

# *España, aparta de mí este cáliz*

## El signo poético como signo ideológico

*El artista es, inevitablemente, un sujeto político.*

C. Vallejo

### I. Introducción

No hay textos neutrales frente a la Historia. Toda práctica significativa<sup>1</sup> se interconecta con la *logosfera* (contexto de los lenguajes en que se mueve, de los que se nutre, cuyo[s] código[s] transgrede, etc.),<sup>2</sup> con la estructura paragramática del discurso literario y la *intertextualidad*.<sup>3</sup> Los *neólogos*<sup>4</sup> vallejianos irrumpen con fuerza inusitada en medio de unos códigos poéticos afectados de esclerosis; subvierten toda una retórica intencional altamente desemiologizada; y hacen de la lengua surreal-vanguardista una semiosis<sup>5</sup> revolucionaria cuyo ideolecto se convierte en una jerga escasamente cabalística pero de formidable transparencia ideológica. Las dicotomías taxonómicas entre lo noético (lo conceptual) y lo patético (lo afectivo),<sup>6</sup> o entre el momento heroico y el momento cínico,<sup>7</sup> quedan neutralizados en ese lenguaje rupturista, nulamente acomodaticio, polisémico y connotativo, origen de tantas incomprendiones o desvaríos críticos.<sup>8</sup>

Si «la información temática de una obra literaria se encuentra casi siempre condicionada por las líneas de fuerzas históricas e ideológicas que dominan el período en que se inserta»,<sup>9</sup> las relaciones entre el texto y la realidad no son isomórficas, de puro re-

<sup>1</sup> Cfr. J. Kristeva (1974).

<sup>2</sup> Cfr. R. Barthes et alii (1975), p. 11.

<sup>3</sup> J. Kristeva (1974), pp. 59-60, define así el concepto de *intertextualidad*: «Le terme d'intertextualité désigne cette transposition d'un (ou de plusieurs) système(s) de signes en un autre». Cfr., complementariamente, Poétique (1976).

<sup>4</sup> Empleamos dicha denominación en el sentido que le confiere W. Mignolo (1978), pp. 182-183, aunque generalizando su función. Para la importancia de los neologismos en la poesía de Vallejo, vid. Meo Zilio, G. (1967). Como indica W. Mignolo, op. cit., p. 184, «el neologismo, en su función textual, no puede ser explicado sólo por su estructura sino que debe ser inscrito en cierta metalengua de las "estéticas de vanguardia"».

<sup>5</sup> W. A. Mignolo (1978), p. 67, define el proceso de *semiotización* en su doble aspecto: «conversión de estructuras del sistema primario en el sistema secundario y clasificación, en el interior de éste, de un subconjunto particularizado como literario».

<sup>6</sup> J. Cohen (1976), p. 413, llega a distinguir entre *poesía/no poesía basándose en el dualismo semántico que opone dos tipos de sentido*.

<sup>7</sup> Cfr. E. Sanguinetti (1972), p. 86: «el momento heroico patético (sustraer a las leyes del mercado) y el momento cínico (triunfar sobre la competencia en el mercado)».

<sup>8</sup> Remitimos, para todo ello, a la bibliografía general, por no ser éste el lugar más indicado para abundar en dicha cuestión.

<sup>9</sup> C. Reis (1979), p. 117.

flejo analógico o mecánico, sino de transformación homológica<sup>10</sup> por cuanto el signo poético posee carácter polifónico y multiestrático: El texto sólo será descodificable por referencia a su estructura interna y por su relación con el macrotexto (la Historia).<sup>11</sup> Los mitos personales remiten, a la postre, a la iconocidad del *consciente* colectivo. Debajo del palimpsesto asoma la intertextualidad de una *koiné* de textos infinitos regidos por el *ideologema*<sup>12</sup> y la reescritura: Un escritor jamás es inocente.

*España, aparta de mí este cáliz* está redactada con la penuria (y la grandeza) de los testamentos ológrafos: Frente al axioma epistemológico generante de una poética del límite: («Yo no sé»: *Trilce*, *Los heraldos negros*), se alza un «Yo sé» (a partir de *Poemas humanos*) que religa el verbo poético con el decurso de las historias (en un sentido mítico) y de la Historia (óptica de las absolutizaciones totalizantes e hipostatizadoras). La disonancia hermética y/o misterizante (con los venerables ancestros Baudelaire —«Hay cierta gloria en no ser comprendido»—, Saint-John Perse, G. Benn o Montale —«Si el problema de la poesía consistiera en hacerse comprender, nadie escribiría versos»—, por citar ejemplos señeros) busca la bisemia (desterrando la univocidad del discurso lógico-intelectivo) como cobertura de un expresionismo estereofónico y multirreferencial. El lirismo moderno repudia los alardes descriptivistas, la sensiblería gesticulante y la linealidad sígnica en beneficio de los arcanos de una poesía de lo prerracional, lo automático, lo subconsciente y lo aleatorio.<sup>13</sup> Desde Mallarmé, la sintaxis poética amalgama lo disímil, lo antinómico y quiasmático, y convierte la catacresis y el oxímoron en los claudátors de su propia autonomía. No importa que el componente ideológico aparezca como un reducto extrasemiótico: La palabra se ahueca y se aconsonanta en su acomodación a ser reflejo del reflejo. La dialéctica del sinsentido (o del sentido pleno) sacrifica un orden e instituye sus propias normas de significación por completo ajenas a la posibilidad jurídica de ser descodificadas sin más. La jerga jeroglífica y el habla emblemática desechan la transparencia horaciana («ut pictura poesis») porque ahora prevalece el canon de Novalis («Toda palabra es un conjuro») como antítesis de una racionalidad senescente. Vallejo no es ninguna excepción: Toda su producción escrituraria (y no sólo poética) remite tanto al ontologismo de Mallarmé cuanto a la concepción de Baudelaire de la poesía como materialización del destino personal. El utopismo y el visionarismo del cholo Vallejo se europeizan (el inevitable adstrato aculturizador con el que universalizar el hiato mestizo) sin que ello suponga (todo lo contrario) deseman-tizar una mitología que se sustenta en el escepticismo de la filosofía filantrópica. El tragicismo radical vallejiano yuxtapone las vivencias biográficas (la suya es, de principio a fin, la trayectoria del héroe goethiano) con la sistemática depuración ideológica: Deudor de la egolatría de *Les fleurs du mal*, terminará por asumir su destino-en-la-Historia como una fatalidad cuajada de prevenciones. La catarsis del sufrimiento nunca, en él,

<sup>10</sup> Cfr. L. Goldmann (1975).

<sup>11</sup> Para todos estos términos, cfr. J. Kristeva (1969 y 1974).

<sup>12</sup> J. Kristeva (1969), p. 114, da la siguiente definición de ideologema: «L'idéologème est cette fonction intertextuelle que l'on peut lire "matérialisée" aux différents niveaux de la structure de chaque texte, et qui s'étend tout au long de son trajet en lui donnant ces coordonnées historiques et sociales».

<sup>13</sup> En palabras de H. Friederich (1974), p. 23: «Se trata de una expresión polifónica y autónoma de la pura subjetividad».

desembocó en alharaca nihilista o en exhibicionismo más o menos catastrofista. Vallejo (que en todo momento piensa como un ilustrado) hace una interpretación escatológica de la Historia pero a partir de planteamientos marxistizantes (que no marxistas): Masa, solidaridad, proletariado, lucha de clases, opresores/oprimidos, salto cualitativo, fetiche del dinero, etc., son vocablos que nutren su lexicón pero no de un modo mecanicista o acrítico. Vallejo jamás logró superar el lastre populista y demofílico. La moral humanista siempre prevaleció sobre su nuevo credo político. Y *España...*, como oportunamente veremos, se apoya fundamentalmente en la antítesis y el oxímoron como figuras de rechazo. El Mal (siempre, en Vallejo, con mayúsculas) irrumpe en el mundo como un gólem, fuerza devastadora y ubicua que pierde todas sus adyacencias teológicas (y teóforas) para transformarse en un absoluto históricamente causado. A partir de este primer *mitema*, el satanismo/angelismo mitificantes y el pesimismo metafísico (omnipresente en sus producciones anteriores) se ven preteridos por el arrebató apostrofóico, la exultación del himno, el lenguaje sálmico o la exacerbación de la oda. La cesura entre sujeto poético y yo empírico (que con Rimbaud había cristalizado en un sentimiento de deshumanización: «Mi superioridad consiste en que no tengo corazón») queda invalidada por la apertura de ese yo paralítico (y laberíntico) al mundo. La categoría ética y epistémica del *Otro* sustituye, en Vallejo, al autismo y el monologismo autorreferentes al imputar a la *praxis poética* una trascendencia política: *España...* es un largo monólogo cuyo hermetismo de primer grado reclama con urgencia un significado comunitario situado en las antípodas de un Saint-John Perse («No abras tu pecho al dolor»), por ejemplo. La concepción de Vallejo sigue siendo contraria a las celebraciones del idealismo romántico o del esteticismo espiritualista. Sus palabras «no son imágenes neutras de las cosas»<sup>14</sup> sino metáforas volitivas de una realidad en la que se ha instalado furtivamente la ley de la contradicción gracias a la cual la arbitrariedad signica se trueca en motivación para hacer de su poesía efusión órfico-oracular. El yo protagonista (imposible de ser amordazado o silenciado) entra en colisión con los *mitologemas* de la épica del proletariado militante, el Cuerpo como ícono de la barbarie y el Ojo que no sólo vigila sino que interpreta y sentencia. La apertura a la realidad más inmediata se traduce por imágenes materiales de arraigo y polimorfismos en todo caso vehiculados por la memoria y el afán de testimonialización. La cotidianeidad es, ahora, una enojosa inmanencia donde la anonimización (masas, héroes...), el gesto como un paradigma (Pedro Rojas...) o los motivos de la sangre o de la guerra no son más que catalizadores de la ignominia y la depredación. Como rapsoda, Vallejo miniaturiza para superlativizar. Con él, el claroscuro y el *sfumatto* expresionistas rebasan los límites de los nexos de la poesía aglomerativa y proteiforme (como sucede con *España en el corazón* de Neruda) para apoderarse de la metáfora hilozoísta de lo discursivo como epifanía de lo único. La mimesis del *analogon* cohesiona lo metafísico a lo mitológico porque el proceso de verosimilización aristotélico quiebra su monolitismo a costa de una polisemia que actúa como travestismo de segundo grado: Poiesis y referente histórico se imbrican sin llegar a fagocitarse recíprocamente. El verbo vallejiano opera como una linealidad mutante de grafos enriquecidos por un *continuum* de información sin que

<sup>14</sup> S. Yurkievich (1984), p. 15.

los criptogramas colisionen con el sentido denotativo de una realidad poliédrica. La imagen, esta vez, no vela la objetividad histórica sino que la asume y la ahonda desde el otro lado del espejo. Este lenguaje terminativo prescinde de lo anecdótico. Por completo ajeno a las psicofanías temporalistas schopenhauerianas (el tiempo ya no es una proyección mental), descarta los anacronismos para ritualizar la contemporaneidad (y sus múltiples) en cuanto anonadamiento. De la duda escéptica, pasa a la verificación judicial con la que sacralizar los mitos de la epopeya del pueblo. La conciencia totalizante descarta, así, ciertas prácticas de la vanguardia (desde el azar objetivo al automatismo o la caotización del mundo) al seleccionar una perspectiva mitopoyética con la que aprehender una causalidad que no precisa de arquetipos sino de estratos antropológicos en nada concordantes con la poética de lo fúnebre (relación fatal entre el hombre y el valor).<sup>15</sup> Razón tecnológica y razón política<sup>16</sup> confluyen en su afirmación del carácter racional de la irracionalidad, contaminada, esta última, de la pregnancia apocalíptico-homilética. En *España...*, Vallejo elabora sus definiciones hipnóticas como dictados que se comportan como exhortos por estar codificados según la norma de una sentimentalidad militante. Esta poesía-relato (prosificación de una lírica imprecatoria y tribunicia) responde a las exigencias de todo discurso iconotrópico.<sup>17</sup> Los *tropismos* vallejianos en *España...* participan de la acumulación reiterativa (figuras retóricas de la tautología y el pleonismo) al ser la iteración el molde más indicado para que la redundancia martille sobre toda querencia escapista o decorativista. En lugar de una metafísica del tiempo elegíaco,<sup>18</sup> Vallejo apuesta por la unidad dialéctica de sujeto y objeto pero sin incurrir en la mitologización de un Todo-fetiché y, sobre todo, negándose a compartir la perspectiva de juzgar la cotidianidad *sub specie mortis*.<sup>19</sup>

En *España...*, los objetos abstractos de identificación (la positividad de estirpe marxista; la moral de clase; la función social del lenguaje en su expresión fático-conativa...) responden al diseño utópico que, progresivamente, deviene en ética universalista.<sup>20</sup> Vallejo mitologiza a los actantes de su epopeya por medio de tres mecanismos semánticos básicos: el éxtasis del recuerdo, el espacio del deseo y la polimorfia en el derrumbamiento de los valores burgueses.<sup>21</sup> El infierno metafísico de su etapa anterior (que llega hasta *Poemas humanos*) se extrapola ahora en términos de cataclismo cósmico, visión escatológica (con visos de un atenuado profetismo milenarista) y dialéctica entre el Yo (la interioridad) y el Otro (la exterioridad), cuya síntesis culminativa resuelve la *coincidentia oppositorum* y el dualismo Yo/Mundo.<sup>22</sup>

En *España...*, Vallejo recurre a las figuras totémicas (el cuerpo objetivado como espacialidad del sentimiento de anomia; los objetos metonímicos —corazón, ojo, paisaje,

<sup>15</sup> Cfr. G. Bataille (1977), p. 45.

<sup>16</sup> Cfr. H. Marcuse (1981), p. 27.

<sup>17</sup> Cfr. Th. Ziolkowski (1980).

<sup>18</sup> Cfr. G. Bachelard (1982), p. 41.

<sup>19</sup> Para estos conceptos, cfr. K. Kosik (1967), pp. 37, 71, 75, 103 y *passim*.

<sup>20</sup> Cfr. J. Habermas (1981), pp. 27, 48 y 82.

<sup>21</sup> Para esta terminología, cfr. R. Girard (1985), pp. 71, 78 y 232.

<sup>22</sup> Característica, por otra parte, de la poesía moderna más significativa. Cfr., en tal sentido, Raymond, M. (1983).

vestido, cartera, lápiz...—, que funcionan como emblemas de la petrificación; la clausura sémica; la escritura como liturgia de reconciliación con la Historia, etc.) porque hace suyo el principio de la *particidad* como base misma de la lógica productiva del texto.<sup>23</sup> Descartada la ideología del misterio estrictamente surrealista, el criptograma vallejiiano cobra pleno sentido por referencia al *genotexto*, combinando la negación de lo orgiástico y la imagen apolínea de lo destructivo.<sup>24</sup> La metafísica del sufrimiento y la estética de lo trágico<sup>25</sup> entroncan con la doctrina hegeliana de la racionalidad de lo real en cuanto poesía oracular: Lo externo se hace imagen especular de lo interno pero en una línea radicalmente distinta a las alegorías de catástrofes (Spengler...). En Vallejo no es operativa la metáfora de la eternización del dolor (procedente del romanticismo de la desilusión que declara a cada individuo convicto de hecatombe moral)<sup>26</sup> ni la visión heideggereana del presente como el lugar de la impropiedad y la inautenticidad (o la caída): Vallejo se sitúa más allá de la rúbrica narcisista (el drama de Narciso es el peligro del Otro o del Objeto)<sup>27</sup> en cuanto que apadrina la reconciliación del Yo con el Mundo.

Sólo un análisis puntual de *España...* revelará los modos de producción estética de Vallejo.

## II. Análisis de *España, aparta de mí este cáliz*<sup>28</sup>

### 2.1. *La hipóstasis del Sujeto y la visión mitologizante*

En «Himno a los voluntarios de la República»<sup>29</sup> la óptica dualista (con cierto lastre maniqueo) catapulta su particidad ética hacia una concepción sincrética. A lo largo de todo el poema, Bien/Mal (con sus expansiones sinonímicas: buenos/malos, justos/injustos, víctimas/victimarios...) actúa no como una fuerza estrictamente moral sino como categoremas míticos. El Bien y el Mal se resemantizan al verse reducidos a conceptos ormu-

<sup>23</sup> J. C. Rodríguez (1974), p. 25, afirma: «la literatura [...] es el producto peculiar de un inconsciente ideológico segregado desde una matriz histórica, propia de unas relaciones sociales dadas».

<sup>24</sup> Cft. W. Benjamin (1982), pp. 125 y 159.

<sup>25</sup> Dicha denominación pertenece a Th. Adorno (1983), p. 129.

<sup>26</sup> Son palabras de Th. Adorno (1969), p. 106.

<sup>27</sup> Cft. el espléndido análisis del diseño narcisista en Rosolato, G. (1974), pp. 18-34.

<sup>28</sup> Para toda cita o referencia al texto, manejamos la edición de Francisco Martínez García (1987), Madrid, Ed. Castalia.

<sup>29</sup> Cft. G. Meo Zilio (1960), especialmente pp. 145-193, donde el autor hace un análisis portentosamente sugestivo del poema desde una perspectiva spitzeriana. Como afirma en la p. 150, «Così l'intenzionalità ideologica lascia squisitamente il posto a valori spirituali più ampi». Complementariamente, cft. R. Paoli (1975), pp. 347-372; J. Higgins (1975), pp. 292-294 y pp. 324-330, para quien (p. 292) el poema «se inspira en las profecías de Isaías»; y M. Gottlieb (1967), p. 197. A. Lora Risco (1965), p. 563, afirma: «Todas las dimensiones étnicas, políticas, sociales, ideológicas, han sido deliberadamente aniquiladas». A. Ferrari (1972),<sup>1</sup> p. 46, por su parte, sostiene: «El poeta nos sitúa directamente en el mundo del mito y del milagro, donde "sólo la muerte morirá"». Jean Franco (1984), p. 343 y pp. 346-351, traza una visión en profundidad sobre el libro, llegando a sostener (p. 343) que en el poema «el supremo crimen de los fascistas es destruir todo cuanto constituye expresión humana». A. Coyné (1968), p. 309, a su vez, dice que «la secuencia central del «Himno a los voluntarios de la República» apunta hacia una palingenesia que desborda cualquier porvenir histórico».

zarimanianos, como actancias demiúrgicas y cosmogónicas en torno a las cuales el mundo (el Mundo) se dilacera en opósitos sólo reconciliables a través de un acto filantrópico que colisiona con un cierto adanismo primitivista. Aún así, el tono de la invectiva (contra los liberticidas) y del panegírico (fuerzas republicanas) no pierde fuerza. La sentimentalización de lo anecdótico requiere de una semántica de contrarios para interiorizar la exterioridad hasta su hipóstasis terminal (España = Paradigma). El arranque gno-seológico («no sé verdaderamente / qué hacer, dónde ponerme» —> «y, otra vez, *sin saber* qué hacer, sin nada») prelude (a partir del haz isotópico Saber/No-Saber) distintas oposiciones como forma vicaria del desgarramiento. La ignorancia del poeta opera como una fuerza ideológica asociada a la hipérbole laudatoria y/o denigratoria por vehicular un sentimiento de admiración que supedita lo individual (lo contemplativo) a la praxis política de los defensores de la República. Desde esta declaración de principios queda asegurada la multiplicidad anaforizante de elementos contrastivos u oximorónicos que vienen a reforzar el dualismo subyacente a toda la composición. Los motivemas de la Autenticidad/Inautenticidad: Legitimidad/Ilegitimidad, etc., están en la base de esta patografía de la esquizofrenia política. El semantismo opositivo, el conceptismo (juegos de palabras, calambures...) y las simbolizaciones plurívocas (a pesar de que el contexto está nítidamente perfilado) se textualizan a modo de unidades de sentido reagrupadas en momentos climáticos. Así, el primer haz contrastivo, paradójico o antonímico («déjame / solo cuadrumano, más acá, mucho más lejos, / al no haber entre mis manos tu largo rato extático, / quiebro contra tu rapidez de doble filo / mi pequeñez en traje de grandeza») queda cohesionado por los nudos sémicos que le anteceden por ser, todos ellos, copartícipes de la *idiocia oppositorum*: «digo a mi pecho que acabe, al *bien*, que venga, / y quiero *desgraciarme*» —> «refluyen mis *instintos* a sus *sogas*» —> «humea ante mi *tumba* la *alegría*», etc., son algunos de los sintagmas significantes de este código de símbolos encadenados que convierten la antítesis y el oxímoron en los moldes más indicados para el canto elegíaco. El primer juego opositivo contiene, en potencia, toda la discursividad sígnica: La neolalia (la funcionalidad neológica como transgresión del código: «cuadrumano»); el paralelismo contrastivo interno (de carácter deíctico-locativo, en este caso: «más *acá*, mucho más *lejos*») como movimiento pendular de un ideolecto que funciona por escansiones arrítmicas (no previstas); la simbiosis de realidades no concordantes (concreción/abstracción: lo numerable/lo indefinido, etc.: «al no haber entre mis *manos* tu *largo* rato extático»); la antítesis que contiene otra antítesis (efecto del espejo infinito: «tu largo rato *extático*, / quiebro contra tu *rapidez* de doble filo / mi *pequeñez* en traje de *grandeza*!»). Asegurada la polivalencia de lo rizomático y lo aleatorio, la equívocidad se constituye en eje enucleador de esa semiótica de los contrarios que se reproducen en todos los estratos de significación: Como aporía de naturaleza axiológica (Bien vs. Mal: «digo (...) al *bien*, que venga» — «quiero *desgraciarme*» — «¡Voluntarios, por la vida, por los *buenos*, matad / a la *muerte*, matad a los *malos*» — «soñé que era yo *bueno*, y era para ver / vuestra sangre, voluntarios...» — «Marcha hoy de vuestra parte el *bien* ardiendo»), fuerza centrípeta que imanta, hasta su identificación, la mitología del Yo (el Poeta) y la mitología del Mili-ciano en términos de lucha de clases («Hacedlo por la libertad de todos, / del explotado y del explotador»). El adstrato imaginístico veterotestamentario en nada impide el desarrollo de esta genealogía del Bien y del Mal figurativizados por sobreimposición de

una teología de la sangre («descúbrome la frente impersonal hasta tocar / *el vaso de la sangre*»), el martirologio del protomártir («tu frontal elevándose a primera potencia de *martirio*») y del rito sacrificial en cuanto liturgia de reconciliación sobre la escenografía del sacrificio de Isaac («Así tu *criatura*, miliciano, así tu *exangüe criatura*, / agitada por una *pedra inmóvil*, / se *sacrifica*). En estrecha coordinación con la primera aporía, un segundo axioma (Amor/Odio:Luz/Oscuridad:Vida/Muerte) amplifica el mecanismo de las oposiciones categoreméticas atendiendo a la ley de los conjuntos no semejantes. La disyunción se establece por emblematismo; según una heráldica de trazos conceptuales que, por vía antonomástica, ideologizan superlativamente la lucha de clases como una guerra de valores excluyentes. Es ahora cuando el Pueblo (compuesto como una colectividad de héroes anónimos) se transforma en el remitente de un proceso cualitativo de carácter metamórfico. Utopía/Contrautopía son dos vectores en tensión sobre la abscisa de una dialéctica de contrarios cuya síntesis se proyecta sobre un presente que responde al modelado de los futuros hipotéticos. Las palabras de Vallejo son inequívocas a pesar de la atmósfera hiperlaudatoria que las rodea: «*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*». Los eslabones frásicos y los sintagmas subrayados son índices cualificantes (siempre en perspectiva ameliorativa) del connotador fundamental (Pueblo) por quedar identificado (bajo los auspicios del voluntarismo utópico de Vallejo) con la categoría epistémica —materialista de la Totalidad—. Este lenguaje mitologizante (que en todo momento proyecta la oposición Yo/Nosotros) recurre a mitemas telúricos o hilozoístas (como la piedra —«*déjame, / desde mi piedra en blanco, / solo*»—«*así tu exangüe criatura, / agitada por una piedra inmóvil*»—, el humo —«*humea ante mi tumba la alegría*»—«*por el humo rosado / de amargas contraseñas sin fortuna*»—, el fuego —«*decae para arriba y por su llama incombustible sube, / sube hasta los débiles*»—«*Marcha hoy de vuestra parte el bien ardiendo*») no sólo como enfatizadores semánticos sino también como rasgos del expresionismo plástico-visionario. En esta cadena de identificaciones múltiples, lo moral, lo conceptual-ideológico y lo sensorial confluyen sobre el catalizador de base (Vida/Muerte) y sus figuraciones iconotrópicas (Explotados/Explotadores: Proletariado y pequeña burguesía militante/Burguesía). La disposición climática de los lexemas, sintagmas y figuras de connotaciones fúnebres, sacrificiales o redentoristas («*cuando marcha a morir tu corazón, / cuando marcha a matar con su agonía*»—«*hasta tocar el vaso de la sangre*»—«*¡Muerte y pasión de paz, las populares! / ¡Muerte y pasión guerreras entre olivos*»—«*tu frontal elevándose a primera potencia de martirio*»—«*así tu exangüe criatura*»—«*Proletario que mueres de universo*»—«*¡Campesino caído con tu verde follaje por el hombre*»—«*entornando con la muerte vuestros ojos*»—«*a la caída cruel de vuestras bocas*»—«*fabulosos mendigos de vuestra propia secreción de sangre*»—«*y era para ver / vuestra sangre, voluntarios*») alcanza su axis culminativo en el tránsito (nueva transformación dialéctica) de lo sustantivo (morfológicamente textualizado como un arco que va desde el infinitivo sustantivado al sustantivo o la forma participial) a lo verbal-dinámico en forma vocativo-apostrófica desde que el poeta clausura su identificación por pasar a asumir el papel de un sujeto agente que no sólo padece la Historia sino que también la modifica. Este tránsito supone, pues, la liquidación del subjetivismo (del Yo como excrecencia parásita tanto del biografismo cuanto de la crónica social) y la asunción de un protagonismo coral de reso-

nancias épicas. El que desde ahora la voz del poeta se haga discurso y arenga tribunicios cobra una importancia capital. Superada la etapa del amor evangélico y del redentorismo filantrópico («tu gana dantesca, españolísima, de *amar*, aunque sea a traición, al enemigo!»); metabolizado el paréntesis idílico de un futuro potencial en el que la *pax perpetua* se contagia de los tópicos de la *aetas aurea*, el paisaje estilizado y arquetípico, los números concordantes, etc. («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...»); el formulismo y los clichés de un Cristo taumaturgo («hablarán los mudos, los tullidos andarán! ¡Verán, ya de regreso, los ciegos / y palpitando escucharán los sordos—», etc.) desemantizados (des-teologizados) gracias al uso de la ironía que se apropia de esa misma historia: Sólo entonces (cuando la nueva antítesis Teología/Historia se hace funcional) cobra pleno significado el orto del verbo regente del texto («*Matar*»): Perdida la inocencia adánica del buen salvaje que es capaz de «amar, aunque sea a traición, a tu enemigo», ese mismo proletariado (que responde a la fantasmática idealizante del Puer Natus Est), habiendo tomado conciencia de la guerra civil como lucha de clases, se lanza a la batalla final sabiendo que su destino no es un azar sino una necesidad. A partir de ahí, los connotadores thanatóforos («arrastraban candado ya los *déspotas* / y en el candado, sus bacterias *muertas*...») abren su abanico semántico de resonancias macabras hasta su hipóstasis final («¡Sólo la muerte morirá!») como antítesis suprema de las fuerzas que apuestan por la vida («en España, en Madrid, están llamando / a *matar*, voluntarios de la *vida*!»). *Establecida la ecuación canónica, la anáfora y la enumeración caótica vienen a reforzar esa visión de lucha armada; anáfora y enumeración que adoptan la disposición paralelística pero con la contraposición (término a término) de cada uno de sus formantes* (—A—: «*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 voz alta 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 (...); / al mendigo que ayer cantaba enfrente, / a la enfermera que hoy pasó llorando, / al sacerdote a cuestras con la altura tenaz de sus rodillas...» // —B—: «¡Voluntarios, / 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 (...) / y hacedlo, voy diciendo, / por el analfabeto a quien escribo, / por el genio descalzo y su cordero, / por los camaradas caídos, / sus cenizas abrazadas al cadáver de un camino!»). «*Matan*» y «*Matad*» no serían dos variantes morfológicas de un paradigma verbal sino isótopos antitéticos. Al modo descriptivo-objetivo (el correspondiente a los fautores de la ilegitimidad fascista) se contraponen el modo imperativo-valorativo. El trazado de la España/Anti-España machadiana queda perfilado por medio del circunloquio y la elipsis como soportes de la notación ideológica.

El poema VIII (*Aquí, / Ramón Collar*)<sup>30</sup> se apoya en la diseminación anafórica del deíctico «*aquí*» para marcar la dicotomía topológica entre un «*acá*»/«*allá*» que actúa como eje isotópico que ofrece un bifrontalismo mínimamente simbólico. La primera

<sup>30</sup> Cfr. A. Escobar (1981), pp. 37-39; y J. Higgins (1975), p. 334.

semiestrofa es la que asegura el contraste (no excluyente sino complementario): «*Aquí, / Ramón Collar, / prosigue tu familia sogá a sogá / en tanto que visitas, tú, allá, a las siete espadas*». El realce semántico de esta dualidad se ve enfatizado gráficamente por su situación aislada (prótasis y apódosis rítmicas de estrofa o semiestrofa), con la excepción de la coda poemática en la que el deíctico se amalgama morfosemánticamente con tres de los elementos más significativos de la composición (el patronímico, el sentido terminal y el vocativo declarativo): «*¡Aquí, Ramón Collar, en fin, tu amigo*». El espacio idílico-egológico-campesino (representado por índices metonímicos diseminados: *sogá a sogá, buey, tierra, arado, caballo*) se ve transemantizado por el espacio mítico que es atributo de Ramón Collar. El contraste entre la «*humilitas boraciana*» y la épica de la representación acrecienta la sustanciación de los atributos por antonomasia. Los dos campos semánticos se estructuran en torno a dos catalizadores básicos: Paz/Guerra. En esquema:

PAZ	GUERRA
— Prosigue tu familia sogá a sogá	— siete espadas
— yuntero	— frente de Madrid
— marido	— soldado
— Ramonete	— Ramón de pena
..... etc. ....	— paladín de Madrid y por cojones
	..... etc. ....

La acumulación de marcas regentes atributivas en la segunda estrofa obedece a un orden de estratificación intensivo. A la diseminación de realidades contrastantes se opone la técnica de la condensación según el canon de la prosopografía y la ekfrasis. La segunda semiestrofa (preludiada y rubricada por signos admirativos que melodramatizan los significados, plurívocos, del actante mítico) es, toda ella, una exclamación de júbilo de carácter panegírico, fluctuante entre lo antropológico (atributos entitativos y operativos, rasgos de carácter, etc.) y la teoforía mitologizante («hijo limítrofe del viejo Hijo del Hombre»). Las adyacencias crísticas quedan irónicamente neutralizadas para obviar toda connotación metafísica por el imperativo categórico de la historización como valor supremo. El biografismo deviene crónica individual y social gracias a la amalgama (enfoque aleatorio de elementos anamórficos) de las esferas humana/sobrehumana, simbólica/realista, idealista/materialista, etc. Por tratarse de un retrato ennoblecedor, resultan validadas las instancias más dispares: yuntero/soldado; marido/hijo; hijo/Hijo del Hombre; Ramón de pena/Collar valiente, etc. El taquismo («por cojones») es el pivote (el radical ideológico) que sustrae toda hipotética teologización del héroe. En ningún momento se olvida su naturaleza de protomártir de la causa del pueblo, única categoría que lo legitima en su radical historicidad. El ámbito familiar (contaminado de cierto ternurismo y sensiblería, como corresponde a la sintaxis del romance de ciego, la oración fúnebre y la poesía laudatoria), importantísimo en todo el libro, no es una mera prolongación del destino trágico sino que es una distancia que transforma la posibilidad en necesidad. Las elipsis actúan como un mecanismo de aceleración, por una parte, y de magnificación, por otra. Las reiteraciones adverbial-temporales («cuando»... «cuando»... «cuando»...) dramatizan, hasta el patetismo, la presencia-ausencia del di-

funto (que desconoce la obliteración de toda causalidad). La triple designación («cuando la lágrima» — «cuando los tambores» — «cuando la tierra») establece unos lazos de solidaridad necesarios. La *gens* amplifica (por medio de la memoria) el sentido último de una lucha que la convierte en protagonista no de un azar-demiurgo sino de una historicidad positivamente delimitada. Descartada la truculencia de la metafísica de la muerte, irrumpe el lenguaje de la admonición y del imperativo («¡Si eres herido, no seas malo en sucumbir, ¡refrénate!») que adquiere resonancias sálmicas; las sufijaciones aspectivas de matices afectivos que morigeran el visionarismo abstracto de ciertas imágenes oníricas («tu cruel capacidad está en *cajitas*» — «hablando a voces / entre su soledad y tus *cositas*»); las duplicaciones verbales en humanizaciones alegorizantes de lo objetal («tu pantalón oscuro, *andando* el tiempo, / sabe ya *andar* solísimo, acabarse»); y la intrascendencia de la anécdota familiar como rasgo de humor que verosimiliza lo irreal («Ramón, tu suegro, el viejo, / te pierde a cada momento con su hija»). El tránsito de lo abstracto («tu cruel capacidad») a lo concreto («tu pantalón oscuro») y cotidiano («tu suegro»), con el posesivo anaforizante encabalgado, crea un segundo plano de distanciamiento (presente/pasado) que contribuye a la angelización del héroe: El mundo sigue su curso en una especie de minimalismo que ignora a Ramón porque lo ha asumido. El fetiche («tu cruel capacidad está en cajitas»), la vivificación de lo objetal antipoético («pantalón») y el habla como estigma («suegro») son modelizadores que llevan directamente a la parte nuclear de ese peculiar diálogo-monólogo telepático en el que la voz del poeta acusa, denuncia, advierte, exhorta y da testimonio. La segunda semiestrofa, entonces, metaforiza el símil del ágape antropofágico («han comido aquí tu carne (...) / tu pecho (...) / tu pie») para asociarlo a los motivos de la conciencia culposa y la ignorancia («*sin saberlo*» — «*sin saberlo*» — «pero *cavilan* todos en tus pasos coronados de polvo;»), trasunto de una idealización rayana en las iconografías cristológicas. En perfecto paralelismo morfosemántico y rítmico, la penúltima semiestrofa se comporta como una amplificación de la anterior. Entre «sin saberlo» y «no sé quién» se establece una solidaridad de sentido unívoco por tratarse de la presencia del oponente en su intento de desacralizar el mito. Los dos versos finales clausuran (con el entusiasmo de las saluciones fraternales) la composición situando en la coda dos de los versos clave en la poética vallejiana («*mata* y *escribe*»). El poeta (que *escribe*) y el miliciano (que *mata*) se superponen, en fin, como una realidad centáurica o jánica.

En «Pequeño responso a un héroe de la República»<sup>1</sup> el aspecto terminativo-conclusivo (semánticamente perfectivo) de los verbos regentes («*quedó*» — «*llevaron*») contrasta abruptamente con los restantes índices verbales («*retoñaba*» — «*seguían*» — «*sudaba*» — «*acompañara*» — «*hay*»), de semasia imperfectiva, durativa o continuativa. Ambos verbos (cuyas connotaciones quedan asociadas a la metafísica de la sangre, el expolio, el rapto, etc.) catalizan sendas marcas de violencia (productiva/improductiva) por tratarse de la escenificación sacramental de un cuerpo yacente en trance de alegorización política. El libro (El Libro) ocupa el vacío dejado por la ausencia del Héroe, lo legitima con su presencia ubicua (y omnisciente), testimonio, una vez más, de la barbarie homicida. Los opósitos Vida/Muerte: florecer (retoñar)/ marchitar (fenecer) vertebran la composición

<sup>1</sup> Jean Franco (1984), pp. 339-342, subraya la importancia del motivo del libro, comparando al personaje con los héroes muertos de Alberti. Para ella, en Vallejo influye el social-cristianismo de Bergamín.

subsumiendo los distintos significados y significantes de una liturgia por completo ajena a toda thanatoforía al supeditar lo necrolátrico y lo fúnebre a la vivencia del júbilo por la perpetuación del cadáver como símbolo de perennidad. El Libro transgrede el código de su propia materialidad para contaminarse de una espiritualidad que presupone la existencia como un delito colectivo. El Libro se vegetaliza, se hace maleable, florece sobre el cuerpo por ser el emblema de una inmortalidad inmanente, vuelta de espaldas a la trascendencia. El doble contraste («libro»/«cintura muerta»—«libro»/«cadáver muerto») irá perfilando la estilización del difunto hasta su plena angelización. El ritmo pendular se apoya en las reiteraciones y anáforas morfosemánticas («Un libro quedó al borde de su cintura muerta» → «quedó al borde de su manga» // «Un libro retoñaba de su cadáver muerto» → «retoñaba del cadáver» → «un libro / retoño del cadáver ex abrupto» // «sudamos todos, el ombligo auestas» → «también sudaba de tristeza el muerto» —dos veces— y en la multiplicación centrípeta del connotador principal (Libro: 11 veces) hacia el que convergen todas las significaciones por ser él el que estratifica exponentes y modos («Quedóse el *libro* y nada más, que no hay / insectos en la tumba»—«un *libro*, atrás un *libro*, arriba un *libro*»). El canibalismo sacramental (la boca como hiato entre la memoria y el olvido) opera en este caso como un rito de apropiación, interiorización, ágape nutritivo y comunión simbólica que hace del Héroe un valor terciado de carisma. La ruptura del sentido lógico («corpórea y aciaga entró su BOCA en nuestro ALIENTO») y la inversión (el todo por la parte) se incorporan a la emblemática del *pneuma* y el *omphalos*: Boca, aliento, cintura, hombligo, sudor, pómulo, corazón son sinécdoques metonímicas que espacializan un vacío, petrificándolo. El cadáver (el muerto) es una representación fantasmática de la imposibilidad (de lo que no pudo ser). La disgrafía («hombligo»); la proyección neorromántica del sentimiento hacia lo astral («caminantes las lunas nos seguían») en su desarrollo humanizador (prosopopeya); la hipérbole designativa («también sudaba de tristeza el muerto»); y el latinismo que no coadyuva en nada a la ironización sino que refuerza el expresionismo del cuadro (en su estatismo: «retoñó del cadáver *ex abrupto*»), son mecanismos previsibles de una retórica que hace del panegírico visión cualificante. Frente al organicismo vitalista o sensista se alza, resolutivamente, la textura de una materialidad indecible: Cuerpo/Texto (Libro → «Poesía del pómulo morado, entre el decirlo / y el callarlo, / poesía en la carta moral que acompañara a su corazón») serían los dos ejes isotópicos que semantizan otras tantas dimensiones del Héroe. El postrer acto perceptivo (lo sensitivo hipostasiándolo; nótese el énfasis del aditamento verbal: «y un libro, yo lo vi *sentidamente*») rubrica el proceso (múltiple) de la metamorfosis: Héroe → cadáver → libro → poesía → carta → HÉROE, vendría a ser la nomenclatura de una imposible contención.

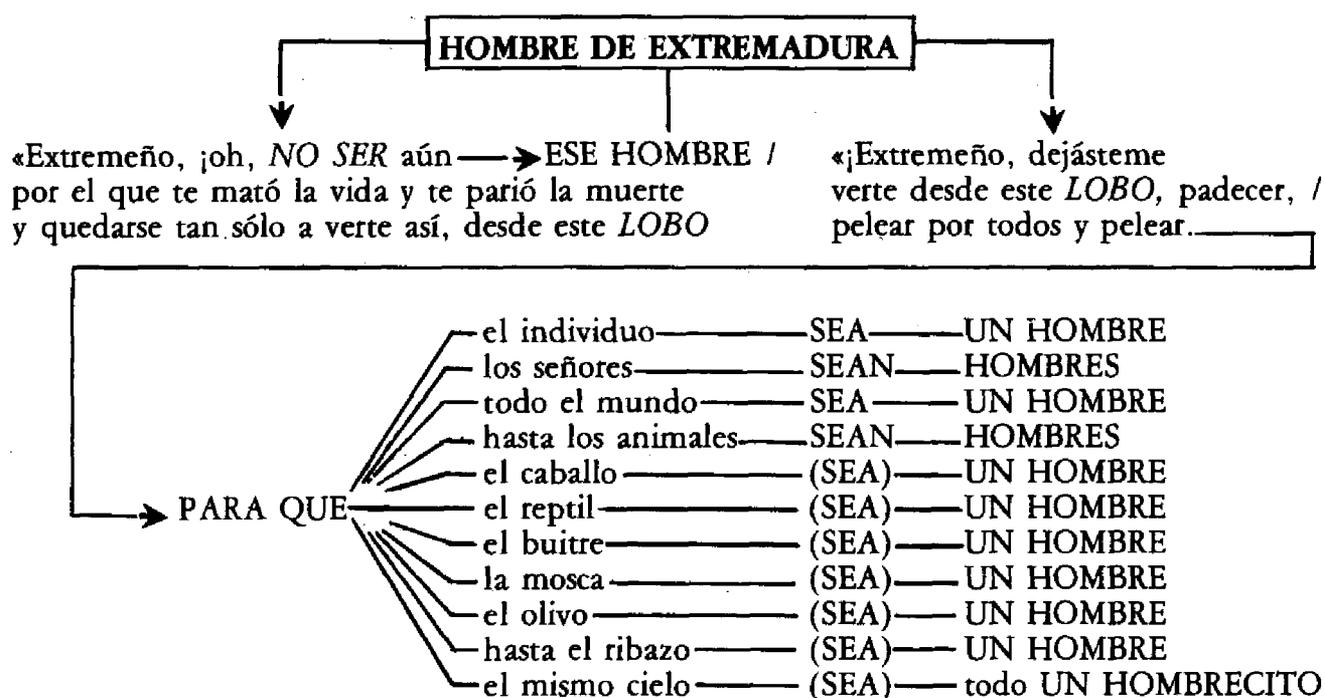
## 2.2. La dialéctica del «Ser»/«parecer» y las figuras totémicas (lobo, muerte, polvo...)

Un poema aparentemente secundario dentro de *España...* como es «Batallas»,<sup>32</sup> se revela, en una primera indagación, como una de las composiciones más complejas (y

<sup>32</sup> Cfr. R. Paoli (1964), pp. CCXVII-CCXXI; J. Higgins (1975), pp. 330-333; y M. Gottlieb (1967), página 197.

mejor logradas) de todo el conjunto. Es tal el virtuosismo técnico de Vallejo que la estructura profunda del poema resulta asombrosa. Vallejo aplica, con singular pericia, la yuxtaposición de *anamorfos* (discurso narrativo + discurso netamente poético) para aligerar el simbolismo (epidérmico) que se sintetiza en la metáfora del «*Homo prometeicus*». El poema obedece a las leyes del relato itinerante, a la disposición de las fábulas mitologizantes y a la lógica del motivo del Ojo que no sólo ve sino que interpreta. La narrativización poemática se logra por la estratificación de varios procedimientos:

A. La elección de una imagen elemental (El Lobo) que se disgrega, oculta, desarticula y recompone a tenor de las exigencias de una trama que usa del símbolo para arquetipificar lo utópico revestido de prédica moral. Al tratarse de una fábula homilética, el motivo del Lobo se adapta perfectamente a la naturaleza del relato dinámico en cuyo desarrollo va cobrando insólitas adyacencias hasta su identificación con el Ojo del poeta. Ya desde el segundo verso («oigo bajo tu piel el humo del *lobo*») la incoherencia denotativa («oigo» → «humo»), a pesar de su lastre sinestésico (oído + vista), es sólo descodificable en el interior de un contexto que opera por términos múltiples hasta fusionar las esferas animal, objetal y humana. La visión totalizante pretende (y lo logra sobradamente) sostenerse sobre los aprioris animistas de un transformismo en cadena que invalida el código antropocéntrico. Pasado-presente y futuro convergen en una actonía mítica a pesar de que el sustrato utópico quede nítidamente localizado en la España de la guerra civil. Sobre esta épica de la cotidianeidad (en la que el hombre es una simple floración de un paisaje apocalíptico pero del que todavía la ilusión adanítica no se ha visto desterrada del todo) se sostiene toda una sutilísima semántica conceptual que hace de la antítesis su modo de significación. Todo el poema descansa sobre dos motivos textualizados por sus correspondientes índices verba'es, bien de estirpe ontológica («*Ser*»/«*No ser*»), bien de significancia gnoseológica («*Cnocer*»/«*Desconocer*»). El esquema funcional del haz isotópico (que integra isótopos contrastantes: Plano de la Realidad/Plano de la Idealidad), quedaría como sigue:



El omnitransformismo halla en el esquema uno de sus momentos álgidos. En la pers-

pectiva de esta moral de los orígenes (inversión de las genealogías clásicas), el código antropocéntrico queda invalidado por la equiparación del código zoosémico, objetual y humano: Materialidad e idealidad; racionalidad e irracionalidad; conceptismo y sensorialismo; alma y cuerpo, etc., son categorías que corren peligro frente a la amalgama y la saturación que sufre la realidad objetiva.

El segundo haz isotópico (el correspondiente a la fractura gnoseológica) se sostiene sobre la antítesis «Saber» (Conocer)/«No saber» (Desconocer): «Extremeño, CONOCES / el secreto en dos voces, popular y táctil, / del cereal: ¡qué nada vale tanto / como una gran raíz en trance de otra!» // «¡y NO SABER / dónde poner su España, / dónde ocultar su beso de orbe, / dónde plantar su olivo de bolsillo!»

B. Los verbos conceptuales quedan rodeados, pues, de una constelación de verbos sensoriales al exigirlo la estructura itinerante de la fábula. Si lo ontológico y lo gnoseológico funcionan de ejes enucleadores de la semántica de lo dual y opositivo, los verbos de sentido refuerzan la profunda dinamicidad que atraviesa la composición: «OIGO bajo tu piel el humo del lobo»—«y quedarse tan sólo a VERTE así...»—«¡Extremeño, dejásteme / VERTE desde este lobo...»—«SE VE la gran batalla de Guernica», etc., son ejemplos mostrativos de este punto de vista mitologizante del «Homo prometeicus» en su andadura utópica. Historia y Mito no colisionan ni se repelen sino que se complementan como los dos polos de una trama ejemplificadora de la que la sangre vendría a representar su símbolo más ecuménico («¡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!») y la violencia la manifestación más adecuada («lid en que el niño pega, / sin que le diga nadie que pegara (...) / y en que la madre pega (...) / y en que el enfermo pega (...) / y en que el anciano pega (...) / y en que pega el presbítero con Dios!»).

C. La retórica de la antítesis, el oxímoron, los juegos y/o paralelismos conceptuales («sangre muerta de la sangre viva»—«te mató la vida y te parió la muerte»—«el haber de una vida en una muerte»—«armados de hambre, en masas de a uno»—«amando por las malas»—«donde ocultar su beso de orbe, / donde plantar su olivo de bolsillo»—«desde el duelo en que fluye el bien satánico»—«lid en paz»—«y llenáis de poderosos débiles el mundo»—«¡y la pólvora fue, de pronto, nada»—«¡Málaga sin defensa, donde nació mi muerte dando pasos / y murió de pasión mi nacimiento»—«sobre huracán estático», etc.) se confabula con la hipérbole panegírica y desrealizadora («Extremeño, y no haber tierra que hubiere / el peso de tu arado, ni más mundo / que el color de tu yugo entre dos épocas: no haber / el orden de tus póstumos ganados!»—«ganando en español toda la tierra»), la imaginística alegorizante (en íntima conexión con el animismo panmetamórfico: «¡que nada vale tanto / como una gran raíz en trance de otra»), la óptica vivificadora de lo no-humano (obedeciendo a la ley de la semejanza en un mundo de potencialidades equívocas) o la cosificación-petrificación de la esfera humana por imperativos plástico-expresionistas («desde el punto de vista de esta tierra»—«armados de pecho hasta la frente») para superlativizar al máximo el derrumbe de un orden y la eclosión de unos valores que apuntan a la fraternidad universal.

D. Semánticamente dividido en tres partes («Hombre de Extremadura»—/—«y el mismo cielo, todo un hombrecito!» = 1.<sup>a</sup> parte; «Luego, retrocediendo desde Tala-

vera»—/—«sencilla, justa, colectiva, eterna» = 2.<sup>a</sup> parte; «Málaga sin padre ni madre»—/—«Málaga, que lloro y lloro» = 3.<sup>a</sup> parte), el poema alterna lo descriptivo y lo conceptual (prácticamente en justo equilibrio) hasta que en los últimos versos de la segunda parte ocurre el tránsito definitivo del extremo estatismo a la total dinamización en la que Málaga es un referente inexcusable históricamente. Los versos que conectan la morosidad con la aceleración rítmica («¡Y la pólvora fue, de pronto, nada, / cruzándose los signos y los sellos, / y a la explosión salióle al paso un paso, / 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») se sirven de la implementación anafórica («paso», «paso»...) para esbozar una imagen fónico-simbólica del movimiento histórico; del carácter incentivo de un sintagma terminativo («la pólvora fue, *de pronto*, nada»); y de un contraste categorial (Nada/Unidad, asimismo bajo la óptica del pantransformismo), inaugurando, ya en la tercera parte, la aceleración desbocada del ritmo gracias a la proliferación de connotadores verbodinámicos («Málaga *caminando* tras de tus pies, en *éxodo*»—«¡Málaga *huyendo*»——→«a lo largo del mar que *huye* del mar»——→«a través del metal que *huyó* del plomo»——→«al ras del suelo que *huye* de la tierra»——→«*andando* sobre duro vino»——→«¡Málaga, no te *vayas* con tu nombre!»——→«*huyendo* a Egipto») cuya síntesis se sitúa en la coda por ser el lugar privilegiado para dar remate al recorrido simbólico: Los motivos del Camino, el Lobo y el Ojo, hallan, por fin, su plena confirmación: «¡Málaga en virtud / del CAMINO en atención al LOBO que te sigue / y en razón del LOBEZNO que te espera!». La visión licantrópica se tiñe de una sentimentalidad confirmativa. El Lobo-Hombre ha dejado de estar al acecho para involucrarse en la lucha de clases que, triunfalmente, asume la efusión lacrimógena: «¡Málaga que estoy llorando! / ¡Málaga, que lloro y lloro!»

Si la muerte metafísica carece de historicidad (por ser el suyo el tiempo de lo epiceño), Vallejo, en «Imagen española de la muerte», se sitúa más allá de Heidegger. La antinomia «Ser»/«No ser» («que la muerte es un *SER SIDO A LA FUERZA*» // «*NO ES UN SER*, muerte violenta») convierte la visión elegíaca en un *memorandum* mitologizante. La Muerte sufre la hipóstasis de todo proceso arquetipificador porque el orden mítico conculca los límites de la racionalidad. La aprehensión de una Muerte vivenciada (y, por lo tanto, interiorizada) crea su propio estatuto con el que poder neutralizar todo exceso sentimental. El hecho de elegir un tiempo histórico concreto (la guerra civil española) y un lugar determinado de la geografía bélica («¡Ahí pasa la Muerte por *Irún!*») no supone impedimento alguno para extrapolar (en términos de una abstracción de abstracciones) la realidad de la Muerte sobre la irrealidad de su teatralización expresionista. El medievalismo teocéntrico de las «Danzas» se ve sustituido por el decorativismo no del drama litúrgico sino de los monólogos consustanciales a la apocatástasis. La adopción de la doctrina de la *restitutio universalis* alcanza ribetes no sólo éticos sino asimismo mítico-cosmológicos sin obviar (antes bien, integrándolo en una perspectiva visionaria) el marco histórico. El círculo mágico se cierra en este tránsito de lo histórico a lo metahistórico para retornar al punto de origen. En el trazado de la hipotiposis personificadora intervienen recursos muy distintos: La anáfora diseminativa del apóstrofe («¡Llamadla!»: 8 veces) incrementa el halo de tragicidad, por una parte, y la sobrecarga semántica de esa especie de diálogo telepático (por imposibilidad de comunicación entre agente/paciente: persecutor/perseguido) que terminará por diluirse en

un soliloquio transido de patetismo. Las atribuciones cosificantes («sus pasos de *acordeón*» —> «su *metro* de *tejido* que te dije» —> «su *gramo* de aquel *peso* que he llamado», etc.) asegura el efecto de la ambivalencia entre reificación y humanización («su *palabrota*», etc.). La profunda dinamización de las imágenes thanatóforas magnifican el sentimiento de acoso que sufre el yo del poeta; yo que, enfrentado consigo mismo, recurre a los dualismos (peligro del poeta/peligro de la muerte: «por mucho que ella *corra el peligro* corriente / que tú sabes» // «va *buscándome* en los rifles», etc.) a fin de ahondar en las vivencias de lo desolado y de la contradicción («como que *sabe* bien dónde la venzo» // «que haga como que hace que me *ignora*»). Asociando la Muerte con el Mal (y sus sinonimias: violencia, dolor e injusticia), el aura metafísica de la misma entra en contacto con su historicidad, relativizándola: Mito y Antimito en ningún momento se excluyen sino que se superponen. La imaginería de la esquizofrenia bélica («Va *buscándome* en los *rifles*» —> «se apoya de aquel brazo que se enlaza a nuestros pies / cuando dormimos en los *parapetos*» —> «Hay que seguirla hasta el pie de los *tanques enemigos*», etc.) se asocia a la violencia fónico-onomatopéyica («¡*Gritó!* ¡*Gritó!* ¡*Gritó* su *grito* nato, sensorial! / *Gritará* de vergüenza...», etc.) y a la violencia plástica y entitativa («Llamadla, que en llamándola *con saña, con figuras, / se la ayuda a arrastrar sus tres rodillas*») a fin de intensificar el feísmo tremendista. Los designativos personificadores combinan las sufijaciones directamente despectivas («su *palabrota*») con los connotadores verbales («como que *sabe* bien dónde la venzo» — «*Gritará* 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!») hasta alcanzar la cúspide de la irrealización por intercesión del atributo de la antropofagia («porque *se come* el alma del vecino»). Los componentes del énfasis alucinatorio («¡*Ahí pasa*» —> ¡*Ahí pasa*» —> «sus pasos» —> «su *metro*» —> «su *gramo*» —> «*Gritará* de vergüenza» —> «*de ver*» —> «*de ver*» —> «*de oír*» —> «*De herir*» —> «*más bien* su modo *tira*» —> «*tira* a tumulto simple» —> «*más bien tira* su tiempo audaz», etc.) contribuyen a que la alegorización temporalista (la Muerte es el fantasma de un tiempo de infamia) se transforme en discurso ético sobre la injusticia. Esa Muerte trágicamente rehumanizada (hasta el punto de ser portadora de sentimientos elementales y reacciones compulsivas: «Ella camina exactamente *como un hombre*» — «*Gritará* de vergüenza», etc.) hipérbole de la irracionalidad y la demencia homicida, responde al visionarismo subjetivista de un Vallejo que asume la función de coreuta frente a la guerra civil española. La usurpación de sentido llega hasta tal punto que la Muerte, más que un dato objetivo, sufre el proceso de la satanización siempre desde el ojo anímico del poeta en cuyo sensorio se yuxtapone la actividad/pasividad de esa Muerte entrevista bisémicamente como un palimpsesto. Si, por una parte, la Muerte aparece asociada a un destino históricamente motivado, por otra el melodramatismo contamina su función hasta hacer de ella un ente desvalido, una criatura-víctima de su propia omnipotencia: Teologismo y visión determinista se coordinan como el haz y el envés de una vivencia simultáneamente objetiva/subjetiva. El poeta, en un momento determinado, interioriza la sustancialidad de la thanatoforía y se revela como un demiurgo que conoce el desenlace del drama. La pasividad, entonces, actúa como un sema de privación de esa Muerte canibalesca, pero al mismo tiempo como un atributo cualitativo que pone de manifiesto cómo toda perspectiva burdamente maniquea está condenada al fracaso («que la muerte es *un ser*

*sido a la fuerza, / cuyo principio y fin llevo grabados / a la cabeza de mis ilusiones»*). Al restarle toda trascendencia ontológica («No es un ser, muerte violenta / sino, apenas, lacónico suceso»), Poeta y Muerte quedan equiparados (aunque no identificados) como dos seres en creciente desamparo. En medio del marco histórico, Vallejo hace una reflexión sobre la Muerte pero desde la perspectiva de la vida. La banalización de los motivos tradicionalmente asociados a la Muerte rechaza el tono hiperbólico (el lenguaje execratorio o conjuratorio) en beneficio de una rehumanización decreciente que lleva a su nadificación. La proliferación de semas desennoblecedores (aunque no directamente denigratorios para obviar toda hipersentimentalización, nefasta para el equilibrio entre lenguaje descriptivo y lenguaje emotivo) es absolutamente coherente con esa misma visión feísta («más bien su modo tira, cuando ataca, / tira a tumulto simple, sin órbita ni cánticos de dicha; / más bien, su tiempo audaz, a cántico impreciso / y sus sordos quilates, a déspotas aplausos»). La naturaleza paupérrima de la Muerte (patética en su búsqueda de identidad) es la experiencia de lo fúnebre (no de lo macabro: «como, a veces, me palpo y no me siento»). Más que de terror físico, habría que hablar de la monstruosidad entitativa de la Muerte («sus tres rodillas») que se traducirá (en una especie de arrebató oniroide) en la vivencia límite del escalofrío o agonía metafísicos en que la circularidad (imagen abstracta del determinismo) es la figura rectora del catastrofismo («Sus pasos de acordeón, su palabrota» —Verso 2.º— —>«sus pasos de acordeón, su palabrota» —Verso 41—) y la reversibilidad. El paréntesis levemente ternurista («No hay que perderle el hilo en que la *lloro*» (se ve minimizado por el colofón donde se concentran nuevos atributos (esta vez sí) catagógicos («De su *olor*» —>«De su *pús*» —>«De su *imán*»)) porque de lo que se trata es de forzar su identificación con lo putrefacto y cadavérico. En la coda del poema surge, al fin, el paralelismo Muerte-Yo (término a término: OLOR-POLVO; PUS-FÉRULA; IMÁN-TUMBA) pero sin que en ningún momento se apunte explícitamente hacia esa identificación. Los vocativos («camaradas»-«teniente»), verdaderos connotadores ideológicos (tanto de naturaleza partidista —el primero— como histórica —el segundo—) sellan la politización del signo metafísico como un hiato que desvincula el *fatum* del proceso (la Muerte-en-sí) de la causalidad histórica del mismo.

«Redoble fúnebre a los escombros de Durango»<sup>33</sup> es un poema que responde a la inversión de funciones entre una entidad teológica (Dios, que oficia un papel secundario, de subordinación) y una entidad física que, por transemantización, se teologiza genesiaca, entitativa, metamórfica y operativamente. La dinamización-vivificación del Polvo (que se convierte en una realidad teófora gracias al designativo «Padre» y atendiendo a un calco-cliché veterotestamentario aunque desacralizado de toda connotación teúrgica o demiúrgica, siendo su trascendencia una cualidad primaria ajena al canon del «*Ens Realissimus*»). La fórmula ritualizada del «*Pater noster*» queda ironizada e invalidada al remitir a una materialidad totalizante y mitologizada; materialidad que subvierte el código de la proporcionalidad al comportarse como un absoluto, como un isótopo que polariza todo tipo de connotaciones: El correlato de una naturaleza desmembrada (o, si se prefiere, atópica al funcionar como *dissecta membra*, corolatio de

<sup>33</sup> A. Lora Risco (1965), p. 567, dice que «es fácil hacer resaltar su sentido escatológico, su fuerza expresiva, su acento de religiosidad sustanciado».

esa misma materialidad: «Padre polvo que subes del *fuego*» —> «Padre polvo, biznieto del *humo*» —> «Padre polvo que creces en *palmas*» —> «Padre polvo, compuesto de *hierro*» —> «Padre polvo que escoltan los *átomos*»); elementos espiritualizantes pero de semasia ametafísica, meramente referencial, en un contexto alucinatorio travestido de irracionalidad («padre polvo que asciendes del *alma*» —> «padre polvo que estás en los *cielos*»); nomenclaturas morales de raíz existencial o social («padre polvo en que acaban los *justos*» —> «padre polvo, terror de la *nada*» —> «padre polvo, sandalia del *paria*»); marcas históricas sobre las que la cronotopía se difumina al tratarse, más que de clasificadores, de referencias tópicas («Padre polvo que subes de *España*» —> «padre polvo que avientan los *bárbaros*» —> «padre polvo, sudario del *pueblo*» —> «padre polvo que vas al *futuro*»). Padre Polvo usurpa la función ético-teológica de la «*Natura naturans*» (más que en el sentido averroísta —*Comm. ad De Coelo*, I, 1— en el que le dio Spinoza —*Ética*—, entendiéndola como Sustancia infinita): El «polvo» (la materia en perpetua transformación) se sustancializa hasta hacerse plurisigno. Los verbos dinámicos (que son los predominantes por tratarse de un *perpetuum mobile*: «subes»-«asciendes»-«creces»-«marchas»-«vas», etc.) son los conectores morfosemánticos de una serie de complementos dependientes del motivo central (la Materia divinizada, en lenguaje cuasi sálmico). Los tercetos de versos deca sílabos y rima alterna (consonante-asonante) se disponen paralelísticamente para imprimir a la composición un ritmo de marcha fúnebre. La redundancia estructural y la fórmula canónica («PADRE POLVO» —> *DIOS TE SALVE*» —> PADRE POLVO»), con su aparente monotonía, son las que mejor se adaptan al tono sacramental de esta meditación deudora del *Eclesiastés* (y de su tema principal, el tópico del *vanitas vanitatum*). La disposición aforístico-recitativa recuerda asimismo la del *Qobélet* por su trasfondo sapiencial teñido de un tremendismo muy próximo al del pesimismo gnómico de Teognis que el libro reelabora. En realidad, no resultaría disparatado establecer sutiles correspondencias entre ese Polvo limiar (nutrífico y fúnebre) y la preeminencia de la tierra en el *Eclesiastés* («Una generación se va y otra generación viene, pero la tierra siempre permanece» —*Eclesiastés*, 1-4—; «todo procede del polvo y todo retorna al polvo» —*Eclesiastés*, 3-20). La anécdota histórica (contemplación de las ruinas de Durango) no se distorsiona en ningún momento sino que es subsumida por el alegorismo vicario de un Ojo que descubre resonancias tutelares allí donde no existe paisaje reconocible. La radiografía del desastre se tiñe de una trascendentalidad profética y no simplemente admonitoria y execratoria. De la realidad vivida, la cólera se remonta a los arcanos de ese polvo omnicompreensivo que, entre armónicos de blasfemia, resuena en el silencio, en el umbral mismo de la asignificatividad. La aparente contradicción queda resuelta a la luz de una lógica yuxtapositiva que hace del símbolo signo de testimonio y protesta. La asepsia de las construcciones alegorizantes deja paso a la fertilidad de un código que rastrea significados allí donde se presupone que la muerte (otra sinonimia de Polvo) es la negación de ese mismo código. El Ojo y la Voz se alían para ultimar la patografía del holocausto. Los incisos y tiradas apostrófico-vocativos (con la monosemia del cliché «Dios te salve» y sus múltiples variantes textuales de tipo desiderativo, hipotético o conminativo: «libere y corone» —«te calce y te dé un trono», etc.), confieren gran plasticidad al segmento (gracias a la antropomorfia, gracias a la prosopopeya vivificante: «revista de pecho» —«te dé forma de hombre») o difuminan la tragicidad por emblematismo más o menos arquetípico (la

angelización —«te dé *alas*»— y la teoforía pagana —«te ciña de dioses»—. Los nudos culminativos (el más importante de los cuales es el del penúltimo terceto, axis de la identificación entre lo metafísico —«Padre nuestro»— y lo histórico —«padre polvo *español*»—) perfilan un boceto único de la imaginaria de la catástrofe, no en términos físicos (lo que acarrearía una inevitable semejanza con la peor poesía neorromántica) sino por presuposiciones, sugerencias, brochazos impresionistas-expresionistas (la escatología de esa Nada como epifenómeno del Mal: «padre polvo, *terror de la nada*»—«Dios te salve del *mal* para siempre»), el uso de la prosopografía y la etopeya para una abstracción (gran hallazgo de Vallejo) como cuadro de una nueva desposesión.

### 2.3. *La motivación sígnica: El acto de la escritura como transgresión*

El poema III («Solía escribir con su dedo grande en el aire»)<sup>34</sup> abunda en la semántica de la identificación de la voz del poeta con la voz-escritura del proletariado; de ahí la importancia del tránsito de la frase entrecomillada («Viban los compañeros! Pedro Rojas») a la textualización de la misma, incorporándola al *récit* poemático. Principio y final (frase entrecomillada) —> cuerpo del poema (sin entrecomillar). El poeta asume el verbo del soldado en una circularidad a la vez entitativa y atributiva. El signo lingüístico se ve, así, no sólo refrendado en su significante sino también en su significado: La legitimación histórica es una legitimación ideológica. En esta cadena de conso-ciaciones, «cuchara» se comporta como un fetiche mitologizante. Por medio de su emblematismo, el mundo objetual de la cotidianeidad se dignifica gracias al halo heroico que rodea a Pedro Rojas. La doble atribución epítetica («cuchara *muerta viva*»), índice de una totalidad significante al ser un símbolo del proletariado, enmarca al objeto metonímico para someterlo al proceso de lo ameliorativo. El desplazamiento desde la esfera de la atribución a la esfera de su significación última («¡Viban los compañeros al pie de esta cuchara para siempre!») viene motivado por la óptica de las sacralizaciones y la lógica de los subconjuntos asociados a lo inarmónico y lo disímil. El estatuto de la cuchara es el estatuto de los emblemas metonímicos que operan por contigüidad. La transgresión del código natural («obligándolo a morir») es un enfatizador del aura de irracionalidad y barbarie. El acto sacrificial cobra toda su trascendencia por estar vehiculado por un abanico de atributos globalizadores en disposición climática ascendente («a Pedro» —> «a Rojas» —> «al hombre» —> «a aquél que nació muy niñín...»). El concepto de lucha funciona como coda de la aproximación selectiva: La seriación de circunstancias («luchó *con SUS* células, *SUS* nos, *SUS* todavía, *SUS* hambres, *SUS* pedazos») culmina un proceso de arquetipificación que se apoya principalmente en los motivos del homicidio paradigmático y la inmolación del Héroe: A la anonimización de los agentes del acto sacrificial («Lo han matado») se superpone, vía superlativa, su modelizador adverbial («suavemente») que multiplica la denotación de crueldad y salvajismo. La pseudoironización catapulta el sentido de la muerte del Héroe hasta tal

<sup>34</sup> Cfr. J. Higgins (1975), pp. 333-334; J. Vélez y A. Merino (1984), pp. 128-133, para su contextualización histórico-biográfica; X. Abril (1958), p. 163; M. Gottlieb (1967), p. 197. J. Franco (1984), pp. 344-345, dice: «Lo escrito por Pedro no es un mero error sino una referencia directa a su condición de explotado» (p. 344).

punto que la misma queda bloqueada por la necesidad de vida. Eros/Thánatos se convierte en la dualidad dialécticamente contrapunteada. Sólo desde esta perspectiva es admisible la representación ceremonial del propio entierro (y la subsiguiente resurrección): Pedro Rojas ha muerto porque no ha muerto; mejor todavía: Como arquetipo que es, la triple atribución («besó su catafalco ensangrentado» —> «lloró por España» —> «volvió a escribir con el dedo en el aire») es el preámbulo para un remate en el que se sintetizan todos los significados por la vía del contraste, la antítesis y la paradoja («Su cadáver estaba lleno de mundo»). A partir del atributo glorificante («dedo grande»), extraído de la iconografía del *Pantocrator*, la adjetivación panegírica realza (por sobredimensión) la figura del actante. En tal sentido, el acto de la escritura aberrante (e imposible: «Solía escribir con su dedo grande *en el aire*») es el síntoma de una disarmonía denominativa que funciona a muy distintos niveles con la intercesión de diversas sinédoques escriturarias («Solía escribir» —> «dedo grande» —> «Papel de viento» —> «Pluma de carne» —> «aire escrito» —> «Volvió a escribir»). Si el nombre teóforo (Pedro) contrasta con su extracción humilde, los atributos antiheroicos («padre»-«hombre»-«marido»-«ferroviario») quedan magnificados por la reiteración de la anáfora y de su término tutor («HOMBRE»): Pedro Rojas se absolutiza, transformándose en esquema, paradigma, arquetipo. A ello contribuye la imagen visionaria («¡lo han matado *al pie de su dedo grande!*») donde la parte es mayor que el todo. Una segunda constelación de atributos antiheroicos («comer»-«asear»-«pintar»-«vivir») culmina en la apoteosis del Héroe («en representación de todo el mundo»). El platonismo del *alma en el mundo* contrasta, finalmente, con uno de los sintagmas regentes («sorprendiéronle en su *cuerpo* un gran *cuerpo*»): La temática escolástica del alma/cuerpo se resuelve ahora monísticamente porque a la metafísica espiritualista se encabalga la metafísica materialista-atomista de la *ousía*.

#### 2.4. La anonimización épica como recurso superlativizador

La anonimización épica de los mendigos (los desposeídos), en el poema IV («Los mendigos pelean por España») <sup>35</sup>, mitologiza su lucha contra el fascismo. El mendigo (que carece de todo) se arroja a la lucha con una generosidad sin límites. La ecuación Todo/Nada recorre la composición con carácter de ejemplaridad casi evangélica, sin que, en ningún momento, Vallejo incurra en una postura paternalista o humanitarista. Descartada la postura paternalista, la sentimentalidad pietista se revela como improcedente para construir el arquetipo del Mendigo como abanderado de la lucha de clases, la conciencia de explotación y el justicialismo como norma de conducta. Una vez más, y frente al adanismo, el enfoque tremendista sirve para establecer la liturgia de la identificación. Tanto el oxímoron («Los pordioseros *luchan suplicando infernalmente*») como la aglutinación de lexemas (teóforo + topónimo: Dios + Santander) irrealizan toda una imaginaria, desmantizándola de sus posibles connotaciones teológicas ante la presencia de lo histórico (bombardeo de Santander, cruzada de liberación, apoyo eclesiástico, etc.) o de lo metahistórico («Al sufrimiento *antiguo*/ danse»: «¡El poeta saluda al sufrimien-

<sup>35</sup> Cfr. J. Higgins (1975), pp. 302-303.

to *armado!*). Los sentimientos elementales («suplicando»-«sufrimiento»-«llorar»-«gemidos»-«ira»-«mansedumbre»...) hallan un nuevo estatuto semántico al margen de todo enfoque tenurista por la prevalencia del visionarismo utópico. Los parias de la tierra surgen a la historia marcados con el sema de la magnanimidad: su biografía sería la crónica social del arraigo. Las adjetivaciones incoherentes («plomo *social*»), las vivificaciones de lo objetal («el arma *ruega*»-«pólvora *iracunda*»), las antítesis aparentes («disparan, / con cadencia *mortal*, su *mansedumbre*») son atributos por antonomasia de esa épica civil. Por eso la alternancia de semas de privación («*sin* calcetines»-«*migaja* al cinto», etc.) y posesión («*títulos de fuerza*»-«*fusil doble calibre*») culminan en el emblema capital del conflicto («*sangre y sangre*»).

«Miré el cadáver, su raudo orden visible» (poema XI) vuelve a auxiliarse de la elipsis como una propedéutica para consolidar un espectrograma de la desposesión. Los mecanismos semánticos principales son dos: La usurpación de una sentimentalidad nazarena y el trasvase de lo conceptual a lo sensorial. He aquí cómo opera, entonces, una fenomenología de la percepción fundamentalmente exiliada en un territorio de amputaciones múltiples que, de nuevo, se auxilia del Ojo («*Miré* al cadáver»-«lo *vi* sobrevivir») y del Oído («le *gritaron*»-«Le dejaron y *oyeron*»-«llorándole al *oído*») como preámbulo de una ideación mentalista de sentido globalizador («le auscultaron mentalmente»). Si el Ojo y el Oído (órganos de una sensorialidad receptiva y testimonial) se limitan a dar fe de la barbarie, el tecnicismo médico («auscultaron») se resemantiza superlativamente para designar (denigratoriamente) la thanatofilia de los homicidas. Esta primera antítesis subordina las restantes rupturas de sentido, desequilibrios icónicos y oposiciones morfosemánticas. Desde los primeros versos afloran las pirotecnias designativas y conceptuales: La sutileza de las antítesis («Miré el cadáver, su *raudo orden visible* / y el *desorden lentísimo* de su *alma*»). En esquema:

$$\left( \begin{array}{l} \text{«raudo»/«lentísimo»} \\ \text{«visible»} \end{array} : \begin{array}{l} \text{«orden»/«desorden»} \\ \text{«invisible»} \end{array} \right)$$

se prolonga a lo largo del poema como una variante sobre la motivema de la integración/transgresión («Y su *orden* digestivo *sosteníase* / y el *desorden* de su alma, atrás, en balde»). Esquemáticamente:

$$\left( \begin{array}{l} \text{«orden»/«digestivo»} \\ \text{«sosteníase»} \end{array} / \begin{array}{l} \text{«desorden»/«de su alma»} \\ \text{«en balde»} \end{array} \right),$$

que, a su vez, se sustenta en polarizaciones antitéticas (lo corpóreo/lo anímico) que no son otra cosa que expansiones de la isotopía generante, asimismo formalizable antitéticamente («*Inautenticidad*»/«*Autenticidad*»: «*Muerte*»/«*Vida*»: «Le *dejaron* y *oyeron*, y es entonces / que el *cadáver* / casi vivió en secreto, en un instante»). La imaginaria escatológica-feísta (el Cadáver Viviente) cubre un vacío de espacios lacunarios y presuposiciones que atentan contra el signo para significar perifrástica e hiperbáticamente. El discurso se fracciona en unos grafos que metabolizan las denotaciones por tratarse de escansiones arítmicas. Las tiradas bimembradas («Y su *orden* digestivo [...] / y el *desorden* de su alma»-«más le auscultaron mentalmente [...] / llorándole al *oído*») y trimembradas («Le *gritaron* su número [...]»-«Le *gritaron* su amor [...]»-«Le *gritaron* su bala») establecen unos paralelismos también antitéticos para magnificar la indigencia material (que no moral) de ese cadáver que, por enésima vez, es la representación de la anomia. La ruptura del equilibrio vendría a ser la marca aureática de la inmola-

ción. La disposición climática ascendente de los atributos («*número*» → «*amor*» → «*bala*») colisiona con la correlación de semas de privación y negatividad («*pedazos*» → «*más le valiera*» → «*también muerta*»). Término a término, las correspondencias quedan subsumidas por la regencia de lo violento y lo homicida. El último de los paralelismos («*mas le auscultaron mentalmente; ¡y fechas! / llorándolo al oído ¡y también fechas!*») es el eje culminativo del proceso de nadificación. Las nomenclaturas (números, fechas), los emblematismos objetales (balas) y los rasgos intimistas (amor, vida) confluyen todos sobre el holocausto de la despronominización.

También la abstracción dentro de una abstracción se alimenta de un orden de sinco-paciones crecientes (more dialéctico) en «Masa»<sup>36</sup>. La ley de la semejanza y de la convergencia establece un *in crescendo* numérico en disposición climática («un hombre» → «dos» → «veinte, cien, mil, quinientos mil» → «millones de individuos» → «*todos los hombres de la tierra*») para que la hipérbole distienda su semántica de absolutizaciones como un modo eufemístico de enaltecer, gracias al panegírico, la etopeya del cadáver anónimo. El sentido resolutivo («Al fin de la batalla») enmarca la cronía de una historia ínsita en una cotidianeidad que pierde su categoría de orden para sustancializarse como *dies mirabilis* por la confluencia de la parte en el Todo y del Todo en la Nada. El inciso aclarativo («y muerto el combatiente») es una redundancia al servirse el pleonasma de la tautología; gracias a ello, lo obvio y lo banal se extrapola hacia el mito. El sesgo utópico de la toma de conciencia universal es la cifra del hombre rebelde (muy distinto al arquetipo zaratustriano de Nietzsche o al de los nihilistas) que transfiere todo peso mesiánico hacia un futuro hipotético eternizado. La profunda aceleración del ritmo poemático (verbos de aspecto terminativo, bien inceptivos, bien de naturaleza fundamentalmente dinámica, cuya intrasitividad se ve neutralizada por un sustrato simbólico: «vino»-«acercaron»-«Acudieron»-«roderaron»-«rodearon» → «*incorporóse lentamente*») parte en dos ejes antitéticos la estructura semántica, que descansa sobre la polaridad «*Dinamicidad*» / «*Estatismo*» («Pero el cadáver ¡ay! *siguió muriendo*»), «*Vida*» / «*Muerte*». El aspecto progresivo-durativo del verbo que rige el estribillo («siguió muriendo») se comporta como una construcción perifrástica ralentizadora, en contraste con la constelación de verbos dinámicos. El segundo contraste significativo («*Muerte*» / «*Vida*») aparece textualizado por un campo de semas positivizadores («¡te *amo* tanto!» → «¡Vuelve a la *vida!*» → «Tanto *amor* y no poder nada contra la muerte!») que en la coda se fusiona en una unidad de sentido totalizante. La «Voz» («le *dijo*»-«*repitiéndole*»-«*clamando*»-«con un *ruego* común») se sobrepone tanto al destino cuanto a la fatalidad, venciendo alegóricamente al trance mortuorio para postular un nuevo orden que desconozca la truculencia de los imponderables. El rito de la confraternización universal («Le *rodearon millones* de individuos» → «Entonces, *todos los hombres de la tierra* / le *rodearon*») presupone la transgresión de todo límite físico («les *vio* el *cadáver* triste, emocionado») para inaugurar

<sup>36</sup> Cfr. N. Salomon (1967), p. 126; A. Escobar (1981), pp. 39-40; R. Paoli (1964), p. CCXXII; L. Monguío (1952), pp. 153-154; M. Gottlieb (1967), p. 198. Para J. M. Oviedo (1974), p. 7, el antecedente del poema está en estas palabras de Vallejo de 1929 (Contra el secreto profesional. Lima, Mosca Azul Editores, 1973, p. 69): «Si a la hora de la muerte de un hombre, se reuniese la piedad de todos los hombres para no dejarle morir, ese hombre no moriría».

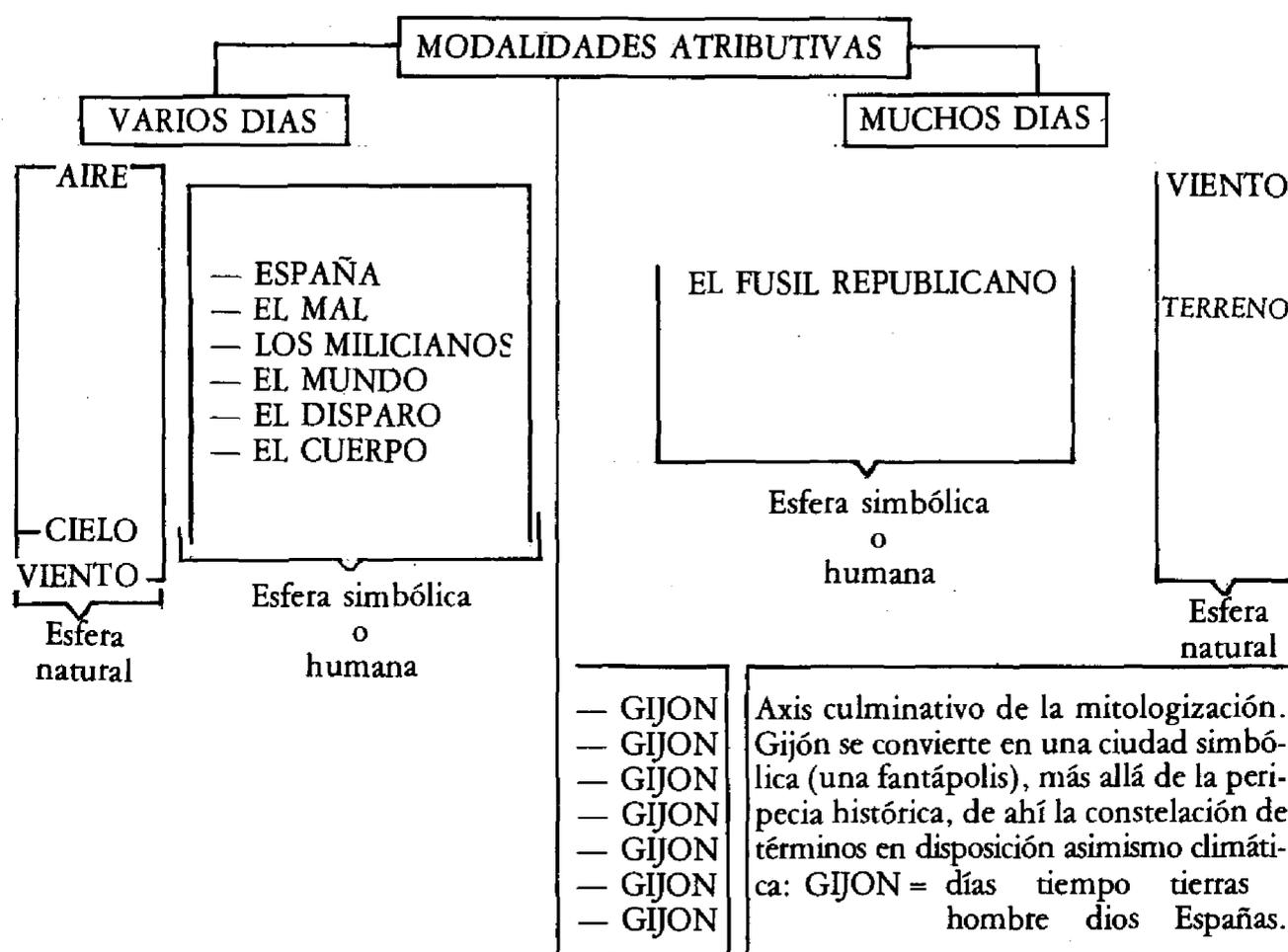
la pervivencia de una moral de clase que no ignora el discurso de la historia sino que lo asume irrevocablemente. El Cadáver Viviente no es un símbolo: Es una representación fantasmática (autohipnótica) de lo que pudo haber sido y no fue. La función teúrgico-redentorista de un Cristo que resucita a los muertos (paradigma de Lázaro) ha sido preterida en beneficio del Mito que hace de la reciprocidad un valor no manumitible. Frente al absoluto patetismo del cuerpo yacente («Pero el cadáver ¡ay! *siguió muriendo*») resalta ahora (triumfal, apoteósicamente) la inceptividad de ese verbo-signo medularmente traspasado de ecos adventicios e incoactivos: «Siguió muriendo» vs. «echóse a andar» signan, en su confrontación, la fórmula de la Historia-Mito.

## 2.5. *La metamórfica animista: Antropomorfización, zoosemia, cosificación*

De nuevo el anonimato actancial («están andando») asegura la oposición sémica entre «Inocencia»/«Brutalidad» en «Cortejo tras la toma de Bilbao». La anteposición atributiva («Herido y muerto») y la posposición-dislocación hiperbática de la perífrasis descriptiva («están andando en tu trono») desobjetiva la acción para subjetivarla emotivamente, de modo superlativo. La elipsis de los sujetos provoca el hiato entre racionalidad/irracionalidad por tratarse de un elogio en el que el apóstrofe («hermano, / criatura veraz, republicana...») funciona como identificador dialógico. El concepto de la fama («desde que tu espinazo cayó *famosamente*») es por completo ajeno a toda trascendencia metafísica por ser un operador de sentido estrechamente solidario con un circunstancialismo histórico muy delimitado. El halo sacrificial entraña una concepción utópica de la realidad: Al hallarnos frente a una muerte histórica, ésta repudia toda valoración idolátrica a pesar del trasfondo social. Frente a la esterilidad del acto homicida, la muerte de Ernesto Zúñiga establece un correlato simbólico con una naturaleza vivificada. La metáfora del viento («laboriosamente absorta ante los *vientos*») remite al primitivismo de unos sentimientos elementales que desconocen el quiasmo y el oxímoron por ser figuras vacías de una retórica que únicamente oculta valores inauténticos. El contraste entre dinamicidad («*Guerrero en ambos dolores*»)/estatismo («*siéntate a oír, acuéstate al pie del palo súbito*») potencia el sustrato simbólico del actante, que se sacraliza («están andando en tu *trono*»-«inmediato de tu *trono*»-«aquí, en tu *trono*»), inmediatamente problematizado por el choque entre ironización (presunto carácter idolátrico) y franciscanismo («¡Tu zapato derecho! ¡Tu zapato!»). Una vez más, un objeto metonímico genera toda una constelación de términos antitéticos a partir de la bisemia y la equivocidad. El amortajamiento («están las nuevas sábanas, extrañas») pierde su regusto macabro —e, incluso, luctuoso—, para transformarse en una oda a la heroicidad. El símil del sueño reparador («Ernesto Zúñiga, duerme con la mano puesta...») impregna de vehemencia —de ternurismo— la iconografía yacente del arquetipo. El doble paralelismo de atributos (de lo concreto —«con la *mano* puesta»— a lo abstracto —«con el *concepto* puesto»—; de la sinonimia —«en *descanso* tu *paz*»— a la antonimia —«en *paz* tu *guerra*»), propicia el tránsito hacia la acumulación de marcas cualitativas cuyo núcleo vendría a estar representado por la visión paradójica («Herido *mortalmente* de *vida*»), la dualidad humanización-bestialización («camarada jinete» → «camarada caballo») y la aposioposis construida fundamentalmen-

te sobre sufijaciones diseminativo-afectivas y superlativas absolutas («huesecillo»-«finísimos»). El apóstrofe que invita al reposo («siéntate a oír» → «Siéntate, pues, Ernesto, oye») se traduce en imposibilidad al hallarse el cuerpo habitado, invadido materialmente por las fuerzas homicidas que, aún después de muerto, logran perturbar el descanso.

Con «Varios días el aire, compañeros», la estructura anular (y envolvente: *prótesis* → «muchos días el viento cambia de aire» → *coda*: «varios días el viento cambia de aire») temporaliza una facticidad históricamente puntual. La trasposición «*Esfera Humana*» = «*Esfera Natural*» representa una ampliación de sentido en la búsqueda de una totalidad que enfatice, hasta su plena magnificación, el desarrollo dramático de la sinécdoque de progresión cronológica (sobre una variante léxica mínima: *varios* = *muchos*) que adopta una disposición climática de tipo diseminativo para potenciar distintas marcas en derredor del mito topográfico de una ciudad sobre la que confluye la hipóbole de la heroicidad (Gijón). El arco de la cronología abarca distintas modalidades atributivas, todas ellas semantizadas por el motivo de la guerra. Esquemáticamente:



Al ser Gijón una ciudad utópica, reclama tanto la pincelada expresionista como la efüsion sentimental, quintaesenciada por la única exclamación (de naturaleza interjectivo-apostrófica) del poema («muchísimas Españas ¡ay! Gijón».): La función fálico-conativa (y la rémora emotiva) hacen del signo poético un signo político. Sólo a partir de la visión panegírica de un Gijón taraceado por el heroísmo alcanzan justificación los metaforismos

metamórficos («el viento *cambia* de aire» —> «el terreno (*cambia*), de filo» —> «de nivel (*cambia*) el fusil republicano»). Esta especie de animismo objetal-cosista (o natural) vivifica el contexto de la tragedia al quedar hipersentimentalizado (aunque sin rondar la sensiblería gesticulante): El concepto cede terreno a un onirismo que hace de las equivalencias una lógica no canónica pero sí concorde con el motivema que genera el texto (Gijón como metonimia de una España en armas). Frente a la dinamización implícita en tal metamórfica, surge la ontología del ser histórico en su inmovilidad sustancial («*Cambia*» // «Varios días España *está* española» —> «el mundo *está* español hasta la muerte»). El pleonasma, en un caso («España *española*»), y la hipérbole, en otro («el mundo *está español*») convienen al visionarismo de Vallejo. En esta perspectiva de la irrealización de lo real, surgen otros fenómenos como los de las imágenes zoosémicas (bestialización de lo abstracto para hacerlo copartícipe del drama ibérico y ciudadano: «Varios días el cielo, / éste, el del día, el de la *pata enorme*»), la vivificación de lo objetal («Varios días *ha muerto* aquí *el disparo*»), el travestismo por términos equipolentes (cuerpo = espíritu: «ha muerto *el cuerpo* en su papel de *espíritu*) o el retruécano sobre un apunte de naturaleza espiritualista (toma de conciencia) acoplado al tema de la solidaridad como un destino («el *alma* es ya *nuestra alma, compañeros*). Los distintos conectores apostróficos («compañeros»-«camaradas») son toques de arrebató ante la presencia del Mal que, al quedar humanizado (según el estereotipo de las iconografías satánicas: «Varios días *el mal* / moviliza sus órbitas, se abstiene, / paraliza sus ojos escuchándolos»), superlativiza el heroísmo de los milicianos anónimos, mitológicamente agigantados.

«Invierno en la batalla de Teruel»<sup>37</sup> incurre en idéntica mecánica mitologizante. Estratégicamente situados en la prótasis («¡Cae agua de revólveres lavados!» —Verso 1), la apódosis («¡Abajo mi cadáver!» —Verso 33) y en el meridiano del poema («Y horripante es la guerra, solivante, / lo pone a uno largo, ojoso; / da tumba la guerra, da caer, / da dar un salto extraño de antropoide!» —Versos 18-21), los indicios exclamativos actúan como epifonemas definitorios, como síntesis léxico-semánticos de la narratividad épica: «Revólveres» —> «guerra» —> «cadáver» son los tres isótopos que dirigen el tropismo de la apocalipsis. La irracionalidad de la violencia armada trasciende el plano de la anécdota (la batalla de Teruel) para catapultarla hacia la consideración metafísica del Mal históricamente contextualizado. La transgresión de una lógica demostrativa viene preludiada (y condicionada) por la acumulación de flashes impresionistas-expresionistas para llenar de contenido el tremendismo de un cuadro en el que prevalece el cinetismo a pesar de la presencia de elementos retardadores del ritmo. Las bimeembraciones («cae»: «caer», «nos espera»: «nos espera», «va»: «va»), trimembraciones («es»: «es»: «es», «precisamente»: «precisamente»: «precisamente», «rama»: «rama»: «rama», «tú lo»: «tú lo»: «tú lo»), tetramembraciones («agua»: «agua»: «agua»: «agua», «da»: «da»: «da»: «dar») y pentamembraciones («así»: «así»: «así»: «así»: «así») confluyen hacia la estereofonía y la polisemia de los catalizadores que semantizan el poema en todas direcciones: «Muerte»-«sangre»-«fuego»-«guerra» —> «*cadáver*» conforman un campo semántico reglamentado por el espectro del ideograma del arraigo/ desarraigo en cuanto pulsiones individuales condicionadas no por el azar sino por la historia y la lucha de clases. Los

<sup>37</sup> A. Ferrari (1972), pp. 335-336, afirma que el poema se sustenta en un juego de palabras y en el doble sentido de la palabra planta (vegetal e instalación industrial).

desequilibrios, incoherencias, rupturas, y anomalías de sentido (las redundancias, en redes asociativo-paradigmáticas: «agua»: «lavados» —con implicaciones oximorónicas y contrastivas (*lo blando/lo duro* —«agua»/«revólveres»; gracia *metálica* / del «agua»—; *lo artificial/lo natural* —«construidas yerbas»); las antítesis en construcciones sinestésicas que se apoyan en bisemias y metáforas lumínico-cromáticas («tarde nocturna de Aragón»); las ironizaciones contra una sociedad preindustrial y sus formas de petrificación («legumbres *ardientes*» — «las plantas *industriales*» — «la rama serena de la *química*» — «la rama de *explosivos* en un pelo» — «la rama de *automóviles* en frecuencia y adioses»), etc., eran una sub o sobrerrealidad lastrada por los estigmas de lo auténtico/lo inauténtico: Lo artificioso, lo estéril, lo inorgánico, etc., serían formas de una vaciedad que enmascara su poder de destrucción (el eufemismo económico como eufemismo político) o contaminan los aspectos más nobles de la vida (uno de los cuales es la muerte). Los elementos genesíacos (agua, sangre, fuego) pierden su magia originaria para transformarse en agentes de la mixtificación. Los paralelismos correlativos en antítesis («así el *agua*, al contrario de la *sangre*, es de *agua* /, así el *fuego*, al revés de la ceniza, alisa sus rumiantes ateridos») ponen de manifiesto los desquiciamientos de un mundo regentado por Thánatos. La inversión se hace disyunción ontológica entre “Ser”/“Parecer” que invalida la sentimentalidad de la interrogación (no retórica) por desplazamiento de la esfera humana (implícita en la pregunta: «¿Quién va, bajo la nieve?») a la esfera de la abstracción, hipostasiada en su anhelo de ejemplaridad («va la vida coleando, con su segunda soga»). El triple aditamento adverbial («precisamente») delimita un ámbito que abarca lo definitorio-conceptual (regido por el verbo “Ser”: «*es* la gracia (...)) — «*es* la rama (...))» y lo descriptivo (regido por el verbo dinámico por antonomasia “Ir”: «*va* la vida coleando»). Consolidado el hiato entre apariencia y realidad, lo superlativo («¡Y horrisona es la guerra»), lo cacofónico (el tartamudeo fónico-silábico como signo exponencial del absurdo), lo aleatorio, lo sinsemántico («*da* tumba la guerra, *da* caer, / *da dar* un salto extraño de antropoide!») y las correspondencias entre el emblematismo antropo/zoosémico («salto extraño de *antropoide*» / «*Tú lo hueles*»), no constituyen vivencias irreconciliables sino el precipitado de una instantánea donde lo macabro traspassa la cotidianeidad para arruinarla. El hombre-alimaña (la depredación como sambenito penitencial) y el hombre-chivo-emisario representan las dos facetas de una humanidad dividida no sólo a nivel ideológico sino incluso a nivel existencial. La visión no es la de las truculencias románticoides (en las que el sujeto identifica lo racional con lo real y lo real con lo racional) sino la profética, que caracteriza a las contrautopías modernas (donde el Yo = el Otro, en la línea de los Novalis, Rimbaud, Hölderlin o Baudelaire). La escisión entre consciente/inconsciente, vigilia/sueño, lo alucinatorio-visionario/lo real, etc., se transparenta ahora a través de distintas polarizaciones. Los sentidos (olfato, vista, oído) han dejado de ser auxiliares de la memoria o de la visión objetiva para degradarse en esclusas de lo fantasmagórico y de la experimentación del límite. He aquí los versos clave en tal sentido: «*Tú lo hueles*, compañero, perfectamente, / al pisar/ por distracción tu brazo entre cadáveres; / tú lo *ves* pues tocaste tus testículos, poniéndote rojísimo; / tú lo *oyes* en tu boca de soldado natural». Una vez más se produce la quiebra entre el órgano y su función, síntoma de la suprema deshumanización («brazo» —> «testículo» —> «boca», donde «boca» pierde su uso natural para apropiarse de la función del oído: «tú lo *oyes* en tu *boca* de soldado natural»). La desar-

ticulación del mecano conlleva, simultáneamente, otras dos operaciones: La objetivación de lo fantasmagórico, sustancia de la alucinación («nos espera tu *sombra* apercibida, / nos espera tu *sombra* acuartelada») y la identificación ideológica con la heráldica del descuartizamiento («Por eso, al referirme a esta agonía, / aléjome de mí gritando fuerte: / ¡Abajo mi cadáver! ...Y sollozo»): La voz del poeta y el martirologio del miliciano (sin señas de identidad, como siempre) se aúnan en la protesta por un orden injusto.

## 2.6. *La visión antonomásica y la alegoría del código moral*

La estructura oximorónica del poema XIV «Cuídate, España, de tu propia España»<sup>38</sup> conjuga la bisemia, el retruécano y la dilogía para trazar distintas formulaciones canónicas de tipo adventicio: El raptó apostrofático adquiere el tono tribunicio por su emotividad directa. El contenido fático-conativo se centra en la preservación de un credo ontológicamente dual basado, de nuevo, en el motivo de la "Autenticidad"/ "Inautenticidad". Los quince imperativos («¡Cuídate!») inauguran los eslabones versales para semantizar (hasta la oclusión de toda posible equivocidad) una retórica *ab ovo* que se sirve de la jerarquización de los símbolos (tanto textuales como implícitos: El arte de la elipsis demanda de la presuposición ser sujeto de una oración infinita políticamente coherente con el voluntarismo historicista de Vallejo). La transparencia del discurso revolucionario sincopa el futuro sobre un presente delineado sobre pautas radicalmente escépticas. El poema vendría a ser, gracias a las perífrasis, una requisitoria moral de trasfondo político contra la mixtificación, la idolatría (en sentido baconiano), el papatismo y la esclerotización fetichista de la ortodoxia revolucionaria. La ideologización recurre a los juegos semánticos a fin de trascender poéticamente el peligro de la verborrea (y logorrea) maniquea. La invocación a una realidad mitologizada (España) obedece a las pautas de la poesía civil. La España apostrofada machaconamente se transfigura en una entidad humanizada en términos más políticos que sentimentales: Vallejo opta por una dialéctica de opuestos (de logotipos simbólicos) para enfatizar (con la jerga del utopismo visionario) una posibilidad de holocausto. Los elementos que entran en colisión (España/España; hoz/martillo; víctima/verdugo; antes/después; calavera/tibia...) son la consecuencia de la amalgama de distintos estratos de cultura: el tópico de las dos Españas («¡Cuídate, España, de tu propia España!»); los emblemas de la izquierda comunista a la que se advierte del peligro de fascistización («¡Cuídate de la hoz sin el martillo, / cuídate del martillo sin la hoz!»); los lemas morales de carácter abstracto pero que adquieren adyacencias trágicas por la circunstancia histórica evocada («¡Cuídate de la *víctima* a pesar suyo, / del *verdugo* a pesar suyo / y del *indiferente* a pesar suyo»); los clichés legendarios de la historiografía bíblica («¡Cuídate del que, antes de que cante el gallo, / negárate tres veces, / y del que te negó, después, tres veces!»); los calambures quevedescos, de escasísima originalidad («¡Cuídate de las *calaveras sin las tibias*, / y de las *tibias sin las calaveras!*»), etc. La disposición alternante de

<sup>38</sup> A. Coyné (1968), pp. 306-307, dice que la historia misma «no llegue a disfrazar una complejidad mayor, lo expresa no sólo el "adiós a los tristes obispos bolcheviques", sino todo el poema *Cuídate, España, de tu propia España*» (p. 306).

versos bi/trimembrados (con o sin encabalgamiento) y esticomitias (que son las dominantes) ralentiza al máximo el ritmo, con lo que la estructura poemática es toda ella un desarrollo pormenorizado de unos cuantos motivos básicos. Sobre el inevitable prosaísmo, destaca alguna imagen expresionista que remite al símbolo del canibalismo moral y cainita («¡Cuidate del que *come* tus cadáveres, / del que *devora* muertos a los vivos!»). Para Vallejo (que denuncia la usurpación de la Historia por el Mito), el peligro anida entre los republicanos y su sentimentalismo idolátrico (que sataniza o diviniza) como posibilidad de ser incapaces de superar las contradicciones. Tras la execración, se adivina el deseo vallejiano de autentificar el dolor como signo de los tiempos. Tal vez se deba a esta pulsión moral la dinamización de los cinco últimos versos, no sólo por tratarse de esticomitias de cuerpo morfofónico reducido sino porque en ellos se localizan (agrupados estratégica y climáticamente) los connotadores principales del poema («héroes»-«muerto»-«República»-«futuro»).

La fórmula canónica *si... entonces* (forma desiderativa de una estructura en hipérbaton) recubre, en *España, aparta de mí este cáliz*<sup>39</sup>, un espacio escénico que se expande en derredor de distintos tópicos, todos ellos sobredimensionados por el apóstrofe conmisericordioso que se tiñe de tintes mitologizantes (España como destinataria de un discurso que hace del diálogo implícito un monólogo trágico). El escalonamiento de vocativos (7 veces), sabiamente situados en lugares estratégicos, responde a un diseño coral que potencia, vía afectiva, la impresión de climaterio. El poema se apoya en un doble contraste: Mundo Adulto/Mundo Infantil: Gigantismo (España, mítica y geográficamente considerada)/Pequeñez (la indeterminación de los destinatarios del monólogo genera una nueva realidad opositiva: Lo individualizado y único (España)/Lo múltiple y diverso (los niños). Pero sobre lo que realmente se interesa Vallejo es sobre la equifuncionalidad de dos mitologías que se superponen: La Mitología-Infantil se ve afectada de lleno por el tragicismo que emerge de la Mitología-Política de una España alegorizada como prueba cualificante. El que Vallejo seleccione, en primer lugar, una constelación de connotadores educacionales y/o escolares responde a las necesidades de un proceso explícito de simbolización primaria: El destino de España aparece subordinado a la irrupción de la heteronomía y del desorden en el ámbito privilegiado de lo escolar. Escuela (lugar de la racionalidad, la ilustración...): España sería, entonces, los dos polos de la alegorización. Los términos-satélite de este Universo amenazado por la disgregación extraen su significatividad de la confluencia entre exterioridad/interioridad, frente a la que pervive la radical maldad de la barbarie. La plegaria vallejiana apunta al centro mismo de una mitología objetal, gestual, emblemática, etc. La proliferación (y, lo que es más notorio, la acumulación en contados versos) de referentes escolares encabalga lo trágico (la realidad política de una España al borde del exterminio) a lo lúdico (mundo infantil) para inocular en éste último la ponzoña de la disarmonía; de ahí que el elemento visionario y alucinatorio irrumpa con la fuerza de un cataclismo. Los semas de negatividad (y privación), como metáfora de la antropofagia y la castración, minusvaloran su realidad asimismo contaminada (aterrorizada) por la inminencia del holocausto. Algunos ejemplos: «qué viejo vuestro 2 en el *cuaderno!*» — «os dio la *altura*»

<sup>39</sup> Cfr. J. Higgins (1975), pp. 336-338; y R. Paoli (1967), pp. CCXXIV-CCXXXI.

— «*vértigo y división y suma*» — ¡«cómo van a quedarse en diez los dientes, / en *palote* el *diptongo*» — «¡Cómo va el corderillo a continuar / atado por la pata al gran *tintero*» — «¡Cómo vais a bajar las gradas del *alfabeto* / hasta la *letra* en que nació la pena» — «bajad la *voz*, el canto de las *sílabas*» — «si os asustan los *lápices* sin punta». Esta imaginería de lo catagógico y lo feísta amplifica el tono admonitorio que el poeta selecciona para su voz. Desterrado el atributo cualitativo por excelencia (La Inocencia), la tragicidad sustancializada (en un proceso de metátesis imparable) la realidad entera. La correlación climática (*mundo*—→*España*—→*niños*) auspicia una segunda estructura tripartita en la que la progresión («¡Niños del mundo, está / la madre *España* con su vientre a cuestras; / está nuestra *maestra* con sus férulas, / está *madre y maestra*») ahonda en la circularidad que atraviesa el poema; circularidad centrípeta porque Vallejo articula la composición bajo los auspicios del círculo dentro del círculo del círculo, etc. La imagen de la espiral enloquecida es la que corresponde, en el nivel de las representaciones ideológicas, a la matriz temática de la fábula infantil invertida. Los contenidos mágicos no apuntan hacia la concordia universal. La reduplicación de eslabones rítmicos; la monocordia del sonsonete tímbrico; la machacona orquestación de contrapuntos y movimientos fugados, obedecen a una gramática sonora que, en cierto sentido, aprovecha de las canciones de corro infantil, estribillos, repeticiones, encabalgamientos, paralelismos y anomalías yuxtapositivas. Numéricamente, la disposición de estos conectores rítmico-semánticos quedaría como sigue (de menor a mayor): «*Si cae*» (en la prótasis = 2 veces; en la apódosis = 9 veces); «*digo, es un decir*» (3 veces, pero localizada la oración condicional, asimismo, en los tres lugares clave: prótasis, meridiano, del poema, apódosis); «*la calavera*» (3 veces, pero en un contexto que enfatiza su funcionalidad thanatosémica: «la *calavera* hablando y habla y habla, / la *calavera*, aquélla de la trenza, / la *calavera*, aquélla de la vida!»); «*qué*» (en frase exclamativa = 4 veces); «*está*» (como índice de la situación agónica de España = 4 veces); «*¡cómo!*» (con un mismo verbo —«vais», «va», «van»— = 5 veces); «*niños*» (el catalizador fundamental de toda la composición = 7 veces). El aparentemente aséptico formalismo numérico no es tal; obedece a un peculiar pitagorismo o cabalística simbólica. La disposición progresiva 2—→7 responde a la circularidad envolvente. En el poema nada es gratuito (todo es significativo): La maestría de Vallejo consiste en ocultar (o, en todo caso, disimular) esta voluntad de estilo bajo una catarata de imágenes oníricas, cataclismos sémicos y colisiones de realidades topológicamente situadas en sistemas muy distantes dentro de la cadena rítmica. El efecto de inversión viene condicionado por la constante imbricación (en seriaciones plurívocas) de vectores estructurados según el código del lenguaje demótico o jeroglífico. En el primer caso, el uso del habla emotivo-expresiva se aprovecha de una tópica histórica ritualizada (la óptica milenarista y apocalíptica; la metagoge y la prosopopeya como vínculos de un enfoque determinista al final del cual la carátula de una España agonizante no sólo no coincide con el *grafitti* clásico de la madre-patria sino que esa madre-España se autonomiza por la presencia de un segundo código convergente: El de la ideologización del símbolo para alegorizar una totalidad asimismo en trance de autonomización). La jerga jeroglífica, por su parte, sobreimpone las marcas del extrañamiento (como, por ejemplo, la fusión de ideolectos mitológicos —Icaro, Faetón...—: «si cae España —digo, es un decir— / si cae del cielo abajo...» sobre un sustrato no mitológico) como una traducibilidad reducida al absurdo o al apunte

oniroide. La liquidación de la lógica demostrativa (sustituida por la mostrativa o experiencial) sustrae el concepto bajo el acecho del sentimiento. La plusvalía expresionista resultante echa mano de la metáfora plástico-visionaria acorde con el esbozo feísta («está / la madre España con su vientre a cuestras»—«está en su mano / la calavera hablando y habla y habla...»), la superposición de catalizadores para reflejar la distorsión del sentido histórico (Cielo/Tierra: «si *cae* del *cielo* abajo»—»si *cae* España, de la *tierra* para abajo»), la vivificación de lo objetal, y viceversa («su antebrazo que asen, / en cabestro, dos láminas terrestres») o el uso de mitemas de lo vivencial («que España está ahora mismo *repartiendo* / la energía entre el reino animal, / las florecillas, los cometas y los hombres»). España aparece investida por el papel de Destinador en el esquema mítico: Lo sacrificial y retribuidor alcanzan a todos los niveles, incluso al mundo infantil («porque os *dio* la altura, / vértigos y división y suma, niños»). El emblema de la calavera parlante (con sus remitentes, la muerte y la vida: «la calavera hablando y habla y habla, / la calavera, aquélla de la trenza, / la calavera, aquélla de la vida») clausura espléndidamente esta imaginería de la procacidad de sentidos. Entre el arrebatado apostrófico de la prótasis («Niños del mundo») y el imperativo de la coda («id a buscarla!»), se desarrolla, en una tensión jamás decreciente, el drama de las identificaciones y de las reciprocidades: La esfera no humana se humaniza hasta las fronteras de la verosimilitud; la esfera humana se objetaliza para atemperarse a la tragedia de lo Mismo.

### III. Conclusiones

La poesía de Vallejo es fáustica en cuanto que supone una toma de postura en contra de la mentira de la representación y la trivialización hiperestésica. El poeta dice lo que piensa (más de lo que siente) con el auxilio del gesto mímico:<sup>40</sup> La celebración del reconocimiento supone el destierro de la ironía porque todo arte revolucionario (y el de Vallejo lo es sobremanera) «no es un comportamiento inconsciente, sino una sensación consciente (...), la técnica de la manipulación afectiva en relación con la realidad».<sup>41</sup> Vallejo entra en contacto no con lo demoníaco sino con lo demoníaco en su vertiente irracional para ofrecernos una construcción dialéctica que supere las antinomias de todo proceso mecanicista: Síntesis y antítesis no se hacen absolutos (lo que implicaría la invalidación de la dialexis) sino que son deudas de la tesis de la irrupción de un mal histórico en el mundo. En ningún momento el desequilibrio entre realidad/irrealidad se traduce en la equiparación de la realidad con la posibilidad. La catacresis y la parcelación metonímica no desembocan en el concepto platonizante de la apariencia ni tan siquiera en la atomización de la experiencia del Sujeto cognoscente; antes bien, Sujeto y Objeto suman su estupor hasta hacerse índices abstractos de una vivencia que trasciende la memoria como horma restauradora del orden-del-mundo. Aislado el peligro supremo (la ideología apologética de una totalidad no-consciente),<sup>42</sup> Vallejo decide ali-

<sup>40</sup> Cfr. H. Althaus (1978), pp. 15-23.

<sup>41</sup> C. Caudwell (1978), p. 84.

<sup>42</sup> Para una lectura social-estética, cfr. AA. VV. (1977).



nearse en una postura fenomenológico-existencial con su aporía del Logos-Mundo como única preexistencia. En la sintaxis perceptiva vallejiana, el Ojo ya no recuerda sino que selecciona y califica. Afectado por el drama de las imágenes apocatastásicas, Vallejo acepta la evidencia spinocista pero con la mutilación del recuerdo subordinado a un juicio que ya nunca más volverá a confiar en la metáfora del prisionero de la caverna platónica. La Mirada sustituye al Concepto pero sin excluir del todo esa memoria que requiere de la inmensa Memoria-del-Mundo.<sup>43</sup> Como dice Th. Adorno: «En una época de horrores incomprensibles, quizá sólo el arte puede dar satisfacción a la frase de Hegel que Brecht eligió como divisa: La verdad es concreta».<sup>44</sup> El motivo hegeliano del arte como conciencia de necesidad (superadora del abismo abierto entre sujeto y objeto) cobra en Vallejo el significado añadido de una ruptura ideoestética de gran alcance porque, por vez primera, Vallejo se abre al mundo no para estigmatizarlo o exorcizarlo sino para reconocerlo. Ahora, por fin, «el odio frontal a la muerte y la reivindicación de la vida»<sup>45</sup> se materializan en una poesía coral, de destinos colectivos, en la que el pueblo, enaltecido en y por su anonimato, es el agente/paciente de su propia historia.<sup>46</sup> El álgebra del sentido se carnavaliza como una matemática cualitativa (más que cuantitativa)<sup>47</sup> con que poder abordar la psicofanía satánica ante la que el Yo apostrofa y mitologiza.<sup>48</sup> De la crispación agónica de *Trilce* (1922) pasa a la interpretación marxizante de la historia, con su corrección apocalíptica y revolucionaria.<sup>49</sup> La antítesis espíritu/materia de sus obras anteriores deja de ser operativa ante la pregnancia del mundo como materialidad significante.<sup>50</sup> En palabras del propio Vallejo: «Nunca me

<sup>43</sup> Cfr. M. Merleau-Ponty (1975), para la terminología que aquí utilizamos.

<sup>44</sup> Adorno, Th. (1971), p. 33.

<sup>45</sup> Vélez, J. y Merino, A. (1984) (II), p. 26, quienes rechazan el presunto influjo de Nietzsche en Vallejo.

<sup>46</sup> Tal es la tesis de Vélez, J. y Merino, A. (1984) (II), p. 124: «Es el pueblo mismo a quien reivindica y pronuncia».

<sup>47</sup> Así lo afirma Concha Méndez (1978), p. 124: «En España, aparta de mí este cáliz se nombran medidas matemáticas: onzas de sangre, metros de agua, gramos del poso de la muerte».

<sup>48</sup> X. Abril (1958), p. 47, acierta cuando afirma que «Vallejo se prolonga casi siempre en los protagonistas de su obra». En el mismo sentido opina Jorge de Lellis (1960), p. 84: «cuando lanza el poema no lo deshace en alegóricas metáforas sino que es toda su voz la que pregunta, exclama, grita, quema». De ahí la confrontación que la crítica hace de Neruda (España en el corazón) y Vallejo, apostando mayoritariamente por el segundo y acusando de frialdad y distanciamiento al primero. Cfr., en tal sentido, X. Abril (1958), p. 175; M. Gottlieb (1978), p. 154.

<sup>49</sup> J. M. Oviedo (enero 1980), p. 8, quien añade más adelante: «El mito de la redención se realiza en la promesa de otro evangelio, el marxista» (p. 10). En palabras de N. Martínez Díaz (enero-febrero 1979), p. 25: «Al contemplar la dolorosa coyuntura histórica peninsular probablemente advertía —o intuía— el desarrollo, en territorio español, de un ensayo general que preparaba esa pesadilla apocalíptica que, más tarde, viviría toda la humanidad». Respecto a las manipulaciones ideológicas de Georgette de Vallejo y Larrea (quien mixtifica el marxismo vallejiano desde la óptica de su recristianización teológica), cfr. A. Coyné (enero 1980), pp. 19-22; A. Escobar (1981), p. 29; A. Romualdo (marzo-abril 1966), pp. 39-42.

<sup>50</sup> Las palabras que R. Paoli (enero-febrero 1979), p. 8, dedica a Poemas humanos son perfectamente aplicables a España...: «Marxismo, materialismo, comunismo, no son en Vallejo predicados superpuestos a una poética que siga colocándose en un marco burgués sensual, sino que encuentran una traducción adecuada y consecuente en el nivel estrictamente artístico». Palabras plenamente coincidentes con las de V. Fuentes (enero-febrero 1979), p. 11: «En la poesía vallejiana de su última etapa, el Homo Natura evoluciona al Homo Historia, pero éste siempre mantiene su inexorable arraigamiento humano en la naturaleza, manteniendo su propia dinámica en las relaciones sociales dadas y creando su propia dimensión material»; y A. Escobar (1981), p. 33: «este proceso de asimilación del pensamiento marxista se inviste en el discurso poético de Vallejo como Sustancia ideológica y no como retórica política». El propio Vallejo hace gala de una gran

di más cuenta de lo poco que puede un hombre individualmente». <sup>51</sup> Dilacerado entre Utopía/Contrautopía, Vallejo hace del signo lingüístico una forma óptima de expiación. La síntesis dialéctica de los contrarios (yo/mundo, historia/metafísica, pasado/presente...) oblitera el fetiche de la presunta autonomía del lenguaje poético por inmersión (verdaderamente catártica) en una identidad negativa. En Vallejo, la dialéctica es la conciencia consecuente de la diferencia <sup>52</sup> porque tras la contemplación de la Muerte (el motivo ideológico y experiencial de la Thanatoforía) aflora el canto a la Vida (también con mayúsculas) como alcahueta de la Historia. <sup>53</sup> La remitologización de la imaginería y la heráldica bíblicas cumple una función correferencial al condicionar el sustrato cultural cristiano al adstrato marxista y al superestrato humanista. En Vallejo la prosopografía y la ekfrasis actúan litóticamente: La bisemia del signo es producto de una semántica connotativa que hace de los significantes marcas intencionales. El verbo vallejiano se hace copartícipe de la surrealidad porque toda poética de los *disiecta membra* transforma la negatividad en una positividad enraizada en una praxis que va más allá de la mera testimonialización. El referente de su producción estética se hace mediación ideológica (no como deformación sino como reflejo mediatizado). <sup>54</sup> La relación epistemológica con una realidad fragmentada se formaliza deícticamente como una semiosis de la coherencia investida de incoherencia denotativa: La modelización textual se presenta como un sintagma finito sobre un *continuum* histórico entendido como

*lucidez cuando dice: «Como hombre, puedo simpatizar y trabajar por la Revolución, pero, como artista, no está en manos de nadie ni en las mías propias el controlar los alcances políticos que puedan ocultarse en mis poemas», Mundial, 21 de septiembre de 1928. Ahora en César Vallejo (1966), p. 77, y apud N. Martínez Díaz (enero-febrero 1979).*

<sup>51</sup> Carta a J. Larrea, en J. Larrea (1973), p. 108, citada por V. Fuentes (marzo 1976), p. 17, quien dice: «Desde el Cántico Espiritual no contamos en la poesía de lengua castellana con una canción como ésta que canta el poeta peruano a la epopeya del pueblo español en armas». Para las posturas enfrentadas acerca del libro de Vallejo, cfr. A. Escobar (1973), A. Ferrari (1972), y J. Franco (1984). Para V. Farías (1981), p. 126, en Vallejo «faltaba todavía la tematización explícitamente dialéctica y materialista del fenómeno histórico», que es lo que cumple España... También R. Paoli (1981), p. 29, se refiere a la superación de la etapa individualista: «El modelo antropológico expuesto por Vallejo es, en términos ideales, el mismo de Mariátegui: El hombre socialista contrapuesto al hombre individualista».

<sup>52</sup> Cfr., para esta dirección ideológica, Th. Adorno (1984), p. 13. G. Siebenmann (1984), p. 547, por su parte, atina en su afirmación: «En las poesías de España, aparta de mí este cáliz [...] obtuvo Vallejo el logro más espectacular en cuanto a la desestabilización del lenguaje». También S. Salinas (1987), p. 77, se refiere a ese afán de totalidad (como Picasso con su Guernica). En palabras de R. Paoli (1964), pp. CCIV-CCV: «È l'apporto spiritualistico, ispanico, ad una adesione materialistica [...] È l'ispanizzazione del materialismo storico e della rivoluzione marxista». Cfr., asimismo, J. Franco (1984), p. 358: «Si Vallejo quiso aceptar una poética "realista" fue por considerar que el espíritu colectivo de los milicianos españoles representaba un salto cualitativo más allá del individualismo».

<sup>53</sup> Así lo sostiene, entre otros, L. Monguió (1975), p. 375: «Importa recalcar este sentido de triunfo sobre la muerte que Vallejo expresa en su poesía de la guerra española». G. Sucre (1975), p. 433: «Es [...] el primer libro de Vallejo realmente abierto al mundo»; y G. Sucre (1985), p. 137: «Es evidente que Vallejo no está proponiendo ninguna trascendencia, sino una inmanencia: no consagrar a Dios sino al hombre».

<sup>54</sup> Cfr., para la teoría del reflejo, P. Macherey (1974), pp. 17-18. Como dice Félix Grande (1986), páginas 17-18: «Sin su dolor bestial de presidiario, lo más probable es que Paco Yunke, El Tungsteno y, en medida más honda, España, aparta de mí este cáliz, no contuvieran ese alarido de piedad en que consiste la verdadera nostalgia de justicia». En idéntico sentido se manifiesta K. McDuffie (1985), p. 100: «In the Spanish Civil War, as EsAC clearly reveals, Vallejo hoped to achieve heaven on earth, the true socialist society, through the sacrifice of the Republic fighters»; y A. Sicard (1973), p. 76: «La douleur revêt, chez Vallejo, son caractère paradoxal, au lieu de provoquer un repli du sujet sur lui-même, au lieu de l'enclorre dans son univers personnel, elle crée l'ouverture sur le monde. Elle est expérience de l'objectivité».

causalidad. Vallejo comparte, con K. Marx, la concepción de la Historia en términos de diacronía<sup>55</sup> porque, para ambos, el lenguaje es la conciencia práctica y el ser social, el que determina la conciencia. La saturación vallejana se arquetipifica como una necesidad de ceder su elocuencia al dolor. Frente a la *ratio* burguesa, Vallejo postula la transgresión del orden desde esa misma necesidad que hace perentorios todos los artilugios de la inocencia. En tal sentido, propone una ontología del ser histórico desde el presupuesto de una pluralidad que supere la univocidad. El *polisenso* de Vallejo es de tal omnicomprendibilidad que hace de la particidad la regla de su reescritura. Tras puesta la angustia como pretendido existencial, no tropieza en el jeribequé de la claustrofobia sino que instituye un lugar de interpretación tensionado por la diferencia específica: Víctimas y victimarios, paleofascismo y revolución, necrolatría y vértigo de la quimera, son instancias protagónicas de una *mitopoiesis* que no reconoce más horma que la de una temporalidad no aristotélica: «Inútil es decir que cuando la conducta pública del intelectual contiene, a la vez que el gesto, vivido y viviente, de protesta y combate, un grado máximo de irradiación ideológica, el caso alcanza los caracteres de un verdadero arquetipo de lo que debe ser el hombre de pensamiento».<sup>56</sup> La pérdida de la inocencia del ideolecto vallejano es un modo de traducir lo implícito en explícito al hacer de lo oracular la ley interna de su discurso, y no un convencionalismo más. La manipulación estilística del hecho histórico desecha todo ruido semántico. El compromiso político de Vallejo no pudo ser más rotundo: «El literato de puerta cerrada no sabe nada de la vida (...) Producto típico de la sociedad burguesa su existencia es una afloración histórica de intereses e injusticias, sucesivas y heredadas, hacia una célula estéril y neutra de museo».<sup>57</sup> Bajo la opresión del ímpetu utopista, la realidad histórica de España se hace hipóstasis de lo metahistórico:<sup>58</sup> La exaltación hagiográfica y

<sup>55</sup> Cfr. K. Marx (1976), p. 47: «Tan pronto como se expone este proceso activo de vida, la historia deja de ser una colección de hechos muertos, como lo es para los empiristas, todavía abstractos, o una acción imaginaria de sujetos imaginarios, como para los idealistas». Las palabras de J. Higgins (1975), p. 324, son coincidentes: «Para Vallejo la guerra es más que un acontecimiento histórico y más que una lucha contra el fascismo: es un símbolo y un episodio de la lucha del hombre por crear una nueva sociedad universal, y la República es el símbolo de esa sociedad en el proceso de nacer». La opinión de J. M. Valverde (1958), p. 27 (España... es un «libro escrito en nuestra guerra española, totalmente exento de ideología»), es insostenible. No acabamos de entender como S. Yurkievich (1958), p. 67, puede llegar a afirmar que «es el libro menor de Vallejo» y que «no supera la circunstancia que lo generó».

<sup>56</sup> C. Vallejo, «Las grandes lecciones culturales de la guerra española», Repertorio Americano, n.º 796 (27 de marzo de 1937), apud Vélez, J. y Merino, A. (1984), p. 87. Es decir: «La historia se vive y se siente vivir». César Vallejo (1973), p. 17. A la luz de estas palabras, la tesis metafísico-espiritualista de A. Lora Risco (1965), p. 569 y *passim*, raya en el despropósito: «Vallejo no se inspiró en nada, sino que descubrió, en medio del fuego y del polvo españoles, los símbolos catalizadores de su profunda experiencia de poeta». M. Gottlieb (1967), p. 192: «Para Vallejo [...] la guerra no le arranca de su ensimismamiento egocéntrico»; y E. T. Villanueva (1951), p. 70: «España es un "canto de amor a la humanidad crucificada"», se alinean en la misma orientación ideológica.

<sup>57</sup> C. Vallejo, «Literatura de puerta cerrada», Variedades (26 de mayo de 1928), apud N. Salomon (1967), quien habla del carácter «engagé dans l'Histoire qui se nouait tragiquement en 1937» (p. 103). A. Ferrari (1972), p. 46, afirma que «en los últimos años Vallejo busca una solución en la revolución social». R. Bareiro-Saguier (1973), p. 13, nota que «Para Vallejo —como para Mariátegui— en el comunismo existe, en cierta forma, una vuelta a la comunidad indígena».

<sup>58</sup> Así lo sostiene A. Ferrari (1983), p. 88: «Cuando Vallejo piensa la Revolución Socialista, la piensa de una manera apocalíptica, fuera del tiempo». Para una postura contraria, cfr. A. Sicard (1973), p. 89, para quien los poemas de Vallejo «son el resultado de una profundización de la experiencia personal de Vallejo, que le permite elevarlo hasta lo histórico, descubrir una dialéctica al nivel histórico». Como nota J. Franco

el improprio denigratorio; la semántica de los contrarios; el aparte escénico y los monólogos trágicos, son formas vicarias de ese modo de representación que estipula una reglamentación para someter al anacoluto: Enfrentado a una experiencia difícilmente verbalizable, el *neologos* vallejiano se comporta como una desgarradura imposible de cauterizar<sup>59</sup> porque no hay escritores inocentes ni textos neutrales ante la Historia.

## IV. Referencias bibliográficas

### 4.1. *Fundamentación teórica*

- AA. VV. (1977): *Revolución y literatura*. Madrid, Ed. Akal.
- AA. VV. (1978): *Dialéctica y literatura*. Madrid, Ed. Akal.
- Adorno, Th. (1969): *Crítica cultural y sociedad*. Barcelona, Ed. Ariel.
- (1971): *Teoría estética*. Madrid, Ed. Taurus.
- (1983): *Terminología filosófica*, I. Madrid, Ed. Taurus.
- (1984): *Dialéctica negativa*. Madrid. Ed. Taurus.
- Althaus, H. (1978): «Economía y fantasmagoría», en AA. VV. (1978), pp. 15-23.
- Bachelard, G. (1982): *La poética de la ensoñación*. Madrid, F.C.E.
- Barthes, R. (1975): *Escrever... Para què, Para quem?* Lisboa, Edit. 70.
- Bataille, G. (1977): *La literatura y el mal*. Madrid, Ed. Taurus.
- Benjamin, W. (1982): *Discursos interrumpidos*, I. Madrid, Ed. Taurus.
- Caudwell, C. (1978): «D. H. Lawrence: Estudio sobre el artista burgués», en AA. VV. (1978), pp. 71-90.
- Cohen, J. (1976): «Poésie et redondance». *Poétique*, n.º 28.
- Friederich, H. (1974): *La estructura de la lírica moderna*. Barcelona, Ed. Seix Barral.
- Girard, R. (1985): *Mentira romántica y verdad novelesca*. Barcelona, Ed. Anagrama.
- Goldmann, L. (1975): *Para una sociología de la novela*. Madrid, Ed. Ayuso.
- Habermas, J. (1981): *La reconstrucción del materialismo histórico*. Madrid, Ed. Taurus.
- Kosik, K. (1967): *Dialéctica de lo concreto*. México, Ed. Grijalbo.
- Kristeva, J. (1969): *Sémeiotike (Recherches pour une sémanalyse)*. París. Ed. du Seuil.
- (1974): *La révolution du langage poétique*. París, Ed. du Seuil.
- Macherey, P. (1974): *Para una teoría de la producción literaria*. Caracas, Un. Central.
- Marcuse, H. (1981): *El hombre unidimensional*. Barcelona, Ed. Ariel.
- Marx, K. y Engels, F. (1976): *Textos sobre la producción artística*. Madrid, Ed. Comunicación.
- Merleau-Ponty, M. (1975): *Fenomenología de la percepción*. Barcelona, Ed. Península.
- Mignolo, W. (1978): *Elementos para una teoría del texto literario*. Barcelona, Ed. Crítica.

(1984), p. 337, en el poemario «España se convierte en un nuevo Logos que inscripto para todos los tiempos en la historia de la raza humana, marca un cambio en el concepto mismo de humanidad».

<sup>59</sup> J. Franco (1984), p. 333, dice: «Para Vallejo [...], la guerra y el espíritu implicaban una nueva poética y un lenguaje distinto brotado del cuerpo social». Asimismo, A. Ferrari (1972), p. 277: «Desde los primeros poemas de Los heraldos negros (1916) a los últimos de Poemas humanos y España, aparta de mí este cáliz (1937) hay una indudable evolución del lenguaje poético». Coincidimos plenamente con la afirmación de A. Coyné (1968), p. 305: «el lenguaje poético [...] absorbe el lenguaje simplemente político». En palabras de G. Meo Zilio (1960), pp. 13-14: «lo sgomento di essere e di esistere, lo stupore angosciato di fronte al male che dilaga, l'accorata speranza di un bene messianico, il dolore dell'umanità, l'agonia del mondo («... voluntario que mueres de universo». È un canto di morte (e di vita insieme) quale non si era mai dato nelle lettere ispaniche».

- Poétique* (1976), n.º 30, monográfico sobre la *intertextualidad*.
- Raymond, M. (1983): *De Baudelaire al surrealismo*. Madrid, FCE.
- Reis, C. (1979): *Comentario de textos*. Salamanca, Ed. Almar.
- Rodríguez, J. C. (1974): *Teoría e historia de la producción ideológica*. Madrid, Ed. Akal.
- Rosolato, G. (1974): *Estudios sobre lo simbólico*. Buenos Aires, Ed. Paidós.
- Sanguinetti, E. (1972): *Por una vanguardia revolucionaria*. Buenos Aires, Ed. T. Contemporáneo.
- Ziolkowski, Th. (1980): *Imágenes desencantadas*. Madrid, Ed. Taurus.

#### 4.2. César Vallejo y España, aparta de mí este cáliz

- AA. VV. (1961-1967): *Aula Vallejo*. Universidad de Córdoba (13 números en 5 volúmenes).
- Abril, X. (1958): *Vallejo. Ensayo de aproximación crítica*. Buenos Aires, Ediciones Front.
- Arévalo, G. A. (1977): *César Vallejo. Poesía en la historia*. Colombia, Carlos Valencia Editores.
- Bareiro Saguier, R. (1973): «César Vallejo y el mestizaje cultural», en el *Séminaire César Vallejo (II)* (1973), pp. 7-14.
- Camp de l'Arpa* (enero 1980), n.º 71, monográfico sobre Vallejo.
- César Vallejo: Actas del Coloquio Internacional, Freie Universität Berlin* (7-9 junio 1979) (1981), Max Niemeyer Verlag, Tübingen.
- Coyné, A. (1968): *César Vallejo*. Buenos Aires, Ed. Nueva Visión.
- (enero 1980): «Situación Vallejo», *Camp de L'Arpa* (enero 1980), pp. 19-22.
- Cotextes* (1985), n.º 10, monográfico sobre Vallejo.
- Enzensberger, H. M. (1975): «Vallejo: víctima de sus presentimientos», en Ortega, J. (1975), pp. 65.
- Escobar, A. (1973): *Cómo leer a César Vallejo*. Lima, Ed. P. L. Villanueva.
- (1981): «Lectura de Vallejo: Mitificación y desmitificación». *Actas del Coloquio Internacional Freie Universität Berlin*, pp. 19-40.
- Espejo Asturrizaga, J. (1965): *César Vallejo: itinerario del hombre*. Lima, Mejía Baca Editor.
- Espinar, G. (1974): «César Vallejo y sus poemas de la Guerra Civil». *Tiempo de Historia*, año IV, n.º 45.
- Farias, V. (1981): «Experiencia de la finitud e historicidad: César Vallejo y la reflexión dialéctica». *Actas del Coloquio Internacional Freie Universität Berlin*, pp. 95-136.
- Ferrari, A. (1972): *El universo poético de César Vallejo*. Caracas, Monte Avila Editores.
- (1972): «Explicación de Panteón». *Séminaire César Vallejo (I)*, pp. 43-47.
- Flores, A. (ed.) (1971): *Aproximaciones a César Vallejo* (dos vol.). New York, Las Américas Publishing.
- Franco, J. (1981): «La "desautorización" de la voz poética en dos poemas de Vallejo». *Actas del Coloquio Internacional Freie Universität Berlin*, pp. 54-63.
- (1984): *César Vallejo. La dialéctica de la poesía y el silencio*. Buenos Aires. Ed. Sudamericana. La edición original inglesa es de 1976, Cambridge Univ. Press.
- Fuentes, V. (marzo 1976): «España, aparta de mí este cáliz: un cantar de cantares marxista». *Camp de l'Arpa* (marzo 1976), n.º 30, pp. 17-18.
- (enero-febrero 1979): «El marxismo creador y otros supuestos en la poesía de madurez de César Vallejo». *Insula* (enero-febrero 1979), núms. 386-387, pp. 11-12.
- Gottlieb, M. (1967): «La guerra civil española en la poesía de Pablo Neruda y César Vallejo». *Cuadernos Americanos*, n.º 154, pp. 189-200; reproducido, fragmentariamente, en *Litoral* (1978), pp. 143-154.
- Grande, F. (1986): «César Vallejo. Semejante mendigo», en su *Once artistas y un dios. Ensayos sobre literatura hispanoamericana*. Madrid, Ed. Taurus, pp. 11-24.

- Higgins, J. (1975): *Visión del hombre y de la vida en las últimas obras poéticas de César Vallejo*. México, Ed. Siglo XXI.
- Ibérico, M. (1965): «El sentido del tiempo en la poesía de César Vallejo». *Revista Peruana de Cultura*, n.º 4, pp. 47-63.
- Insula* (enero-febrero 1979), núms. 386-387, monográfico sobre Vallejo.
- Larrea, J. (1973): *César Vallejo, héroe y mártir indo-hispano*. Montevideo, Biblioteca Nacional.
- (1976): *César Vallejo y el surrealismo*. Madrid, Ed. Visor.
- (1980): *Al amor de Vallejo*. Valencia, Ed. Pre-Textos.
- (1983): «César Vallejo», en su *Torre de Dios: Poetas*. Madrid, Ed. Nacional, pp. 181-316; para *España...*, pp. 290-314.
- Lellis, M. J. (1960): *César Vallejo*. Buenos Aires, Ed. La Mandrágora.
- Litoral* (1978), núms. 76-78, monográfico sobre Vallejo, bajo el título de *Perfil de César Vallejo*.
- Lora Risco, A. (1965): «César Vallejo y la guerra civil española». *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 183, pp. 553-583; reproducido, fragmentariamente, en *Litoral* (1978), p. 150.
- Ly, N. (1985): «L'ordre métonymique dans le discours poétique de César Vallejo». *Cotextes* (1985), n.º 10, pp. 11-57.
- Martínez Díaz, N. (enero-febrero 1979): «César Vallejo. El poeta y su época». *Insula* (enero-febrero 1979), pp. 9 y 24-25.
- Martínez García, F. (1976): *César Vallejo. Acercamiento al hombre y al poeta*. León, Ed. Colegio Universitario de León.
- (1987): «Introducción a *Poemas humanos y España, aparta de mí este cáliz*», en su edición de *Poemas humanos y España...* Madrid, Ed. Castalia, pp. 7-68; para *España...*, pp. 35-40.
- McDuffie, K. (abril-junio 1975): «Todos los Ismos el Ismo: Vallejo rumbo a la Utopía Socialista». *Revista Iberoamericana*, n.º 91 (abril-junio 1975), pp. 177-202.
- (1985): «Beyond Dialectics: Language and Being in *Poemas humanos*». *Cotextes* (1985), n.º 10, pp. 59-111.
- Meo Zilio, G. (1960): *Stile e poesia in César Vallejo*. Padova, Liviana Editrice.
- (1967): «Neologismos en la poesía de César Vallejo». *Lavori della Sezione Fiorentina del Gruppo Ispanistico C.N.R.* Casa Editrice D'Anna, Florencia, pp. 13-98.
- (1981): «Vallejo y Neruda». *Aspetti e problemi delle letterature iberiche*. Studi offerti a Franco Meregalli. Roma, Bulzoni, pp. 251-265.
- Meléndez, C. (1978): «Muerte y resurrección de César Vallejo». *Litoral* (1978), pp. 123-124.
- Miret, E. (1973): «Conflicto y Contradicción en la obra de César Vallejo», en el *Séminaire César Vallejo, II*, pp. 41-53.
- Monguió, L. (1952): *César Vallejo (1892-1938). Vida y obra. Bibliografía. Antología*. New York, Hispanic Institute in the United States. Reimpreso en Lima, Ed. Perú Nuevo, 1960.
- (1975): «La muerte y la esperanza en la poesía última de Vallejo», en Ortega, J. (1975) (ed.), pp. 373-382.
- Norte* (abril-marzo 1966), n.º VII, 2, monográfico dedicado a Vallejo.
- Ortega, J. (1975) (ed.): *César Vallejo*. Madrid, Ed. Taurus.
- Oviedo, J. M. (1974): «Vallejo entre la Vanguardia y la Revolución (Primera lectura de dos libros inéditos)». *Hispanamérica*, n.º 6, pp. 3-12.
- (enero 1980): «París no era una fiesta: Vallejo en sus cartas». *Camp de l'Arpa* (enero 1980), pp. 7-12.
- Paolí, R. (1964): *Poesie di César Vallejo*. Milano, Ed. Lerici.
- (1975): «*España, aparta de mí este cáliz*», en Ortega, J. (1975) (ed.), pp. 347-372.
- (enero-febrero 1979): «Vallejo y su poesía de lo material». *Insula* (enero-febrero 1979), p. 8.
- (enero 1980): «Poemas humanos, demasiado humanos». *Camp de l'Arpa* (enero 1980), páginas 24-27.

- (1981): «Poética y poesía de Vallejo», en sus *Mapas anatómicos de César Vallejo*. Firenze, Casa Editrice D'Anna, pp. 9-30.
- (1985): «Vallejo y Neruda», en sus *Estudios sobre literatura peruana contemporánea*. Stambora Editoriale Parenti, pp. 75-91.
- Pinto Gamboa, W. F. (1981): *César Vallejo: En torno a España*. Lima, Ed. Cibeles.
- Revista Iberoamericana* (julio 1970), n.º 71, monográfico dedicado a Vallejo.
- Romualdo, A. (marzo-abril 1966): «César Vallejo sin misterios». *Norte* (marzo-abril 1966), páginas 39-42.
- Salinas, S. (1987): *España en la poesía hispanoamericana (1892-1975)*. Madrid, Ed. Juan March/Cátedra; para *España...*, pp. 63-77.
- Salomon, N. (1967): «Sur quelques aspects de "lo humano" dans *Poemas humanos* et *España, aparta de mí este cáliz* de César Vallejo». *Caravelle*, n.º 8, pp. 97-133; reproducido en Flores, A. (ed.) (1971), T. II, pp. 191-230; y con ligerísimos retoques, en Ortega, J. (ed.) (1975), pp. 289-324.
- Séminaire César Vallejo (I-II)* (1972-1973). Centre de Recherches Latino-Américaines de l'Université de Poitiers.
- Sicard, A. (1973): «Contradiction et renversement matériale dans la poésie de César Vallejo (avant *Poemas humanos*)». *Séminaire César Vallejo*, II, pp. 59-85.
- (1982): «Pensamiento y poesía en *Poemas humanos* de César Vallejo: la dialéctica como método poético». *Memoria del XX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*. Budapest, pp. 9-21.
- Siebenmann, G. (1984): «Introducción a César Vallejo: Ensayo de biografía literaria», en Schwartz Lerner, Lia e Isaías Lerner (eds.). *Homenaje a Ana M.ª Barrenechea*. Madrid, Ed. Castalia, pp. 537-548; reproducido, con ligeras modificaciones, en Siebenmann, G. (1988), *Ensayos de Literatura Hispanoamericana*. Madrid, Ed. Taurus, pp. 130-146.
- Sucre, G. (1975): «La nostalgia de la inocencia», en Ortega, J. (ed.) (1975), pp. 417-434.
- (1985): «Vallejo: Inocencia y utopía», en su *La máscara y la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*. México, FCE, pp. 113-139.
- Teleki, B. (enero-febrero 1979): «Vallejo: Una búsqueda de redención». *Insula* (enero-febrero 1979), pp. 3-5.
- Valverde, J. M. (1958): *Estudios sobre la palabra poética*. Madrid, Ed. Rialp.
- Vallejo, C. (1966): *Literatura y Arte (Textos escogidos)*. Buenos Aires, Ed. Mediodía.
- (1968): *Obra Poética Completa*. Lima, Ed. Francisco Moncloa.
- (1973): *El arte y la revolución*. Lima, Ed. La Mosca Azul.
- (1973): *Contra el secreto profesional*. Lima, Ed. Mosca Azul.
- (1976): *Obras Completas*. Barcelona, Ed. Laia.
- Vélez, J. y Merino, A. (1984): *España en César Vallejo*. Madrid, Ed. Fundamentos.
- Villanueva, E. T. (1951): *La poesía de César Vallejo*. Lima, Compañía de Impresiones y Publicidad.
- Visión del Perú* (julio 1969), n.º 4, homenaje internacional a César Vallejo.
- Yurkievich, S. (1958): *Valoración de Vallejo*. Resistencia Chaco. Univ. Nacional del Nordeste.
- (1973): «El salto por el ojo de la aguja (Conocimiento de y por la poesía)», en el *Séminaire César Vallejo* (1973) (V. II), pp. 97-107.
- (1984): «Sobre la vanguardia literaria en América Latina», en su *A través de la trama*. Barcelona, Muchnik Editores, pp. 7-28.