poética*. Alianza, Madrid, 1980, p. 154.

(10) Hernández Miguel: *Obra poética completa*. Alianza, Madrid, 1982, p. 234.

voluntad sea criterio de validez artística. Pero negarle *status* literario a una obra por el hecho de manifestar abiertamente su compromiso político arguyendo que "eso es propaganda, panfleto, pero no arte", es declararse incapaz de comprenderla, más que por no poder, por no querer.

Los mismos escritores involucrados en la Guerra Civil reflexionaron ampliamente acerca de la relación literatura-compromiso político, coincidiendo generalmente con la observación de Sartre de que "el compromiso no debe hacernos olvidar la literatura". Contra los que divorcian ambas cosas, afirmaban con León Felipe:

Todo lo que hay en el mundo es mío y valedero  
para entrar en un poema, para alimentar una fogata.  
Todo hasta lo *literario*, como arda y se quemé (11).

Antonio Machado, a quien cierta crítica quiere ver como un poeta "metafísico" y ajeno a toda política, señalaba que "política y poesía son perfectamente compatibles. Me atreveré a decir más: ha sido casi siempre la poesía el arte que no puede convertirse en actividad única, en profesión. Un hombre consagrado a la poesía pareceme que no será nunca un poeta. Porque el poeta no sacará nunca la poesía de la poesía misma... El hombre consagrado a la poesía y no a las mil

---

(11) Felipe, León: *Ganará la luz*. CNCA, México, 1990, p.100.



realidades de la vida, será el más grande enemigo de las musas" (12). A esto mismo se refería Aleixandre al afirmar que "la poesía no es cuestión de palabras". De esta concepción combativa de la literatura se desprende la imagen de la pluma con filo, esgrimida con arte y con coraje, y la del poeta que, al decir de Alberti, no olvida el clavel pero se carga decididamente del lado de la espada.

Suele reprochársele a los escritores involucrados en la Guerra Civil un exceso panfletario y nada artístico que es causa de cierto olvido en el que - dicen - han caído sus obras con el paso del tiempo. Es evidente que la intención propagandística de una obra cumple o no su objetivo en su momento concreto y éste aspecto debe evaluarse de acuerdo con su *eficacia* como tal. Pero esto no implica que una vez cumplida, la obra se vacíe y pierda toda vigencia. Si así fuera, textos como las *Provinciales* de Pascal o la *Lettre sur les spectacles* de Rousseau nos serían totalmente ajenos sólo porque el primero es un ataque contra la Compañía de Jesús de aquel entonces y el segundo una conminación a no ir al teatro. Es cierto: toda propaganda esta condenada por el tiempo a caducar. Lo mismo vale para todo texto literario, y sin embargo seguimos leyendo incluso con pasión textos ya lejanos nacidos a la luz de coyunturas históricas precisas.

---

(12) Cit. por Calamai, N. Op. cit., p. 34.

Además, no olvidemos que la mayor o menor fortuna de un texto pretérito no está sólo en sus manos: su renacimiento u olvido posterior es también resultado de las condiciones y necesidades históricas de aquellos que lo leen. Los valores actualizados de una obra " siempre los redescubre o recibe solamente un presente de luchas con problemas ideológicos, sociales y artísticos semejantes a aquellos en que se debatieron sus iniciadores " (13).

En el II Congreso de Escritores Antifascistas, del que nos ocuparemos más adelante, Arturo Serrano Plaja hizo patente la necesidad de responder artísticamente a ese compromiso públicamente admitido :

Nosotros declaramos que nuestra máxima aspiración es la de expresar fundamentalmente esa realidad, con la que nos sentimos de acuerdo, poética, política y filosóficamente... De ahí nuestra actitud ante el arte de propaganda. No lo negamos, pero nos parece, por sí solo, insuficiente. En tanto que es camino para llegar al fin que ambicionamos, nos importa el camino, pero como camino. Sin olvidar en ningún momento que el fin no es, ni puede ser, el camino que conduce a él (14).

A esto mismo se refiere Roger Garaudy, al afirmar que al artista:

no le pedimos panfletos de propaganda inmediata ni consignas para el combate cotidiano, cosas perfectamente respetables e indispensables, pero

---

(13) Hauser, A. Op. cit., p. 92.

(14) Cit. por Calamai, N. Op. cit., p. 92.

pertenecientes a un dominio que no es específicamente el suyo. Lo que esperamos, lo que los hombres que aman el porvenir tienen el derecho de esperar de quienes son eminentes creadores, es que incorporen a su sangre el testimonio de nuestro combate y, a partir de allí, descubran los signos y el lenguaje que les permitirán proyectar delante nuestro la imagen más alta y exigente que los hombres se hacen de sí mismos (15).

Nos ha parecido necesario dedicar todo este apartado al tema del compromiso político en la literatura para entrar al poema IV de *España, aparta de mí este cáliz*, no sólo por cuanto representa para nuestro estudio, sino además porque lo expuesto aquí es apenas el punto de partida para desarrollar en páginas posteriores el compromiso particular de Vallejo, plenamente entendible sólo dentro de la compleja y peculiar idiosincracia vallejeana. Decimos "peculiar" porque, como veremos más adelante, este compromiso es asumido por el poeta peruano más allá de la adhesión partidista y de la exaltación republicana en los poemas, cosa que podría pasar como propaganda entusiasta en el texto que ahora vamos a comentar. Es importante advertirlo de una vez, porque, como veremos, el compromiso vallejeano sin dejar de ser político es eminentemente literario.

Hay en el poema IV, desde sus primeras líneas, una clara conexión con la lírica de la Guerra Civil, en la que el obrero, el campesino, el "pobre pobre", es exaltado como

---

(15) Garaudy, Roger: *Estética y marxismo*. Martínez Roca, Barcelona, II ed., 1971, p. 25.

personaje mayor de la contienda. De ahí que la denominación "mendigos" resulte a la vez hiperbólica y tremendamente real: se hermana por la hipérbola con expresiones como "animales tiernísimos", usada por Alberti para describir a los soldados "duros y acostumbrados / a que de pronto el sueño les coja donde sea, / como a los incansables perros de los ganados". La eficacia de esta expresión radica no sólo en la ternura que encierra, sino además en la intención estética: intentar contrarrestar la megalomanía y exquisitez burguesas con los mismos personajes que ha desterrado de su literatura y su mundo. Pero a la vez, decíamos, es tremendamente real: en uno de sus mejores poemas de la guerra, Aleixandre describe la desolación de la ciudad, por la que vagan sus habitantes, pobres en verdad pobres: "Se ven pobres mujeres que corren en las calles / como bultos o espanto entre la niebla" (16).

En relación con los versos siguientes, anotamos ya en otra parte de dónde procede esta visión "infernalmente divina" que de la guerra de España tiene Vallejo. Nos limitamos por ello a mencionar que, de acuerdo con Larrea, en la primera versión mecanografiada de este poema se lee "Los perdioseros luchan suplicando infernalmente / a Dios, para que ganen los pobres la batalla / de Santander", de lo que,

---

(16) Osuna, Rafael (edit.): Pablo Neruda y Nancy Cunard: "Les Poètes du Monde Défendent le Peuple Espagnol". Origenes, Madrid, 1987, p. 94; vid. también Aleixandre, V. *Nuevos poemas varios*. Plaza-Janés, Barcelona, 1987, p. 52.

según él, podría desprenderse que Vallejo lo escribió paralelamente al desarrollo de la batalla, que aún no daba por perdida. Dicha versión es el poema VII de " Batallas de España ", texto que, en efecto, hace pensar en una posible intención inicial del poeta de elaborar " poemas - crónica " sobre los principales hechos de guerra en España; proyecto que abandonaría para tratarlo más ampliamente en el poemario que nos ocupa. Pero esto es sólo otra conjetura.

Llaman nuestra atención frases como " encarnízanse en llorar plomo social / al pie del individuo ", " tácticos escuadrones que disparan... desde un umbral, desde sí mismos", porque con ellas Vallejo no parece dirigirse a la colectividad, aunque, como casi todos los que animaron desde sus poemas a la lucha republicana, utilice preferentemente el plural al hablar de sus personajes. El autor de *Trilce* sabía que el individualismo a ultranza es un veneno que acaba por minar todo movimiento social, pero creemos que estaba consciente de que su destinatario era, finalmente, un hombre, no la masa anónima sino una historia, una vida, una cara conocida. De ahí los Pedro Rojas, los Ernesto Zúñiga, los Ramón Collar a quienes se dirige. El saludo final de este poema, " ¡ El poeta saluda al sufrimiento armado ! ", nos parece plural y personal a la vez, lo suficientemente universal y propio como para que todos aquellos que estaban y están hermanados por el sufrimiento tengan cabida en el verso. De esta manera, Vallejo atendía, tal vez sin saberlo, a la advertencia que Machado le daba a los poetas

comprometidos con la Guerra Civil : " Escribir para las masas no es escribir para nadie. Si os dirigis a las masas, el hombre, el *cada hombre* que os escucha no se sentirá aludido y necesariamente os volverá la espalda ".



V  
IMAGEN ESPAÑOLA DE LA MUERTE

¡Ahí pasa! ¡llamadla! ¡Es su costado!  
Ahi pasa la muerte por Irún;  
sus pasos de acordeón, su palabrota,  
su metro del tejido que te dije,  
5 su gramo de aquel peso que he callado... ¡sí son ellos!

¡llamadla! ¡Daos prisa! Va buscándome en los rifles,  
como que sabe bien dónde la venzo,  
cual es mi maña grande, mis leyes especiosas, mis

[ códigos terribles.

¡llamadla! Ella camina exactamente como un hombre,  
[ entre las fieras  
10 se apoya de aquel brazo que se enlaza a nuestros pies  
cuando dormimos en los parapetos  
y se para a las puertas elásticas del sueño.

¡Gritó! ¡Gritó! ¡Gritó! su grito nato, sensorial!  
Gritara de vergüenza, de ver cómo ha caído entre las  
[ plantas,

de ver cómo se aleja de las bestias.

de oír cómo decimos : ¡Es la muerte!

¡De herir nuestros más grandes intereses!

(Porque elabora su hígado la gota que te dije, cama-  
[ rada;

porque se come el alma del vecino).

20 ¡llamadla! Hay que seguirla  
hasta el pie de los tanques enemigos,  
que la muerte es un ser sido a la fuerza,  
cuyo principio y fin llevo grabados  
a la cabeza de mis ilusiones,  
25 por mucho que ella corra el peligro corriente  
que tú sabes  
y que haga como que hace que me ignora.

¡llamadla! No es un ser, muerte violenta.



sino, apenas, lacónico suceso:  
 30 más bien su modo tira, cuando ataca,  
 tira a tumulto simple, sin órbitas ni cánticos de dicha;  
 más bien tira su tiempo audaz, a centimo impreciso  
 y sus sordos quilates, a déspotas aplausos.  
 Llamadla, que en llamandola con seña, con figuras,  
 35 se la ayuda a arrastrar sus tres rodillas;  
 como, a veces,  
 a veces duelen. punzan fracciones enigmáticas, glo-  
 [bales,  
 como, a veces, me palpo y no me siento.

¡Llamadla! ¡Daos prisa! Va buscándome,  
 40 con su coñac, su pómulo moral,  
 sus pasos de acordeón, su palabrota.  
 ¡Llamadla! No hay que perderle el hilo en que la lloro.  
 De su olor para arriba, ¡ay de mi polvo, camarada!  
 De su pus para arriba, ¡ay de mi férula, teniente!  
 45 De su imán para abajo, ¡ay de mi tumba!

" Nadie muere sino después de haber hecho alguna cosa interesante. Este o aquel ha hecho algo interesante, puesto que ahora muere ", escribió Vallejo en uno de los apuntes que después integraron el libro *Contra el secreto profesional*, haciendo alusión a ese tema que, de manera tan recurrente, aparece a lo largo de su obra y que en *España, aparta de mí este cáliz* ocupa un lugar aún más relevante. En efecto, ya desde el segundo verso del poemario (" cuando marcha a morir tu corazón ") la muerte aparece como un leitmotiv que nos conduce a través de los campos y ciudades españolas devastadas por la guerra y da pie para que el poeta exprese sus reflexiones y su postura ante los hechos. Con todo, hasta este momento no se había detenido a hablarnos de ella como

protagonista : de ahí la importancia que tiene este quinto poema de la serie, " Imagen española de la muerte ". Cabe señalar, ante todo, que este texto - lo mismo que " Invierno en la batalla de Teruel " no fue escrito originalmente pensando en los acontecimientos españoles que menciona ni pertenecía al ciclo de los poemas de España. En su forma primitiva, era un poema que versaba sobre la muerte y la guerra en general, y del cual se desconoce la fecha de redacción precisa, aunque se supone que fue escrito a principios de los años treinta. Vallejo lo corrigió, añadiendo al texto mecanografiado las alusiones históricas y geográficas necesarias. Así, las menciones a las batallas de Irún y Teruel deben considerarse más como una especificación secundaria que como un indicio para fechar el poema.

El texto completo es una larga invocación, un insistente requerimiento a la muerte. El poeta la sabe, la ha visto pasar por todo el mapa español con " sus pasos de acordeón, su palabrota ", moviéndose entre los hombres como " un hombre entre las fieras ". Sin embargo, no la concibe como una muerte aislada, mullida, apoltronada en el cadáver de un solo individuo, o como ese accidente que apaga de golpe los días que sólo uno ha contado. " No es un ser, muerte violenta, / sino, apenas, lacónico suceso ". dice el poeta, repitiendo lo que ya con anterioridad había expresado en uno de sus apuntes: " Para las almas de absoluto, la muerte es una desgracia intemporal vista de aquí, de allá, del mundo, del cielo, del instante, y del futuro y del pasado. Para los

seres materialistas, ello no es más que una desgracia vista de este mundo : como ser pobre, casarse, ponerse en ridiculo, etc." (1). De ahí el tratamiento coloquial que le da al tema. "¡Ahí pasa! ¡Llamadla! ¡Es su costado!", " ¡Llamadla! ", repite constantemente, porque este convocarla es convocar a los otros en ella, es reconocer que la muerte " se come el alma del vecino " y no se cansa " de herir nuestros más grandes intereses " para hacerlos más grandes, como decía el poeta al inicio de este apartado. Muerte grávida, muerte con todos. " tira a tumulto siempre ", y así como Vallejo decía " mi metro mide dos metros; mi kilo pesa una tonelada " para reconocer la presencia de los otros en él, así ve ahora en la muerte "su gramo de aquel peso que he callado... ¡si son ellos!". A través del poema, se transforma la visión tradicional, pasiva, de la muerte como algo que cae sobre los hombres, que los hombres esperan como esperan la noche, para convertirla en un camino, en una actitud que es ante todo acción, seguimiento, consecuencia. " ¡ Llamadla ! ¡ Daos prisa ! ", " Hay que seguirla / hasta el pie de los tanques enemigos " no son sólo exhortaciones para el soldado que libra la batalla en el frente español; independientemente de que pudieran leerse esas líneas en el campo de lucha, son ya una declaración de principio, de lo que fue para Vallejo esta guerra, esta muerte:

---

(1) Vallejo, C: "Aforismos", en *Universidad de Mexico*. 495, abril de 1992, p. 29.

Un ser sido a la fuerza,  
cuyo principio y fin llevo grabados  
a la cabeza de mis ilusiones,  
por mucho que ella corra el peligro corriente  
que tú sabes  
y que haga como que hace que me ignora.

Esta concepción de la muerte como algo que se alcanza, como algo que llega a ser merecido, hace pensar en el concepto de la " muerte propia " de la que hablaba Rilke : consecuencia y culminación de la vida del hombre, que va creciendo y madurando en él como un fruto. La semejanza es tangencial : ambas son muertes vividas, plena expresión de la vida que se ha llevado, pero en Vallejo adquiere un matiz plural, colectivo, ajeno a la idea rilkeana.

Dada la importancia del tema, nos parece oportuno detenernos en este punto y considerar qué desarrollo tiene el concepto de muerte en la obra de Vallejo, a fin de entender con amplitud el contenido afirmativo, creativo, de dicha recurrencia, así como su significación en España, *aparta de mí este cáliz.*

" Hay golpes en la vida, tan fuertes... Yo no sé ! / golpes como del odio de Dios...Serán talvez los potros de barbaros atilas; / o los heraldos negros que nos manda la muerte ". declaraba Vallejo en las líneas del poema que inaugura su primer libro publicado, dando a conocer, quizá sin saberlo, tres de los temas medulares de toda su obra : el dolor humano; la relación del poeta con esa divinidad ausente e implacable en la que, al parecer, nunca dejó de creer; y la

muerte con sus múltiples manifestaciones : la personal ( la "muerte propia" de la que hablaba Rilke ), la de los seres queridos, la social, la literaria, la amorosa. El poeta en ciernes va afinando su voz, su perfil y sus temas llevado de las manos por la vida y la muerte. Junto con sus primeros viajes, sus primeras despedidas eternas : en 1915 muere su hermano Miguel, su " corazon gemelo ", como lo llamaba César; en 1918, Maria Rosa Sandoval, una joven taciturna y sensible con quien el poeta mantuvo una relación amorosa " de una extraña intensidad romantica "; en ese mismo año, su padre literario, Manuel Gonzalez Prada, y su madre. Comienza así a engrosarse la lista de fantasmas que el joven peruano llevará consigo a donde vaya, para invocarlos y dialogar con ellos en el cuarto cerrado de la pagina escrita. Dialogo mudo, por demás imposible. " Yo vivo muriéndome ", escribía a uno de sus hermanos, " Y no se a dónde mi ( sic.) irá a dejar esta vida miserable y traidora. En este mundo no me queda nada ya. Apenas el bien de la vida de nuestro papacito. Y el día que esto haya terminado, me habre muerto yo también para la vida y el porvenir, y mi camino se ira cuesta abajo...Asi caso mis días huérfanos lejos de todo y loco de dolor " (2). De ahí que, al barajar sus recuerdos, extraiga de ellos material para escribir poemas como " Los dados eternos ", " Lo pasos lejanos ", " A mi hermano Miguel ", " Enereida ", que

---

(2) Flores. Angei: Op. cit., p. 24.

preludian los temas del amor y el núcleo familiar definitivamente perdidos, desarrollados posteriormente en *Trilce*. No resulta excesivo, por lo tanto, afirmar que gran parte de la poesía primera de Vallejo huele a " húmeda tierra de cementerio que " huele a sangre amada ", como él mismo lo dice en dos versos de entonces. Pensar la muerte, pensar sobre la muerte implica, necesariamente, darle un sentido. Si el poeta peruano la hizo una preocupación medular de muchos escritos suyos, cabe esperar que de esta experiencia obtuviera algunas respuestas, por muy parciales, contradictorias e incompletas que fueran. La formación de Vallejo fue eminentemente cristiana, como lo atestiguan sus cartas, varios poemas y el hecho mismo de que su madre deseara para él una carrera religiosa; pero no parece haber sido un fervoroso creyente ni un católico tradicionalista. Más bien tenía algunas ideas y bastantes dudas acerca de lo divino y su relación con el hombre, e inclusive en su etapa comunista - durante los últimos diez años de su vida - solía recurrir a esta suerte de religión propia en cuyo centro habitaba una irreprimible tendencia a creer en una fatalidad implacable que se sirve de la muerte y el dolor como instrumentos. Es probable que esta fatalidad haya venido a suplir la primigenia idea del dios tradicional, un dios carnal " que ama y engendra sin sensual placer ", que " como un hospitalario, es bueno y triste " y al que " debe dolerle mucho el corazón ", pero que no alcanza a explicar la muerte. ni cabe en la eternidad : " ¿ no puedes, Señor contra la

muerte, / contra el límite, contra lo que acaba ?". Una de las primeras cosas que aprende el nacido en la tradición cristiana es que Dios se muere. Tal vez sea esta la primera experiencia de la muerte, el umbral que pisamos para entrar a la vida. Quizá la fe nace al aceptar no que Dios nació y vive, sino que volvió de su muerte. Un dios que no regresa del reino de los muertos pasa a engrosar las huestes de las divinidades falibles, los seres del inframundo. Si existe, el infierno está lleno de dioses que no resucitaron. Tal vez por esto Vallejo no tuvo fe, sino sólo hambre de creencia : su dios no se recuperó de su suicidio, del " suicidio monótono de Dios ", como lo llama en " Retablo ".

Hay ganas de...no tener ganas, Señor;  
a ti yo te señalo con el dedo deicida ;  
hay ganas de no haber tenido corazón.

" Dios mío, si tú hubieras sido hombre, / hoy supieras ser Dios ", dice en versos llenos de desconsuelo, ya que el dios que declina pone al descubierto su juego : el tacto que el poeta suponía Creador es tan sólo un golpe cruel de dados. Dios es un jugador, un mal tirador de dados. Ante el esfuerzo creador del lanzador de dados, como dice Vallejo en uno de sus cuentos.

al dar la suerte  
del universo todo,  
surgirán las ojeras de la muerte.  
como dos ases fúnebres de lodo.

Por ello, la tierra "a fuerza de rodar a la aventura" se ha convertido tan sólo en un canto rodado, un dado desgastado que, al no poder salir más de las manos de Dios, " no puede pasar sino en un hueco, / en el hueco de inmensa sepultura ".

Esta es una de las razones por la que *Los heraldos negros* es un libro vacilante, de afirmación y negación continuas de Dios, reflejo fiel de las inquietudes nunca aplacadas del poeta : el hombre que asiste a la agonía de dios y que afirma " yo nací un día que dios estuvo enfermo, / grave ", es el mismo que le escribe a Pablo Abril en 1925, ya en París : "Vuelvo a creer en Nuestro Señor Jesucristo. Vuelvo a ser religioso, pero tomando la religión como el supremo consuelo de esta vida. Sí. Sí, debe haber otro mundo de refugio para los que mucho sufren en la tierra. De otra manera, no se concibe la existencia, Pablo" (3).

Como resultado de este paulatino desvanecimiento del Dios tradicional y del enraizamiento de aquella idea de la fatalidad que mencionábamos, el concepto de muerte termina por adquirir plenamente las dos connotaciones ya esbozadas en *Los heraldos negros* : por una parte, la muerte como manifestación del erotismo, como ese fallecer entre dos que brindan al ser humano una fugaz sensación de eternidad; y por otra, la muerte como orfandad, como esa última condición de desamparo que lo lleva a buscarse entre los otros, inclusive a costa de perderse.

---

(3) Ibid., pp. 37-38.



" ¡ La tumba es todavía / un sexo de mujer que atrae al hombre ! ". afirma Vallejo, haciendo énfasis en el carácter "atractivo", seductor pero a la vez implacable, inevitable, de la muerte, a la que califica en un título suyo como " el tálamo eterno ":

Y cuando pienso así, dulce es la tumba  
donde todos al fin se compenetran  
en un mismo fragor;

dulce es la sombra, donde todos se unen  
en una cita universal del amor.

Si el amor se subordina a la muerte, o mejor, se expresa plenamente en ella, es porque amor es para el poeta insaciable hambre de unidad. En la terrible certeza de no vivir encuentra el poeta remanso para las existencias que sólo en ese mar son " aguas encontradas que jamás han de istmarse ". Aún así, Vallejo encuentra en la entrega amorosa y, más concretamente, en la unión sexual esa " doncella plenitud del 1 ", esa muerte más dulce que reconcilia y ampara. De ahí la " genitalidad " de muchos poemas de *Trilce*, ya anunciada en *Los heraldos negros* por versos como "Ay ! la llaga en color de ropa antigua, / cómo se entreabre y huele a miel quemada!" , y plenamente expresada en la carnalidad gráfica de frases como " vusco volvvver de golpe el golpe ", que ya comentamos en otras páginas. Si Vallejo se detiene en la genitalidad es porque a través de ella cree manifestar en toda su crudeza el ansia de unidad :

Pienso en tu sexo.  
Simplificado el corazón, pienso en tu sexo,  
ante el hijar maduro del día.  
Palpo el botón de dicha, está en sazón.  
Y muere un sentimiento antiguo  
degenerado en seso.

La palabra llana, surgida de la contemplación "desilusionada" del cuerpo, degenerada en seso, intenta restituir cuanto se ha ganado y perdido a causa de la conciencia que hace al hombre volver de la entrega amorosa con una muerte más grande y un silencio crecido. No es "el bruto libre / que goza donde quiere, donde puede", sino una criatura con ansia de ser vertida en otra: "pugnamos ensartarnos por un ojo de aguja". De ahí que la pareja, el "grupo bicardiaco" se halle en su plenitud más cerca de la muerte que en cualquier otro momento: "Los novios sean novios en eternidad. / Pues no deis 1, que resonará el infinito. / Y no deis 0, que callará tanto. / hasta despertar y poner de pie al 1". Por ello, *Trilce* puede leerse como un largo canto, una larga meditación sobre la muerte encarnada en la entrega amorosa, con su dolor y su dicha, su expresión y su mudo fracaso; en suma, como una reflexión sobre la muerte cantada con el "escándalo de miel de los crepúsculos", con el "¡Odumodneurtse!", con el estruendo mudo que, al darse, entonan los amantes.

Si la angustia ante la muerte encuentra una respuesta en el darse amoroso y hace de él una religión, una re-unión, una reconciliación en el otro, una suma de ese dos que pugna por ser uno, va a ser a costa de acentuar el carácter aislado del

individuo, huérfano sin consuelo. De ahí que el tema de la orfandad como condición existencial del hombre vaya de la mano con el erotismo de *Trilce*, y se manifieste abiertamente en los poemas que hablan sobre la pérdida protección familiar, a través de la evocación de la infancia vuelta ya sólo una reunión de fantasmas. Entre ellos, el fantasma de la madre que, si es en concreto la madre fallecida en 1918, también es la simbolización del abandono humano, de ese desamparo que sólo mitiga la existencia del hombre entre los hombres, y que, por lo tanto, prefigura ya a la "madre España" de *España, aparta de mí este cáliz*.

Resulta muy conmovedor leer algunos poemas de *Trilce*, como el III, el XXIII, el LXI, el LXV, así como otros de los llamados "poemas humanos" a la luz de esta orfandad terrible. "Llamo, busco al tanteo en la oscuridad", dice Vallejo recordando una experiencia infantil - el encierro en un gallinero aguardando la llegada de los hermanos mayores -, pero también expresando la condición del que se sabe, nos sabe, "sin más remedio solos". "Madre dijo que no demoraría", pero ¿cómo saberlo? Todo es encierro y desamparo. Duda: "No me vayan a haber dejado solo. / y el único recluso sea yo". (Sirvanos, de paso, este poema para apuntar la estrecha relación que guarda el tema de la orfandad con los recuerdos que el poeta tenía de su encarcelamiento, lo que lo lleva continuamente a asociarlo con el de la injusticia.) Único recluso, se dirige a la madre muerta para decirle "cómo nos van cobrando todos / el alquiler del mundo donde nos

dejas ". Llama, pero nadie responde : " Todos están durmiendo para siempre ". Si la madre es la muerte, es esa "muerte inmortal " de la que el hombre ha salido a su humano destierro, a su andar solitario, no hay más remedio que despedirse de uno e ir a buscar a los otros, ir a encontrarse en los otros.

Al llegar a este punto ocurre una transformación importante : la madre del poeta deja de aparecer como referencia anecdótica concreta en los poemas, para que surja, " sin haberlo advertido jamás ", la "madre unánime ". Este cambio coincide con el traslado del poeta a París, donde escribe el resto de su obra, donde reafina su voz y redefine su condición de poeta; donde trabaja incansablemente para vivir, obremente; desde donde viaja a España y a la URSS; donde conoce a Georgette, donde labora como poeta comprometido con el partido Comunista español; desde donde presencia el desarrollo de la Guerra Civil y donde, finalmente, muere en 1938. Por ello, resulta importante que el mismo texto donde habla de esa madre universal que anuncia a la " madre España ", uno de sus primeros escritos europeos, sea el mismo donde afirma : " Hasta París ahora vengo a ser hijo " .

Este descubrimiento del mundo ( no olvidemos que así pensaba titular Vallejo en un inicio a su libro sobre el viaje a la URSS ), esta revelación de la vida en otros, la muerte en otros, es fundamental para comprender la dimensión del tema de la muerte en España... así como su relación con

el resto de su obra. No se puede limitar la dimensión social del poemario aquí comentado a su difusión en el frente español o a las referencias abiertas a ciertos hechos históricos. Hay que ver, en la medida de lo posible, cómo se integra y transforma la visión total del poeta en este caso concreto. Por ello, la larga digresión que es este apartado no apunta sólo a explicar el poema V, "Imagen española de la muerte "; quiere también aportar el material y las reflexiones suficientes para entender, en los capítulos siguientes, por qué siendo un libro nacido con el sello de la derrota, poblado de cadáveres, de sangre derramada, de mujeres y hombres mutilados. *España, aparta de mí este cáliz* es un canto vital y doloroso de esperanza.



VI

CORTEJO TRAS LA TOMA DE BILBAO

Herido y muerto, hermano,  
criatura veraz, republicana, están andando en tu trono,  
desde que tu espinazo cayó famosamente;  
están andando, pálido, en tu edad flaca y anual,  
5 laboriosamente absorta ante los vientos.

Guerrero en ambos dolores,  
siéntate a oír, acuéstate al pie del palo súbito,  
inmediato de tu trono;  
voltea;  
10 están las nuevas sábanas, extrañas;  
están andando, hermano, están andando.

Han dicho: "¡Cómo! ¡Dónde!...", expresandose  
en trozos de paloma,  
y los niños suben sin llorar a tu polvo.  
15 Ernesto Zúñiga, duerme con la mano puesta,  
con el concepto puesto,  
en descanso tu paz, en paz tu guerra.

Herido mortalmente de vida, camarada,  
camarada jinete,  
20 camarada caballo entre hombre y fiera,  
tus huesecillos de alto y melancólico dibujo  
forman pompa española, ¡pompa  
laureada de finísimos andrajos!

Sientate, pues, Ernesto,  
oye que están andando, aquí, en tu trono,  
desde que tu tobillo tiene canas.  
¿Qué trono?  
25 ¡Tu zapato derecho! ¡Tu zapato!

13 Set. 1937

Mucho han discutido los editores y críticos de la obra vallejiana acerca de los múltiples problemas que esta representa, desde la cronología de los textos hasta el título mismo de las colecciones, dado el carácter claramente inacabado de los manuscritos en su conjunto. En su ensayo *Los destinos de la obra y los malentendidos del destino*, texto que acompaña a la edición que para este estudio hemos utilizado, Américo Ferrari apunta las peripecias y transformaciones por las que, de edición a edición, ha atravesado la obra y señala, entre otras cosas, la impropiedad de reunir póstumamente bajo un título como *Poemas humanos* la producción del autor a lo largo de 15 años, producción no en su totalidad acabada y de ningún modo organizada a la muerte del poeta. De ahí que resulten arbitrarios tanto el título mencionado (extraído de unos apuntes que la viuda de Vallejo decía tener y que, se supone, destruyó antes de morir), como los de *Poemas en prosa*, *Poemas póstumos*, *Sermón de la barbarie*, *Nómina de huesos* e, inclusive, *Arsenal del trabajo*, *Pesadilla del potencial* e *Instituto Central del Trabajo*, títulos que Vallejo llegó a mencionar, sin mucha convicción, en una entrevista realizada a principios de los años treinta. Hacemos referencia a lo



anterior para señalar que estamos conscientes de semejante impropiedad y que si en este estudio empleamos la expresión "poesía humana", concretamente en este capítulo, va a ser considerando, ante todo, que se trata de una categoría artificialmente obtenida de un título fallido, y que no intenta explicarlo sino, a lo sumo, servir como herramienta para la interpretación de algunos recursos y recurrencias vallejanas.

De acuerdo con diversos estudios de estilística cuantitativa aplicada a la poesía de Vallejo (1), es de notarse su asidua recurrencia al empleo de elementos ligados con el cuerpo humano o de vocablos que lo representan metonímicamente: sin contar funciones, enfermedades o maneras de ser del cuerpo, el número global de ocurrencias directamente corpóreas registrado por el estudio de Giovanni Meo Zilio (2) supera la cifra de 1200. Como él mismo indica, el lexema "que encabeza la lista por su mayor frecuencia es PIE, seguido inmediatamente por MAND, representantes más destacados de aquél soberano elemento óseo (más de 400 ocurrencias)": en tercer lugar "aparecen CORAZON Y OJO", en íntima relación con SANGRA y VENA. Como curiosidad, damos en la página siguiente la lista completa de ocurrencias, a fin de no hacer tediosa la relación de vocablos.

---

(1) Vid. "Bibliografía" en Vallejo, C. *Obra poética*, ed. cit.

(2) Meo Zilio, Giovanni: "El lenguaje poético de César Vallejo a la luz de los resultados computacionales", en *Obra poética*, pp. 621, ss.

MATERIALES PARA UN ESTUDIO DE ESTILÍSTICA CUANTITATIVA

Partes del cuerpo humano  
(en cada uno de los lexemas enumerados  
están incluidos también sus derivados)

Ocurrencias

78	PIE
67	MANO
59	SANGRE
53	CORAZÓN, OJO
47	VENA
33	CUERPO
32	BOCA, PECHO
30	BRAZO
24	CARNE, LABIO
23	CADÁVER, HUESO, FRENTE, SUDOR
22	CUESTA, HOMBRO
21	DEDO, ESPALDA
18	ROSTRO
14	ÓRGANO, SIEN
13	DIENTE
12	LÁGRIMA, PELO
11	CODO, CUELLO, NERVIJO, OREJA, VASO
10	CARA, CÉLULA, PUPILA, RODILLA, SENO
9	CABELLO, OREJA, UÑA
8	CARGANTA, LENGUA, PIERNA, TRENZA, VIENTRE
7	CRÁNEO, ESQUELETO, SEXO
6	CALAVERA, ENTRAÑA, OJERA, PIEL, ORINA
5	ARRUGA, BARBA, CANA, ÍNDICE, PÁRPADO, TOBILLO, TRONCO
4	LOMO, MERIQUE, NARIZ, ÓRBITA, PALMA, PESTAÑA, TALÓN, TÓRAX
3	CEREBRO, DORSO, ESPINA (DORSAL), ESTÓMAGO, FALANJA, GLÁNDULA, MEJILLA, MEMBRANA, MUELA, MÚSCULO, PALADAR, SALIVA, SESO, TIMPANO, VÁLVULA
2	ALVÉOLO, ANCA, ARTERIA, AURÍCULA, BACTERIA, CEJA, CERUDO, COÁGULO, COLMILLO, CUTIS, ENCIA, ESTERNON, EXCREMENTO, HICADO, HINOJO, HÚMERO, HUMOR, MENTÓN, NUCA, OMBLIGO, OVARIO, PEZÓN, SECRECIÓN, TESTÍCULO, TIBIA, VÉRTEBRA, ANO, AORTA, BARRIGA, BACILO, BRONQUIO, BUSTO, CAPILAR, CARRILLO, CARTILAGO, CERVICAL, COJÓN, COLUMNARIO, COYUNTURA, CUERDA (VOCAL), CULATA, EMBRIÓN, ESTIÉRCOL, FÁLICO, FÉMUR, LARINGE, MANDIBULAR, MELENUDO, METACARPO, MUSLO, NALGA, PANCREÁTICO, PANTORRILLA, PATILLA, PELVIS, PLEURA, PREPUCIO, PUS, RETINA, TENDÓN, TETA, TUBERCULO, TUÉTANO, VÍSCERA.

El total general de las ocurrencias es de 1.218.

Lo que se pretende con dicho estudio no es, desde luego, extraer conclusiones fáciles acerca del *modus operandi* vallejiano, por cuanto no se revela con una lista de ocurrencias el sentido peculiar que el autor ha asignado a cada palabra en cada ocasión. Tampoco se pretende suplir al crítico con una computadora. Al contrario: con esta nada desdeñable herramienta, el crítico debe abrirse paso a través de los textos y complementarlos con su interpretación. Por lo demás, resulta interesante comprobar cómo los estudios computacionales, por un lado, y la crítica tradicional, por el otro, apuntan hacia conclusiones semejantes acerca de la presencia, en la poesía vallejana, de un elemento profundamente ético-estético que podríamos denominar como *lo humano*. Estéticamente, estaría representado por el uso razonado de la corporalidad del individuo como un gran todo lleno de contenidos afectivos y plásticos que hacen del universo poético de Vallejo un cosmos habitado, *animado* - dotado de alma y cuerpo- por lo humano.

Con frecuencia, el poeta emplea una metáfora corporal para dotar de vida a un objeto, hasta ese entonces inanimado: "polvo humano". "horno de mi corazón", "al encogerse de hombros los linderos". "pobre barro pensativo", "la calle está ojerosa de puertas", "descalzos atriles", "haber tenido por las narices a dos badajos inacordes", "el tórax del Café", etc. Esta presencia humana que el poeta reconoce en el mundo nos lleva, necesariamente, a un planteamiento ético que el autor no ignoraba: si los humanos habitamos el mundo, es

decir lo transformamos "a imagen y semejanza" nuestra, es a causa de nuestro esfuerzo aplicado, de nuestro trabajo. "El hombre procede suavemente del trabajo" decía Vallejo en sus apuntes, para señalar el carácter eminentemente corporal de cualquier producto humano. "El salario no es más que un hombre especial con que se designa el precio de la fuerza de trabajo, o lo que suele llamarse *precio del trabajo*, el hombre especial de esa peculiar mercancía que sólo toma cuerpo en la carne y la sangre del hombre" (3), escribió Marx para señalar cómo en el capitalismo, al hablar de "intercambio" entre salario=dinero y fuerza de trabajo=mercancía, lo que se da en realidad es una enajenación: el obrero brinda a cambio de dinero (trabajo muerto, objetivo), su trabajo, trabajo vivo que no es sino su propio cuerpo, sus músculos, su sangre, vertidos, convertidos en una mercancía, en un objeto-un tornillo, un auto, un edificio-que él ha producido pero donde no se reconoce.

Es por esta razón que Vallejo, sobre todo a raíz de su politización en el año 1928, insiste tanto en dicha "humanización" de lo cosificado-cosificación que, desde luego, incluye también al hombre mismo-, y de ahí también que pueda distinguirse en este recurso una definida posición ideológica: "manía de grandeza, enfermedad burguesa" llamaba

---

(3) Marx, C.; Engels, F. *Obras escogidas*. Progreso, Moscú, s.f. T. I, p. 67.

Vallejo a la tendencia en la literatura a olvidar en nombre de los "temas sublimes" e incluso en nombre "de las fuerzas interatómicas, de los electrones, del soplo y equilibrio cósmico", aquellas pequeñas grandes cosas en las que reconocía la mano, el pie, los ojos de otros seres humanos (4). "Ya va a venir el día, ponte el cuerpo" es, por ello, el grito de guerra de la poesía completa de Vallejo.

Pocos poemas, recordando lo dicho, tan plenamente *humanos* como los que integran *España, aparta de mí este cáliz*. El VI, "Cortejo tras la toma de Bilbao", es un buen ejemplo de ello. Fechado el 13 de septiembre, hace alusión a la toma de dicha ciudad, llevada a cabo el 19 de junio de 1937. Con todo, no es el hecho bélico el personaje central del poema, sino un combatiente del cual no hemos podido hallar referencia alguna: Ernesto Zúñiga. En él encarna ese "soldado conocido" al que alude Vallejo en otro texto: al pueblo mismo. "Por primera vez se hace una guerra por voluntad espontánea del pueblo...son los transeúntes y no ya los soldados, quienes, sin coerción del Estado, sin capitales, sin espíritu ni organización militares, sin armas ni kepís, corren al encuentro del enemigo y mueren por una causa clara, definida. Se comprende de suyo que se sientan en esta lucha latidos humanos de una autenticidad popular y de un alcance germinal

---

(4) Vallejo, C.: *El arte y la revolución*, p. 53.

extraordinarios" (5), escribió el poeta en una crónica sobre la Guerra española. Ahí mismo, relata su charla con un obrero metalúrgico que, a la pregunta de cuántos héroes había hecho hacer la guerra, le contestó llanamente "todos son héroes o ya no los hay". Así, este "herido y muerto hermano" al que apostrofa el poeta, es a la vez la "criatura veraz, republicana" en la que reconoce la presencia de todos. En este punto, Vallejo sigue a muchos poetas de la Guerra Civil, en su mayoría republicanos, que contaron en sus poemas y romances a este "yo unánime", como lo hizo Vicente Aleixandre en su romance "El miliciano desconocido":

No me preguntéis su nombre.  
Le tenéis ahí en el frente,  
por las orillas del río:  
toda la ciudad lo tiene. (...)  
No se quién fue, quién ha sido:  
Es como todos. ¡Es todos!  
¿Su nombre? Su nombre rueda  
sobre el estrépito ronco,  
rueda vivo entre la muerte;  
rueda como una flor viva,  
siempreviva para siempre.

Se llama Andrés o Francisco,  
se llama Pedro Gutiérrez,  
Luis o Juan, Manuel, Ricardo,  
José, Lorenzo, Vicente...  
Pero no. ¡Se llama sólo  
Pueblo Invicto para siempre! (6)

(5) Vallejo, C. *Crónicas*, t. II, pp. 630-631, ss.

(6) Aleixandre, V. *Op. cit.*, p. 56.

Al lado de la presencia constante de este personaje en el texto que comentamos, hay en el poema VI repetición de temas anteriores, expresados incluso de manera casi idéntica: la muerte individual como afirmación de la vida colectiva ("herido mortalmente de vida, camarada"), la batalla como una promesa de paz ("en descanso tu paz, en paz tu guerra"), pero el hecho de girar alrededor de un nombre y un rostro, como en el caso de Pedro Rojas, les hace adquirir una hondura aún mayor. Por lo demás, esta hondura se vuelve literal al hacer encarnar al protagonista en su zapato, trono del hombre más arriba del polvo con el que simboliza no a los que son muertos, sino a "los que se acaban", los que enteros se dan y enteros mueren, como afirma en "Esto". La reducción del individuo a sus elementos mínimos, en este caso a su "espinazo", a sus "huesecillos de alto y melancólico dibujo" que lo invisten de "pompa española, ipompa / laureada de finisimos andrajos!", y finalmente a su zapato, más que interpretarse como una anulación del sujeto, podría considerarse como una alusión al carácter esencial, estructural incluso, del ser viviente. Si la Guerra de España es la lid en la que el pobre, el mendigo de su propia secreción de sangre marcha a ganarse, a recobrar y a la vez a perder cuanto le han querido hacer pasar por suyo, para en verdad recobrar su cuerpo, su estatura, su nombre y su derecho, el que Vallejo nos lo presente entronizado en su zapato, nos lo brinde como un zapato humanizado, de cuerpo entero, apunta al afán de la lucha y de su poetas por hacer

del hombre, su centro, un ser íntegro, pleno. Este tema y su tratamiento nos recuerda a la " Elegía cívica " de Alberti, que en su título y últimos versos expresa insuperablemente esta idea, "Con los zapatos puestos tengo que morir " :

"Pero estos zapatos abandonados en el frío de las charcas son el signo evidente de que el aire aún recibe el cuerpo de los hombres que de pie y sin aviso se doblaron del lado de la muerte " (7). Desprendiendo al sujeto de aquello que podría considerarse inesencial u ornamental, Vallejo acentúa en su estilo aquel elemento *deso* del que habla Meo Zilio : aspira metonímicamente a rescatar con esa frugalidad metafórica, con esa desnudez del hombre in-vestido en su trono-zapato, al todo que en ese individuo vive. De ahí que, pese a la muerte y la derrota en la que hace pensar la continua mención del "cadáver " en los poemas siguientes, la lectura que de ellos se desprende pueda ser, como en este caso, afirmativa. Por esto la poesía más plenamente humana de Vallejo es esta poesía descarnada que sabe hallar al hombre que vive en cuanto intenta, que sabe recuperarlo inclusive de la destrucción, de la guerra y la muerte, para echarlo a andar de nuevo, ya nuevo, con los zapatos puestos.

---

(7) Alberti, Rafael: *Canto de siempre (antología)*. Espasa-Calpe. Madrid, 1980, p. 227.



Cybele tras la toma de alfonso

Hermano y hermana, hermanos,  
escritura verna, capillonna, están anclada en la tierra  
siente que se apocinas 70// fomescentes  
cada animal, chico, en la cual amaba, clara y  
labios: una historia acto los vientos.

Traserra en libro dolares,  
sifonada a air, somestate el vis tel palo edate  
lunelito te vada amon  
volies:  
cetan andada las /  
cetan animal, herosa, están un /

Han dicho: "Unos Edmél...", expresiones  
en brosa de palmas,  
y los niños suben sin llorar a la polva.  
Basso Edige, tierra con la mano puesta,  
con el concho y asusto, luego con  
en asovano la paz, en paz de guerra.

Hermano y hermana se vida, decarria,  
ocarrada finete,  
guarda estallo entre hostre y fiero,  
las masecillos le alto y masecillos dilaje  
forman pora espada, masecillos

Si estate, pase, bruceste,  
que sea en la amario, egal, en la tronca,  
dece que tu billio libro cana,  
¿Qué tronco? masecillos de masecillos!  
En apatos masecillos de apatos!

13 Set 1937

VII

5        Varios días el aire, compañeros,  
         muchos días el viento cambia de aire,  
         el terreno. de filo,  
         de nivel el fusil republicano.  
         Varios días España está española.

10       Varios días el mal  
         moviliza sus órbitas, se abstiene,  
         paraliza sus ojos escuchándolos.  
         Varios días orando con sudor desnudo,  
         los milicianos cuelganse del hombre.  
         Varios días, el mundo, camaradas,  
         el mundo está español hasta la muerte.

15       Varios días ha muerto aquí el disparo  
         y ha muerto el cuerpo en su papel de espíritu  
         y el alma es ya nuestra alma, compañeros.  
         Varios días el cielo,  
         éste, el del día, el de la pata enorme.

20       Varios días, Gijón;  
         muchos días, Gijón;  
         mucho tiempo, Gijón;  
         mucha tierra, Gijón;  
         mucho hombre, Gijón  
         y mucho dios, Gijón,  
         muchísimas Españas ¡ay! Gijón.

25       Camaradas,  
         varios días el viento cambia de aire.

5 Nov. 1937

Dos palabras podrían emplearse para calificar a este séptimo poema de *España, aparta de mí este cáliz*: oscuro y medular. La primera, desde luego, atiende a la apariencia de éste que, en sus apenas 26 versos, logra dejar en el lector una sensación tan franca de estupefacción e incertidumbre. Es, en consecuencia, una muestra ejemplar del quehacer vallejiano, ya que el contacto con la mayoría de sus poemas produce semejante impresión, al menos en un inicio. La segunda palabra, como veremos más adelante, alude al sentido que este texto puede tener en sí mismo, en relación con los demás poemas sobre España y, de modo más general, con el interés que el autor tenía por el país ibérico.

Ya en los primeros versos resalta una peculiaridad del estilo vallejiano que ha sido señalada por críticos como Meo Zilio, Paoli, Yurkievich y Pascual Buxó, entre otros: la "coloquialidad", es decir, el empleo de "expresiones populares y frases y dichos tomados de la calle, que dan a su poesía calidez más humana" (1). El uso de las locuciones, entendidas como "aquellas combinaciones estables de dos o más palabras que funcionan como elemento oracional y cuyo

---

(1) Pascual Buxó, *José César Vallejo. Crítica y contracrítica*. UNAM, México, 1992, p. 27.

sentido unitario no se justifica, sin más, como suma del significado normal de los componentes " (2). remite en muchas ocasiones al lenguaje hablado, a cierto tono conversacional existente en la poesía de Vallejo desde *Los heraldos negros*; baste sólo recordar poemas como " A mi hermano Miguel ", " Terceto autóctono ", " Espergesia ", " Yeso ", entre otros. También son empleadas dichas expresiones como base de desarrollo metafórico en distintos textos de *Trilce*, como los poemas XX, XXIV, y XXVI, principalmente. Según lo han señalado ya diversos estudiosos, este recurso podría apuntar hacia una búsqueda de mayor llaneza y franca apertura del estilo, por un lado, y por el otro, hacia una renovación del lenguaje agotado en las fórmulas vacías usadas en la función fática del circuito del habla, convertidas por Vallejo en material poético de primera mano. Ambas opiniones parecen complementarse en el caso que aquí analizamos, ya que es evidente que el autor ha partido de una frase coloquial, "cambiar de aires", para construir el poema VIII, y que tal uso "humaniza" la forma en que el poeta se dirige a sus "compañeros", " sus camaradas ":

Varios días el aire, compañeros,  
muchos días el viento cambie de aire,  
de nivel el fusil republicano.  
Varios días España está española.

Lo novedoso del uso coloquial radica en la transformación

---

(2) Ibid., p. 29.

que la frase sufre dentro del poema para intensificar la expresión metafórica que tiene de suyo. Así, la locución "cambiar de aires", que de ordinario significa irse, "mudarse por mejorarse", dejar un lugar o estado de vida para probar fortuna en otro sitio, ha sido completada por Vallejo como complemento para calificar al viento, símbolo a su vez del cambio. Con esto, podría estar apuntando directamente hacia el problema de la identidad, de lo permanente y lo constante en el fluir de la historia, del tiempo. Así parece indicarlo el uso anafórico de la expresión "varios días", "muchos días", que nos hunde en el correr temporal, indefinido, ambiguo, pero a la vez preciso, indudable: el poeta no especifica cuántos o cuáles días, son varios, pero apunta sin duda hacia la historia; historia en la que se inscribe todos los actos humanos, aires diversos de un solo y largo viento.

Hay dos frases fundamentales, a nuestro modo de ver, para comprender este poema: "Varios días España está española" y "muchísimas Españas ¡ ay ! Gijón". La caída de esta ciudad, ocurrida el 21 de octubre de 1937, es la única referencia histórica precisa que nos brinda el poema, y resulta muy significativa ya que, con ello, toda la zona norte de España quedó en manos de los nacionalistas y, por lo tanto, es un claro indicio de la herida mortal sufrida por los republicanos, quienes venían la guerra definitivamente perdida con la derrota en la batalla de Teruel. En consecuencia, no menciona el poeta un hecho agradable de recordar para sus compañeros. De ahí que nos parezca

fundamental precisar el papel que desempeña la utilización de " España " y " Gijón " como adjetivos para calificar otros actos humanos paralelos o anteriores a la guerra española.

Con la expresión " España como adjetivo " nos referimos a la intención de Vallejo de ver representado en el conflicto armado, en el drama y la lucha de millones de españoles, la lucha y la miseria de muchos más en el resto del mundo, pero no desde una perspectiva mesiánica tan ingenua como deforme, según quería verla Juan Larrea, quien incluso llegó a definir el poemario vallejianco ( *España...* ) como una " profecía de América " en la que ésta es, desde luego, la tierra prometida y el poeta el nuevo Cristo indiano. Nos negamos a aceptar cualquier interpretación *a priori* de *España...* que no parta del texto mismo y que, en lugar de aclararnos su comprensión y valoración estética y política, pretenda hacer de dicha obra bandera de cualquier opinión ajena a Vallejo, mas aún si no se documenta en el grueso de su producción poética, narrativa y periodística. Por lo tanto, nos parece oportuno detenernos un poco a considerar el valor y peso que España, cultural y políticamente hablando, tuvo en la vida y la obra de Vallejo, a fin de explicar por qué para el autor " varios días, el mundo, camaradas, / el mundo está español hasta la muerte ".

Gracias a los diversos estudios biográficos que se han hecho del poeta peruano, desde los primeros de André Coyné hasta los más recientes, sabemos que Vallejo llegó físicamente a España por primera vez en octubre de 1925, a

fin de cobrar la beca obtenida por mediación de su amigo Pablo Abril de Vivero. Decimos físicamente no sólo porque ya a través de su educación y las lecturas había entrado en contacto con la cultura española, sino además porque, desde su llegada a París, le resultó imperante relacionarse con otros escritores y artistas para sobrevivir económica e intelectualmente. Al poco tiempo de su llegada, conoció a través de su trabajo a personalidades como Max Jiménez, José de Creeft, Vicente Huidobro y Juan Larrea, quienes lo pusieron en contacto con otros escritores y periodistas en España para ayudarlo a salir de su miseria. De su primer viaje, además del apoyo obtenido, regresó con dos peculiares experiencias: la primera, una crítica de Astrana Marín sobre *Los heraldos negros* que intentó ser demoledora y sólo consiguió la hilaridad y una excelente réplica por parte de Vallejo; y la segunda el contacto físico y espiritual con el escenario sobre el que se desarrollarían posteriormente los siguientes seis viajes del autor de *Trilce* y las terribles batallas de Guerra Civil. En el artículo donde relata las experiencias de este primer encuentro, " Entre Francia y España ", confiesa su asombro :

Desde la costa cantábrica, donde escribo estas palabras, vislumbro los horizontes españoles, poseído de no sé qué emoción inédita y entrañable. Voy a mi tierra, sin duda. Vuelvo a mi América hispana... Me han dicho que sólo España y Rusia, entre todos los países europeos, conservan su

pureza primitiva, la pureza de gesta de América. (3)

Así pues, lejos de representar una ruptura, el viaje a España afianza en Vallejo lazos de continuidad cultural y de intensidad espiritual con América, y prepara el terreno para que, al desarrollarse su conciencia política, nuestro autor vea en la Península su campo de labor partidista, pensada en función de la lucha española, sí, pero también en función del trabajo político que, desde el exterior, realizaban muchos latinoamericanos por sus países.

No nos adelantemos. Los contactos de Vallejo con España, además de los literarios, se repitieron en diversas ocasiones y por distintos motivos. Gracias a la excelente investigación realizada por Julio Vélez y Antonio Merino, herramienta fundamental para elaborar este trabajo, es posible documentar las visitas hechas por el poeta peruano a la Península : en julio de 1926, una breve estancia de descanso en San Sebastián, de la que, sin embargo se desprende una colaboración periodística, " La visita de los reyes de España a París "; en 1927, dos visitas fugaces pero de no poca importancia : una en marzo, para conocer algo más del territorio y la vida española, así como para cobrar algunos pagos, tras lo cual piensa en abandonar la beca y vivir por

---

(3) Vélez, J.; Merino, J.A.: *España en Vallejo*. Fundamentos, Madrid, 1984. T. II, pp. 48-52. Sobre los viajes de Vallejo por España, vease apéndice de nuestro trabajo. Vid. t. Flores. A. Op. cit., pp. 44-45. Y Vallejo, C.: *Crónicas*, I, pp. 251-254.



sus propios medios; y otra en septiembre para matricularse y obtener otra beca, ante la imposibilidad de mantenerse sólo de los artículos. Entre esta visita y su regreso a la península, en mayo y diciembre de 1930, se produjo en Vallejo una transformación fundamental que, dada su importancia, trataremos más adelante. Baste por ahora decir que el interés que el poeta manifestaba por lo público, dada su labor como articulista, lo llevó a replantear seriamente su actitud como escritor, a definirse como tal dentro de la sociedad y, en consecuencia, a tomar conciencia de las contradicciones e injusticias de la misma, injusticias que el propio poeta experimentó en carne viva. A partir de 1928, su creciente politización lo llevó a estudiar filosofía marxista, a comprometerse en actividades políticas, como su ingreso y posterior renuncia al APRA; a viajar en dos ocasiones a la URSS y a escribir obras de claro perfil ideológico, como *Contra el secreto profesional* y *El arte y la revolución*. Por eso no sorprende que a su llegada a Madrid, en 1930, se entrevistase con otros intelectuales preocupados también por el compromiso social, como Alberti, Barga, Gerardo Diego y José Bergamín, quienes colaboraron en la reedición de *Trilce*. Habla por sí mismo el hecho de que la causa de este regreso en el año 30 haya sido su expulsión de Francia por motivos políticos, ya que para el gobierno derechista francés de aquel entonces, Vallejo era un individuo altamente indeseable y sospechoso. Acompañado por Georgette, el poeta permaneció un año entero en Madrid, trabajando intensamente para poder

subsistir con un mínimo de recursos; Rafael Alberti lo recuerda como " el triste y hondo poeta 'cholo' peruano, perseguido político, refugiado entonces en España " (4); huelga decir que miseria es el otro hombre de esta tristeza que persiguió a Vallejo durante casi toda su vida.

Después de este año de vivencia española, el autor de *Trilce* no volvió a la Península sino hasta seis años después, en esa visita breve de carácter político con que abrimos este trabajo ( vid. apdo. I ). Como mencionábamos entonces, el poeta peruano se encontraba vinculado afectiva, intelectual e ideológicamente con la España en guerra; seguía los acontecimientos a través de diarios y cartas que sus amigos le enviaban y anhelaba volver para participar en la contienda. Con cuanto aquí hemos mencionado, puede entenderse que su interés por la Guerra Civil no fue, como en otros casos, pura simpatía epidémica o mero arranque de entusiasmo pequeñoburgués, sino el resultado de una larga y estrecha convivencia con el país, la cultura y su gente, y de una creciente toma de conciencia y participación políticas nacidas tiempo atrás. De ahí que su último viaje a España, en julio de 1937, con motivo del II Congreso de Escritores Antifascistas, se condense literariamente en artículos, proclamas, manifiestos y, desde luego en poemas, escritos bajo la misma consigna: "Estamos en días en que el escritor

---

(4) Alberti, Rafael: *La arboleda perdida*. Seix Barral, Madrid-México, 1984, p. 250.

no puede pronunciarse sino en favor de un pueblo noble y entero contra el ataque de la barbarie mundial... Importa ahora el cumplimiento activo y eficaz de la adhesión " (5).

Esta adhesión "con las corrientes entrañables y vivas del pueblo español" eran inconcebibles para Vallejo sin la participación directa en la lucha republicana, dando a conocer, en un principio, las razones y los hechos mismos de la guerra, y posteriormente, organizando comités de apoyo, aportando recursos para conseguir armamento e incluso, combatiendo en el frente. Documentos y manifiestos como el titulado " Una odiosa campaña ", publicado en México a nombre de la AEAH de P., en octubre de 1936, tenían como objetivo dar a conocer el otro lado de los hechos, si no el más verdadero, sí el menos y el peor conocido de los que integraban la realidad española de entonces, ya que, como en dicho documento se afirma, "una odiosa campaña destinada a desfigurar, a los ojos del nuevo continente, los hechos que actualmente ensangrientan España, llevan a cabo ciertas agencias de cable de los grandes rotativos hispanoamericanos" (6). Ahí mismo se expresa la necesidad de conocer con fundamentos reales la naturaleza del conflicto armado, a fin de que no sólo los intelectuales, sino también los trabajadores, el pueblo en general, se solidaricen con la causa republicana, que ahí es sin más identificada con " la

---

(5) Cit. por Vélez.J.: Op. cit. p. 20.

(6) Ibid., p. 22.

causa española ", ya que, dicen los firmantes, " estamos seguros que, al igual que el pueblo mexicano, las demás repúblicas hispanoamericanas vibran al unísono con el deber, la abnegación, el coraje y la voluntad combativa de la gloriosa República española, heroína de las libertades del mundo y vanguardia de la civilización ". Así pues, si este documento llama con tanta urgencia a " tomar la posición que nos impone la causa de la libertad y la democracia, encarnada en las milicias republicanas de España ", es porque para quienes presenciaban la Guerra Civil dentro y fuera del territorio, el pueblo español era el " apóstol y guía de los grandes ideales de la humanidad " (7) . El documento citado tiene para nosotros doble interés no sólo porque ilustra muy bien la magnitud que para muchos tuvo la guerra española, sino además porque este fue escrito por el propio Vallejo.

Con todo lo anterior, y creemos haber demostrado la estrecha vinculación existente entre el poeta peruano y la causa, la historia, la tierra y la gente españolas. Su compromiso con el bando republicano no fue, pues, una reacción epidermica o accidental, como ocurrió con muchos otros escritores, sino que nació naturalmente de sus convicciones ideológicas y de su largo contacto con España. No hay, por lo tanto, una idealización ingenua y misticoides detrás del poema VII y del poemario entero, al afirmar que "Varios días España está española" y que " varios días el

---

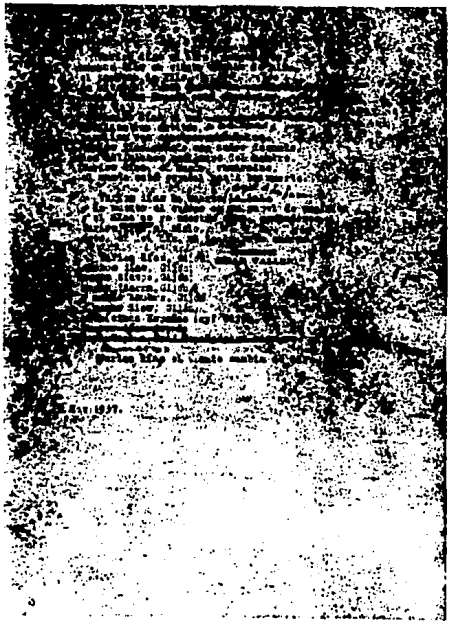
(7) Ibid., pp. 30-31.

mundo esta español hasta la muerte ". Lo " español " no es lo " bueno ", maniqueamente opuesto a lo " malo ", sino lo medular, lo auténticamente propio, no dado de suyo y para siempre, sino ganado a fuerza de lucha, sangre y de fracaso. Por ello decíamos al inicio de este capítulo que el poema VII es un texto " medular "; está a la mitad del poemario y, es lo importante, afirma la constancia a lo largo de la historia de ese bregar en busca de la propia humanidad, de lo que sólo nos hace ser realmente nosotros al buscarlo, por encima - y también a través - de las luchas concretas, individuales, pequeñas, cotidianas. Los milicianos " cuélganse del hombre " para hacer nacer al mundo, matan al cuerpo en su papel de espíritu a fin de ganar " el alma ", " el cielo ", " el del día, el de la pata enorme ". De ahí que la mención a la derrota de Gijón pueda entenderse como alusión a esa constancia de las luchas humanas, " siempre ha habido Españas y Gijones ", podríamos decir, o como lo expresa Vallejo:

Varios días, Gijón;  
muchos días, Gijón;  
mucho tiempo, Gijón;  
mucho tiempo, Gijón;  
mucho tiempo, Gijón;  
mucho tiempo, Gijón;  
y muchos días, Gijón,  
muchísimas Españas ¡ ay ! Gijón.

El terreno, la tierra, el lugar, cambia de filo y, a la inversa, el fusil republicano de nivel. Pero es la misma lucha. Al menos, así nos ha parecido: cada lucha, cada acción individual y colectiva que intenta acercar al humano a su

verdadera altura y dignidad, a pesar de las continuas derrotas y amarguras, es un cambio de aire, es un nuevo respiro, pero es del mismo viento.



Aquí,  
 Ramón Collar,  
 prosigue tu familia soqa a soqa,  
 se sucede,  
 5 en tanto que visitas, tu, alla, a las siete espadas, en  
 Madrid,  
 en el frente de Madrid.

¡Ramón Collar, yuntero  
 y soldado hasta yerno de tu suegro,  
 marido, hijo limitrofe del viejo Hijo del Hombre!  
 10 Ramón de pena, tú, Collar valiente,  
 paladín de Madrid y por cojones; Ramonete,  
 aquí,  
 los tuyos piensan mucho en tu peinado!

¡Ansioso, ágiles de llorar, cuando la lágrima!  
 15 ¡Y cuando los tambores, andan; hablan  
 delante de tu buey, cuando la tierra!

¡Ramón! ¡Collar! ¡A ti! ¡Si eres herido,  
 no seas malo en sucumbir; ¡refrénate!  
 ¡Aquí,  
 20 tu cruel capacidad esta en cajitas;  
 aquí,  
 tu pantalón oscuro, andando el tiempo,  
 sabe ya andar solísimo, acabarse;  
 aquí,

25 Ramón, tu suegro, el viejo,  
 te pierde a cada encuentro con su hija!

¡Te diré que han comido aquí tu carne,  
 sin saberlo,  
 tu pecho, sin saberlo,  
 30 tu pie;  
 pero cavilan todos en tus pasos coronados de polvo!

¡Han rezado a Dios,  
 aquí;  
 se han sentado en tu cama, hablando a voces  
 35 entre tu soledad y tus cositas;  
 no sé quién ha tomado tu arado, no sé quien  
 fue a ti, ni quién volvió de tu caballo!

¡Aquí, Ramon Collar, en fin, tu amigo!  
 ¡Salud, hombre de Dios, mata y escribe!

10 Set. 1937



Hay en este octavo poema tres elementos recurrentes, ya señalados en páginas anteriores, del estilo vallejiano en *España...*: el tono conversacional, la intención *humanizante*, personalizadora, y la alusión, así sea tangencial, a sucesos de la guerra española a partir de los cuales el autor desarrolla el poema. No podían faltar dichos elementos en un texto pensado y escrito eminentemente como un testimonio de lo inmediato, desarrollado a manera de un diálogo a distancia que nos hace pensar en una carta. Sus límites son semejantes: de este lado, el *aquí*, el yo que enuncia, habla ("¡ Aquí, Ramón Collar, en fin, tu amigo !"); de aquél, el *allá*, el tú que no escucha y que es invocado, hecho presente y presencia a fin de ser tácito testigo de cuanto, por lejano, ignora. El que escribe hace ver con sus ojos a aquél que no se encuentra, y así le hace llevar un existencia efímera y alterna. Por eso el poeta *habla* a Ramón Collar, lo dice, lo presenta, más que presentarnos cuanto podría pasar en ese hipotético *aquí* desde el que escribe.

Vallejo parte del contenido trivial y anecdótico de lo que podría ser una carta para estructurar el poema: "aquí...prosigue tu familia sogá a sogá" cumple la función tradicional de la frase " estamos todos bien ": " los tuyos piensan mucho en tu peinado " remite a " aquí todos te

recuerdan." ; hay reminiscencias de los pequeños sucesos familiares en " tu pantalón oscuro, andando el tiempo, / sabe ya andar solísimo, acabarse " y en " tu suegro...te pierde a cada encuentro con su hija ". A fin de ejemplificar cuanto decimos, transcribimos a continuación una pequeña carta, escrita por el poeta y soldado Miguel Hernandez a su esposa Josefina desde el encierro del penal de Torrijos:

Mi querida Josefina:  
Por fin sé de vosotros y qué alegría me has dado. Mándame una fotografía decente del niño, mujer y no ésta que tengo que hasta bizco parece. Se ve que sigue engordando y que tus alimentos son lentejas. Me indigna que hayas vendido la cabra por mí y que me mandes nada. Si Elvira no ha salido aún, recógela el bote y coméroslo. A mí no me hace falta nada. Si que he recibido las naranjas. No mandes más. Por la desigualdad de tu letra veo que estas muy desanimada y eso no me gusta. Ya que tengo la gran satisfacción de tenerte como la mujer de mis hijos, quiero tenerla siempre viéndote con salud. Cuidate, que cuidándote tú cuidas a Manolillo. ¿ Con qué cosas ? pide dinero a Orihuela o a Madrid y no te agotes. A Carmen y a Manolo también les hace falta comer mucho y si continuáis con las lentejas y con poco pan y mandándome cosas, es una injusticia. Me alegra mucho que Gertrudis y Conchita estén ya contigo. A la que se porte mejor la querré más y le llevaré una cosa muy bonita (... ). Aunque puedas, no se te ocurra venir : es un mal viaje, Madrid esta lejos. Manolillo es pequeño y además pronto iré por ahí, está segura. Manolo, escíbeme y dime de tu vida. Abrazos a la familia y para vosotros todo el cariño y mas de vuestro

Miguel.  
(Madrid, 14 de junio 1939) (1)

Si hemos recurrido al testimonio del poeta de Orihuela para comenzar a entender el texto de Vallejo que comentamos, ha

---

(1) Hernandez, Miguel: *Cartas a Josefina*. Alianza, Madrid, 1988. Págs. 226-227.

sido, primero, porque el epistolario del poeta peruano poco nos dice acerca de esta última parte de su vida y porque no arroja luz alguna sobre el contenido del poema; y, segundo, porque ambos autores, hermanos en muchas cosas, se aproximan por la manera de expresar la intensidad de lo vivido (Hernández) y el dolor de lo deseado (Vallejo). Es Hernández, no Vallejo, quien padece prisión y quien recuerda a la esposa y al hijo, a los animales vendidos, quien se pregunta qué tamaño habrá ya alcanzado el pequeño Manuel; es él quien clama a su gente "escribeme y dime de tu vida", pero es Vallejo quien, sin estar en España, en el frente, comprende que es al hombre, no a las masas, como pedía Machado, a quien hay que dirigirse en calidad de poeta "comprometido", conociendo sus íntimas penurias, sus mínimos dolores, para escribir una poesía verdaderamente humana. De esta manera, la carta de Hernández nos da el tono afectivo en el que Vallejo quiere ubicarse a fin de dar cuerpo, de hacer encarnar al hombre Ramón Collar "paladín de Madrid y por cojones".

Ernesto Zúñiga, Pedro Rojas, el viejo Adán, la Juana Vásquez, y ahora Ramón Collar, son los múltiples nombres "del analfabeto a quien escribo", son los nombres de los destinatarios de *España, aparta de mí este cáliz*. Es característico del "espíritu de la época" dedicar largos y sentidos poemas a los paladines con nombre de la Guerra Civil: Antonio Coll, Lina Odena, Kleber, Manuela Sánchez, Lister, José Colom, Hans Beimler, o bien los colectivos

anónimos, los milicianos, los voluntarios de las Brigadas Internacionales, los campesinos y obreros del Frente, pueblan las líneas de romances, sonetos o poemas libres escritos en el bando republicano (2). El mismo hecho se repite, con sus nombres respectivos, en el bando nacionalista. Por ello, es significativo que Vallejo no se haya limitado a repetir retóricamente la lista de lugares comunes que muchos "simpatizantes" al vapor con la causa española se encargaron de agotar rápidamente. Hay una diferencia radical entre hablar *del* hombre oprimido, del protagonista de una lucha social, haciéndolo un personaje que a fin de cuentas se comporta a gusto del que escribe, y hablar *al* hombre oprimido, conversar con quien sabe bien cómo gasta su vida, reconociéndolo como persona. Esto último implica, necesariamente, un modo de expresarse y de ahí que sea un factor decisivo en la definición de la poética vallejeana de España, *aparta de mí este cáliz*.

Ignoramos si detrás del nombre Ramón Collar hay un individuo concreto de quien, fuera del nombre, no sabemos nada, o si se trata de una fusión literaria hecha por el autor con el fin de reforzar la intención personalizadora, humanizante, y a la vez simbólica, como en el caso de Pedro Rojas. Es probable que se trate de esto último, ya que, a partir del nombre, Vallejo

---

(2) Puccini, Dario: *Romancero de la resistencia española*. Era, México, 1968, p. 78.

desarrolla en el poema una serie de relaciones que aluden a la condición del hombre oprimido : Ramón Collar, yuntero, "Ramón de pena y con Collar de abusos" como decía la primera redacción del verso 10, jalando soga a soga ( como su familia en el momento de iniciar el poema ), un arado de penas, convertido en un " corvo emblema " de la dominación. Yuntero, soldado, yerno de su suegro, marido, "hijo limitrofe del viejo Hijo del Hombre", nos hace pensar en ese otro yuntero cantado, llorado por Miguel Hernández, aquél que el poeta ve " arar los rastros, / y devorar un mendrugo, / y declarar con los ojos / que por qué es carne de yugo ", aquél cuyas cadenas sólo podría romper el martillo salido " del corazón de los hombres jornaleros, / que antes de ser hombres son / y han sido niños yunteros " (3). En el empleo peculiar del lenguaje religioso de España..., este " hijo limitrofe del viejo Hijo del Hombre " al cual hace referencia Vallejo, puede entenderse al mismo nivel de expresiones como " obrero, salvador, redentor nuestro " (4) y " los pordioseros luchan suplicando infernalmente a Dios por Santander " (5), en las que dicho elemento religioso enfatiza el carácter renovador y hasta cierto punto, mesiánico, de la lucha española. No se trata, como lo hemos mencionado en capítulos anteriores, de un mesianismo ramplón que vería nacer de las ruinas de la guerra, como por arte de magia, a un hombre renovado y, en

---

(3) Hernández, M.: *Obra poética*, p. 223.

(4) *España*, I, 114.

(5) *España*, I, V. 5-6.

consecuencia, a una sociedad que hubiera superado sus profundas contradicciones a todos los niveles por el simple hecho de emerger de una catástrofe. Pensamos más bien que Vallejo unía la necesidad de transformación de la sociedad a través de la revolución armada como la íntima revolución del hombre que, como en el poema I, descubre, conoce e integra en sí al " animal " que lo " honra ". Por ello, Ramón Collar vendría a ser ese hijo limitrofe, aún en tránsito, ese yuntero niño del que - como en el poema de Hernández - saldrá el hombre jornalero capaz de romper su cadena, su collar de penas y de abusos.

En la lectura de este poema hay un tema que merece destacarse por la importancia que tiene con el conjunto de la obra vallejana, un tema íntimamente unido a la concepción que del hombre tiene el poeta peruano y que es fundamental en *España, aparta de mí este cáliz*: el dolor. En reiteradas ocasiones, Vallejo ha sido llamado " poeta del dolor " por diversos estudiosos de su producción literaria, y a tal punto se ha puesto atención en este tópico que, a nuestro parecer, en no pocos casos se cae en generalizaciones fáciles que parcializan la comprensión del autor. Para entender la significación del dolor vallejiano no basta con remitirse a los datos biográficos o elaborar *a priori* una noción que después se aplique lo mismo a *Los heraldos negros* que a sus últimos poemas. Sería necesario estudiar dicho tema de manera separada a lo largo de toda la vida y obra del poeta de Santiago de Chuco, tarea que no podemos desarrollar en estas

páginas. Por ello, tratando de respetar las observaciones que hemos hecho, nos limitamos a esbozar algunas acepciones del dolor vallejiانو para relacionarlas con *España...* y, en concreto, con el poema VIII.

Como señala Meo Zilio en su estudio estilístico sobre Vallejo (6), en el conjunto de ocurrencias orientadas hacia los contenidos afectivos, la palabra *dolor* supera ampliamente a cualquier otra. Contra 14 apariciones de PLACER, existen 88 del término citado; si vinculamos a estas palabras como SUFRIR, LLORAR, TRISTE y sus derivados, nos encontramos con un universo afectivo que, de entrada, gira en torno de una condición humana cruda, desolada, doliente. " Hay golpes en la vida, tan fuertes... Yo no sé i " es la frase primera con que el lector se adentra en la poesía vallejiانا. No pesa tanto el saber que existen esos golpes como el preguntarse por qué y no encontrar respuesta. Todo golpea al hombre desde su nacimiento, y todo duele: duele la caricia que tarde o temprano va a perderse ( "fuiste tan buena para mí... hasta dolermei" ); duele, en ocasiones, una mujer en todo el cuerpo ( "toman un poquito de ti / en la abrupta arruga de mi hondo dolor" ); duele la vida a diario, el trajín cotidiano ( "ni para quién es esta amargura! Oh Sol, llévala tú que estás muriendo, / y cuelga mi bohemio dolor sobre su pecho" ); duele el paisaje muerto ( "el ámbar otoñal del panorama / toma un frío matiz de gris doliente" ); duele

---

(6) Vid. cap. VI.

sentir que tal vez no debió haberse nacido ( "Todos mis huesos son ajenos; / yo tal vez los robé ! / Yo soy un mal ladrón...Adónde iré !" ); duele preguntarse por qué se come dolor, se desayuna dolor, se cena dolor, y no se halla respuesta ( " Hasta cuándo la Duda nos brindará blasones / por haber padecido...Hasta cuándo este valle de lágrimas, a donde / yo nunca dije que me trajeran " ); duele sentir a Dios como un hospitalario, bueno y triste ( " debe dolerle mucho el corazón " ) y duele a veces sentirlo muerto, enfrentar el silencio del " suicidio monótono de Dios " ( "Si tú hubieras sido hombre / hoy supieras ser Dios" ); duele reconocerse en los padres ( " Mi padre duerme...si hay algo en él de amargo, seré yo " ) y darse de frente con la muerte "sin madre, sin amada, sin porfía".

De principio a fin, hay en la existencia de Vallejo una serie de vivencias que confirman su concepción del hombre como un ser al que apalean ( " Hay golpes tan fuertes ", ¿por qué?, " Yo no sé " ); sin que él les haga nada: la pobreza, el encarcelamiento injustificado, el abandono del hogar, la muerte de los seres que se aman, la persecución y el exilio, la duda sobre la existencia de Dios, la enfermedad, la vida al día. " de milagro, como la lotería ", la miseria, las injusticias sociales, las guerras, los padecimientos colectivos, las derrotas. No intentamos, como decíamos, explicar la obra con la biografía. De hecho, las vivencias son ecos filtrados por el artista y llevados a un grado de expresión particular a fin de hacerlos llegar a otros gracias



a lo que de común, de general, hay en ellos. Sólo que, en el caso de Vallejo, la vivencia persiste de manera hermética, como alusión velada ( pensamos en *Trilce* y las dificultades hermenéuticas que plantea ); para integrar lo que podríamos llamar la mitología propia del autor, su repertorio de obsesiones, nombres, lugares y fantasmas que lo habitan y sin el cual el mismo escritor no podría entenderse. De ahí que nos parezca oportuno no desdeñar la biografía como uno más de los elementos auxiliares para la comprensión de Vallejo.

Durante su estancia prolongada en Madrid, en 1931, el poeta peruano escribió dos textos en prosa que han sido opacados por la calidad de su obra en verso: *El tungsteno*, novela publicada ese mismo año, y el cuento " Paco Yunque ", editado varios años después de muerto su autor. Más adelante nos detendremos a comentar la novela. Nos centraremos, por el momento, en el cuento y el poema que en varias ediciones ostentó el mismo título y que hoy se conoce simplemente por su primera línea, " La cólera que quiebra al hombre en niños... ". El argumento es sencillo: Paco Yunque, un niño cholo, es llevado por su madre del campo a la ciudad para servir de compañía a Humberto Grieve, niño de su misma edad e hijo del inglés Dorian Grieve, gerente de los ferrocarriles de The Peruvian Corporation. En su primer día de clase, asustado, ensordecido por los gritos de los demás alumnos, Yunque se siente desprotegido y amedrentado por cuanto lo rodea, aunque algunos de sus compañeros intentan ayudarlo. Colocado junto a Paco Fariña por el maestro, el niño cholo se

dispone a iniciar su primer día en la escuela cuando, a la llegada tarde de Grieve, éste le exige sentarse a su lado. Con dificultad, el maestro controla la situación y permite que, a sus espaldas Grieve amenace y golpee a Yunque repetidas veces, ante el asombro y reclamo de los demás alumnos. En el descanso Grieve humilla y golpea a Yunque sin que éste intente hacer algo; Fariña interviene y es golpeado, lo mismo que otros niños al intentar oponerse. Antes de regresar a clase, Grieve roba el ejercicio de escritura previamente hecho por Yunque. Cuando el maestro pide ver los trabajos, el niño cholo se desconcierta ante la desaparición de su trabajo. Grieve es premiado como el mejor de la clase y felicitado por el director de la escuela, mientras en su banco, reprendido, Yunque llora agachado sin saber cuando terminará ese día (7).

Hay en " Paco Yunque " una visión del hombre semejante a la del poema " Piedra negra sobre una piedra blanca ", en el que, al hacer patente su propia desventura, Vallejo alude también a las desgracias del ser humano. Como el " Vallejo " de ese poema, Paco Yunque se encuentra sólo, desprotegido, es golpeado por todos " sin que él le haga nada ", le dan " duro con un palo y duro / también con una soga ". Como únicos testigos tiene a " la soledad, la lluvia, los caminos ". Lejos de recibir alguna compensación por tanto oprobio

---

(7) Vallejo, César: *El tungsteno. Paco Yunque*. Plaza-Janés. Barcelona, 1984.

a través de su trabajo. éste se vuelve en su contra, se lo roban, lo despojan, acusan y castigan por no haber hecho algo que él, lo sabe, sí hizo. Sin dar solución alguna, "Paco Yunque" plantea cierto determinismo en la desgracia, el haber nacido pobre, "nacido así, sin causa". De ahí que "resignación" sea la palabra que más a menudo va implícita, a manera de sombra, en su noción de dolor. Por lo menos en varias ocasiones.

Esta noción del dolor adquiere un matiz peculiar en los últimos textos de los llamados "Poemas humanos": de ser simple padecimiento, afección, inclusive condición de existencia, pasa a ser *capacidad*. "Tú sufres de una glándula endocrínica, se ve" (8), dice el poeta a ese "amigo mío" al que califica como "pobre hombre", "desgraciado mono", "jovencito de Darwin", "nicolás o santiago" (sic.), y que no es otro más que el ser humano. Si no sabe por qué, al menos (y es bastante) tiene la posibilidad de *saber* su dolor, de conocerlo, de orientar su dolencia ("Y tú lo sabes a tal punto, / que lo ignoras, saltándote a llorar"), porque es el único animal que se interroga y se sabe nacido. Puede "estar consigo" o con "su aborto" (es el único animal que degenera), "cautivo en tu enorme libertad, / arrastrado por tu hércules autónomo", pero si sabe que sufre, que padece y vuelve a "sufrir horriblemente", es mejor no negar dicha condición. "Si con

---

(8) *Obra poética*, p. 422.

sólo la calma haces señales/ serias, características, fatales", dice Vallejo, " es idiota ese método de padecimiento " (9). "Jamás, hombres humanos,/ hubo tanto dolor en el pecho, en la solapa, en la cartera,/ en el vaso, en la carnicería " (10), anuncia el poeta como esa verdad primera que reconoce. "Desgraciadamente, el dolor crece en el mundo a cada rato ", y con ello rebasa la limitación individual, trasciende el padecimiento aislado, supera la mediocridad sentimental burguesa que se esconde detrás de la huera autocompasión, capaz de suscitar en el lector sólo piedad, pero imposibilitada para lograr su transformación a través de la reflexión. " El dolor nos agarra, hermanos hombres " dice en el poema " Los nueve monstruos ", "por detrás de perfil ", "nos desclava en los lechos, cae perpendicularmente/ a nuestros boletos, a nuestras cartas:/ y es muy grave sufrir, puede uno orar...". Aunque "crece el mal por razones que ignoramos", insiste en la necesidad de valorar el dolor como filo que talla y da la real medida, la auténtica estatura de los seres numanos,

Pues de resultas  
del dolor, hay algunos  
que nacen, otros crecen, otros mueren,  
y otros que nacen y no mueren, otros  
que sin haber nacido, mueren y otros  
que no nacen ni mueren (son los mas).

Nos parece fundamental que Vallejo insista en la

---

(9) *Ibid.* p. 438.

(10) *Ibid.* p. 411-412.

denominación " nombres humanos ", " hermanos humanos ", porque es justamente ese sustantivo-adjetivo la calificación que, de manera más justa, encarna cuanto el poeta quiere decir con su noción de dolor, dolor humano, de muerte y nacimiento, padecer del " alma que sufrió de ser su cuerpo ", del humano que ha de nacer del nombre. De ahí que los últimos poemas dedicados a este tema conciben con una exhortación, ahora sí, opuesta a la resignación: "Salud: ¡y sufre!", correlativa a "¡Ah! desgraciadamente! nombres humanos, / hay, hermanos, muchísimo que nacer".

Lineas arriba, al mencionar el cuento "Paco Yunque", señalamos el carácter determinista que parece desprenderse de su lectura: el protagonista es humillado por el rico, el poderoso, ante la aprobación de los demás, y nadie, ni siquiera el ofendido, alzara la voz o levantará el cuello en señal de protesta y rebeldía. Por lo menos en dicho cuento, rebeldía y revolución son palabras ausentes. Podría pensarse que ello se debe al hecho de que la redacción de este texto fue encargado a Vallejo como un cuento para niños, finalmente rechazado por el editor a causa de que "era demasiado triste" (11). Pero esto implicaría un menosprecio del autor hacia el público infantil, cosa que no sentía, y un divorcio entre lo pensado y lo escrito que, tratándose de uno de los temas medulares del poema, resulta incomprensible. ¿Por qué entonces, pudiendo hablar de tantas cosas, eligió el triste

---

(11) Vid. Flores, A. Ob. cit., p. 99.

destino de Paco Yunque para mostrarlo a los niños? Sería más fácil aceptar, a partir de la lectura del cuento, que todos hemos sido Paco Yunque por lo menos una vez en la vida, si no es que aun lo somos.

Hemos llamado la atención sobre este punto porque consideramos que hay una concepción distinta del dolor en el cuento " Paco Yunque " y en el poema del mismo título que suele acompañarlo, a manera de preámbulo, en distintas ediciones (12). En la *Obra poética* aparece sólo con el encabezado del primer verso:

La cólera que quiebra al hombre en niños,  
que quiebra al niño en pájaros iguales,  
y al pájaro, después, en huevecillos,  
la cólera del pobre  
tiene un aceite contra dos vinagres.

La cólera que al árbol quiebra en hojas,  
a la hoja en botones desiguales  
y al botón en ranuras telescópicas;  
la cólera del pobre  
tiene dos ríos contra muchos mares.

La cólera que quiebra al bien en dudas,  
a la duda, en tres arcos semejantes  
y al arco, luego, en tumbas imprevistas;  
la cólera del pobre  
tiene un acero contra dos puñales.

La cólera que quiebra el alma en cuerpos,  
al cuerpo en órganos desemejantes  
y al órgano, en octavos pensamientos;  
la cólera del pobre  
tiene un fuego central contra dos cráteres.

No podemos dudar de la cólera que el protagonista del

---

(12) *Vid. ed. cit., y Cuentos completos*. Premia, México, 1976.

cuento experimenta al ser humillado por Grievé, pero ésta no lo lleva a oponerse y enfrentarse para evitar que lo sigan vejando. El miedo vence a la ira y así Paco Yunque se somete, dobla la cabeza y se hunde en el silencio. En el poema, sin asumir plenamente la rebeldía, Vallejo considera contra cuánto se enfrenta la cólera del pobre: siempre en desventaja, " tiene un acero contra dos puñales ", " tiene un fuego central contra dos cráteres ", pero no es la cólera de uno o dos, sino de todos sus elementos integrantes, de todos los que padecen lo mismo: no es la cólera muda de Paco Yunque, sino una ira que puede desbordarse en la palabra, el grito, en el golpe, el disparo.

De acuerdo con la fecha estampada en el original mecanografiado, " La cólera que quiebra al hombre en niños " fue escrito (o transcrito) el 26 de octubre de 1937, es decir, poco más de un mes después que el poema VIII de *España...*, transcrito el 10 de septiembre. Podemos suponer que, además de la cronológica, hay una cercanía afectiva e ideológica entre ambos. Hemos señalado en este capítulo la posible intención vallejeana de "personalizar", de humanizar su poesía, en medio de la retórica masificadora, donde no hay hombres sino gente, y en medio de la desintegración social y política de España en guerra. Sólo cabría añadir una palabra, capital para entender a Vallejo pero no necesariamente implícita en el campo semántico del término " dolor ": la ternura. Si el cuerpo es una cuerda que se tensa por el dolor, es menester la ternura para extraer de ella un sonido

acordado, limpio, exacto, que no sea recreación masoquista ni engaño en la autocompasión, sino la poesía que sabe hallar lo humano hasta en las frías cosas entre las que habitamos: "delante de tu buey", en " tu pantalón oscuro " que " sabe ya andar solísimo, acabarse ", en " tu carne ". " tu pecho ". "tu pie". " tus pasos coronados de polvo ". en " tu cama ", "en tu arado". " tu caballo "; en fin, entre " tu soledad y tus cositas ". Esa " cruel capacidad " de afinarse y sacar de sí a un recién nacido, a un ser humano renovado, es la capacidad de dolor a la que aludimos en estas páginas y con la que Vallejo distingue a Ramón Collar. Hijo de Paco Yunque, hijo del viejo Hijo del Hombre, yuntero, padre, esposo, Ramón. Collar de pobre, cólera levantada que no calla y se humilla, sino que escribe y mata, como lo señala el autor al final del poema.





PEQUEÑO RESPONSO A UN HÉROE DE LA  
REPÚBLICA

Un libro quedó al borde de su cintura muerta,  
un libro retoñaba de su cadáver muerto.  
Se llevaron al héroe,  
y corpórea y aciaga entró su boca en nuestro aliento:  
5 sudamos todos, el ombligo a cuestras;  
caminantes las lunas nos seguían;  
también sudaba de tristeza el muerto.

Y un libro, en la batalla de Toledo,  
un libro, atrás un libro, arriba un libro, retoñaba  
[del cadáver.

- 10 Poesía del pómulo morado, entre el decirlo  
y el callarlo,  
poesía en la carta moral que acompañara  
a su corazón.  
Quedóse el libro y nada más, que no hay  
15 insectos en la tumba,  
y quedó al borde de su manga el aire remojándose  
y haciéndose gaseoso, infinito.

Todos sudamos, el ombligo a cuestras,  
también sudaba de tristeza el muerto

- 20 y un libro, yo lo vi sentidamente,  
un libro, atrás un libro, arriba un libro  
retoñó del cadáver ex abrupto.

10 Set. 1937

En su libro de ensayos sobre César Vallejo, *Hacia la voz del hombre*, (1) Lara Risco alude a un concepto que suele provocar equívocos, arbitrariedades y, en no pocos casos, animadversión por parte de los críticos y de los mismos escritores: "poesía revolucionaria". Páginas atrás, hemos hecho referencia al llamado "compromiso" en la literatura, a la literatura comprometida, para distinguir a aquella producción que, sin olvidar sus cualidades eminentemente artísticas, admite sus vínculos con determinada actitud política, social, con determinada orientación ideológica, desde la cual critica e interpreta la realidad humana, sus problemas y dolores, a fin de proponer alternativas que tiendan a transformarla, así sea mínimamente. En la literatura comprometida, hablar es un modo de hacer, de hacerse con el mundo. La Guerra Civil española, con todas sus particularidades políticas e ideológicas, proporcionó a los intelectuales del orbe motivos de reflexión y creación --valga decir, los dotó de "contenidos"--, en un momento de febril acción política en Europa y América, marcado por el "ascenso" del marxismo y del gobierno socialista de la hoy

---

(1) Lara Risco, Alejandro: *Hacia la voz del hombre. Ensayos sobre César Vallejo*. Ed. Andrés Bello, Santiago de Chile, 1971. Pp. 65, ss.

desmembrada URSS, adalid en aquel entonces de las luchas revolucionarias. Esto llevó a muchos intelectuales a participar de manera directa en la formación y consolidación de los partidos comunistas -español, francés, inglés, peruano, chileno, mexicano-, y a hacer de sus obras la trinchera más próxima. De ahí que podamos hablar de una literatura abiertamente "comprometida", cuya validez literaria no necesariamente se base o agota en sus planteamientos políticos.

El equívoco al que hacíamos mención surge de la aplicación indiscriminada del término "revolucionario", por cuanto es necesario aclarar primero de qué clase de revolución se habla. A manera de ejemplo, Lara Risco cita la opinión de Luis Manguió, según la cual "en la poesía vallejiana de la guerra de España es el contenido, no la forma necesariamente, el que es revolucionario, revolucionando conceptos tradicionales sobre la vida y la muerte" (2). Y añade:

No son las palabras, ni las imágenes, ni las metáforas, lo que es social o revolucionario en estos poemas, es el hombre y su manera de ser. Por ello esta poesía es a la vez social, revolucionaria y poesía a secas. (3)

Lara Risco considera que es "inconcebible que mediante

---

(2) Ibid., p. 72.

(3) Ibid., p. 73.

esta operacion arbitraria y hueca, mediante este divorcio que se establece entre la manera de pensar del ideólogo, de un lado, y las imagenes y las metáforas del poeta, de otro," Munquió pretenda fundamentar la cualidad " revolucionaria " de Vallejo:

El artista es revolucionario [ dice Lara ], cuando con su expresion afectiva rompe sin más las convenciones estéticas a que lo insta el respeto hacia las tradiciones literarias vigentes y crea entonces un nuevo lenguaje de una riqueza tropológica desconocida. No creo a nadie capaz de escuchar a un poeta mediocre sólo porque doctrinalmente o moralmente (sic.) estamos de acuerdo con " ideas " o " conceptos " revolucionarios. A un gran poeta lo reconocemos sólo por el alto valor simbólico de su expresion, esto es, cuando identificamos su experiencia íntima con el color y acento de sus palabras. (4)

Hemos incluido las observaciones de ambos criticos para señalar los lineamientos a partir de los cuales haremos nuestro comentario del poema IX de *España...*: por una parte, lo "revolucionario" como un contenido ideológico que atiende más a una concepción renovadora del ser humano en sociedad que a una forma de expresion literaria determinada; por otra, como una transformación radical de las estructuras literarias dadas en una tradicion, lo que hace del escritor un " caso " excepcional en el ambito de la literatura.

Reconocemos, antes que nada, que ambos modos de entender lo "revolucionario" adolecen de serias limitantes: es claro

---

(4) *Ibid.*, p. 72.

que la adopción de una terminología marxista no hace marxista a un escritor o filósofo, ni siquiera en el ámbito político. Coquetear con el comunismo o sentir honda simpatía por un régimen socialista no significa ser comunista o socialista, aunque esté de por medio la obra del escritor como testimonio público de dicha adhesión. Por otra parte, no puede plantearse la posibilidad de una "revolución literaria", entendida como innovación, más que el contexto de una tradición literaria, y dicha tradición no puede explicarse fuera de una noción definida del tiempo, de la historia y del valor que en ella tienen las creaciones artísticas como parte de todos los actos humanos. Huelga decir que el crítico también se encuentra inmerso en esa tradición y que, como hijas del tiempo, su lectura y su percepción de la obra, son susceptibles de entrar en el olvido y de, quizás, renacer. Sabemos que no hay obra literaria destinada a perdurar indefinidamente y que, por extensión, no hay obra que de una vez para siempre podamos etiquetar como "revolucionaria". Sin entrar a discutir - no es éste el lugar adecuado - el concepto de "tradición de la ruptura" acuñado por Octavio Paz, señalamos tan sólo que, por lo menos en la literatura, no hay revolución sin tradición (5).

El poema IX de *España...* "Pequeño responso a un héroe de la República", es un buen punto de partida para dilucidar

---

(5) Cfr. Paz, Octavio: *Los hijos del limo*. Seix Barral, México, 1981.

este problema de manera concreta. Su motivación principal, rendir un homenaje al combatiente muerto, es una constante de la producción artística de la Guerra Civil. Como en todas las guerras, los poetas conmovidos ante la muerte de civiles y soldados, de participantes y de víctimas, plasmaron muy a menudo en sus escritos la visión devastadora de las ciudades arrasadas, el miedo permanente a morir aplastado por un derrumbe, a ser encarcelado y fusilado sin mayor explicación: retrataron la vida azarosa del frente de guerra, los muertos insepultos, los cuerpos mutilados, despojados de todas sus pertenencias, miserables de por sí en no pocas ocasiones. En uno y otro bando, las visiones se repiten, es el mismo paisaje. Españoles y extranjeros, todos contemplaron con espanto y asombro el alcance de tanta desolación, de tanta destrucción. En ocasiones, la vida humana, la muerte humana, se reduce a una tragedia personal de la cual no se duele ese incólume testigo, la naturaleza muda:

A stopwatch and an ordnance map.  
At five a man fell to the ground  
And the watch flew off his wrist  
Like a moon struck from the earth  
Marking a blank time that stares  
On the tides of changes beneath.  
All under the olive trees.

( Un cronógrafo y un plano artillero.  
A las cinco cayó un hombre al suelo  
y el cronógrafo voló de su muñeca  
como una luna arrancada de la tierra  
marcando un tiempo en blanco que contempla  
las mareas cambiantes a sus pies.  
todo bajo las ramas de los olivos. ). (6)

(6) Spender, Stephen: *Poemas*. Visor, Madrid, 1981. Trad. Jorge Ferrer Vidal.

La naturaleza, el mundo indiferente, no le da ni una respuesta. no le otorga sentido a tanta muerte. No obstante, la muerte del soldado también fue vista como una promesa de vida, dado que en su lucha y su sacrificio se concentran los esfuerzos y esperanzas de muchos otros hombres. Las razones para pelear, para vivir, se convierten en razones para encontrar la muerte, y de ahí que los poemas dedicados a los combatientes caídos se vuelvan declaraciones de principios con los cuales pueden identificarse y alimentar su fe los que aún siguen luchando. Por lo tanto, nos parece oportuno considerar el poema IX de España en el contexto de la producción poética de la guerra, con el fin de distinguir en el cuanto hay de "revolucionario" en el sentido político, con sus implicaciones, y el sentido literario, señalando en su caso las recurrencias de época, la retórica obligada de esta clase de discursos "de ocasión", y las verdaderas innovaciones, los reales divorcios del estilo vallejiano con su tradición inmediata. Para ello, revisaremos algunos poemas semejantes en el tema, escritos en la misma época por autores nacionalistas y republicanos.

Para muchos escritores, más allá de su filiación política, la muerte significó un rompimiento violento con todo lo existente. fue la aniquilación total y, por lo tanto, no aceptaron justificarla o darle sentido alguno. La vida perdida no se recuperaba de ningún modo ni era garantía de futuro promisorio. Para ellos, la muerte fue tan solo la muerte. Así lo vieron, por ejemplo, Luis Rosales y José Ma.



Castroviejo, ambos nacionalistas, y los republicanos Concha Zardoya, Emilio Prados y Juan Gil-Albert, por lo menos en algunos de sus textos. Para Rosales, como anota Natalia Calamai (7), " la muerte parece terminar con todo, es el fin sin esperanza ":

¿ Dónde está, tierra firme, tu sencilla entereza,  
si los ojos del hombre, los ojos que llevaron  
en su mirada amante toda la luz del día,  
para siempre han perdido la memoria del tránsito,  
y reciben la luz como un túnel oscuro,  
como una tierra estéril donde la mies se agota ?

Para Castroviejo, lo único que no cesa, que sin cansancio se repite y renueva el dolor, la herida, es la muerte, la muerte:

Otra vez los ojos abiertos al redondel de la  
muerte.  
Otra vez el cuchillo en la mañana.  
Otra, otra, otra.  
Cuando ya creíamos que la sangre estaba helada,  
cuando por las cimas de las sierras crujían  
los últimos nervios,  
vino de nuevo el redondel de la muerte  
proyectando el alma por el cuchillo de la mañana.  
Muertos, Muertos, Muertos. (8)

Hay un sentimiento de profunda, inmensa tristeza en algunos versos de Concha Zardoya, aún cuando en los mismos parece brillar de pronto un hilo de esperanza, de razón y sentido en medio de tanto desconsuelo; por el contrario, en

---

(7) Calamai, N. Op. cit., p. 154.

(8) Ibid.



Con todo, en el conjunto de la poesía española de la Guerra Civil, llama la atención la fatalidad o resignación religiosa que priva en muchos de los textos nacionalistas, mientras en los republicanos, por su clara orientación ideológica, la muerte adquiere connotaciones victoriosas, vitalistas. Simón Valdivieso se explica así la muerte del combatiente nacionalista:

¡Dios lo quiso!  
Hacían falta  
sus tres vidas para el triunfo  
de la causa.  
¡Pues bendito sea Dios que lo dispuso  
y Viva España ! (11)

aunque también se contemple, con claros matices cristianos, como

la muerte que engendra vida - la niebla que esconde  
[luces.  
¡ El monte aquel de aquel viernes - y sobre el monte  
tres  
[ cruces !  
Campos de España infinitos - caminos de aquel octubre...  
¡ Que olor de historia naciente - entre tanta  
[podredumbre ! (12)

Es en el bando republicano donde la muerte del camarada se exalta como promesa de victoria a la larga, como esperanza en un triunfo del pueblo " siempre inmortal " que en el caído se encarna y echa de nuevo a andar, como en el " Romance del fusilado ", de Aleixandre:

---

(11) Ibid., p. 155.

(12) Ibid., p. 156.

José no murió. ¡Miradlo!  
Resucitado, no ha muerto;  
que no murió, como no  
morirá jamás el pueblo.  
Podrán fusiles y balas  
pretender herir su pecho.  
Podrán bombas y cañones  
intentar romper su cuerpo.  
Pero el pueblo vive y vence,  
pueblo sin tacha y sin miedo,  
que en una aurora de sangre  
está como un sol naciendo. (13)

" ¿Quién ha dicho que están muertos? ", se pregunta Leopoldo Urrutia, para luego afirmar: "¡Vida engendrarán por dentro/ bajo el duro terrón patrio!/ ¡Ya se escucha su nacer!/ ¡Ay, ya se presiente, hermanos,/ el empuje de los vivos/ que por muertos se enterraron !", (14). La actitud de desafío adoptada por el miliciano que enfrenta a la muerte seguro de que su causa es justa y triunfará, por encima de su desaparición individual, es representada por el poeta Emilio Prados en la figura de uno de los dirigentes del Frente más conocidos, Hans Beimler:

Muerte que estás escondida en la noche  
¡no me das miedo!  
Si es que te asustan la noche y las sombras  
yo iré a tu encuentro.  
Hoy o mañana vendras a buscarme  
y me hallarás como siempre en mi puesto.  
No lograras alterarme los pulsos  
ni quebrarás el compás de mi pecho.  
Sé a lo que vine, por eso te busco.  
Sé a lo que vine, por eso te espero.  
Bajo la guardia febril de mis ojos

(13) Alexandre, V. Op. cit., pp. 50-51.

(14) Calamaí, N. Op. cit., p. 160.

mil corazones palpitan serenos.  
¡Te venceré porque soy el más fuerte!  
¡Tu eres la muerte!  
¡Yo soy el pueblo! (15)

En el "Romance del miliciano desconocido", Alcazar Fernández enfatiza la trascendencia de la muerte individual, anónima, y el honor que la España presente y futura debe rendirle como forjador de la misma, y a modo de epitafio concluye:

Miliciano: bajo el árbol  
que cobija la ignorada  
tumba que guarda tu cuerpo  
-símbolo de nuestra raza-  
te está haciendo guardia eterna  
la imagen de luz de España. (16)

La poesía de Rafael Alberti y Miguel Hernández, por ser ambos entregados y activísimos combatientes a pluma y fusil, a "clavel y espada", podría ofrecernos numerosos ejemplos de cómo es cantado el combatiente caído y cómo se simboliza en él la lucha republicana como lucha del pueblo (17). Tomaremos del primero el poema "Vosotros no caísteis", recogido en el libro *De un momento a otro*, publicado en 1937, y el poema "Elegía segunda- A Pablo de la Torriente, comisario político"

---

(15) *Ibid.*, pp. 158-159.

(16) *Ibid.*, p. 162.

(17) Dejamos para después la discusión acerca de la naturaleza de la Guerra Civil, acerca de su origen predominantemente popular, manipulado por intereses ajenos.

de Miguel Hernández, publicado en *Viento del pueblo*, también en 1937.

En la mezcla de clasicismo (entendido como la más castiza expresión poética heredada de autores como Lope, Quevedo, Góngora o Fray Luis) y compromiso político que ambos escritores practicaron durante la Guerra Civil, podemos encontrar elementos para reflexionar sobre lo "revolucionario", por cuanto ambos supieron apreciar en su momento la necesidad de recuperar literariamente su tradición como vía auténtica de comunicación con el pueblo (piénsese en el empleo, por ejemplo, del romance como testimonio artístico e histórico), y como verdadera manifestación de la identidad española, como un pasado común con el cual corría el riesgo de romperse. Tale eran las aspiraciones de las corrientes neopopularistas y neoclasicistas de la década de los 20, en las cuales participaron Alberti y Hernández, entre otros, y a las que vuelven al iniciarse la guerra.

Éste el texto de Alberti, de acuerdo con la edición de 1978:

¡Muertos al sol, al frío, a la lluvia, a la helada,  
junto a los grandes hoyos que abre la artillería,  
o bien sobre la yerba que de puro delgada  
y al son de vuestra sangre se vuelve melodía!

Siembra de cuerpos jóvenes, tan necesariamente  
descuajados del triste terrón que los pariera,  
otra vez y tan pronto y tan naturalmente,  
semilla de los surcos que la guerra os abriera.

Se oye vuestro nacer, vuestra lenta fatiga.

vuestro empujar de nuevo bajo la tapa dura  
de la tierra que al daros la forma de una espiga  
siente en la flor del trigo su juventud futura.

¿Quién dijo que estáis muertos? Se escucha entre el  
[silbido  
que abre el vertiginoso sendero de las balas.  
un rumor, que ya es canto, gloria recién nacido,  
lejos de las piquetas y funerales palas.

A los vivos, hermanos, nunca se les olvida.  
Cantad ya con nosotros, con nuestras multitudes  
de cara al viento libre, a la mar, a la vida.  
No sois la muerte, sois las nuevas juventudes. (18)

Y de Hernández, la " Elegía segunda- A Pablo de la  
Torriente, comisario político " (19):

" Me quedaré en España, compañero ",  
me dijiste con gesto enamorado.  
Y al fin sin tu edificio tronante de guerrero  
en la hierba de España te has quedado.

Nadie llora a tu lado:  
desde el soldado al duro combatiente.  
todos te ven, te cercan y te atienden  
con ojos de granito amenazante,  
con cejas incendiadas que todo el cielo encienden.

Valentín el volcán que si llora algún día  
será con unas lágrimas de hierro,  
se viste emocionado de alegría  
para robustecer el río de tu entierro.

Como el yunque que pierde su martillo,  
Manuel Moral se calla  
colérico y sencillo.

Y hay muchos capitanes y muchos comisarios  
quitándote pedazos de metralla,  
poniéndote trofeos funerarios.

---

(18) Alberti, Rafael: *El poeta en la calle. De un momento a otro. Vida bilingüe de un refugiado español en Francia*. Seix Barral, Barcelona, 1978, p. 117.

(19) Hernández, M. *Obra poética*. pp. 272-273.

Ya no hablarás de vivos y de muertos,  
ya disfrutarás la muerte del héroe, ya la vida  
no te verá en las calles ni en los puertos  
pasar como una ráfaga garrida.

Pablo de la Torriente,  
has quedado en España  
y en mi alma caído:  
nunca se pondrá el sol sobre tu frente,  
heredará tu altura la montaña  
y tu valor el toro del bramido.

De una forma vestida de preclara  
has perdido las plumas y los besos,  
con el sol español puesto en la cara  
y el de Cuba en los huesos.

Pasad ante el cubano generoso,  
hombres de su Brigada,  
con el fusil furioso,  
las botas iracundas y la mano crispada.

Miradlo sonriendo a los terrones  
y exigiendo venganza bajo sus dientes mudos  
a nuestros más floridos batallones  
y a sus varones como rayos rudos.

Ante Pablo los días se abstienen ya y no andan.  
No temáis que se extinga su sangre sin objeto,  
porque este es de los muertos que crecen y se  
[ agrandan  
aunque el tiempo devaste su gigante esqueleto.

Ambos poemas, además de las formas afines de versificación que presentan, comparten visiones semejantes acerca de la muerte del combatiente republicano a quien rinden memoria. Alberti da inicio a su poema con la visión cruda, desgarradora, del campo de batalla " sembrado " de cadáveres. Expuestos a los elementos, al sol, al frío, a la lluvia y la helada, sus cuerpos insepultos van integrándose al suelo, hasta que surge de nuevo la vida, a fuerza de sangre como savia. La música del crecimiento vegetal, ese silencio delgado de la hierba, es para el poeta continuación



del son de la sangre combatiente, hecha melodía. " Siembra de cuerpos jóvenes " dice Alberti partiendo de la frase popular " campo sembrado de cadáveres ", pero con un contenido vitalista que exalta la continuidad de la existencia individual en la fusión con el todo. Siembra hecha en los surcos de la guerra, sí, pero no de muertos: jóvenes, apenas arrancados a la tierra y ya otra vez en ella conjuntados, los soldados son semilla y su misma disgregación (" la tierra que al daros la forma de una espiga ") pule en ellos un trigo de juventud futura. De ahí que, por encima del ruido y el trinar de las balas, se levante el rumor " que ya es canto " de nuevos nacimientos, " lejos de las piquetas y funerales palas". Los vivos no olvidan a los vivos, dice Alberti; por eso los soldados caídos no son muertos. En ellos cobran vida los que han seguido luchando, " las nuevas juventudes ".

De manera análoga, Hernández canta en la muerte del cubano Pablo de la Torriente al " combatiente inmortal ", como dice un romance. La voluntad del extranjero en España de hacerse parte de ella, de su lucha, de su esperanza, se condensa en su caída en batalla. Hay en el poema hernandiano una serie de imágenes hiperbólicas de naturaleza telúrica, que exalta su estatura moral, ideológica, pero a la vez perfilan sus rasgos personales: en la lucha, su cuerpo era un " edificio tronante de guerrero ", pasando entre las balas como por la vida diaria " como una rafaga garrida ", y al caer hereda su " altura a la montaña " y su valor al " toro del bramido ". Contemplan su cuerpo " desde el soldado al duro

comandante", lo rodean emocionados, sin llorar, Valentín, Manuel Moral, su brigada completa. Por quien murió con el sol de España en la cara y el de Cuba en los huesos, por el " cubano generoso ", el poeta clama venganza, respuesta iracunda; por él, que "mira sonriendo a los terrones" y ante quien el tiempo se detiene y no anda. No sabemos con precisión si este sonreír del soldado se refiere sólo a su actitud vital, a su desafío a la muerte, por cuanto aquél cifraba en la lucha su propia trascendencia, o si además es una imagen en la que el poeta concentra la disolución corporal del enterrado: la sonrisa, los dientes, los huesos rodeados por la tierra. Lo cierto es que a esto se opone el hecho de que, a la vez que desaparece, su memoria se agranda " aunque el tiempo devaste su gigante esqueleto ".

Así pues, en Alberti y Hernández predomina la concepción afirmativa de la muerte ( " Caidos sí, no muertos " dice el poeta de Orihuela en otro texto ), sustentada en la lucha, en las razones que orientan su acción humana y la dignifican, le otorgan trascendencia y la hacen de hombres enteros ( " Una gota de pura valentía / vale más que un océano cobarde " ). Todo esto a través de poemas en los que reina la construcción tradicional, los versos de 7,8, 11 y 14 sílabas, e inclusive la rima consonante sin alternancias de mucha elaboración (20).

---

(20) Vid. los esquemas métricos propuestos en Beristáin, Helena: *Análisis e interpretación del poema lírico*. UNAM, México, 1989.

Antes de entrar propiamente en el poema IX de *España...* nos detendremos en un texto más cuya historia y cualidades nos servirán para ubicar y comprender mejor a la poesía elegíaca de la Guerra Civil. Nos referimos a la "Elegía a un compañero muerto en el frente de Aragón", escrita por el entonces incipiente poeta Octavio Paz y dedicada originalmente a su amigo e "iniciador" en el marxismo, el joven catalán Juan Bosch. Este poema, eliminado posteriormente por Paz del conjunto de su obra desde la primera edición de *Libertad bajo palabra* hasta la década de los 80, cuando fue nuevamente recogido por su autor en la *Obra Poética* de 1988, apareció publicado por Dario Puccini en su *Romancero de la resistencia española* (21). Este es el texto:

I

Has muerto, camarada,  
en el ardiente amanecer del mundo.

Y brotan de tu muerte,  
tu mirada, tu traje azul,  
tu rostro sorprendido entre la pólvora,  
tus manos, sin violines y fusiles,  
desnudamente quietas.

Has muerto. Irremediablemente has muerto.  
Parada está tu voz, tu sangre en tierra.  
Has muerto, no lo olvido.  
¿ Qué tierra crecerá que no te alce ?  
¿ Qué sangre correrá que no te nombre ?  
¿ Qué voz madurará de nuestros labios  
que no diga tu muerte, tu silencio,  
el callado dolor de no tenerte?

---

(21) Puccini, D. Op. cit., pp. 331-333.

Y alzándote,  
llorándote,  
nombrándote,  
dando voz a tu cuerpo desgarrado,  
sangre a tus venas rotas,

labios y libertad a tu silencio,  
crecen dentro de mí,  
me lloran y me nombran,  
furiosamente me alzan,  
otros cuerpos y venas,  
otros ojos de tierra sorprendida,  
otros ojos de árbol que pregunta,  
otros negros, anónimos silencios.

## II

Yo recuerdo tu voz. La luz del Valle  
nos tocaba las sienes,  
hiriéndonos espadas resplandores,  
trocando en luces sombras,  
paso en danza, quietud en escultura  
y la violencia tímida del aire  
en cabelleras, nubes, torsos, nada.  
Días de luz, clarísimas, vacías.  
que nuestra sed quemada, como vidrio,  
hundiéndonos sin voces. fuego puro,  
en lentos torbellinos resonantes.  
Yo recuerdo tu voz, tu duro gesto,  
el ademán severo de tus manos;  
yo recuerdo tu voz, voz adversaria,  
tu palabra enemiga,  
tu pura voz de odio,  
tu tierno, fértil odio,  
tu frente generosa como un sol  
y tu amistad abierta como plaza  
de cipreses severos y agua joven.  
Tu corazón, tu voz, tu puño vivo,  
detenidos y rotos por la muerte.

## III

Has muerto, camarada,  
en el ardiente amanecer del mundo.  
Has muerto cuando apenas  
tu mundo, nuestro mundo, amanecía.  
Llevabas en los ojos, en el pecho,  
tras el gesto implacable de la boca,  
un claro sonreír, un alba pura.

Te imagino cercado por las balas,  
por la rabia y el odio pantanoso,  
como tenso relámpago caído,  
como la blanda presunción del agua,  
prisionera de rocas y negrura.

Te imagino tirado en lodazales,  
caído para siempre,  
sin máscara, sonriente,  
tocando, ya sin tacto,  
las manos de otros muertos,  
las manos camaradas que soñabas.

Has muerto entre los tuyos, por los tuyos.

La historia de este poema, contada por el propio Paz en varias entrevistas (22), así como por su ex-esposa Elena Garro en sus *Memorias de España. 1937* (23), merece recordarse no sólo por su valor anecdótico, sino además porque nos permite entender el texto y separar de él cuanto le viene de la retórica de ese momento y cuanto es producto de la voz propia del poeta en ciernes. Como mencionábamos, Paz dedicó este texto a un joven algo mayor que él, con quien hizo sus primeras incursiones literarias y de quien recibió sus primeros "latines marxistas", valga la expresión. Bosch, cuyo carácter fuerte, colérico, en ocasiones radical, lo hacía sentir cierta simpatía por el anarquismo, decide marcharse a España al iniciarse las primeras luchas sociales de los treinta que preludian la Guerra Civil, por lo que Paz no volverá a tener noticias de su preceptor y amigo sino

---

(22) La más reciente, al cumplir 79 años, en marzo de 1993. Entrevista realizada y transmitida por Canal 11 de México.

(23) Garro, E. Op. cit., pp. 34-35.

hasta tiempo después cuando, ya iniciada la guerra, recibe la noticia de su muerte en batalla. Impactado por este acontecimiento y atraído, como muchos intelectuales, por los sucesos de España, Paz redacta el poema en cuestión, junto con otro titulado "¡ No pasarán !", lema de los republicanos. Este último se publicó como folleto el 30 de septiembre de 1936 en las prensas Simbad, y en el colofón se lee:

Esta edición, que consta de 3500 ejemplares, terminada en los Talleres Gráficos de la Nación fue cedida al Frente Popular Español en México, en prenda de simpatía y adhesión para el pueblo de España, en la lucha desigual y heroica que actualmente sostiene (24).

Tres meses después, en enero de 1937, sale en las mismas prensas el libro *Raíz del hombre*; Paz lo envía a Neruda, en París, y éste, quizá junto con Rafael Alberti ( quien había conocido al incipiente poeta en su visita a México en 1934 ), interviene para invitarlo al II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas, realizando en España durante la primera quincena del mes de julio. Anotamos estos hechos porque suele afirmarse que Paz fue invitado a España por haber escrito "¡ No pasarán !", y que dicho texto fue leído por su autor durante un mitin antifascista internacional, auspiciado por el Front National de la Joventud, que se efectuó

---

(24) Schneider, Luis M. Prólogo a *México en la obra de Octavio Paz*. Promexa, México, 1979, p. XXVIII.

en la sala de actos de la C.A.D.C.I., en Barcelona (25). Así lo afirma por ejemplo Elena Garro en sus memorias (26). Y se olvida a menudo que, más que como militante, Paz fue invitado como poeta simpatizante con la causa española, y en ello intervino decisivamente su libro *Raíz del hombre*, en el que no figuraba "¡ No pasarán !". La confusión se multiplica porque, en realidad, el poema leído por Paz en dicho mítin no fue el titulado con el lema republicano, sino la " Elegía a un compañero muerto en el frente de Aragón ". Confróntese si no lo dicho por Garro y el propio Paz con los versos que en sus testimonios se citan:

A Paz lo invitaron a leer su poema "¡ No pasarán !". Estábamos en un teatro de Barcelona en el escenario, y Paz leía; de pronto, cambió de color y se detuvo como si hubiera visto un fantasma. En primera fila un hombre joven, de piel rojiza, expresión angustiada y tricot muy viejo, lo miraba con una fijeza extraña. Paz recuperó el aliento y leyó el poema sin pronunciar el nombre de Juan Bosch, " el camarada muerto en el ardiente amanecer del mundo ". Paz había escrito ese poema para Juan Bosch, el organizador de la huelga estudiantil más larga de México y a quien Paz le debía su iniciación en el marxismo y en la rebeldía. Escribió ese poema cuando se publicó en México que Juan Bosch, el agitador expulsado de México, había muerto en España.(27)

Así pues, el poema escrito para " el camarada Juan Bosch " se

---

(25) Ibid., p. XXIII.

(26) Garro, E. Op. cit., p. 7.

(27) Ibid., pp. 34-35.

limitó a ser sólo para " un compañero muerto en el frente ". Ocurrió en este caso lo contrario de lo común en la poesía elegíaca de la guerra civil: no se escribió para la masa, para el gran moribundo cuyo nombre es el pueblo, y de ahí se pasó al caso particular, sino que de ese caso individual se desprendió un poema destinado a leerse como colectivo. De ahí el tono íntimo adoptado por su autor para dirigirse al compañero, presuntamente muerto. Si las partes I y III están inspiradas por los lugares comunes de la poesía para tal caso, el II apunta hacia elementos más propios del poeta: no sólo es evocación del tiempo y el lugar donde se conocieron; es además la construcción de un paisaje recurrente en la obra paciana, el Valle, la luz, el polvo, los árboles, elementos que vibran en textos posteriores como el " Nocturno de San Ildefonso ", " Vuelta ", " El tiempo mismo ", " Hablo de la ciudad " y "1930: Vistas fijas ". Nada nuevo hace Paz al valerse de tópicos como " Tu mirada, tu traje azul ", " tu rostro ", " tus manos ", " tu voz ", " tu sangre " para presentarnos al amigo caído a quien rememora. Confunde el nombrar un objeto, aun calificado con precisión, con hacerlo aparecer ante nosotros a través del poder de evocación de la palabra y, así, empobrece la expresividad de su poema. Lo particular de éste, en todo caso, es su distanciamiento, su vacilación al tomar y presentar una actitud propia ante la muerte: es el "ardiente amanecer del mundo", sí, pero el individuo, la persona, ha muerto irremediamente, nadie ha de regresarle el rostro y el carácter conocido de aquél que



quiso morir entre los suyos. No hay una adhesión abierta y declarada desde un inicio por parte del poeta: escribe desde fuera y desde lejos, no en el seno de la lucha española sino más bien al margen. La tímida inclusión en la frase " Has muerto cuando apenas / tu mundo, nuestro mundo, amanecía ", no atenúa, sino más bien confirma la separación existente entre el que nombra y el que es nombrado. De la muerte de uno, se desprende poco a poco la conciencia de la muerte de otros, " otros cuerpos y venas ", " otros negros, anónimos silencios ". Pero no hay, como en los poemas de Hernández o de Alberti, una confianza infalible en la fertilidad de la muerte de aquel a quien se canta, en los nuevos nacimientos que promete, sino la imagen reinante del compañero "tirado en lodazales, / caído para siempre, / sin máscara, sonriente", ya no personaje, sino sólo persona, tocando entre otros muertos las manos camaradas que soñaba.

Hemos hecho un recorrido muy general por la producción poética de la Guerra Civil dedicada a los héroes, a los caídos en batalla, señalando *grosso modo* las semejanzas y diferencias más notables, a fin de introducirnos en el poema IX de *España...* y en la reflexión de lo que podría llamarse "poesía revolucionaria".

Ya indicamos al principio del capítulo la imposibilidad de mantenerse en uno solo de los polos de discusión, al definir lo " revolucionario " como algo eminentemente conceptual, más que estructural, o viceversa, pero siempre de manera unilateral. Nada sacaríamos en claro de las

preocupaciones estéticas de un autor tan elaborado y definido como Vallejo colocándonos en el puro ámbito político, del mismo modo en que nada nos diría de su interés por poetizar la Guerra Civil el sólo analizar los tropos, las metáforas, los ritmos. Como mencionamos, Lara Risco se ubica en esta segunda actitud hermenéutica, afirma que sólo es revolucionario quien "crea un lenguaje con una riqueza tropológica desconocida", y además de olvidar decirnos cómo reconocer tal tesoro escondido, ignora sin más que nadie hacer nada absolutamente puro, nuevo, sin precedente alguno, y que, de hecho, las vanguardias demostraron cómo, en no pocos casos, se puede ser "innovador" y a la vez profundamente reaccionario, al mismo tiempo que la revolución española demostró cómo, desde el seno de la tradición literaria, se pueden enfocar los problemas fundamentales del ser humano a través de una práctica poética que, más que nueva, es renovadora.

A nuestro parecer, Vallejo mismo pone esta discusión en el centro del poema IX. No es gratuito que éste inicie con la frase "Un libro quedó al borde de su cintura muerte". Más que un responso, una oración fúnebre dedicada al "héroe de la República", este texto es una reflexión sobre la participación directa de la poesía, o desde la poesía, en la lucha española. No posee el carácter laudatorio de los poemas de Alberti o Hernández, ni el tono doloroso y lejano del escrito por Paz: su protagonista es, como en los textos citados, un cadáver. El uso pleonástico de la expresión

"cadáver muerto" encuentra un paralelo con el concepto de muerte desarrollado en los poemas anteriores de *España...* en los que los protagonistas son, además, ciudades arrasadas, batallas perdidas, y donde lejos de hacer prevalecer la imagen de la desolación, de la destrucción sin sentido, dan pie a una afirmación dolorosa, trágica, pero a la vez heroica, de la vida. Porque es como el árbol talado que retoña, ese cadáver se incorpora y cobra cuerpo en aquellos que lo dicen. " Se llevaron al héroe ", dice el poeta, " pero quedóse el libro y nada más ". " Corpórea y aciaga entró su boca en nuestro aliento " es una frase que podría indicar la procedencia de esa poesía nacida de tal muerte.

Quizá el rasgo más destacable, por demás evidente, de este poema sea el que resulta atípico en el conjunto de la producción literaria en homenaje a los caídos, por cuanto rebasa la alusión anecdótica de la muerte en batalla para convertirse en una reflexión metapoética, dentro de la cual el " cadáver " tal vez podría ser el idioma o, al menos un uso ya estancado y agotado del mismo y de los recursos poéticos empleados para responder a las exigencias que el artista se plantean como protagonista de un tiempo crítico, transformador, " revolucionario ". Vallejo parece preguntarse qué tipo de poesía debe hacer, enfrentado a la violencia, a la devastación de la guerra: ¿ Una poesía que ignore cuanto la rodea y se entregue a la innovación de gabinete, a la experimentación solitaria, indiferente al dolor humano, a las esperanzas y a las grandes desilusiones de su época ? ¿ O una

poesía apresurada, descuidada de esa afectación purista pero a la vez enferma, coja, dictada " desde afuera ", al grado de que se arriesga a ser rebasada por el tiempo y volverse así reliquia ? ¿ una poesía " comprometida " a cambiar el mundo, pero incapaz de cambiarse a si misma ? ¿ una poesía conformista, chata, " cadáver lleno de mundo " pero a fin de cuentas, cadáver ?.

Estas preguntas nos colocan en el corazón de la poética vallejana, en el corazón mismo de *España, aparta de mí este caliz*. Como muchos otros intelectuales, Vallejo se sintió golpeado, herido, llamado por los acontecimientos españoles y obligado a responder. Iniciamos este trabajo haciendo referencia a ese momento en que para el poeta peruano sólo existe una cosa: ir a España. Viaja a la Península y con él lleva su poesía: regresará profundamente conmovido, entusiasmado, herido, al igual que su obra. Pero a diferencia de otros escritores que obviaron su respuesta y confundieron lo popular con lo populista, el significado de *hacer* la revolución con el *hablar de* la revolución, la necesidad de comprometer la poesía con el peligro de venderla, a diferencia de ellos, Vallejo se entrega a la construcción de una gran trinchera desde la cual pueda dar la batalla que mejor sabía librar: la de la poesía. No sólo es llevar la poesía a la revolución, sino llevar la revolución a la poesía. Hacer una obra que sea, pasando el tiempo, una batalla permanente. Tal cosa es, desde luego, impensable sin

una clara actitud ante la técnica. Al respecto, el mismo decía:

Creen muchos que la técnica es un refugio para el truco o para la simulación de una personalidad. A mí me parece que, al contrario, ella pone siempre al desnudo lo que, en realidad, somos y a donde vamos, aun contradiciendo los propósitos postizos y las externas y advenedizas cerebraciones con que quisiéramos vestirnos y aparecer. (28)

Con lo anterior, Vallejo no pretendía descalificar cualquier clase de adhesión partidista o política, sino insistir en la necesidad de un auténtico e integral compromiso que no deja afuera ningún aspecto de la vida. Por eso afirmaba, en relación con una poesía plenamente socialista, que

sólo un hombre temperamentalmente socialista, aquel cuya conducta pública y privada, cuya manera de ver una estrella, de comprender la rotación de un carro, de sentir un dolor, de hacer una operación aritmética, de levantar una piedra, de guardar silencio o de ajustar una amistad, son orgánicamente socialistas, sólo ese hombre puede crear un poema auténticamente socialista (29).

Ahora bien, hay que preguntarse de qué manera intentó llevar Vallejo la revolución a su poesía, mediante qué recursos y a partir de qué conceptos. El poema IX de *España...* plantea, a

---

(28) Vallejo, C.: *El arte y la revolución*, pp. 77-78

(29) *Ibid.*, p. 27

este respecto, una respuesta interesante, si bien no definitiva (afortunadamente). No hay en el rasgo estructurales inéditos, como tampoco los hay en el conjunto del poemario: se alterna el verso libre con metros tradicionales en combinaciones variables, sobre todo de 7 y 11 sílabas, de hecho, de los 22 versos del poema, 10 son endecasílabos, y dos son combinación de endecasílabos con hepta y octasílabos. No hay rimas, pero la cadencia del verso elegido, acentuado tradicionalmente en su mayoría, le otorga continuidad y constancia a su lectura. Así pues, no hay estructuralmente hablando nada en esencia novedoso. De hecho no lo ha habido en la lengua española desde Dario, y es de suponerse que el versolibrismo reinante en la poesía de nuestro tiempo intenta responder a ese estancamiento de los metros tradicionales.

Si puede hablarse de "anormalidad" en la poesía vallejiana, es en el ámbito de la imagen y la metáfora más que en el de la estructura métrica. Hermana enemiga de la surrealista, la metáfora de Vallejo responde también a la necesidad de descubrir la relación escondida o callada entre todo lo existente, así sea lo más recóndito o ínfimo. La diferencia fundamental estriba en que, mientras para el surrealismo, según Breton, la fuerza de la imagen procedía de su grado de arbitrariedad, para Vallejo procede de su precisión para revelar el mundo más pleno y personal, "las oscuras nebulosas de la vida", forjando "su gramática personal intransferible, su sintaxis, su ortografía, su

analogía, su prosodia, su semántica" para que el alcance de su poesía se dilate al infinito. Ello no significa que reduzca a cero su comprensión, al contrario: " Sabido es que cuanto más personal (repito, no individual) es la sensibilidad del artista, su obra es más universal y colectiva " (30).

Hay una diferencia profunda entre la concepción metafórica de los poemas comentados e incluidos en este capítulo y la del poema IX: ahí donde Alcázar pone

la ignorada  
tumba que guarda tu cuerpo

Vallejo pone

el aire remojándose  
y haciéndose gaseoso, infinito;

donde Alberti habla de

un rumor, que ya es canto, gloria recién nacido,  
lejos de las piquetas y funerales palas,

Vallejo afirma que

un libro, atrás un libro arriba un libro, retoñaba  
[del cadáver;

donde Paz nos dice

---

(30) Ibid.

crecen dentro de mí.  
me lloran y me nombran  
furiosamente me alzan,  
otros cuerpos y venas,  
otros ojos de tierra sorprendida,

Vallejo se limita a exclamar

todos sudamos, el ombligo a cuestras,  
también sudaba de tristeza el muerto.

La fuerza concentrada en las imágenes vallejanas, en ocasiones brutales, tiernas muchas veces, hace brotar con energía, con violencia, deslumbrante, a la palabra nueva, renovada, logrando que esa poesía a media voz, herida, "poesía del pómulo morado, entre el decirlo y el callarlo" (¿no cabe la poética vallejana en ese verso?), se transforma en esa poesía que "retoña de su cadáver muerto". ¿No es, después de todo, *España, aparta de mí este cáliz*, el "libro que quedó al borde de su cintura muerta", ese libro que "en la batalla de Toledo" ("yo lo vi sentidamente") "retoñó del cadáver ex abrupto"?





## INVIERNO EN LA BATALLA DE TERUEL

¡Cae agua de revólveres lavados!  
 Precisamente,  
 es la gracia metálica del agua,  
 en la tarde nocturna en Aragón,  
 no obstante las construídas yerbas,  
 las legumbres ardientes, las plantas industriales.

5

Precisamente,  
 es la rama serena de la química,  
 la rama de explosivos en un pelo,  
 la rama de automóviles en frecuencias y adioses.

10

Así responde el hombre, así, a la muerte,  
 así mira de frente y escucha de costado,  
 así el agua, al contrario de la sangre, es de agua,  
 así el fuego, al revés de la ceniza, alisa sus  
 [ rumiantes ateridos.

¿Quién va, bajo la nieve? ¿Están matando? No.  
 Precisamente,  
 va la vida coleando, con su segunda sogà.

15

¡Y horrisona es la guerra, solivianta,  
 lo pone a uno largo, ojoso;  
 da tumba la guerra, da caer,  
 da dar un salto extraño de antropoide!

20

Tú lo hueles, compañero, perfectamente,  
 al pisar  
 por distracción tu brazo entre cadáveres:  
 Tú lo ves, pues tocaste tus testículos,  
 [ poniéndote rojísimo:

25

Vamos, pues, compañero:  
 nos espera tu sombra apercibida,  
 nos espera tu sombra acuartelada,  
 mediodía capitán, noche soldado raso...  
 Por eso, al referirme a esta agonía,  
 aléjome de mí gritando fuerte:  
 ¡Abajo mi cadáver!... y sollozo.

30

Páginas atrás, hemos señalado la dificultad que entraña el fechar con precisión los textos de *España, aparta de mi este cáliz*. Aunque vinculados íntimamente con los acontecimientos de la guerra, los poemas no intentan consignarlos con la fidelidad de un documento histórico, sino más bien retomarlos desde una perspectiva poética para plasmar de ellos lo que para el poeta resultara más significativo. Es cierto que el conocimiento del hecho histórico puede resultar orientador en más de un caso pero, en conjunto, no basta ni para datar con certeza los poemas, ni para interpretar sus múltiples y sinuosos sentidos.

Mencionamos lo anterior porque, en el caso del poema X, podría pensarse que la alusión a la batalla de Teruel, indicada ya en el título, otorgaría claridad al fecharlo e interpretarlo, y por el contrario, es una muestra de lo arriesgado que puede ser ceñir la comprensión de estos textos a parámetros extraliterarios. Un breve repaso a la batalla referida y a la historia de este poema aclararán mejor lo que hemos dicho.

Con el nombre "batalla de Teruel" en realidad se hace mención de dos hechos de guerra: la ofensiva republicana a

dicha ciudad, iniciada el 15 de diciembre de 1937 y coronada con su toma total el 8 de enero; y la contraofensiva nacionalista, iniciada el 7 de febrero y concluida con la derrota definitiva del bando republicano en dicha zona el 22 del mismo mes (1). Teruel, desolada capital de una provincia pobre, lugar donde se registra la temperatura mas baja en España durante el invierno, fue el escenario de un choque armado decisivo para el desarrollo de la Guerra Civil, por cuanto la ocupación de tal sitio representaba la conquista de un punto estratégico desde el cual se podían cortar las comunicaciones entre Aragón y Castilla la Nueva, a la vez que se amenazaba la carretera de Zaragoza (2). Además, la victoria constituía una importante arma política de negociación, tanto al interior como al exterior de España, toda vez que ayudaba a disipar el creciente desánimo de los combatientes en ambos bandos, sobre todo en el republicano. De hecho, el triunfo inicial de estos últimos pareció dar un giro favorable a la contienda: " fue la primera, y la única ciudad importante que lograron recapturar a todo lo largo de la guerra. Si es inexacto decir, como lo hace Rojo, que Teruel ha cambiado la faz de la guerra, por lo menos se puede admitir que causó la impresión de que así era en efecto... Después de

---

(1) Vid. Thomas, H. Op. cit., pp. 422-432 y Broué, P.: Temime, E.: *La revolución y la guerra de España*. FCE, México, 1979. T. II, pp. 184-191.

(2) Thomas, H. Op. cit., p. 422.

los desalentadores comunicados que habían anunciado sucesivamente la pérdida de Bilbao, de Santander, de Gijón, i por fin, un comunicado de esperanzas!" (3).

La toma de la ciudad por parte de los republicanos no resultó sencilla ni incruenta: ese año se registró la mayor baja de la temperatura; los soldados, a pesar de ser relevados cada quince minutos, caían en el blanco sueño de la hipotermia o sufrían graves congelamientos que obligaban a la amputación; la visibilidad era nula, todas las máquinas de guerra se helaron y los aprovisionamientos quedaron bloqueados entre Teruel y Valencia a causa de una tormenta que duró 4 días y dejó una capa de casi un metro de nieve. En el sitiado bando nacionalista las cosas no fueron mejor: carecían de ropas de abrigo, los moros no tenían ni siquiera uniformes de invierno; guarecidos en sótanos, sin agua, sin medicamentos, defendiéndose sólo entre montones de escombros, resistían y esperaban que mejorara el tiempo para ser socorridos. La batalla se limitaba a lanzamientos de granadas. Para el día de Año Nuevo de 1938, todos los defensores del convento y del hospital habían muerto; ignorantes de tal hecho, los republicanos aguardaron y permanecieron al acecho en espera del contraataque de un puñado de cadáveres helados.

La inicial victoria republicana puso en evidencia la debilidad de su ejército, pues sólo duró mientras el tiempo

---

(3) Eroué, P. Op. cit., p. 190.

no permitió el acceso de fuerzas nacionalistas que, después de la lluvia y el lodo de finales de enero, se encargaron en breve de convertir a los sitiadores en sitiados y de derrotarlos definitivamente en menos de un mes. " La mayor parte del ejército republicano logró ponerse a salvo antes de que quedara cortada la línea de retirada, pero hubo que abandonar gran cantidad de material. Catorce mil quinientos hombres cayeron prisioneros. Los nacionalistas encontraron en Teruel 10 mil cadáveres de republicanos, sin contar los que habían muerto en la batalla de la Alhambra " (4). Si bien es cierto que la batalla de Teruel, con su crudeza y duración, constituyó la "revelación de la grandeza moral" del combatiente español, como dijo Vicente Rojo, también lo es que el valor y la perseverancia de los hombres no bastaron contra la superioridad material del ejército nacionalista y que, con ello, quedó definitivamente en evidencia la imposibilidad de un equilibrio de fuerzas. Por tanto, la caída de la República, después de Teruel, fue ya sólo cuestión de tiempo.

Tales fueron, en resumen, los hechos que integraron la batalla de Teruel. ¿ Qué podríamos sacar en claro del poema X de *España...* a partir de ellos ? No mucho, en realidad. Sabemos por el original mecanografiado - o lo que se conserva como tal - que inicialmente llevaba el título " Después de la batalla ", luego cambiado por " Invierno en la batalla de

---

(4) Thomas, H.: Op. cit., p. 431.

Madrid " y, finalmente, "Invierno en la batalla de Teruel ". Si a esto añadimos la mención en el verso 4 de " Aragón ", tendremos completo el conjunto de alusiones históricas más evidentes, con lo que se ilustra muy bien el trabajo de "estratificación temporal" subyacente no sólo en este texto, sino en el grueso de *España, aparta de mí este cáliz*. Según la opinión de Américo Ferrari, el X " es un poema inspirado en general en la guerra sin ninguna referencia precisa a España " (5), retocado después por Vallejo a fin de introducir las menciones históricas pertinentes. Esto nos haría considerar para fecharlo un rango cronológico que iría de finales de 1937 hasta marzo de 1938 (la ofensiva de Aragón inició el 15 de marzo y concluyó el 15 de abril, justo el día de la muerte de Vallejo). Con esto, podríamos pensar que quizá nos encontramos ante uno de los últimos escritos revisados por el autor.

A nuestro parecer, no resulta ocioso plantearse estas interrogantes porque, en el fondo, de lo que se está hablando es del interés que el poeta ha otorgado o no a los acontecimientos históricos como eje principal, como guía y sentido fundamental de su libro. Es decir, ¿qué importancia tiene la Guerra Civil como condición de posibilidad poética de *España...*? ¿en qué medida es importante considerar los

---

(5) Ferrari, A.: Op. cit., p. 292.

hechos de guerra, la época misma. para entender el poemario? ¿No sería mejor " olvidar " la historia y quedarnos sólo con la poesía? ¿Es posible hacer en verdad esto sin desvirtuar la concepción poética vallejiana? Creemos que una de las mejores formas de encontrar respuestas, aunque sea parciales, a los problemas planteados, es indagar en la poesía misma, descubrir en ella su primer fundamento.

Tratemos de omitir las referencias a la guerra española y leámoslas de manera no determinada más allá del campo semántico " guerra ". Desde el primer verso, surge un tema proveniente de una frase popular ( " llueven balas " ) que domina las tres primeras estrofas. Tal parece sugerirlo la expresión "cae agua de revólveres lavados", en la que esa "lluvia de balas" podría bien ser " la gracia metálica del agua ", cuya acción - la caída, la precipitación - se ejerce sobre un campo vulnerable: las ciudades, las casas, los cuerpos, representados aquí como "las construidas yerbas, / las legumbres ardientes, las plantas industriales"; esta última imagen, con todo lo antinatural que implica para nosotros, es en el poema una construcción de sentido inverso, pues ahí es el sustantivo " planta " quien otorga un carácter más natural a esa " construida yerba ", aun cuando sea sólo para continuar la metáfora " lluvia de balas ". Si mantenemos la constante "vegetal" que parece predominar en la primera estrofa, podríamos entender en la segunda la mención a la "rama serena de la química", " la rama de explosivos " y " la rama de automóviles " como una afirmación de la vida por



encima de lo que podría parecer sólo devastación. con lo cual la "gracia metálica del agua" adquiere un matiz distinto al que percibíamos en inicio: puede ser instrumento de muerte, pero también es posible que sea un modo favorable de preservar la vida:

Así responde el hombre, así, a la muerte,  
así mira de frente y escucha de costado,  
así el agua, al contrario de la sangre, es de agua,  
así el fuego, al revés de la ceniza, alisa sus  
[rumiantes ateridos.

Tal vez por eso, al preguntarse "¿Están matando?", el poeta responde: "No./ Precisamente,/ va la vida coleando, con su segunda sogá".

De las seis estrofas que integran este poema, las primeras cuatro constituyen un bloque, una parte temática que, si no se contrapone, al menos sí se distingue de la segunda. Esta se inicia con un neologismo, "horrisona" que, al calificar a la guerra, nos hace pensar en un superlativo hechizo de "horrible", pero también en una posible combinación de "horrible" y la partícula latina "sonus", que hace pensar en un "sonido que horroriza", en un horrible estruendo. "¡V. triste es la guerra...", se lee en el borrador, quizá porque esta segunda parte, en sí, parece enfatizar el aspecto nefasto de la guerra: "lo poné a uno largo, ojoso", es decir, triste, apesadumbrado ("ojoso", en sentido recto, es que tiene ojos, como el pan o el queso; en sentido figurado, puede valer por atento); "da tumba",

"da caer", " da dar un salto extraño de antropoide ".  
"solivianta", es decir, mueve el ánimo a hostilidad o  
rebeldía, excita, estimula, pero por su mismo significado,  
mueve de abajo hacia arriba, es un caer y un levantarse. Lo  
sabe mejor que nadie el soldado que camina entre vivos y  
muertos y tanto se reconoce en unos como en otros, al pisar  
su brazo entre cadáveres al tocar sus testículos y enrojecer,  
al ser él " la construida yerba " bajo la " lluvia de  
revólveres lavados ". Por eso, a modo de conclusión, el poeta  
invita de cualquier modo al " soldado natural ", al  
compañero, a entrar a su encierro definitivo, a la tumba  
donde

nos espera tu sombra apercebida,  
nos espera tu sombra acuartelada,

sin distinción alguna, " mediodía capitán, noche soldado  
raso". Hay en estos últimos versos una aceptación de la  
muerte no exenta de dolor, vivida como real agonía, que hace  
pensar en una entrega fatalista a lo que ha de venir, sin que  
se afirme que necesariamente habrá de recibirse consuelo,  
gloria, triunfo o, al menos, cesación del dolor a cambio de  
ese sacrificio. Tal idea nos es sugerida por los dos últimos  
versos

aléjome de mí, gritando fuerte:  
¡Abajo mi cadáver!... Y sollozo.

¿Hay en ellos acaso una reminiscencia de la aceptación  
libre del dolor y la muerte del Cristo que, en el Huerto de

los Olivos, decide tomar la copa sin la cual no habra resurrección? " Abajo mi cadáver " sugiere la entrega del cuerpo a la tumba y, por lo tanto, la aceptación de la extinción individual, así como " aléjome de mí " parece poner de relieve el carácter colectivo de tal inmolación. De ser así, este poema podría entenderse como un verdadero tránsito de la vida a la muerte, como un texto que en el conjunto de *España...* representa literalmente un necesario " punto muerto " sin el cual no puede darse el giro completo hacia los últimos poemas.

Pero no nos adelantemos. Antes de intentar comprender que lugar ocupa en relación con los demás textos del poemario, veámoslo sólo como un poema sobre la guerra y destaquemos sus peculiaridades estilísticas; de éstas, más en concreto, aquellas recurrencias expresivas que lo aproximan a algunas tentativas de vanguardia, como el surrealismo o el creacionismo. Para ello, nos apoyaremos en la lectura de un poema escrito por Pierre Reverdy con el mismo tema, la guerra, y así precisar similitudes y diferencias con el Vallejo del poema *X de España, aparta de mí este cáliz*: se trata del texto titulado " Descarga de plomo ", incluido por Reverdy en *El canto de los muertos* (6), libro que fue publicado en 1948 como una respuesta poética al horror y la crueldad de la II Guerra Mundial. Como sabemos, Reverdy se

---

(6) Reverdy, Pierre: *El canto de los muertos*. UNAM, México, 1993. Trad. Jorge Esquinca y María Palomar.

inicia en el movimiento cubista, publicando en la revista *Nord-Sud*, al lado de figuras, como Apollinaire, Jacob y Breton; posteriormente, fue protagonista principal de la disputa con Huidobro acerca de la paternidad del creacionismo, y hasta el fin de sus días, mantuvo o creyó mantener una prudente distancia entre su obra y la de los surrealistas, en quienes había ejercido una notable influencia (7). Reverdy, en el fondo, ejerció siempre su soledad artística al grado de que ni siquiera como partidario declarado del cubismo puede considerársele como " típico ". Como Vallejo, a pesar del propio Vallejo, fue religioso, descreyó de los juegos de vanguardia pero los aplicó en sus poemas y habló en ellos de lo terrible que la guerra trae consigo, pero también de lo bueno que puede brotar en los hombres a partir de ella, por muy poco que sea. Este es el texto:

Hermana límpida hermana serena  
en los paños de la ventana  
silueta helada que gira a merced de las hojas  
en la avanzada de la niebla sin enseña  
risas de raso al despertar  
murmillos ahogados en la zalea de la espuma  
más ceñidos los contornos del miedo  
caracteres del sino mezclados con vuestros recursos  
tentativas fallidas tiradas por la borda  
hay sobre el duro pedestal donde combater  
[las abejas

---

(7) Vid. Torre, Guillermo de *Historia de las literaturas de vanguardia*. Guadarrama, Madrid, 1971. T. 1, pp. 285-290. Y Durozoi-Lecherbonnier, B.: *El surrealismo*. Guadarrama, Madrid, 1974. Págs. 25-26.

un corazón que rebasa su peso  
el ascenso de congojas inauditas al pie de  
[la escala]

Yo falto en todos mis recuerdos  
desato el azar de sus cordeles  
tomo al desierto por testigo  
y todo lo que rompo al irme  
es más fuerte que el abismo insondable que me llama  
sin embargo todo ha pasado por el tamiz del hombre  
por el triste destino de la costumbre  
el horizonte trazado con hierro todas las mañanas  
el cristal hueco que me embriaga  
se puede morir de sed o de ambición  
se puede morir de tanto estar en la misma postura

Acerca del Reverdy cubista, Paz ha escrito que "sus poemas son estrictas composiciones en las que cada frase es una línea que converge con las otras para construir la totalidad de un objeto, su cara visible tanto como la invisible", son "una organización verbal de relaciones temporales" ya que "cada poema está concebido como un objeto pero ese objeto no tiene cuerpo: es un instante, un fragmento de tiempo" (8). A nuestro parecer, esta observación es importante, porque aun cuando han pasado casi 30 años desde el auge cubista hasta el momento de escribir "Descarga de plomo", el elemento temporal sigue jugando un papel determinante para Reverdy en la construcción del poema. Como en sus primeros textos, el autor de *El canto de los muertos* conserva línea a línea una atmósfera intimista apoyada en la imagen, aunque ésta ya no nace de la comparación de dos realidades más o menos alejadas, sino de su brutal acercamiento dado por la misma

(8) Paz, Octavio: *El signo y el garabato*. Joaquín Mortiz, México, II ed., 1978, p. 87.

realidad: como en el poema X, Reverdy recrea el momento en que se produce la lluvia de plomo, la "hermana límpida hermana serena", las "risas de raso al despertar". Las "construidas yerbas" de Vallejo son aquí "el duro pedestal donde combaten las abejas". La incertidumbre del que habla, del que pregunta "¿Quién va, bajo la nieve? ¿Están matando?" es la misma de quien presiente esa lluvia de plomo como la "silueta helada que gira a merced de las hojas", los "murmullos ahogados en la zalea de la espuma", "en la avanzada de la niebla sin enseña". La "sombra apercebida, acuartelada" que espera al soldado a quien se dirige Vallejo no es otra que "el abismo insondable que me llama". El conocimiento cotidiano de la muerte, adquirido por el contacto continuo con ella, es para Reverdy la revelación otorgada por el "triste destino de la costumbre", "el horizonte trazado con hierro todas las mañanas", y de ahí que, si para Vallejo la entrega a la muerte se reduce a un "aléjome de mí gritando fuerte: / ¡Abajo mi cadáver!... Y sollozo", para el poeta francés la ventana sobre la que han de disparar, sobre la que quizá en ese momento se concentran las balas, se convierte en un abismo atrayente, es "el cristal hueco que me embriaga", pues en resumen "se puede morir de sed o de ambición / se puede morir de tanto estar en la misma postura".

Con la comparación anterior nos hemos pretendido afirmar un paralelo total entre las estéticas de Vallejo y Reverdy, sino, a lo sumo, contrastar algunos recursos que nos permitan

ver mejor los alcances expresivos de ambos autores al hablar de un tema semejante. No sería exagerado decir que, en la búsqueda de relaciones inéditas entre lo existente para lograr imágenes que sean "creación pura del espíritu", Vallejo ha superado con creces al propio Reverdy, construyendo inclusive expresiones como "horrisona" y "ojoso", como "la tarde nocturna en Aragón", que son verdaderas creaciones en el espíritu huidobriano. Reverdy escribió en cierta ocasión:

La realidad no motiva la obra de arte.  
Se parte de la vida para alcanzar otra  
realidad...No se escribe para uno mismo;  
no se escribe para los demás; se escribe  
a los demás, aunque no se sepa exactamente  
a quiénes.

Por ello, el crítico Stanislas Fumet y el poeta norteamericano Archibald Mac Leish, afirmaban que el gran descubrimiento de Reverdy fue "que la poesía era una cosa y que un poema podía llegar a ser un objeto", que "un poema no significa nada, es" (9). Cabe preguntarse si la poesía de Vallejo puede quedar comprendida en esta definición: si, después de todo, la realidad citada - Aragón, Teruel, Madrid, la Guerra Civil misma - no es más que el punto inicial de la obra, nunca agotada, nunca comprendida sólo desde la referencia "externa". ¿Es necesario saber qué ocurrió en

---

(9) Cit. por Torre, G. Op. cit., p. 298.

Teruel, si llovió o nevó ese diciembre del 37, para entender, para sentir y apropiarse el poema X: "Invierno en la batalla"? Si el texto es tan ambiguo que admite casi cualquier referencia a la guerra, poco importa que pensemos o no en el conflicto español al leerlo, mientras entendamos que, en efecto, toda guerra es "horrisona", "da tumba", "da caer", pero que a la vez, bajo ella "va la vida coleando, con su segunda soya". Quizá es ése el mayor mérito de esta poesía: que no se agota en el puro nombrar el hecho ( nada más lejos de la literatura llamada "de denuncia" que el poema X ), y tampoco guarda el sospechoso silencio de las obras nacidas del miedo, del conformismo o la ceguera de aquellos que se callan y así prefieren ser cómplices, sino que permiten entender y hablar de los horrores pasados, los horrores de siempre, con la poesía que Vallejo definió como la de la "carta moral", la "del pámulo morado", la que encuentra el mejor modo de expresarlos "entre el decirlo y el callarlo".

Así pues, las posibles relaciones entre la estética vallejana y la surrealista o la creacionista adquieren su verdadera proporción al considerar la importancia que para el poeta peruano tenía la interacción entre ese mundo íntimo, personal, esa "atmósfera afectiva" que rodea a cada hombre, y el "mundo exterior", que no es sino ese espacio, ese mundo afectivo que hacemos en conjunto. La innovación "del tropo, la metáfora" queda en segundo plano para Vallejo, sin perder un ápice de su calidad poética, al ser esta un medio





Un comerciante roba un gramo en el peso  
[a un cliente  
¿ Hablar, después, de cuarta dimensión ?

Un banquero falsea su balance  
¿ Con qué cara llorar en el teatro ?

Un paria duerme con el pie a la espalda  
¿ Hablar, después, a nadie de Picasso ?

Alguien va en un entierro sollozando  
¿ Cómo luego ingresar a la Academia ?

Alguien limpia un fusil en su cocina  
¿ Con qué valor hablar del más allá ?

Alguien pasa contando con sus dedos  
¿ Cómo hablar del no yo sin dar un grito ? (11).

---

(11) *Obra poética*, p. 142.



XI

Miré el cadáver. su raudo orden visible  
y el desorden lentísimo de su alma;  
le vi sobrevivir: hubo en su boca  
la edad entrecortada de dos bocas.  
5 Le gritaron su número: pedazos.  
Le gritaron su amor: ¡más le valiera!  
Le gritaron su bala: ¡también muerta!

Y su orden digestivo sosteniase  
y el desorden de su alma, atrás, en balde.  
10 Le dejaron y oyeron, y es entonces  
que el cadáver  
casi vivió en secreto, en un instante;  
mas le auscultaron mentalmente, ¡y fechas!  
lloráronle al oído, ¡y también fechas!

3 Set. 1937

XII

MASA

Al fin de la batalla,  
y muerto el combatiente. vino hacia el un hombre  
y le dijo: "¡No mueras; te amo tanto!"  
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.  
5 Se le acercaron dos y repitiéronle:

"¡No nos dejes! ¡Valor! ¡Vuelve a la vida!"  
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.

Acudieron a él veinte, cien, mil, quinientos mil,  
clamando: "¡Tanto amor y no poder nada contra la  
[ muerte!"

10 Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.

Le rodearon millones de individuos,  
con un ruego común: "¡Quédate, hermano!"  
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.

15 Entonces, todos los hombres de la tierra  
le rodearon; les vio el cadáver triste, emocionado;  
incorporóse lentamente,  
abrazó al primer hombre; echóse a andar...

10 Nov. 1937

"En suma, no poseo para expresar mi vida, sino mi muerte". escribió Vallejo en uno de los que, con reservas, podríamos considerar sus últimos poemas, y al hacerlo nos legó una imagen que se ha convertido en síntesis y expresión de su obra en conjunto, de su búsqueda como artista, de su padecimiento como hombre: para la tradición hispanoamericana, Vallejo es "el poeta por antonomasia del dolor, del sufrimiento humano, del infortunio, de la soledad, pero a la vez de la ternura, del amor por los desventurados seres humanos, de la amistad, la compañía y la fraternidad; es el abandonado en un mundo hostil y doloroso, el encarcelado sin previo juicio, el apaleado "sin que él les haga nada" el que al fin de su vida, con amargura, se pregunta "¿es para eso

que morimos tanto? / ¿Para sólo morir, / tenemos que morir a cada instante?"; es el que vio su muerte y entierro " en París, con aguacero ", el que ya en la agonía, en vez de despedirse, pidió volver a España. Si para él ya el nacimiento era un comenzar a rodar hacia la tumba, nada más consecuente que su intento por darnos en poemas la medida exacta de su muerte a través de todo cuanto vivió, amó, sufrió, gozó y murió. No es extraño que el poeta que experimentó varios nacimientos también haya padecido varias muertes. Con todo, pese a ser ésta una constante a lo largo de su obra, hacia el final de su vida se convierte en una recurrencia temática presente tanto en los "Poemas de París" como en los que integran *España, aparta de mí este cáliz*.

Dicha recurrencia se presenta en los últimos poemas no como toma de conciencia de la muerte debida a la desaparición de otros (son los "otros" quienes mueren y con ello advierten: *memento mori* ), sino como revelación de la muerte propia debido a la *visión* de la misma. Es conocida la anécdota según la cual, estando refugiado en casa de Atenor Orrego, en la campiña de Mansiche, Vallejo tuvo una premonición de su muerte, hacia 1920. El propio Orrego la relata así:

Una noche me desperté sobresaltado a los gritos angustiosos de mi huésped que me llamaba desde su lecho. Vallejo estaba delante de mí, temblando como un azogado de la cabeza a los pies.  
- Acabo de verme en París - me dijo -

con gente desconocida y, a mi lado, una mujer también desconocida. Mejor dicho, estaba muerto y he visto mi cadáver. Nadie lloraba por mí. La figura de mi madre, en el aire, me alargaba los brazos sonriente...He tenido la visión en plena vigilia y con caracteres tan animados como si fuera la realidad misma (1).

Tal fue la visión que animó al poeta años después a escribir un texto famoso por las supuestas coincidencias entre el "París con aguacero" de los versos y ese otro que recibió sus restos un día, supuestamente lluvioso, de abril. Resulta asombroso descubrir paralelos entre lo presentido por Vallejo y, años después, confirmado por la realidad. De hecho, buena parte de la "visión profética" que críticos como Larrea adjudican al autor peruano procede de esta anécdota. No obstante, consideramos que no hay por qué ver como excepción algo que más bien es la regla: el tema de la muerte propia (en el sentido que antes mencionamos) aparece como principal en los últimos poemas, particularmente en "Epístola a los transeúntes", "Y no me digan nada", "Hasta el día en que vuelva", "La vida, esta vida", "Hoy me gusta la vida mucho menos", "De disturbio en disturbio", "París, octubre 1936", "Despedida recordando un adiós" y "Sermón sobre la muerte", así como en otros poemas de manera

---

(1) Cit. por Flores. A., p. 28.

secundaria. En ellos, la recurrencia a imágenes de naturaleza necrológica hace incluso pensar en una tendencia patológica latente bajo su uso simbólico: el cadáver del poeta, el ataúd, el cráneo, los huesos, el esqueleto, la " piedra " como sinónimo de " lápida ", los gusanos, el cuerpo, el "organismo ", " orden digestivo ", asociados siempre a la extinción personal del hablante. Alguien empeñado en fabricar santones podría querer ver en ello la confirmación del don profético, de auténtico vate, del poeta peruano, consciente como nunca de su "calvario" inminente, de su próxima pasión, sacrificio ("¡ aparta de mí este cáliz !"), muerte y resurrección. De ahí a hablar de Vallejo como profeta, nuevo Cristo, héroe y mártir, al modo de Larrea y seguidores, no hay más que un paso, dado ya al leer *España, aparta de mí este cáliz* como una especie de " Via crucis " en el que cada poema representa una estación o casa de la pasión divina.

De más está decir que nos oponemos a semejante interpretación: si hemos iniciado este capítulo con la mención al tema de la muerte, es porque los poemas XI y XII de *España...* constituyen un punto central para tratar de entender tanto el sentido de las referencias a la muerte propia en los últimos textos, como el sentido de la muerte colectiva presente en los que venimos comentado a lo largo de este trabajo. En las siguientes páginas, trataremos de exponer por que consideramos que la interpretación profético-mesiánica de *España, aparta de mí este cáliz* desvirtúa el



poemario de Vallejo y nos ofrece tan sólo una visión parcial, en muchos casos apócrifa, del mismo.

En el conjunto del libro, los poemas XI y XII constituyen partes complementarias de un mismo tema, se corresponden entre sí y a la vez se separan de los demás por cuanto representan una ruptura expresiva y reflexiva con los anteriores; de ahí que los comentemos en el mismo apartado. Ambos textos establecen sus diferencias desde la forma misma: son los más breves de los hasta ahora leídos; están muy lejos del tono épico de los primeros y del ambiente íntimo, elegíaco, de poemas como el III o el VII; carecen en absoluto de referencias históricas precisas, manteniendo así la ambigüedad que, de suyo, les da la brevedad. Por su estructura y estilo, hacen pensar más en los "Poemas de París", donde el vuelo lírico supera a cualquier clase de alusión extraliteraria. En el primer apartado de este trabajo señalamos el carácter mutable del poemario: desde la primera lectura puede distinguirse que no hay ni un tono ni una concepción estable para todos los textos que lo integran; aunque hay constantes en los poemas, éstos mantienen entre sí una relación abierta, dada por las variaciones ejecutadas en cada uno. ¿Dónde se opera, entonces, la ruptura de la que hemos hablado respecto de los poemas XI y XII? A nuestro modo de ver, radica en la contundente afirmación de la muerte en el poema XI, seguida por la respuesta vital y esperanzadora del poema XII, tan distintas en expresión y reflexión a las de los textos anteriores. En ambos,

desaparece el tono triunfal y un tanto retórico de los poemas I y II para dar paso a una escritura " a media voz ", reflexiva, lenta, si cabe el adjetivo; no hay referencia a hechos históricos o a personajes que, aunque desconocidos, adquieren cuerpo y presencia a través de los nombres, como Ramón Collar, Ernesto Zúñiga, Juana Vásquez, Pedro Rojas: el "compañero", "camarada", "obrero, redentor, salvador nuestro", "hermano", es en los poemas IX, XI y XII el hombre muerto, el cadáver. "Un libro retoñaba del cadáver", " mire el cadáver ", "pero el cadáver ¡ ay ! siguió muriendo" son las frases de apoyo sobre las que se desarrollan dichos textos: pareciera como si, al desarrollarse la guerra, al ensombrecerse el horizonte y perderse toda certidumbre de futuro benigno, el poeta fuera transformando su escritura, en un principio laudatoria, para hacerla medio de reflexión sobre la muerte, la trascendencia de los actos humanos, de la poesía misma, sobre el oscuro porvenir de la humanidad entera. Como en los poemas donde habla de su propia muerte, ante si mismo muerto, Vallejo habla ahora ante un cadáver, huérfano de su cuerpo y de su alma, sin su "orden digestivo" y sin el "desorden de su alma". Recuérdese a este respecto que el poeta se refiere continuamente a su cuerpo como "mis momentáneos pantalones", "mi barriga", "mi estómago en que cupo mi lámpara en pedazos", y que, como señalaba Larrea, ahora si con acierto, "nadie como Vallejo ha ilustrado el hecho de que sea uno solo el conducto natural que sirve a la expresión verbal del

pensamiento y a la ingestión alimenticia de que depende el animal hombre "; en efecto, " la garganta de Vallejo entreteje poesía y hambre trillando caminos por los que la Palabra ( sic. ) sale en busca de un trozo de pan con que acallar un ansia en lo que no es fácil discernir cual hambre predomina, si el hambre corporal o el hambre del espíritu " (2). Téngase en cuenta esta concepción " digestiva ", del "pan de la palabra", para cuando hagamos referencia al poema XII, " Masa ". Por lo pronto, destacamos en relación con el poema XI cómo nada levanta a su protagonista, cómo se encuentra verdaderamente muerto. " Azotado de fechas con espinas " (3), sintiendo sólo " el paso temporal, de gran silencio / más eso de los meses y aquello que regresa de los años ", el hombre ha muerto de tiempo, su cadáver lo acusa:

mas le auscultaron mentalmente, i y fechas !  
lloráronle al oído, i y también fechas !

¿ Cómo habrá de levantarse ese cadáver de su tumba de tiempo, una vez que haya concluido la batalla ? El poema "Masa" es la vehemente afirmación de que nada puede el amor y la entrega, la fraternidad del hombre aislado ante el dolor y la muerte de otro, de otros, como en el caso de España, ante cuya herida mortal el poeta se duele: " ¡ Tanto amor y no poder

---

(2) Vid. Vélez, J. Op. cit., T. I, pp. 177-178.

(3) "De disturbio en disturbio", *OP*, p. 348.

nada contra la muerte!". Llama la atención el que el retorno a la vida del combatiente caído se efectúa a través de la palabra: "Vino hacia él un hombre / y le dijo", "Se le acercaron dos y repitieronle", "acudieron a él veinte, cien mil, quinientos mil, / clamando", "le rodearon millones de individuos, / con un ruego común". Años atrás, en una página de *Contra el secreto profesional*, Vallejo había escrito:

La piedad y la misericordia de los hombres por los hombres. Si a la hora de la muerte de un hombre, se reuniese la piedad de todos los nombres para no dejarlo morir, ese hombre no moriría (4).

Así pues, es la palabra de todos, el pan de todos, (recuerda de inmediato el "no sólo de pan vive el hombre, sino de toda palabra que procede de Dios", sólo que aquí, la palabra brota de ese ruego común), la fraternidad de todos los hombres, la soledad individual trascendida lo que otorga al ser humano no la vida eterna, sino la vida entera. No en balde Vallejo decía en uno de sus últimos poemas: "cuando yo muera de vida y no de tiempo...éste ha de ser mi cuerpo solidario, / por el que vela el alma individual". El héroe, el combatiente, el compañero cantado en el poema y a la postre destacado en todo España, *aparta de mí este cáliz*, no es ni el que se pierde en el número, el anónimo fragmento ("número", "fechas" y "pedazos") de un conjunto de

---

(4) *Obra poética*, p. 485, n. 28.

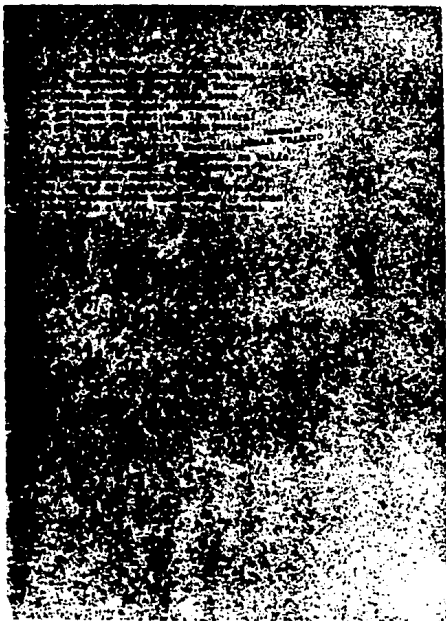
"nadies", ni el individuo aislado, entregado a una lucha de la que sólo se redime él. sino el hombre que ha descubierto en sí a los demás y ha sabido encontrarse entre los otros hombres. De esta manera Vallejo afirma que no hay ni puede haber antagonismos entre la creación artística, cuando ésta parte de los sentimientos, las necesidades y los problemas más íntimamente humanos, junto a las preocupaciones sociales. Para él, al menos, "cuanto se crea en el mundo tiene, hasta nueva orden, un único sentido: el avivar la vida, humanizándola y no simplemente ingeniándola" (5).

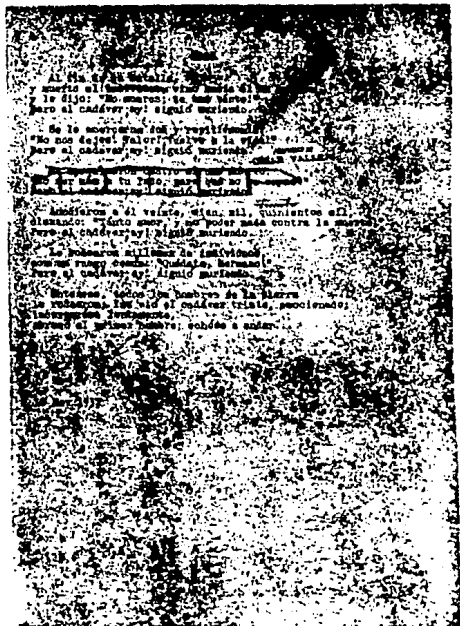
Por lo anteriormente expuesto, no nos parece exagerado resaltar la capacidad renovadora de la palabra en el poema "Masa", como un medio a través del cual puede convocarse, invocarse la piedad y la fraternidad de todos los hombres. No vemos por qué haya de insistirse en una interpretación forzada de *España, aparta de mí este caliz* como expresión de una *parusia sui generis* en la que "Masa" sería la resurrección, no del combatiente, el camarada o el pobre, sino del poeta mismo. Creemos que con los poemas escritos sobre su propia muerte, Vallejo no pretendía dejar constancia de su capacidad visionaria o profética y que, implícitamente, hablara de una posible resurrección; más acorde con su profunda preocupación por los dolores y las pasiones humanas, con su conciencia de lo que implica ser pobre y morir de hambre, nos parece el que a partir de ello reflexionara sobre

---

(5) Flores, A. Op. cit., p. 23.

lo que implica todo acto, todo esfuerzo del ser humano por oponerse a la muerte, social e individualmente. Si en última instancia vio en la Guerra Civil española un símbolo del Calvario de toda la humanidad, nos parece que estaba consciente de que no necesariamente todas las crucifixiones terminan en Domingo de Resurrección, por mucho que se haya padecido. La muerte de Vallejo sería, en todo caso, una demostración de ello : de nada le sirvió saber que moriría en París, con aguacero, solitario, entre extraños, sin que nadie lo llorara o hubiera hecho algo por evitar su deceso. Quienes se disputaron su cadáver, después sus manuscritos y ahora la "verdadera" interpretación de su obra, deberían ver en su muerte, solitaria, y aislada, famélica y terrible, un claro signo de la muerte de todos, de los que aún vivimos, si es que es cierto aquello de que el cadáver de César Vallejo, como el de Pedro Rojas, estaba lleno de mundo.





Al fin de la batalla,  
muerto el vencedor, vino a él  
y le dijo: "No mates; es una virtud."  
Pero el cadáver, ay! siguió muriendo.  
Se le acercaron dos y repitiéronle:  
"No nos dejes solo; fuévese a la vida."  
Pero el cadáver, ay! siguió muriendo.  
Se le acercaron tres y repetieron:  
"No nos dejes solo; fuévese a la vida."  
Pero el cadáver, ay! siguió muriendo.  
Se le acercaron cuatro y él, quinientos mil,  
dixéron: "¡Duro caso! ¿qué poder nada contra la muerte!"  
Pero el cadáver, ay! siguió muriendo.  
Le rodearon millores de individuos,  
como un ruego de vida: "¡Quédale, hermano!"  
Pero el cadáver, ay! siguió muriendo.  
Entonces, como los hombres de la guerra,  
le rodearon los viejos el cadáver triste, emocionado;  
diciéndole: "¡Volvete!"  
Pero el cadáver, ay! siguió muriendo.



XIII

REDOBLE FÚEBRE A LOS ESCOMBROS DE

DURANGO

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

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

Padre polvo, biznieta del humo,  
Dios te salve y ascienda a infinito,  
padre polvo, biznieta del humo.

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

15 Padre polvo que creces en palmas,  
Dios te salve y revista de pecho,  
padre polvo, terror de la nada.

Padre polvo, compuesto de hierro,  
Dios te salve y te dé forma de hombre,  
padre polvo que marchas ardiendo.

20 Padre polvo, sandalia del paria,  
Dios te salve y jamás te desate,  
padre polvo, sandalia del paria.

Padre polvo que avientan los bárbaros,  
Dios te salve y te cña de dioses,  
padre polvo que escoltan los átomos.

25 Padre polvo, sudario del pueblo,  
Dios te salve del mal para siempre,  
padre polvo español, padre nuestro.

30 Padre polvo que vas al futuro,  
Dios te salve, te guíe y te dé alas,  
padre polvo que vas al futuro.

En el presente capítulo, expondremos de manera general algunos de los procedimientos estilísticos empleados por Vallejo en la construcción del poema XIII, " Redoble fúnebre a los escombros de Durango "; nos apoyamos en el hecho de que es éste uno de los textos de *España, aparta de mí este caliz* más trabajados y del cual se conservan versiones anteriores susceptibles de cotejarse con la versión " definitiva ". Ponemos entre comillas esta última palabra porque, como puede verse en la reproducción del poema mecanografiado, éste ha sido sumamente corregido, tachado, rehecho por su autor en su peculiar estilo de anular casi en su totalidad lo previamente escrito, al punto de volver ilegibles muchas partes. No sabemos (y es casi seguro que nunca lo sabremos) cómo habría

acomodado Vallejo la versión en limpio, si lo hizo y la hoja está perdida o si la muerte le impidió llevar a cabo el ordenamiento definitivo. Por ello, la versión presentada al frente de estas palabras no es sino una aproximación que pretende ser "fiel". De cualquier manera, ofrece una estimable cantidad de material "en bruto" a partir de la cual puede intuirse el trabajo constructivo-destructivo del autor.

Dedicado a la dolorosa memoria de Durango, población que "goza de la triste fama de haber sido la primera ciudad indefensa bombardeada sin piedad" (1) el 31 de mayo de 1937, este poema se ha modificado desde el título mismo: de ser "Himno fúnebre", cosa poco congruente, pasó a ajustarse por el tema a un "Redoble fúnebre". La primera versión mecanografiada, de doce tercetos, se redujo a sólo diez, aunque en todas se conservó el verso decasílabo y casi el mismo patrón rítmico, excepto en dos versos de la antepenúltima estrofa, endecasílabos esdrújulos que por acentuación se ajustan al metro de diez ( " Padre polvo que avientan los bárbaros ", " padre polvo que escoltan los átomos " ), y en el penúltimo verso del texto, que hace una

---

(1) Thomas, H. Op. cit. pp. 336-337.

sinalefa donde debería haber hiato inclusive por la acentuación ( " Dios te salve, te quie y te dé alas " ). Anotamos a continuación, por estrofas y numerando cada verso, la versión final y debajo de ellas las sucesivas variantes que pueden leerse en el original mecanografiado (2):

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

No hay modificación en los versos primeros y segundo, pero sí en el tercero, que dice en la versión 1 " padre polvo que (subes) del (siervo)". Desaparece de todas las versiones la palabra " siervo ", aunque da pie a un giro semántico y hace pensar en los posteriores " justos ", "paria", "pueblo" y en el antónimo "bárbaros ". No ocurre lo mismo con la expresión " que subes del ", usada en el verso 6 como " que subes del cuerpo " y " que subes del fuego ", y finalmente incluida en II, 3 como " que subes del fuego ".

---

(2) Dado que las correcciones se efectuaron sobre un primer texto mecanografiado, consideramos versión 1 a lo escrito a máquina, presentado por Ferrari en texto limpio (cfr. pp. 477. 479). Las denominadas versiones 2 y 3 no corresponden a las modificaciones hechas en orden cronológico, sino a las indicadas al margen o a pie de página, respectivamente, en la ed. cit., y revisadas por nosotros en la reproducción fotográfica de Vélez y Merino. Indicamos por tanto, con número romano las estrofas y con arábigos los versos de la versión definitiva, así como con arábigo subrayado el verso que se mencione de la versión 1, es decir, el texto mecanografiado. Así pues, considérese esto último, ya que la versión final consta de 30 versos y la inicial de 36.

- II    4 . Padre polvo que subes del fuego.  
       5    Dios te salve, te caice y de un trono.  
       6    padre polvo que estas en los cielos.

Como mencionamos, el primer verso de esta estrofa procede de la estrofa anterior. Al parecer, la elección surge de la siguiente asociación: siervo-cuerpo- (combatiente)-(batalla)-fuego. Hay por lo tanto un tono alusivo a la guerra civil, aunque tiende a diluirse en las líneas siguientes. Así el verso 5 queda igual, pero no el 6, "padre polvo que estas en los cielos", correspondiente al 3 en la versión I y que procede de "padre polvo compuesto de cielo" y "padre polvo cadáver del cielo". Dado que el verso 6 era "padre polvo que estas en el alma" y este quedó en el 3 de la definitiva, asumiendo el caracter de elevación dado por el verbo " subes " > " asciendes ", es clara la intención de ordenar en grados, dejando que el polvo " corporalizado " en la versión inicial desde la primera estrofa se "espiritualice" en la final, ya que la mención a la encarnación no se da en esta sino hasta la V y VI.

- III    7    Padre polvo, biznieto del numo.  
       8    Dios te salve y ascienda a infinito.  
       9    padre polvo, biznieto del numo.

Esta estrofa procede, alterada, de la estrofa IX en la versión inicial, donde dice



descubriera la fuerza expresiva de esa frase -mucho más contundente como remate que " padre polvo que fuiste martillo"- y a partir de ella comenzara a reestructurar el poema entero. Como quiera que sea, el poeta la reservó para terminar, duplicándola anafóricamente del mismo modo como duplica los versos 10 y 12. A esta estrofa precedían dos más que fueron eliminadas, pero de las que se conservaron, desarrolladas, dos imágenes: de " Padre polvo que vives del surco " quizá se desprendió " Dios te salve y devuelva a la tierra "; y de " Dios te salve, te vista y desnude " quizá procedió " Dios te salve y revista de pecho ". Dichos versos guardan cierta cercanía semántica en la que el poeta pudo haberse apoyado para elaborar posteriormente las variaciones. De una versión paralela, anotada, tachada y luego recuperada de los versos 10-12 ("Padre polvo, [sandalia de artista ]", " Padre polvo, [sandalia del paria] ") se derivaron los versos 19 y 21 de la versión final.

- V
- 13 Padre polvo que creces en palmas.
  - 14 Dios te salve y revista de pecho.
  - 15 padre polvo, terror de la nada.

De esta estrofa, en su estado inicial, sólo se conserva el final del verso 15, " padre polvo, (panteón de la nada) ". Ya habíamos indicado como en ella la " espiritualización " llevada a cabo por el poeta en la versión definitiva tiende a condensarse en una " corporalización " plenamente expresada

en la estrofa siguiente, y ya apuntada por el verso 14, en el que el polvo habrá de "revestirse de pecho". Por lo demás, la estrofa entera, en borrador, acentúa el carácter inerte, pasivo, ya que el polvo -en medio de las "lanzas", de la batalla, de cuanto indica vida- acaba como "panteón de la nada": mientras que en la estrofa definitiva, se convierte en una afirmación vitalista, de signo opuesto, al exaltar al polvo como "terror de la nada".

VI 16 Padre polvo, compuesto de hierro,  
17 Dios te salve te dé forma de hombre,  
18 padre polvo que marchas ardiendo.

Inicialmente, la estrofa entera, acusaba un cierto exceso retórico, además de una imprecisión no muy favorable, ya que lo que aquí es "compuesto de hierro," allá era "que tienen tanto oro", cosa que no iba muy bien con la pretendida humildad exaltada en los versos anteriores; además, no se ve bien cómo "te esparza y dé forma, / padre polvo que tienes tanta alma" podría corresponderse, pues fusión y dispersión no son acciones de las que se deduzca que el polvo ha de adquirir nuevamente forma de hombre, aun respetando la propia lógica del discurso poético. Al final, Vallejo retomó la imagen del "polvo encarnado" en el verso "Dios te salve y te dé forma de hombre", más acorde con la relación del conjunto, y la remató con un verso ya existente. "padre



polvo que marchas ardiendo ", procedente de manera directa del verso 27 y de manera indirecta de la estrofa III.

- VII     19     Padre polvo. sandalia del paria,  
          20     Dios te salve y jamas te desate,  
          21     padre polvo. sandalia del paria.

Como indicamos con anterioridad, los versos reduplicados en la versión final proceden de la inicial estrofa IV, desintegrada como conjunto pero asimilada en distintas partes del poema. Al parecer, la imagen completa de la que surge ésta y la siguiente estrofa, así como alusiones indirectas de otros versos, es la que a continuación anotamos: padre polvo-subes del siervo-pie-los pasos-sandalia de paria (justos, artistas)-nimbas-(nublas) al pueblo-marchas entre humo-estandarte del hombre-sudario del pueblo-padre polvo. En un inicio, Vallejo fue escribiendo su poema siguiendo las asociaciones libres más evidentes dentro del campo semántico; posteriormente parece haberlas ordenado de acuerdo con una idea de conjunto, con mayor consecuencia e relación. No sorprende, por ello, que la serie " pasos - polvo- atomos - escolta " de la estrofa siguiente se encuentre ya en la versión inicial, justo tres líneas arriba.

- VIII    22     Padre polvo que avientan los barbaros.  
          23     Dios te salve y te ciña de dioses,  
          24     padre polvo que escoltan los atomos.

Si el protagonista, llamémoslo así, de los versos anteriores ha sido el padre polvo, identificado con los pobres, los justos, el siervo, el hambriento, en esta estrofa su correspondiente antagónico, representado por los bárbaros (¿los potros "de bárbaros atiles" que nos "manda la Muerte"?), marca un punto de tensión ausente en la versión inicial que permite al autor retomar íntegro el verso 26 ("Dios te salve y te ciba de dioses"), antes comentado, a fin de producir un efecto olorioso, hiperbólico, más congruente con la intensidad que prepara el remate del poema.

- IX    25    Padre polvo, sudario del pueblo,  
      26    Dios te salve del mal para siempre,  
      27    padre polvo español, padre nuestro.

En esta penúltima estrofa, a modo de aroma, de eco y prelude, permanecen en sordina tanto los últimos versos de la versión inicial, las últimas tres estrofas para ser más precisos, así como los versos más conocidos del siguiente poema de *España, aparta de mí este caliz*, "¡Cuidate, España, de tu propia España!". Como si ya en ellos valles vislumbrara cuanto habría de sufrirse aun en la Península, dice casi con voz tremula "Dios te salve del mal para siempre". Ciertamente, en este verso y el siguiente, el autor reconoce abiertamente su intertexto, la oración del "Padre nuestro", y de ahí el eco inmediato del "libranos de todo mal"; no obstante, creemos que su fuerza expresiva le viene

precisamente del caudal de alusiones que porta, así como del hecho que, al transfigurarse en " sudario del pueblo ", ese "padre polvo español" es a la vez la tumba y , por extensión, la madre, la tierra, la " espiqa " nutricia, el alimento.

X    28    Padre polvo que vas al futuro,  
      29    Dios te salve, te guíe y te dé alas,  
      30    padre polvo que vas al futuro.

Como mencionamos líneas arriba, ya a mitad del poema Vallejo había dado con la frase final de su texto; tachado como verso 15, la trasladó a la antepenúltima estrofa de la versión inicial, en el verso 28. Quizá fue a partir de estas continuas modificaciones y repeticiones como el poeta dio con la recurrencia anafórica no de una parte del verso, sino de todo éste, lo cual va muy bien tanto con el tono solemne, casi ritual, sacro, del poema, como con el título mismo, "redoble". Como mera casualidad, indicamos que las líneas 29 de las versiones inicial y final quedaron en el mismo lugar.

En su conjunto, el "Redoble fúnebre a los escombros de Durango" nos parece una muestra ejemplar del procedimiento poético vallejiano, mismo que - sin pretender encasillarlo en una fórmula tan general como inútil - podríamos resumir como un desarrollo paulatino de imágenes asociadas a veces por su cercanía semántica, a veces por su carácter simbólico, dado a través de una estructura rítmica en su mayoría tradicional.

pero enriquecida por la visión particular que del mundo tiene el poeta. En el caso del poema XIII, no es posible ignorar el elemento religioso que, por encima del comunismo de buena voluntad profesado por Vallejo, persiste como intertexto, como referencia indirecta, como base cultural y como constituyente fundamental de dicha visión del mundo. Por cuanto hemos dicho hasta ahora en relación con *España, aparta de mí este cáliz*, consideramos que no es posible identificar sin más la religiosidad vallejeana con la tradicional forma de creer en Dios, pues esta última es por lo general un mediocre conformismo "espiritual", una suspensión del "hambre divina", mientras que en Vallejo es revelación profunda y dolorosa de la condición solitaria, huérfana, del ser humano, es "hambre" en el sentido más terrible de la palabra: búsqueda de unidad, de sentido, carencia de absoluto. El uso del lenguaje religioso, como en el "Redoble fúnebre", no apunta hacia Dios: se dirige hacia el hombre, desciende hasta la tierra, hacia ese "padre polvo" en el que el poeta reconoce el común origen de todos y en quien cifra toda posibilidad de futuro.

Hemos visto, así sea de manera muy breve, cómo Vallejo ha llevado paulatinamente el acontecimiento bélico del '36 a su poesía, tachando, aumentando, reescribiendo lo hecho, podándolo, dejándolo crecer como un árbol cuyas raíces y alimento se encuentran en el drama español, compendio en ese entonces del dolor y la esperanza del resto de los nombres.

sin olvidar o limitar su labor de poeta, de militante del verso, creador de realidades mas altas, siempre por alcanzar, donde no solamente se compendian las luchas ya pasadas, sino además donde es posible encontrar una voz de aliento para los dolores futuros, las luchas por venir.



XIV

¡Cuidate. España, de tu propia España!  
¡Cuidate de la hoz sin el martillo,  
cuidate del martillo sin la hoz!  
¡Cuidate de la víctima apesar suyo,  
5 del verdugo apesar suyo  
y del indiferente apesar suyo!  
¡Cuidate del que, antes de que cante el gallo,  
negárate tres veces,  
y del que te negó, despues, tres veces!  
10 ¡Cuidate de las calaveras sin las tibias,  
y de las tibias sin las calaveras!  
¡Cuidate de los nuevos poderosos!  
¡Cuidate del que come tus cadaveres,  
del que devora muertos a tus vivos!  
15 ¡Cuidate del leal ciento por ciento!  
¡Cuidate del cielo más acá del aire  
y cuidate del aire más allá del cielo!  
¡Cuidate de los que te aman!  
¡Cuidate de tus héroes!  
20 ¡Cuidate de tus muertos!  
¡Cuidate de la Republica!  
¡Cuidate del futuro...

Podríamos imaginarlo recién desembarcado, casi sin equipaje, con cerca de quinientos francos en los bolsillos de su inseparable compañero, de ese su único traje que con el paso del tiempo fue aprendiendo a andar. Podríamos, sin movernos, seguir su peregrinaje por hoteles baratos, por callejones y parques, por estaciones del metro parisino durante dos, tres horas de sueño interrumpido, hasta el término del servicio, para después salir de nuevo y caminar, caminar hasta encontrar la mañana. Podríamos imaginarlo diciéndole a su almohada prestada: " Yo no soy bohemio, a mí me duele mucho la miseria, y ella no es una fiesta para mí, como lo es para otros ". Podríamos, como en un cuadro de Van Gogh, verlo doblado en una silla, las manos en las sienes, preguntando sin esperar respuesta a su par de zapatos: "¿Será que he nacido desarmado del todo para luchar con el mundo?". Mas, ¿podríamos nosotros comprender qué significa el hecho de que ese desembarco, ese llegar a tierra se demoró quince años, y de que a su real arribo, al final de su errancia, llevaba como único equipaje un cuerpo desgastado y un solitario ataúd?

Al parecer, el mismo Vallejo en ocasiones no podía comprenderlo y se resignaba ante ello:



Como es posible que yo siga en París, contra viento y marea, y que siga fuera del Perú, contra marea y viento, toda posibilidad de miseria queda descontada, y toda adversidad de la vida ( sic.). No conozco los caminos que llevan a la comodidad y a la dicha; y nunca los he recorrido. Así pues, todo está muy bien como está y, sobre todo, como es (1).

La obtención de alguna beca, de un trabajo como corresponsal y traductor, le allana un poco el camino, sin ser nunca una solución, y le da breves, muy breves respiros. Todo es bregar, luchar sin término. De ahí que en una de sus colaboraciones primeras afirme que "lo único que queda de todas las teorías, es la siembra de pasión humana en uno y otro frente...La historia no se sectariza ni se interesa por las ideologías. La historia pertenece a los grandes apasionados"(2). Trascendencia o circunstancia son los polos en los que Vallejo parece ubicar a las formas de ser de los hombres: "O uno se dedica a vivir la permanente, pura y desinteresada gravitación de la vida, o uno entrega todo su tiempo a vivir las fugitivas, útiles y mas o menos coloreadas superficies de la existencia", y se pregunta si "no habrá quienes sean capaces de unir, refundir y extraer de esos dos

---

(1) Flores.. A. Op. cit., p. 38.

(2) Ibid.. p. 40.

lados de la vida la heroica floración de plenitud humana que ansian y buscan, por uno u' otro camino, espiritualistas, trascendentales y circunstanciales " (3).

No cesa de escribir. Colaboraciones aquí y allá apenas le dan de comer. Por mediación de su amigo Pablo Abril de Vivero consigue una beca en España. Viaja a Madrid. Es el año de 1926. Como resultado de esta visita, además de los contactos con algunos escritores, se gesta y fragua la revista "Favorables -Paris- Poema", que sólo dará dos números; en el segundo, el poeta peruano se dirige al "Amigo Alfonso Reyes", en aquel entonces ministro plenipotenciario, diciendo en una breve nota: "Tengo el gusto de afirmar a usted que, hoy y siempre, toda obra de tesis, en el arte como en vida, me mortifica" (4), defendiendo la autonomía del arte y del artista en relación con cualquier sistema de pensamiento o acción que intente restringirlo, aunque al mismo tiempo, en otro artículo publicado en *Mundial*, reconoce que "el progreso será bueno cuando sus beneficios estén al alcance de todos", ya que "la comodidad y bienestar de los hombres no depende tanto del progreso industrial y científico, sino de la justicia social" (5). Este llamado a la justicia, a no olvidar que es imposible avanzar dejando al margen a la inmensa mayoría, explotada y pobre, no proviene

---

(3) *Ibid.*, p. 47.

(4) *Ib.*, p. 54.

(5) *Ib.*, p. 56.

de un escritor conmovido, bien alimentado, cómodamente a salvo en su escritorio, sino de un poeta en extremo necesitado que habla no en las afueras sino desde el centro mismo de la austeridad, como lo recuerda Luis Cardoza y Aragón:

Qué dura y diaria cuestión la del pago de la habitacioncilla, tal vez tomada por semana, el desayuno. Lo explotaban periódicos de su tierra. Se iban ( Vallejo y Julio Gálvez ) a Montparnasse. Por los cafés, de día y de noche, en la tarde o en la madrugada, con algún amigo un par de medialunas, una copa de alcohol. En el mostrador del Café Le Dôme se pedía un café y se tomaban de las cestas cuantas medialunas se soportaran. Se admitía un tercio de la consumisión al pagar (6).

Nunca falta quien invita al poeta cholo a tomar un aperitivo, a charlar, a tertulias, sin hacer caso a su evidente y elemental necesidad de comer. Rodeado de brillantes intelectuales, locales o exiliados como él, Vallejo descubre en ellos las actitudes de quienes van a París "a brillar y triunfar" y "están obligados a una vida espectacular y cortesana, que muchas veces esta lejos de agradarles", y las de quienes buscan "vivir libre y honestamente, sin premuras de llegar, ni preocupaciones de relumbrón", y añade: "Yo estoy en el número de escritores

---

(6) Cardoza y Aragón, L. en *Revista de la Universidad*, num. cit.. p.15.

hispanoamericanos no oficiales. Mi vida podra ser todo lo modesta y lacrada de faltas que se quiera, pero procuro vivirla, siempre honestamente. es decir, sin traicionarme ni traicionar a los demás"(7).

Agitada por los movimientos artisticos de vanguardia, por las transformaciones en la técnica y la ciencia, en la vida cotidiana, por los enfrentamientos políticos, por los aires de cambio perceptibles, Europa es en 1927 un hervidero de ideas y de acciones. Tan rápido se forman grupos de "cambio" como se desintegran: todo mundo, ante un panorama tan mutable, levanta con la diestra la bandera de su preferencia y con la izquierda la del bando enemigo. El poeta peruano permanece en una prudente lejanía con todo cuanto percibe, hasta donde le es posible. Mejor reflexionar, se dice, ya que " de esta época de extremos no operará en el porvenir la extrema izquierda, la extrema derecha y ni siquiera el extremo centro...Ya es difícil encontrar una persona que no sea revolucionaria o, al menos, que no esté adherida al revolucionarismo contemporáneo" (8). Aunque se siente atraído por los experimentos de vanguardia, no puede evitar ver en ellos cierta actitud postiza, de espectáculo que, en la mayoría de los casos, no logra ocultar una carencia de verdadera vida y un ciego y servil fanatismo a la moda. Tal

---

(7) Flores, A. Op. cit., pp. 58-59.

(8) Ib.. pp. 60-61.

vez por ello Vallejo tiende a volver, un tanto melancólicamente, a su raíz peruana, en un arte que califica como autóctono, nacido de un "sincero y libre impulso vital".

Es la época en que publica *Hacia el reino de los Sciris*, "novela de folklore americano"; los europeos, dice por entonces, "nos han arruinado, todo, filosofías, religiones, industrias, artes y del mismo modo que en el Oriente, hay desde el arribo de Colón, un terrible vacío en nuestra vida. 'Al Oriente sólo le queda ahora la raza y el país', dice Massignon. ¿ A América le quedarán también la raza y el país, al menos?" (9).

Apremiado, "comido de miseria y de incertidumbre" en sus propias palabras, desea en ocasiones entregarse de lleno a la creencia en Dios y en la justicia eterna, pues de otro modo no ve cómo se pueda sobrevivir a tanta penuria. Según Georgette Vallejo, el poeta entra en una profunda crisis "moral y de conciencia ", ya que

se resiste a ver en el marxismo la solución a tan numerosos males... aunque por otra parte sospecha y presiente que un sistema enteramente nuevo, y no por azar unánimemente rechazado por los explotadores y los prepotentes, ha de implicar necesaria e ineluctablemente algún mejoramiento por primera vez real, palpable, fundamental para las masas trabajadoras y frustradas (10).

---

(9) Ib., pp. 65-66.

(10) Ibid., p. 68.

A raíz de esto, empieza a estudiar el fenómeno Marxista, asiste a charlas y reuniones donde se discuten y se leen textos de crítica e interpretación de la realidad social. Escucha y profundiza en el significado de términos como lucha de clases, organización socialista del trabajo, entre otros. De qué manera habrán golpeado en la conciencia del poeta estas lecturas y reflexiones, para hacerlo escribir en contra de lo dicho dos años atrás a Alfonso Reyes, que "el artista es, inevitablemente, un sujeto político. Su neutralidad, su carencia de sensibilidad política probaría chatura espiritual, mediocridad humana, inferioridad estética" (11). Llama la atención que, al meditar sobre el fenómeno político, Vallejo se remita siempre a la participación del artista en éste desde su arte, con su obra, y no al margen de ella, pues aun cuando oscile entre la franca adhesión, incluso partidista, y la separación y la reserva, el poeta no disocia la acción que como tal debe ejercer con cuanto produce. A este respecto, insiste en que "el artista debe, ante todo, suscitar una nueva sensibilidad política en el hombre... (debe) remover, de modo oscuro, subconsciente y casi animal, la anatomía política del hombre, despertando en él la aptitud de engendrar y aflorar a su piel nuevas inquietudes emociones cívicas". Al final, "la cosecha de semejante creación política, efectuada por los artistas verdaderos, se

---

(11) Ibid, p. 70-72

ve y se palpa sólo después de siglos, y no al día siguiente. como acontece en la acción superficial del pseudo-artista"(12).

Vallejo, más consciente cada vez de la necesidad de participar política y artísticamente en las grandes transformaciones de su tiempo, se cuida sin embargo de declarar una ciega y poco meditada adhesión a estéticas prefabricadas. "Las teorías, en general, embarazan e incomodan la creación": antes que "gritar en las calles o hacerse encarcelar", el artista "debe crear dentro de un heroísmo tácito y silencioso" para dar voz a "los profundos y grandes acueductos políticos de la humanidad, que sólo con los siglos se hacen visibles y fructifican en esos idearios y fenómenos sociales que más tarde suenan en la boca de los hombres de acción o en la de los apóstoles y conductores de opinión" (13). Es de este tiempo la afirmación vallejana según la cual "la filosofía marxista, interpretada y aplicada por Lenin, tiende una mano alimenticia al escritor, mientras con la otra tarja y corrige, según las conveniencias políticas, toda la producción intelectual. Al menos, éste es el resultado práctico de Rusia " (14).

De manera excepcional en la vida del poeta, el infortunio arroja resultados positivos: debido a una grave enfermedad sufrida durante algunas semanas por éste, la Legación de Perú

---

(12) Ibid

(13) Ibid

(14) Ibid, p. 75

en París consigue que su gobierno pague medicinas y el boleto-en segunda, claro-de regreso al Continente: Vallejo se recupera pero en lugar de volver a su país, decide gastar el dinero del pasaje en un viaje a la Unión Soviética. Sale el 19 de octubre y regresa el 27 de diciembre de 1928, año crucial para él por cuanto se venía gestando en su conciencia. Impresionado por lo que ve y conoce, envía a Juan Domingo Córdoba, un amigo a quien inmortaliza con el mote "mi querido zorrillo", una tarjeta postal desde Moscú en la que se lee: "Llegué, vi y no he acabado aún de verlo todo. Es un país formidable este de Rusia. Lenin, un genio. ¡ Brutal !"

(15). Este viaje dejó una honda huella en nuestro autor, al punto de que a su vuelta se dedica a escribir varios artículos en los que da a conocer sus impresiones y reflexiones sobre la realidad soviética, mismas que se condensaron en dos textos fundamentales para conocer las ideas políticas vallejianas y que enriqueció con posteriores viajes. en septiembre de 1929 y octubre de 1931: nos referimos a *Contra el secreto profesional* y *El arte y la revolución*. Habla por sí mismo el hecho de que se integre a la célula parisina del Partido Comunista Peruano, recién fundado por José Carlos Mariátegui en Lima, y que su firma aparezca en la "Tesis sobre la acción por desarrollar en el Perú", enviada por los marxistas peruanos en Francia, donde puede leerse:

---

(15) Ib., p. 70



" La ideología que adoptamos es la del marxismo y la del leninismo militantes y revolucionarios, doctrina que aceptamos íntegramente, en todos sus aspectos: filosófico, político y económico-social. Los métodos que sostenemos y propugnamos son los del socialismo revolucionario ortodoxo " (16). En palabras más sencillas y próximas al autor de *Trilce*, éste le confiesa a su amigo: "Voy sintiéndome revolucionario y revolucionario por *experiencia vivida* más que por *ideas aprendidas* " (17).

A partir de entonces, Vallejo lee, critica, reflexiona sin descanso, tratando de encontrar la justa medida de la participación política del artista, con una sola consigna inamovible : la integridad. No duda en denunciar a los "eunucos repetidores", los "escribas del marxismo" los "marxistas gramaticales" que "para decidirse a reír o llorar ante un transeúnte que resbala en al calle, sacan su *Capital* del bolsillo y lo consultan previamente", y acusa en la mayoría de estos "un origen y cepa social aristocrática o burguesa" que es causa de su profundo conformismo reaccionario (18). Abierto a las "lecciones de libertad" de quienes, en lugar de seguir al pie de la letra la doctrina, la han criticado y ampliado a fin de encontrar respuestas aún más precisas a las necesidades de su momento, Vallejo reconoce en el trotskismo " un movimiento de gran

---

(16) Ib., p. 83

(17) Ib., p. 82

(18) Ib., pp. 85-86.

significación histórica". Para el poeta peruano, " constituye el nacimiento de un nuevo espíritu revolucionario, dentro de un estado revolucionario ", " el nacimiento de una nueva izquierda, dentro de otra izquierda, que, por natural evolución política, resulta, a la postre, derecha. El trotskismo ( sic. ), desde este punto de vista, es lo más rojo, de la bandera roja de la revolución y, consecuentemente, lo más puro y ortodoxo de la nueva fe " (19). Anotamos entera la reflexión de Vallejo porque nos parece de gran interés no sólo como testimonio de su desarrollo político, sino además porque podría arrojar luz sobre los últimos años de su vida y sobre algunas circunstancias que rodearon su muerte. Tendremos ocasión de volver a la simpatía vallejana por el trotskismo más adelante , cuando hagamos referencia a las luchas políticas sostenidas en el seno del bando republicano, ya iniciada la Guerra Civil.

Es innegable el interés que Vallejo manifestaba por las cuestiones políticas, patente en sus artículos, ensayos y trabajos narrativos en prosa, como el cuento " Paco Yunque ", al que hemos aludido páginas atrás, y la novela de carácter sociológico *El tungsteno*, publicada en Madrid en 1931. Como dijimos en su momento, el poeta peruano tuvo que salir de Francia en diciembre de 1930, debido a la intensa y destacada actividad política desplegada por él en París como miembro

---

(19) Ib., p. 86.

del Partido Comunista Peruano, además de su labor como crítico y articulista "indeseable" para el gobierno conservador. Con su "pasión, entusiasmo y sinceridad vitales" al hombro, emprende el viaje a España, donde permanece durante todo un año. Ahí, lejos de retirarse de la acción política, emprende una nueva aventura al inscribirse como militante del Partido Comunista Español, a la vez que sigue colaborando en revistas y periódicos y consigue la edición de la novela citada.

Llama la atención en esta obra la superación del "autoctonismo" evidente en los primeros cuentos y prosas y al que aún recurrió Vallejo en sus primeros años parisinos: aunque la base anecdótica de *El tungsteno* nos hace remontarnos a la juventud del autor, en concreto a sus experiencias como empleado de una compañía minera extranjera dedicada a saquear la riqueza peruana, hay en ella un trabajo narrativo y reflexivo mayor que en textos anteriores, basado en la transformación ideológica experimentada por su autor. Ciertamente es una novela en blanco y negro, con buenos y malos, con vacilaciones estilísticas y un final abierto un tanto débil. Pero es también el testimonio literario de cuanto Vallejo exponía en sus comentarios: él que denostaba contra el arte de tesis, no puede escapar a hacer una novela de tesis en la que los personajes hablan como expositores de las distintas pugnas políticas de los años treinta en la España recién "democratizada".

El problema de la participación intelectual y artística en al concientización y politización del pueblo, el tópico de la "literatura proletaria" y la acción revolucionaria de los "trabajadores de la cultura" están presentes en la trama, a veces velada, a veces abiertamente. El dilema en el que el propio Vallejo se sentía inmerso encarna en el conflictivo personaje Leonidas Benites, cuyo pasado lo liga con la cultura y la defensa de los privilegios burgueses y cuya presente realidad de desempleado lo hace hermano aparente de los desposeídos. Aparente, pues en realidad la lucha obrera no es ni puede ser de alguien que no sabe lo que es ser un obrero, de alguien que en su momento de apremio puede refugiarse en su pasado y su medio burgués. "Los indios y los peones no pueden ser gobierno" le dice Benites a Servando Huanca, herrero; "no saben ni leer. Son aún ignorantes. Además, hay dos cosas que no hay que olvidar : primero, que los obreros sin los intelectuales -abogados, médicos, ingenieros, sacerdotes, profesores- no pueden hacer nada y no podrán, no podrán, i y no podrán nunca !" (20). El herrero le responde que son ellos, precisamente, los primeros ladrones y explotadores del indio y del peón; oportunistas por excelencia, se acercan al explotado cuando lo necesitan como carne de cañón. son los primeros "en echarles bala a los peones". Y concluye :

---

(20) *El tungsteno*, p. 137.

Hay una sola manera de que ustedes, los intelectuales, hagan algo por los pobres peones, si es que quieren, en verdad, probarnos que no son ya nuestros enemigos, sino nuestros compañeros. Lo único que pueden hacer ustedes por nosotros es hacer lo que nosotros les digamos y oírnos y ponerse a nuestras órdenes y al servicio de nuestros intereses. Nada más. Hoy por hoy, ésta es la única manera como podremos entendernos. Mas tarde, ya veremos. Allí trabajaremos, mas tarde, juntos y en armonía, como verdaderos hermanos... ¡Escoja usted, señor Benites!... ¡Escoja usted!...(21).

Con esta disyuntiva cierra Vallejo el planteamiento principal de su novela y no sería raro pensar que el primer aludido y afectado por ella fuera él mismo. Hombre de palabra y acción, no puede conformarse con sugerir reformas en la literatura, afectada según ve por los valores y contradicciones del sistema capitalista: trata de llevarla acabo en sus propios textos, y aun más, de complementar la transformación literaria con la transformación directa de la sociedad. De esta manera cree redondear las exigencias de su compromiso político. A nosotros no nos corresponde juzgar si fue plenamente coherente con este, si en su elección acertó o estaba equivocado. Nos queda el testimonio de su hondo interés por la complejidad de los problemas humanos, abordados por él a lo largo de su obra, y nos queda sobre todo esta como condensación literaria de su extendida, dura y

---

(21) Ibid., p. 144.

solidaria vida. Herencia aún más inestimable, si consideramos que a través de ella intentó dar respuesta a las múltiples interrogantes que su integridad como hombre, militante y artista le planteaba.

Tal vez no haya mejor muestra de lo expresado líneas arriba que la participación de Vallejo en la lucha española y, más concretamente, en el II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas, celebrado en Valencia los días 4 y 7, y en Madrid el 8 de julio de 1937, al cual asistió como miembro de la delegación peruana. La atención despertada por dicho evento encontraba sobrada justificación, dado que a casi un año de iniciada la guerra y en medio de los combates desarrollados en distintas regiones del país, iban a darse cita en el territorio español los más distinguidos intelectuales y artistas de Europa y América con el fin de discutir temas como "el papel del escritor en la sociedad", "la dignidad del pensamiento", "el individuo", "el humanismo", "Nación y Cultura", "los refuerzos de los lazos culturales", "la ayuda a los escritores republicanos españoles", entre otros (22).

En realidad, había objetivos más concretos: uno era dar a conocer los acuerdos del I Congreso Internacional de Escritores, celebrado en Moscú en 1931 y en el que también participó Vallejo, que consistían en la aceptación y

---

(22) Velez-Merino, Op. cit., T. 1, p. 119.

divulgación de la cultura soviética oficializada, expuesta por Gorki en su participación sobre la teoría del relajo socialista; el otro no menos relevante, generalizar la campaña de condenación desatada contra León Trotski y Andre Gide, ambos considerados como "traidores", "socios del fascismo"- o sea del nazismo y el franquismo-, "burgueses", "decadentes", por el hecho de que el primero era un abierto opositor a la línea política stalinista y el segundo el autor de dos libros, *Retour de l'URSS* y *Retouches à mon retour de l'URSS*, en los que se permitía criticar desilusionada y abiertamente al joven sistema soviético (23). Dada la cercanía política y militar (aunque aún hoy haya quienes nieguen esto último) de la República española con el gobierno soviético, era de esperarse que los intelectuales asistentes al II Congreso apoyaran las resoluciones del 31 y se sumaran a la condena. El problema, sin embargo, iba más allá de pronunciarse simplemente a favor de la República y en contra del fascismo o de levantar el puño, gritar "vivas" y "muera", condenar a un escritor y volver en paz al país respectivo. Valga por ello la siguiente digresión acerca de la naturaleza de la Guerra Civil española.

Hay, por lo menos, dos maneras de entender el conflicto armado del 36. La primera lo considera una lucha entre dos

---

(23) Schneider, L. M. Op. cit., p. X.

bandos política e ideológicamente irreconciliables, republicanos, por un lado, y nacionalista, por el otro, que se enfrentaron por el dominio gubernamental, dado en principio a los republicanos al abandonar Alfonso XIII el poder y el país como consecuencia del triunfo electoral de la izquierda, y posteriormente desconocido por la derecha española que se levanta en armas encabezada por Franco. En pocas palabras, esta primera forma concibe el conflicto como un golpe de estado, golpe que tarda tres años en consumarse y que instauro un gobierno ilegítimo durante cuatro décadas. Sólo en este sentido podría hablarse de una guerra civil: un enfrentamiento de carácter eminentemente interno, nacional, entre facciones de la misma población. El problema es que esto no explica por qué, en realidad, la llamada "guerra civil" se convirtió en un conflicto internacional y por qué el mayor porcentaje de un bando estaba por el pueblo español, mientras que el otro bando era fundamentalmente un ejército profesional apoyado por el fascismo en ascenso.

La segunda manera concibe a la llamada "guerra civil" como un malogrado fermento de movimiento revolucionario, en el sentido que había dado a este término la Revolución de 1917. En un momento de ascenso de la popularidad y la fuerza política internacional de la URSS, paralelo a un crecimiento y arraigo del comunismo como adalid de los movimientos sociales en distintos países, el nacimiento de lo que podría haber sido la segunda república socialista en el mundo parecía confirmar el advenimiento de la revolución



internacional, despues de la grave crisis capitalista de 29, y ello no podia ser ignorado por las grandes potencias ni visto por la URSS como pasiva espectadora. De ahí que los intereses exteriores acabaron por tener más peso que las pugnas al interior de España.

En la reorganización política del mundo, la Península jugó el papel de tablero y de laboratorio. Para nadie es novedad que en España se probaron y perfeccionaron los efectivos sistemas de control y exterminio puestos en práctica durante la II Guerra Mundial. Tampoco lo es que parte de la intervención externa consistió en desarticular a la izquierda española, de su yo constituida por diversas agrupaciones más o menos minoritarias, regionales y de diversas tendencias, haciendo que la dirección republicana quedara en manos de los afiliados al Partido Comunista español, al declarar ilegales a los demás partidos, bajo el pretexto de que eran "traidores" y "fascistas". De ahí que el POUM (Partido Obrero de Unificación Marxista), fuertemente arraigado en Cataluña y de clara orientación trotskista, integrado en cierto porcentaje también por anarquistas, fuera oficialmente desconocido el 16 de junio de 1937 y sus miembros condenados a cárcel, que en esas circunstancias era casi sinónimo de muerte. George Orwell, quien estuvo combatiendo en Cataluña como voluntario afiliado a dicho partido, ha dejado constancia de la persecución llevada a cabo casi un mes antes de iniciarse el II Congreso, así como de la manera como la naciente revolución española acabó siendo desarticulada por

la derecha y por la misma "izquierda" (24). Se entiende, por lo tanto, la prudencia y el miedo con los que no pocos escritores se comportaron durante su estancia en España y aún durante toda la guerra. "¿Que piensas de Trotski?" fue quizá la pregunta más formulada durante esos días y, ante ella, una respuesta apresurada podía significar la cárcel o la muerte.

Nos hemos detenido en este punto porque nos parece fundamental entender cuál es el contexto inmediato que rodeó a Vallejo, sobre todo en la segunda mitad de 1937, cuando se supone escribió el grueso de su obra de madurez. Además, resultaría oportuno conocer la posición del poeta ante el trotskismo en ese momento, por cuanto ello quizá explicaría la indiferencia con que la mayoría de sus "camaradas" lo vio morir de hambre. Sabemos por lo anotado líneas arriba que Vallejo concebía al trotskismo como una verdadera opción ideológica hacia 1930. Nada afirma, en cambio, en sus artículos de la época que ahora mencionamos, por lo demás muy escasos. Queda por hacer aún un estudio de las inclinaciones ideológicas del pensamiento político vallejiano, tan apasionado y crítico como abundante. Quizá una diferencia política, aunada a la natural envidia y antipatía que suele haber entre los grandes, sepacé definitivamente a Vallejo y Neruda; son

---

(24) Cfr. Orwell, George: *Homage to Catalonia*. Secker & Warburg, Londres, 1938. Y *Mi guerra civil española*. Destino, Barcelona, III ed. 1985. Trad. Rafael Vázquez Zamora.

conocidos los choques y discusiones que tuvieron durante el Congreso, semejantes a los sostenidos por el chileno contra su compatriota Huidobro. Además, el poder de Neruda como contacto entre los escritores y el Partido Comunista pudo influir en ese aislamiento, ese vacío que no es sino el abandono que los intelectuales produjeron alrededor del último Vallejo. "Nosotros sabíamos que Neruda no lo quería" escribe Garro, "pero no imaginábamos que su poder fuera tan grande como para hundir a César Vallejo en aquella desgracia" (25).

En el congreso, Vallejo presentó un texto titulado "la responsabilidad del escritor", que sintetiza de manera incomparable la concepción más equilibrada de la literatura comprometida que nuestro autor había alcanzado tras años de reflexión, de escritura y militancia política. En medio de una reunión de escritores, Vallejo alza la voz para conminarlos a responder como tales a los sucesos de la Guerra Civil. Para él, en ese momento aún más que en ningún otro, "los escritores libres están obligados a consubstanciarse con el pueblo, a hacer llegar su inteligencia a la inteligencia del pueblo y romper esa barrera secular que existe entre la inteligencia y el pueblo, entre el espíritu y la materia... es necesario que la materia se acerque al espíritu de la inteligencia, se acerque a ella horizontalmente, no

---

(25) Garro, E. Op. cit., p. 140.

verticalmente. esto es hombro a hombro": con ello, Vallejo no hace más que repetir lo que de otra manera decía el discurso oficial del Congreso, esto es, volver al pueblo, reintegrarse orgánicamente a él, ser de verdad su voz, cosas en las que todos los intelectuales estaban de acuerdo y que eran repetidas una y otra vez. mientras afuera, en las calles, el pueblo seguía luchando, ajeno a todos esos discursos en los que se le invocaba. Su rompimiento con esta retórica se produce en el momento en que declara que, aun en esa hora tan grave, los intelectuales siguen siendo habitantes de un mundo contiguo a aquél que exaltan en sus discursos y que ambos permanecen incomunicados. Haciendo uso de la alusión religiosa (tan frecuente en su última obra), afirma:

Jesús decía: " Mi reino no es de este mundo ".  
Creo que ha llegado un momento en que la conciencia del escritor revolucionario pueda concretarse en una fórmula que reemplace a esta fórmula diciendo " Mi reino es de este mundo, pero también del otro ".

Toda la inconformidad y la autoexigencia como escritor de Vallejo para con este divorcio se resume en las siguientes líneas:

Los responsables de lo que sucede en el mundo somos los escritores, porque tenemos el arma más formidable, que es el verbo. Arquímedes dijo: " dame un punto de apoyo, la palabra justa y el asunto justo, y moveré el mundo ". a nosotros que poseemos este punto de apoyo, nuestra pluma, nos toca, pues, mover el mundo con estas armas.

Reconocía que "en la mayoría de los casos, los escritores no tenemos heroicidad, no tenemos espíritu de sacrificio", señalando las diferencias existentes entre hacer mención en la literatura de dichas cualidades, y desconocerlas realmente en la práctica al agachar la cabeza en la hora más oscura, guardando silencio: "Charlo decía: 'Nosotros los escritores tenemos una vergüenza enorme que nos hace bajar la cabeza, y esa es la hora de ser escritores'. Hora es ya de asumir nuestro papel valerosamente, tanto en las horas en que estamos bajo un gobierno propicio, como también en las horas en que estamos bajo un gobierno adverso". Vallejo no ignoraba las veleidades, los rencores, las envidias y enemistades- él mismo las padecía y ejercitaba, a ratos - de mucho de los asistentes al Congreso, de mayor o menor oportunidad iban a explotar a la "causa española" en su único beneficio, vendiendo y traicionando la nobleza de su oficio y su propia integridad como seres humanos. No ignoraba la fanfarronería de aquellos que iban "de visita" hacia el frente por algún "souvenir" o una foto que los acreditara, ni ignoraba la mediocridad con que varios respondieron literariamente al llamado de la Guerra Civil. Quizá por ello insistía con tanta vehemencia, en medio de tantos cerebros y tantas plumas ilustres de Europa y América, en que:

Hemos venido con un objeto, hemos venido en una misión profesional que consiste en darnos cuenta de la materia prima que debe tener cada escritor creador, cual es el contacto directo con la realidad, este

contacto con la realidad española, que hoy  
más que nunca puede dar buenos frutos. (26)

Podemos imaginar a Vallejo ("que mas da, emocionado")  
regresando de la tierra española, despidiéndose de un paisaje  
que, en la distancia, fue lo mas parecido que encontró al  
Perú a donde jamas regreso. Podemos evocarlo, pensativo,  
silencioso, tratando de unir palabras que puedan copiar la  
altura del entusiasmo que siente y la profundidad de la  
tristeza que tal vez lo sobrepasa al cavilar sobre el futuro  
incierto de la lucha española. "¡Cuidate, España, de tu  
propia España!", se dice entre labios (en el vagón donde  
viaja nadie lo ha escuchado). "¡Cuidate de la hoz sin el  
martillo./ cuidate del martillo sin la hoz!" (recuerda la  
mano que, antes de partir, se la tiene amistosa para intentar  
cubrir el cuchillo que se esconde en la otra). "¡Cuidate del  
que, antes de que cante el gallo, / negarate tres veces, / y  
del que te negó después, tres veces!" (llueve en la estación  
de trenes: es otra vez Paris, es la lluvia de antes, la  
misma lluvia de siempre). "¡Cuidate de los que te aman!/  
¡Cuidate de tus héroes! / ¡Cuidate de tus muertos! / Cuidate de  
la República! / ¡Cuidate del futuro!...". (Aprieta el paso.  
Llueve. Llueve. Antes de entrar al hotel gris, sobre un muro,  
un cartel abierto como una flor amarilla donde se lee "Aidez

---

(26) *Cronicas*. T. II, pp. 641-645.

l'Espagne, 1 fr.". Sube. Aún mojado, sobre una hoja amarilla en la que caen dos gotas, dibuja unas palabras: "Niños del mundo, si cae España-digo, es un decir-/ si cae...".)

¡Cántate, España, de tu propia España!  
¡Cántate de la hoz sin el martillo,  
¡Cántate del martillo sin la hoz!  
¡Cántate de la víctima apesar suyo,  
del verdugo apesar suyo  
y del indiferente apesar suyo!  
¡Cántate del que, antes de que cante el gallo,  
negaráte tres veces,  
y del que te negó, después, tres veces!  
¡Cántate de las calaveras sin las tibias,  
de y de las tibias sin las calaveras!  
¡Cántate de los nuevos poderosos!  
¡Cántate del que come tus cadáveres,  
del que favorece muertos a tus vivos!  
¡Cántate del leal ciento por ciento!  
¡Cántate del cielo más acá del aire  
y cántate del aire más allá del cielo!  
¡Cántate de los que te aman!  
¡Cántate de tus héroes!  
¡Cántate de tus muertos!  
¡Cántate de la República!  
¡Cántate del fervor!

OSCAR VALLEJO



## ESPAÑA, APARTA DE MÍ ESTE CÁLIZ

- Niños del mundo,  
 si cae España -digo, es un decir-  
 si cae  
 del cielo abajo su antebrazo que asen,  
 5 en cabestro, dos láminas terrestres:  
 niños, ¡qué edad la de las sienas concavas!  
 ¡qué temprano en el sol lo que os decía!  
 ¡qué pronto en vuestro pecho el ruido anciano!  
 ¡qué viejo vuestro 2 en el cuaderno!
- 10 ¡Niños del mundo, esta  
 la madre España con su vientre a cuestras;  
 está nuestra maestra con sus ferulas,  
 está madre y maestra,  
 cruz y madera, porque os dio la altura,  
 15 vértigo y división y suma, niños:  
 está con ella, padres procesales!
- Si cae -digo, es un decir- si cae  
 España, de la tierra para abajo.  
 niños, ¡cómo vais a cesar de crecer!  
 20 ¡cómo va a castigar el año al mes!  
 ¡cómo van a quedarse en diez los dientes,  
 en palote el diptongo, la medalla en llanto!  
 ¡cómo va el corderillo a continuar  
 atado por la pata al gran tintero!  
 25 ¡Cómo vais a bajar las gradas del alfabeto  
 hasta la letra en que nació la pena!
- Niños,  
 hijos de los querreros, entre tanto,  
 bajad la voz, que España está ahora mismo  
 [repartiendo  
 30 la energía entre el reino animal,  
 las florecillas, los cometas y los hombres.  
 ¡Bajad la voz, que esta  
 con su rigor, que es grande, sin saber  
 qué hacer, y esta en su mano  
 35 la calavera hablando y habla y habla,  
 la calavera, aquella de la trenza,  
 la calavera, aquella de la vida!
- ¡Bajad la voz, os digo:  
 bajad la voz, el canto de las sílabas, el llanto  
 40 de la materia y el rumor menor de las pirámides, y  
 [aún  
 el de las sienas que andan con dos piedras!

¡Bajad el aliento, y si  
el antebrazo baja,  
45 si las férulas suenan, si es la noche,  
si el cielo cabe en dos limbos terrestres,  
si hay ruido en el sonido de las puertas,  
si tardo,  
si no veis a nadie, si os asustan  
los lápices sin punta, si la madre  
50 España cae -digo, es un decir-  
salid, niños del mundo; id a buscarla...!

Como una fruta vieja, cansada de veranos, se ha ido haciendo Vallejo. Sabe de sobra que aún no ha terminado, que esa lluvia de versos, copiosa, y trémula, nacida junto con la agonía española, aún no ha llegado a su fin. Salió a despedirse de una patria que sintió como suya en medio de una lluvia continua, y a su regreso caía el agua aún más fuerte. Aún no ha dado lo último. lo sabe, pero está muy cansado. A ratos le parece que desde su llegada a París. y más atrás aún, que desde su primer día, no ha vivido otra cosa que una continua muerte. Nació un día que dios estuvo enfermo, grave, y sin embargo aceptaba, como un hombre humano, que siempre hay por delante muchísimo que hacer. Pero está muy cansado. Hace unos días aún tenía ganas de levantarse y trabajar, pero hoy 13 de marzo de 1938. después de una comida inusualmente sustanciosa. dos costillas de carnero, habichuelas verde pálido y una botella de vino "casi fino" ( como diría Georgette ). Vallejo se ha tendido en la cama, sin poder

hacer otra cosa que aguardar acostado el día siguiente, que lo sorprende igual, agotado, sin dar un paso más. Así, mientras la fiebre crece, Vallejo, poco a poco, se acaba.

En España hay pocos signos de mejoría: algún pequeño triunfo ocasional, más tarde reducido ante el empuje nacionalista que, con la gradual toma del norte, acabará por partir a la República en dos, aislando a Barcelona y dejando al sur sin capacidad para asistir a los cercados. Bombardeos, fusilamientos, hambre, miedo como único alimento cotidiano, hacen que la población que hasta ese momento resistía escondida en los refugios se decida a salir, a emigrar mientras la frontera está abierta. En medio de una lluvia de balas, mujeres con niños, ancianos, jovencitos, cruzan las carreteras, los campos desolados, los olivares yermos convertidos en quemaderos de cadáveres, tratando de alcanzar territorio francés o de llegar a los puertos donde, de cuando en cuando, se saca del país al grueso de una generación que ha de vivir extrañando, bajo otro cielo ajeno, un aire que apenas si recuerda. A otros no les quedó alternativa: esperar combatiendo que un golpe favorable decidiera la guerra a su ventura, deambular como fantasma por todo el territorio, caminar entre escombros. Años atrás, cuando un golpe "de manos electivas" dio término al gobierno de Alfonso XIII y España amaneció aquel día de 1931 con la esperanza de cambio en el país, sin derramar una gota de sangre, Vallejo miró con desconfianza ese "regalo político": "Una

revolución sin sangre - y la experiencia lo confirma y prueba - no es una revolución " (1).

Hace unos días que el poeta sólo mira hacia adentro, donde parece librarse otra guerra inclemente; si pudiera abrirlos, si pudiera recorrer con los ojos la geografía española, si pudiera contar cuántos brazos, cuántas piernas, cuántos cuellos cercenados, cuántas lágrimas, cuánta sangre ha lavado la tierra ocre española, ¿podría obtener la medida de todo lo que faltaba para ver el nacimiento de la revolución que esperaba ?

Quizá sí lo veía, quizá su verdadera capacidad visionaria estuviera en saber contemplar "cuánto pensar" del género humano aún hay por delante, y todo "para morirse uno", como decía el poeta de Orihuela. Quizá todo su coraje, toda su voluntad, se reunía en ese último intento por "no morirse uno", sino todos. Pocas figuras que simbolicen universal, culturalmente hablando, este postrer deseo de superar la extinción solitaria para congregarse al género humano en su conjunto, y redimirlo, librarlo de su yugo de penas, como la figura de Cristo. Mas allá de la aceptación consciente de su credo e inclusive de su existencia, permanece en Vallejo, a lo largo de su discurso poético, la tendencia emplear a la "divina pareja" Dios-Cristo, Verbo creador-Verbo encarnado, como simbolización de cuanto posibilita la redención de la

---

(1) Cit. por Flores, A. Op. cit., p. 100.

condición doliente del ser humano, que en las primeras obras se expresa como incertidumbre ante el poder de la muerte, su contundencia nulificadora, y la pequeñez de la existencia humana, redimible sólo a través del amor y la fraternidad, de la familia primero, después de todos los hombres.

En las obras posteriores, sobre todo en *España, aparta de mí este cáliz*, esta redención del dolor humano adquiere un matiz ideológico más preciso, lo que la hace convertirse en una búsqueda de la superación material a través de la revolución, pero no se agota en ella -siempre que nos limitemos a entender la "revolución" sólo como un cambio en la distribución social de la riqueza, como un giro al socialismo-. Hay que decirlo: pretender que Vallejo aspirara sólo a una "redención" de los hombres, de las miserias y dolores que todos padecemos, a través de una paulatina renovación dada gracias a la buena voluntad, a la bondad inherente al hombre, a través del cambio pequeño y cotidiano de cada uno, es una idiotez y una traición a las propias ideas del poeta peruano expresadas no sólo en sus poemas, sino además en una copiosísima producción crítica, reflexiva, que plantea la necesidad de la transformación material y social para que ese cambio individual pueda tener lugar, no después, sino paralelamente. Decir lo contrario es exaltar a Vallejo como un profeta del masoquismo y la miseria, tan pintoresca cuando quien la exalta no vive en ella, y tan abominable cuando amenaza los particulares privilegios. Por otra parte, reducir a Vallejo a un profeta del socialismo, a

un ateo que por excentricidades hablaba de Dios, a un martir de la izquierda ( que, dicho sea de paso, fue olvidado por la mayoría de los " camaradas " que, eso sí leyeron sentidos discursos el día de su entierro ). es querer no ver sus contradicciones, sus personales dolores, su indomitable voluntad de ver realmente levantarse y andar al cadáver humano por encima de todo, aspectos todos ellos perfectamente encontrados en esa su extraordinaria personalidad.

Como él mismo lo expresó, más que tener la científica y contundente certeza de que, por un inevitable proceso histórico supraindividual, el capitalismo criminal va a dejar su lugar al socialismo, más humano y llevadero, Vallejo tenía confianza ( "confianza en el niño, mas no en los nueve meses", dice en un verso ), tenía esperanza, tenía fe: practicaba más las virtudes teologales que los dogmas marxistas, pero eso no lo hacía menos revolucionario. No podía no serlo quien sabía muy bien cuál era " la glándula endocrínica " que hacía padecer a todos los hombres, de la que aún padecemos; no ignoraba la mezquindad, la pequeñez de bolsillo del hombre de la calle, su mediocre mediocridad hasta para sufrir, pero tampoco ignoraba que ese pobre puede estallar y quebrarse "en niños". descubrir en sus zapatos a otro como él, mas renovado. no ignoraba que además de lo oscuro, habita en el corazón del hombre la capacidad mas luminosa. la que lo hace sacar metros de estatura, toneladas de fuerza, de su cadáver pusilánime, lo hace poner de pie a esos derribados " Cristos del alma " que son, quizá, a los

que hace referencia Arthur Koestler en su *Dialogue with Death* y César Vallejo en *España, aparta de mí este cáliz*:

Asegúrame, Señor, el derecho de continuar descontento, de maldecir mi obra, de no contestar cartas y de ser una prueba para mis amigos. ¿ Prometere ser un hombre mejor, si se aparta de mis labios esta copa ? ¡ Oh Señor !. los dos sabemos que tales votos, hechos por coacción, nunca se cumplen. No me extorsiones, Dios y Señor, y no trates de hacer de mí un santo. Amén (2).

Diecisiete días antes de morir, Vallejo rompió el silencio en que había caído, para dictarle a Georgette una sentencia extraña: "Cualquiera que sea la causa que tenga que defender ante Dios después de la muerte, tengo un defensor: Dios" (3). Mientras el poeta, poco a poco, se acaba, el pueblo español se defiende como puede, el país se envuelve en una nube negra, espesa, dentro de la cual andan hombres buscando a sus mujeres, andan madres en busca de sus hijos, a tientas entre el polvo, bajo la lluvia de plomo. Vallejo no verá el fin de esta. Tampoco lo verán muchos otros, dentro o fuera de España. Entre ellos, otro poeta, Antonio Machado, quien muere un año después que el peruano, en 1939, viejo, cansado, perseguido como muchos, después de haber huido del país por la frontera francesa en compañía de

---

(2) Koestler, Arthur: *La escritura invisible*. Alianza, Madrid, 1974. Pag. 67. Trad. Alberto Luis Bixio.

(3) Flores, A. Op. cit., p. 112.

su madre, a pie. En la huida, "fueron muchos los que los vieron a pie, pero nadie se detuvo a recogerlos, y llevarlos en su coche...Si, la guerra se había perdido y ya no eran útiles" (4). "Si alguna imagen me quedo de España fue la imagen de la madre de Machado, de pie en aquel comedor por el que zumbaban moscas". recuerdo Elena Garro; " era una pequeña figura goyesca, con su falda negra acampanada hasta los tobillos, su blusa negra de manga larga y su pañoleta bien colocada sobre la cabeza ". "Para mí, la madre de los Machado quedó como la imagen de España, a la que todos iban a fisgar, a comentar para luego decir : 'Yo la he visto...' y después ¡ nada ! " (5). "Está la madre España con su vientre a cuestas..." había escrito Vallejo en 1937, en visperas del exodo y del llanto.

Como una fruta vieja, cansada de veranos, se fue extinguiendo Vallejo. Ante la impotencia de los médicos que no acertaban a diagnosticar la naturaleza de su mal, que no se decidían a aceptar ese mal milenario y a llamarlo por su nombre, hambre, en la partida de defunción. Georgette, la mujer de Vallejo, "apeló a una serie interminable de magnetizadores, astrologos, magos y brujos que fatigaban horriblemente al pobre cholo " (6), al obligarlo a estar

---

(4) Garro, E. Op. cit., p. 114.

(5) Ibid.

(6) Flores, A. Op. cit., p. 117.



sentado mientras le hacían los pases magnéticos. En vano. Los brujos de Occidente, armados de agujas y de sondas, nada pudieron tampoco contra esa sequedad, contra ese mutismo corporal que, entre los gritos de dolor del "enfermo", no regaló ni una gota tras la punción lumbar. Débil, sin conocer ya a nadie, sólo alcanzó a decir entre estertores "España...Me voy a España...". Murió por la mañana.

Cuatro días después, en otra mañana que al parecer fue soleada pero que, a la larga, la ficción acabó por nublar y hacer lluviosa (7), se reunieron en el cementerio parisino de Montrouge Tristan Tzara, Nicolás Guillén, Larrea, Gonzalo More, André Malraux, Louis Aragon, Jean Cassou, Bloch, Ruiz Vilaplana, André Chamson, entre los más notables, para dar la despedida a César Vallejo. Se leyeron discursos, mensajes de los ausentes, se exaltó la integridad política del difunto, se negó que se hubiera confesado; antes, en la Maison de la Culture, se montaron guardias alrededor de su ataúd cada 15 minutos desde las ocho de la mañana hasta el mediodía, en "homenaje a aquél que, torturado por los trágicos acontecimientos de España, no pudo resistir tanto dolor" (8). Ignoraba la Asociación Internacional de Escritores; ignoraban todos los intelectuales ahí presentes, tanto como solemos ignorarlo sus lectores actuales, que el ataúd que

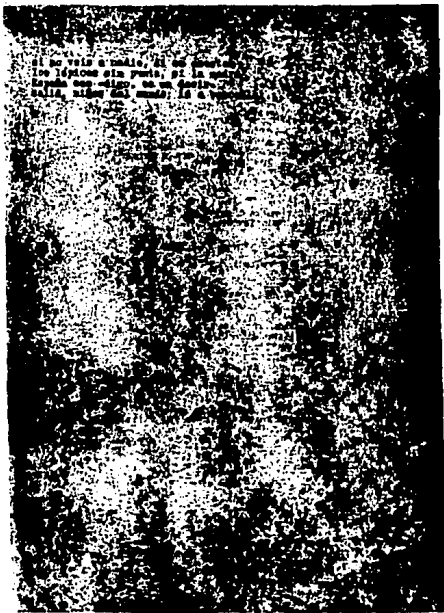
---

(7) Vid. Velez-Merino. Op. cit., T. I, 11, ss.

(8) Flores, A. Op. cit., p. 117.

bajo a tierra no llevaba a Vallejo: su cadaver, renovado y pequeño, según él lo quería en uno de sus versos ( " Salid, niños del mundo; id a buscarla...! " ), se había marchado a España.





si se vein a mudo, si se...  
de l'epoca sin prae, si in...  
España con -digo, en un...  
nalla, nisse' del mudo; la a...

## A MODO DE CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo, hemos tratado de aproximar al lector al último poemario de Vallejo, escrito a raíz de la Guerra Civil española, a través del análisis de los quince poemas que lo conforman. Sabemos que toda lectura es personal, que en ocasiones dice más de quien interpreta que de lo interpretado, y que, por lo tanto, esta es, a fin de cuentas, nuestra versión del texto. No podemos negar que, por muy abierta que pretenda ser, nuestra lectura está impregnada de afinidades y aversiones personales y que es reflejo de nuestras capacidades y limitaciones. Mas, por encima de ello, o mejor, a través de todo lo propio que hay en estas páginas, hemos intentado ofrecer elementos de análisis, de crítica y de bases históricas objetivas que nos permitan comprender e interpretar, con la mayor integridad posible, la obra de este singular poeta peruano.

En un principio, esta investigación pretendía abordar el tema del compromiso político en la literatura, aplicado al conjunto de la producción vallejeana, desde los primeros poemas hasta aquéllos en los que aún trabajaba su autor al morir. Tarea, evidentemente, tan ambiciosa como interminable. Dedicados a los temas más relevantes de esta poesía, no han hecho otra cosa los críticos especializados desde hace cuatro décadas, sin poder llegar, afortunadamente, a la última palabra. Por lo demás, plantearse semejante labor implica leer con detenimiento y analizar, sin afán proselitista

alguno, una obra múltiple, cambiante, contradictoria, rica en vivencias, sentimientos y sentidos, llena, como la geografía peruana, de abruptas diferencias, de cimas y planicies, de remansos y abismos.

Pensábamos, y seguimos pensando, que en lugar de aplicar sobre todo el conjunto, y sobre la base de una lectura superficial, una concepción previa de "compromiso político" en poesía, subordinando a las propias ideas del autor, es preferible recorrer con cuidado y sin prisas una parte sustancialmente rica, una sola obra, un solo poemario, junto al cual podamos leer las reflexiones y los enunciados políticos del autor, con su momento histórico como contexto, sin pretender justificar uno con otro. De ahí que hayamos elegido *España, aparta de mí este cáliz*. Contra los que desdeñan esta obra por su extensión o su "contenido" aparente, y contra lo que nosotros mismo creímos en un inicio, los análisis han puesto de relieve la riqueza expresiva de dicho poemario, la diversidad de lecturas que de él se desprenden y la gran posibilidad que nos ofrece de reflexionar, más allá de este texto, sobre los alcances expresivos de una poesía abiertamente comprometida consigo misma, con su tiempo y, sobre todo, con los problemas, los sufrimientos, las alegrías y las preocupaciones de los hombres.

En literatura, como en otros campos del quehacer humano, no es deseable la investigación panorámica, la visión de conjunto que soslaya el detalle, sobre todo si aquélla se

convierte en un sustituto hermenéutico que, en lugar de acercarnos a la obra, nos mantiene en su periferia, en los umbrales de una lectura auténtica. Ciertamente: el análisis minucioso, excesivo, es un caer al abismo de lo insignificante, no menos peligroso. De ahí que en nuestro estudio hallamos procurado mantener el texto poético como referencia obligada, como necesario punto de inicio y de llegada. Al interpretar los quince poemas que integran *España, aparta de mí este cáliz*, hemos recurrido en ocasiones a otros textos vallejianos e, incluso, a los de otros poetas. Lo hemos hecho con la conciencia de que no hay poema que explique más otro poema que éste a sí mismo. Al emplearlos, no hemos buscado obviar, sino contrastar, no empobrecer, sino resaltar las cualidades que, de suyo, tienen los escritos comentados. Esto vale tanto para los poemas de Auden, Alberti, Hernández, Paz, Alexandre, Reverdy y otros más que empleamos en nuestro trabajo, como para los textos de Vallejo que no pertenecen a *España...* Hemos tratado de respetar la individualidad de poemas y poemarios, pues sólo en esa diversidad es posible apreciar las tentativas, las dudas, los aciertos y fracasos que constituyen la poética de todo gran autor.

Podemos afirmar, de acuerdo con nuestras lecturas de la obra vallejiana, que a lo largo de ésta, de los primeros a los últimos textos, está presente la preocupación de Vallejo porque su poesía sea la constancia renovada de su tiempo: no la aceptación de moldes lingüísticos gastados, de usos

literarios enfermos de inexpresividad, sino la búsqueda continua de estrategias poéticas significativas, enriquecedoras, tan sorprendentes como inquietantes. Junto a ellas, el rechazo a toda forma de evasión de la realidad humana, a toda forma de dominación, impuesta o voluntaria, a toda indiferencia. Con sus necesarias variantes, sus obligadas diferencias, la obra vallejiana aspira, a nuestro entender, a un descubrimiento del lenguaje que permita, de la manera más plena, proyectar en toda su complejidad la multiforme vida de los hombres. Es, en esa búsqueda, donde el compromiso político se funde con el compromiso más auténticamente literario. César Vallejo es, en ese sentido y sin abusar de la expresión, un poeta revolucionario: no sólo por sus ideas aprendidas y sus acciones realizadas, sino además por su incansable afán de restituir al idioma su capacidad subversiva, demolidora de todo conformismo y chatura, alimentada por los mil dolores y alegrías que dan forma a la vida de los seres humanos.

Tal es, a nuestro parecer, la poética comprometida que alimenta la escritura de *España, aparta de mí este caliz*: libro vivo y creciente, doblemente enraizado en nuestro tiempo y el suyo por el dolor y la lucha, voz jamás apresada, canto siempre presente. Escuchar ese canto, comprender ese viento, ha sido nuestro principal objetivo: nuestro placer más grande, ir y volver a la obra y, a través de la misma, a la vida que abunda detrás de cada verso. Por ello, nuestro compromiso más alto con el texto vallejiano no podía ser otro



mas que el de alentar su lectura. Esperamos que estas paginas, con sus aciertos y errores, lo consigan.

APÉNDICE  
(Documentos sobre Valiejo en España.)



GENERALITAT DE CATALUNYA

CONSSELLERIA DE DEFENSA

MILICIES ANTIFASCISTES  
REGIMEN DE GUERRA

SE AUTORIZA la libre circulaci6n del camarada CESAR VALLEJO, por toda Catalunya, excepto fronteras y zonas de guerra, en misi6n informativa para las oficinas de propaganda de la Embajada de Espa~a en Francia.

Esperamos no le pongan impedimento alguno antes al contrario se le den toda clase de facilidades.  
Barcelona 23 de Dbr. del 1.936

CONSSELLERIA DE DEFENSA  
MILICIES ANTIFASCISTES DE CATALUNYA



Esta autorizaci6n es para viajar por VALLEJO

Facsímil del pasaporte expedido por la Generalitat de Catalunya para circular por el frente. Permítimo viaje de Vallejo a España (tomado de Vélez, J.; Merino, A.: España en César Vallejo, T. I, p. 260).

APELACION DESDE MADRID

# A los Escritores Hispanoamericanos

Compañeros:

Una apelación a todos los escritores de América del Sur y del extranjero. Apelación de solidaridad para la defensa de la cultura. Apelación que surge en nombre de la cultura hispanoamericana que se afirma, que se afirma y se afirma.

En esta apelación todos los escritores de América del Sur y del extranjero. Apelación de solidaridad para la defensa de la cultura hispanoamericana que se afirma, que se afirma y se afirma.

En esta apelación todos los escritores de América del Sur y del extranjero. Apelación de solidaridad para la defensa de la cultura hispanoamericana que se afirma, que se afirma y se afirma.

En esta apelación todos los escritores de América del Sur y del extranjero. Apelación de solidaridad para la defensa de la cultura hispanoamericana que se afirma, que se afirma y se afirma.

Apelación a todos los escritores de América del Sur y del extranjero. Apelación de solidaridad para la defensa de la cultura hispanoamericana que se afirma, que se afirma y se afirma.

Apelación a todos los escritores de América del Sur y del extranjero. Apelación de solidaridad para la defensa de la cultura hispanoamericana que se afirma, que se afirma y se afirma.

Apelación a todos los escritores de América del Sur y del extranjero. Apelación de solidaridad para la defensa de la cultura hispanoamericana que se afirma, que se afirma y se afirma.

Apelación a todos los escritores de América del Sur y del extranjero. Apelación de solidaridad para la defensa de la cultura hispanoamericana que se afirma, que se afirma y se afirma.

Apelación a todos los escritores de América del Sur y del extranjero. Apelación de solidaridad para la defensa de la cultura hispanoamericana que se afirma, que se afirma y se afirma.

Apelación a todos los escritores de América del Sur y del extranjero. Apelación de solidaridad para la defensa de la cultura hispanoamericana que se afirma, que se afirma y se afirma.

Apelación a todos los escritores de América del Sur y del extranjero. Apelación de solidaridad para la defensa de la cultura hispanoamericana que se afirma, que se afirma y se afirma.

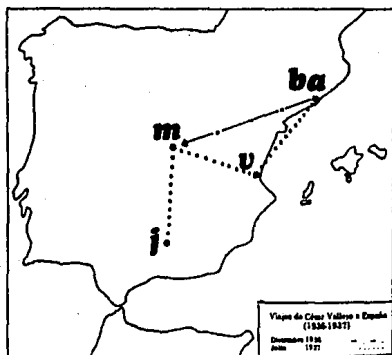
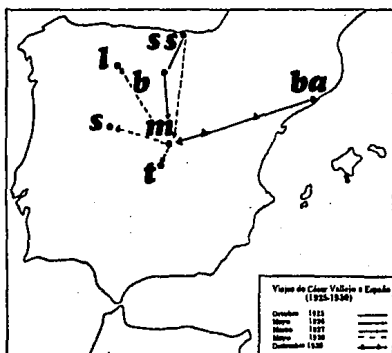
Apelación a todos los escritores de América del Sur y del extranjero. Apelación de solidaridad para la defensa de la cultura hispanoamericana que se afirma, que se afirma y se afirma.



En una reunión en el Hotel de la Paz, Madrid, los escritores hispanoamericanos se reúnen para discutir la cultura hispanoamericana.

Publicado en "Mediodía", La Habana, en octubre de 1937.

Documento redactado de puño y letra por Vallejo y suscrito por Serrano Plaja, Waldo Frank, Tristán Tzara, André Gide, Henri Barbusse, Sokolov, Aragón, Ana Seghera y otros (cfr. ibid., p. 261).



Viajes de César Vallejo por España (cfr. *ibid.*, p. 262).



César Vallejo y Vicente Huidobro (fila de atrás) en el Congreso de Escritores Antifascistas (tomado de Quirarte, Vicente: Poemas humanos. La última vida de César Vallejo". Revista Universidad de México, núm. 495, abril de 1992, p. 24).

- PUCCINI, Dario : *Romancero de la resistencia española*. Era, México.  
1968.
- REIS, Carlos : *Para una semiótica de la ideología*. Taurus, Madrid.  
1962.
- REVERDY, Pierre : *El canto de los muertos*. UNAM, México, 1992.
- SARTRE, Jean-Paul : *Escritos sobre literatura*. Alianza, Madrid.  
1985. Tomo I.
- SEGRE, Cesare : *Principios de análisis del texto literario*. Ed.  
Crítica, Barcelona, 1985.
- SPENDER, Stephen : *Poemas*. Visor, Madrid, 1981.
- THOMAS, Hugh : *La guerra civil española*. Ruedo Ibérico, Pa. is, 1962.
- TORRE, Guillermo de: *Historia de las literaturas de vanguardia*.  
Guadarrama, Madrid, 1971. Tomo I.

- DURZOI-Lecherbonnier. B.: *El surrealismo*. Guadarrama. Madrid, 1974.
- FELIFE, León : *Guanas la luz*. CNCA. México, 1990.
- FERNANDEZ Moreno, Cesar : *Introducción a la poesía*. FCE, México, 1962.
- GARAUDY, Roger : *Estética y marxismo*. Martínez roca, Barcelona, 11 ed., 1971.
- GARRO, Elena : *Memorias de España, 1937*. Siglo XXI, México, 1992.
- GIBSON, Jan : *El asesinato de García Lorca*. Plaza-Janes, Barcelona, 1985.
- HAUSER, Arnold : *Fundamentos de la sociología del arte*. Guadarrama, Madrid, 1975.
- HERNANDEZ, Miguel : *Cartas a Josefina*. Alianza, Madrid, 1988.  
-*Obra poética*. Alianza, Madrid, 1982.
- JAUES, Hans Robert : *La literatura como provocación*. Ediciones Península, Barcelona, 1976.
- KSTLER, Arthur : *La escritura invisible*. Alianza, Madrid, 1974.
- MALRAUX, Andre : *La esperanza*. Ed. Hermes, México, 1976.
- MARX, Carlos; Engels, F. : *Obras escogidas*. Ed. Progreso, Moscú, sin fecha. Tomo I.
- ORWELL, George: *Homage to Catalonia*. Secker & Warburg, Londres, 1938.  
-*My guerra civil española*. Destino, Barcelona, III ed., 1955.
- PAZ, Octavio : *El signo y el garabato*. Ed. Joaquín Mortis, México, II ed., 1954.
- PESSCA, Fernando : *Antología poética*. Plaza-Janes, Barcelona, II ed., 1964.



-VÁLEZ, Julio: *Marino, Antonio : España en César Vallejo*. Ed. fundamentos. Madrid. 1984. Dos tomos.

5. Obras de carácter complementario:

-ALBERTI, Rafael : *Antología poética*. Alianza, Madrid. 1980.

-*La arboleda perdida*. Seix-Barral, Madrid. 1984.

-*Canto de siempre*. Espasa-Calpe, Madrid. 1980.

-*De un momento a otro. El poeta en la calle*. Seix-Barral, Barcelona. 1978.

-ALEIXANDRE, Vicente : *Nuevos poemas varios*. Plaza-Janés. Barcelona. 1987.

-AUB, Max : *Poesía española contemporánea*. Era, México. 1969.

-BARTHES, Roland : *El grado cero de la escritura*. Siglo XXI, México, XI ed., 1991. Trad. Nicolas Rosa.

-BERISTAIN, Helena : *Análisis e interpretación del poema lírico*. UNAM, México, 1989.

-BROUÉ, P. ; Témine, E. : *La revolución y la guerra de España*. FCE, México. 1979. Dos tomos.

-CALAMAI, Natalia : *El compromiso en la poesía de la guerra civil española*. Laia, Barcelona, 1979.

-COHEN, Jean : *Estructura del lenguaje poético*. Gredos, Madrid. 1970.

-COSTA, René de ( comp. ) : *Vicente Huidobro y el creacionismo*. Taurus, Madrid. 1975.

-DIETZ, Bernad : *Un país donde lucía el sol. Poesía inglesa de la guerra civil española*. Hiperión, Barcelona, 1982.

- COYNE, Andre : *Cesar Vallejo. Nueve visiones*. Buenos Aires, 1968.
- ESCALANTE, Evodio ( comp. ) : *Cesar Vallejo : la detectiveva ausente*. UNAM, Mexico, 1981.
  - Retornar a Trilce. hacia una lectura afirmativa de la poesia de Cesar Vallejo ". *Universidad de Mexico*, Mexico, abril de 1992, num. 495.
- FERRARI, Americo : *El universo poetico de Cesar Vallejo*. Monte Avila, Caracas, 1972.
- FLORES, Angel : *Cesar Vallejo. Sintesis biografica y bibliografia*. Premiá, Mexico, 1982.
- HIGGINS, James : *Vision del hombre y de la vida en las ultimas obras poeticas de Cesar Vallejo*. Siglo XXI, México, 1970.
- LARREA, Juan: *Al amor de Vallejo. Pre-textos*. Valencia, 1980.
  - Cesar Vallejo y el surrealismo*. Visor, Madrid, 1976.
- LARA Risco, Alejandro : *Hacia la voz del hombre. Ensayos sobre Vallejo*. Ed. Andrés Bello, Chile, 1971.
- ORTEGA, Julio ( comp. ) : *Cesar Vallejo*. Taurus, Madrid, 1974.
- PASCUAL Bukó, José : *Cesar Vallejo : critica y contracritica*. UNAM, México, 1992.
- QUIRARTE, Vicente : " *Poemas humanos. La ultima vida de Cesar Vallejo* ". *Revista de la Universidad*. UNAM, abril de 1992, num. 495.
- VALVERDE, José Maria : *Estudios sobre la palabra poetica*. Riado, Madrid, 1952.

Barcelona, 1975.

-*Obras poéticas*. Ed. coordinada por Americo Ferrari. UNESCO-COMACULTA. México, 1989. (Col. Archivos. v.4)

-*Obras poética completa*. Ed. preparada por Enrique Ballón Aguirre. Biblioteca Ayacucho. Caracas, 1979.

-*Otra poética completa*. Ed. preparada por Americo Ferrari. Alianza Editorial. Madrid, 1982.

-*Poemas en prosa. Poemas rumanos. España. aparta de mí este caliz*. Ed. anotada de Julio Vélez. Cátedra. Madrid, 1991. Colec. Letras hispánicas, 276.

-*Poesía completa*. Ed. crítica de Juan Larrea. Barral. Barcelona, 1978.

-*El tungsteno. Paco Yunque*. Plaza-Janés, Barcelona, 1984.

## 2. Obras sobre Vallejo:

-ABRIL, Xavier : *Dos estudios sobre Vallejo*. Universidad Nacional del Sur, Argentina, 1960.

-BALLÓN Aguirre, Enrique : *La poética de César Vallejo*. Universidad Autónoma de Puebla, México. II ed. 1984.

-CARDOZA y Aragón, Luis : "César Vallejo". *Universidad de México*, México, abril de 1992, núm. 495.

## BIBLIOGRAFIA.

### 1. Obras consultadas de César Vallejo:

-VALLEJO, Cesar: *El arte y la revolución*. Laia, Barcelona, 1978.

-*Artículos olvidados*. Asociación Peruana por la Libertad de la Cultura, Perú, 1960.

-*Contra el secreto profesional*. Mosca Azul Editores, Lima, 1973.

-*Cronicas*. Recopilación de Enrique Ballón Aguirre. UNAM, México, 1985. Dos tomos.

-*Enunciados de la guerra española*. R. Alonso, Buenos Aires, 1975.

-*Epistolario general*. Pre-textos, Valencia, 1982.

-*Escalas melografiadas. Fábula salvaje. Hacia el reino de los Sciris. Cuentos cortos*. Laia, Barcelona, 1979

-*España, aparte de mí este caliz*. Ediciones Literarias del Comisariado, Ejército del Este, 1939. Reproducción facsimilar de esta edición en J. Vélez & A. Merino. *España en César Vallejo* *vid. infra.*

-*Obras completas*. Nueve tomos. Laia,