

GUERRA Y CUERPO EN *ESPAÑA*, *APARTA DE MÍ ESTE CÁLIZ* DE CÉSAR VALLEJO¹

Olga Muñoz Carrasco
Saint Louis University
Madrid, España
olga.munoz@slu.edu

RESUMEN / ABSTRACT

El poemario *España, aparta de mí este cáliz* de César Vallejo recoge el compromiso del peruano con el bando republicano durante la guerra civil española. En estos poemas el conflicto bélico se materializa a través del cuerpo en distintos sentidos: los combatientes reaccionan como un solo organismo en peligro de muerte, el poeta con su limitada carne trata de luchar con su pluma, las batallas suceden en los límites corporales del soldado y el país donde se juega el destino del mundo aparece como una madre con su vientre a cuestas en trance de agonía. Este artículo analiza cómo la presencia del cuerpo, constante en toda la obra de Vallejo, adquiere aquí su plenitud metafórica y literal a un tiempo, y se convierte en soporte necesario de la defensa de la República.

PALABRAS CLAVE: César Vallejo, guerra civil española, *España, aparta de mí este cáliz*, cuerpo, poesía, Perú

WAR AND BODY IN CÉSAR VALLEJO'S *ESPAÑA, APARTA DE MÍ ESTE CÁLIZ*

The poetry book *España, aparta de mí este cáliz* by César Vallejo shows his commitment with the Republican side during the Spanish Civil War. War is reflected through the body

¹ Este trabajo forma parte del proyecto de investigación “El impacto de la guerra civil española en la vida intelectual de Hispanoamérica”, financiado actualmente por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades de España (PGC2018-098590-B-I00).

in different ways: combatants react as if they were only one body, the poet struggles with his writing within his limited flesh, battles take place within the corporal limits of soldiers' bodies, and the country whose universal destiny is at risk appears as a mother carrying her womb in agony. This paper studies how the constant presence of the body in Vallejo's works reaches both a metaphorical and a literal plenitude in this book, which enables the defense of the República.

KEYWORDS: César Vallejo, Spanish Civil War, *España, aparta de mí este cáliz*, body, poetry, Peru

Recepción: 06/11/2020

Aprobación: 27/01/2022

La evolución ideológica y personal de César Vallejo en sus últimos años de vida dibuja una trayectoria apasionante, sorprendente por más que la familiaridad con la producción final del peruano —especialmente con *España, aparta de mí este cáliz* (1939)— nos habitúe a su excepcional compromiso. No puede olvidarse que en 1931 Vallejo recibía con distancia e incluso con evidente escepticismo la implantación de la flamante Segunda República en España. Fue testigo directo de la irrupción del nuevo orden político, ya que entre fines de 1930 y febrero de 1932 vivió en la península tras haber sido expulsado por sus actividades políticas de París, donde residía desde 1923. No dudó en mostrar su falta de convicción en una carta a su gran amigo, el escritor vasco Juan Larrea: “En cuanto a la revolución española, tú debes estar muy al corriente de todo: del nuevo Rey Niceto I, de la dictadura del General Azaña y (esto va en serio) de la pobreza terrible de España” (Vallejo, *Correspondencia* 417). Pero el momento crucial le llegaría a fines de 1936, con su visita a Barcelona y a Madrid durante poco más de una semana, ya en plena guerra. Fue entonces cuando palpó el ímpetu popular y la euforia revolucionaria, que lo afectarían profundamente. Imbuido, ahora sí, de esperanza por la República, desde Francia y hasta sus últimos días Vallejo se adhirió a la causa con una labor frenética². Fundó, junto con Pablo Neruda, el Comité

² Su esposa, Georgette de Vallejo, resume la posición del peruano: “Surge la guerra civil de España... Ante la magnitud del acontecimiento, Vallejo depona toda discrepancia. Vuelve a su militancia marxista incondicional, colaborando de inmediato en la creación de ‘Comités de Defensa de la República’. Ayuda en las colectas de fondos, en mítines cuyas repetidas actuaciones y pasión no se hubiera sospechado. Consulta a cualquier hora del día o

Iberoamericano para la Defensa de la República Española; integró el comité editorial de *Nuestra España*, acompañado por Joaquín García Monge, Juan Marinello y David Alfaro Siqueiros; se desempeñó como secretario de la Asociación de Escritores y Artistas Hispanoamericanos, y su firma apareció en el manifiesto “Hispanoamericanos en París”, en la revista mexicana *Futuro*. Finalmente, su regreso a España con motivo de la celebración del II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura, en julio de 1937, acabaría de dar al peruano un contacto valiosísimo y de primera mano con el conflicto³. Toda una corriente inspiradora que alcanzó su culminación y síntesis en los obsesionados versos de *España, aparta de mí este cáliz* (en adelante, *EAMC*), escritos torrencialmente entre julio y diciembre de 1937 y corregidos con toda probabilidad en los primeros meses de 1938 (Smith, “Epílogo” 135).

Al igual que sucede con un precipitado en el laboratorio, donde de una disolución con las sustancias adecuadas surge materia sólida, la guerra civil española desencadena una reacción imparable en Vallejo, una suerte de precipitado cuya materia sólida se aglutina en sus ensayos dedicados al conflicto (“Las grandes lecciones culturales de la guerra española”, “Los enunciados populares de la guerra española”, “América y la ‘idea de imperio’ de Franco”) y, todavía más espléndidamente, en los quince poemas de *EAMC*. El compromiso en cuerpo y alma del escritor con España encuentra su correlato poético en los versos febriles del final de su vida, donde la guerra no deja de materializarse corporalmente: España es un gran cuerpo que se desangra, los combatientes reaccionan como un organismo en peligro de muerte y el poeta con su limitada carne da cuenta, como puede, de todo ello. Las batallas suceden, sin abstracciones, en los límites corporales del soldado, y el país donde se juega el destino del mundo aparece como una madre con su vientre a cuestas en trance de agonía. A continuación veremos cómo la presencia del cuerpo, constante desde los primerísimos versos de Vallejo, adquiere aquí su plenitud metafórica y literal a un tiempo, y se convierte en soporte forzoso para esa apuesta radical y a fondo perdido que fue la defensa de la República.

de la noche los cables que llegan de España y son publicados en la estación de ferrocarriles Montparnasse” (Lambie 164).

³ Para mayor detalle sobre su participación en el II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura, véase Olga Muñoz Carrasco, “La delegación peruana: César Vallejo y los ausentes”.

1. EL PUEBLO, UN GRAN CUERPO DEFENDIÉNDOSE

Antes de empezar a rastrear textualmente la presencia del cuerpo en *EAMC*, hemos de retrotraernos a los primeros días de la contienda, en concreto al registro que de ellos dejó Vallejo en sus “Enunciados populares de la guerra civil española”. Aquí no solo se perciben con claridad las razones por las que quedó absolutamente prendado de la lucha republicana, sino que también comienza a producirse un protagonismo del cuerpo en relación con la guerra que persistirá en su libro dedicado a España. Escribe Vallejo muy al comienzo del ensayo:

Por primera vez, la razón de una guerra cesa de ser una razón de Estado, para ser la expresión, directa e inmediata, del interés del pueblo y de su instinto histórico, manifestados al aire libre y como a boca de jarro. Por primera vez se hace una guerra por voluntad espontánea del pueblo y, por primera vez, en fin[,] es el pueblo mismo, son los transeúntes y no ya los soldados, quienes, sin coerción del Estado, sin capitanes, sin espíritu ni organización militares, sin armas ni kepís, corren al encuentro del enemigo y mueren por una causa clara, definida, despojada de nieblas oficiales más o menos inconfesables. Puesto así el pueblo a cargo de su propia lucha, se comprende de suyo que se sientan en esta lucha latidos humanos de una autenticidad popular y de un alcance germinal extraordinarios, sin precedentes. (Vallejo, *Artículos* 960)

Desde la perspectiva que nos interesa resulta fundamental la aparición aquí del “instinto”, la “voluntad espontánea” o “los latidos humanos”, expresiones todas ellas ligadas de algún modo al ámbito corporal mucho antes que a un plano ideológico o político, tal vez más esperable; este llega poco después, con la aproximación a las circunstancias que propiciaron la guerra. También luego hallamos la conexión entre defensa armada y reacción corporal:

El heroísmo del soldado del pueblo español brota, por el contrario, de una impulsión espontánea, apasionada, directa, del ser humano. Es un acto reflejo, medular, comparable al que él mismo ejecutaría, defendiendo, en circunstancias corrientes, su vida individual [...] Desde estos puntos de vista, la epopeya popular española es única en la historia. Ella revela de cuánto es capaz un pueblo, lanzado, por exclusiva propulsión de sus propios medios e inspiraciones cívicas, a la defensa de sus derechos. (962-4)

Se trata de una reacción nacida medularmente del ser humano, también de sus convicciones cívicas. A la vez, como sucede a menudo en los poemas de la última etapa de Vallejo, esta humanidad exacerbada o civismo profundo deja al individuo en un territorio común al del animal, aquel de su dolorosa supervivencia, como en ocasiones ratifican sus llamados *Poemas humanos*: “Considerando en frío, imparcialmente, / que el hombre es triste, [...] / que es lóbrego mamífero y se peina” (*Obra poética* 227). La guerra de España provoca que muchos de esos elementos habituales en la poesía vallejiana sean devueltos con una nueva e insólita configuración. En el caso específico que nos ocupa, lo humano queda reformulado en la visión inicial de los albores de la guerra de “Los enunciados”: una imagen del pueblo español concebido como un solo organismo, un cuerpo único constituido por soldados que, al unísono y sin necesidad de dirección, reaccionan ante la agresión fascista en España. Esta respuesta orgánica sería equiparable en cierto sentido a la de cualquier animal en riesgo. Jean Franco alude igualmente a esta unión en una sola fuerza, avanzando aquí acompasada por la aspiración a la justicia: “Vallejo vio la única esperanza de los hombres en la unión de los individuos dentro de un ‘cuerpo político’ socialmente justo, unión consumada por el sacrificio y la reconciliación del hombre solitario con la comunidad a la que Bergamín se había referido” (333). La cita nos lleva al discurso que el poeta español había ofrecido, junto con otros tantos intelectuales, en el marco del II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura de julio de 1937 (en adelante, simplemente Congreso de Escritores Antifascistas). Allí insistía en la comunión de lo individual con la masa, a la vez que recalca, en términos igualmente corporales, la unión de la palabra con el pueblo español: “Como hace en el hombre la sangre, hace en el pueblo la palabra, que es por la sangre y como la sangre nace y muere en un soplo por el aire, en las entrañas invisibles del aire, en que se engendra laberínticamente en nuestro pecho, para ir a morir y renacer en nuestros oídos” (Bergamín 247-8).

Julio Ortega abre una posibilidad más para lo humano en este poemario, cuya condición de naturaleza se ve puesta en jaque por la guerra:

En el libro de Vallejo, la guerra era, sobre todo, una subversión de la misma naturaleza humana. La dimensión trágica de la historia irrumpía en el texto de la poesía trastocando el orden natural. Y el lenguaje solo podía dar cuenta de esta agonía de la conciencia transgrediendo los órdenes del discurso para más allá de la derrota o la victoria construir el modelo extremo de un texto de la conciencia sublevada. (Ortega, “Vallejo” 267)

Las consecuencias, en palabras del crítico peruano, se alojan en un “radicalismo del discurso poético subvertido” (267). En cierto sentido, podríamos concluir que la escritura de Vallejo coincide con el gesto del soldado español: impulso espontáneo, apasionado y directo de quien no puede defenderse sino escribiendo, algo así como una reacción humanísima lindando con lo animal y traducida en palabra. De ahí la fuerza súbita de los “lápices sin punta” del final del poemario, imagen en que se condensa tanto el truncamiento del proceso de alfabetización –infantil en el poema, pero general en los años de la República– como la imposibilidad de escritura debido a la rotura de su herramienta. La reacción popular de la toma de armas encuentra su equivalencia en la toma de la pluma por parte del escritor, asunto que ocupó muchas de las intervenciones del Congreso de Escritores Antifascistas, donde los intelectuales que se hallaban en el frente fueron los protagonistas más ovacionados –André Malraux, Ludwig Renn y Gustav Regler, entre otros, a quienes fervorosamente se homenajea (Binns 374-5)–. El compromiso del intelectual constituye la salida más airosa para quienes, como Vallejo, se sentían abrumados por el compromiso real de, por ejemplo, los brigadistas internacionales⁴. La escritura convulsa de sus últimos meses de vida, la creación a borbotones sobre España podrían entenderse entonces casi como una reacción física a la agresión fascista que otros combatían con el fusil. Para un poeta como Vallejo, era la única arma al alcance⁵.

2. “MI PEQUEÑEZ EN TRAJE DE GRANDEZA”

Vallejo resume muy expresivamente en sus cartas el sentimiento de insuficiencia que la guerra instala en él. A Larrea abiertamente le confiesa:

⁴ Sobre este asunto versó, sin ir más lejos, la intervención de Vallejo como único representante de la Delegación Peruana en dicho congreso. Titulada significativamente “La responsabilidad del escritor”, fue pronunciada el día 6 de julio en Madrid en una sesión que tuvo como escenario la Residencia de Estudiantes.

⁵ “Los responsables de lo que sucede en el mundo somos los escritores, porque tenemos el arma más formidable, que es el verbo. Arquímedes dijo: ‘Dadme un punto de apoyo, la palabra justa y el asunto justo, y moveré el mundo’; a nosotros, que poseemos ese punto de apoyo, nuestra pluma, nos toca, pues, mover el mundo con esta arma” (Vallejo, *Artículos* 970).

Aquí trabajamos mucho y no todo lo que quisiéramos, a causa de nuestra condición de extranjeros. Y nada de esto nos satisface y querríamos volar al mismo frente de batalla. Nunca medí tanto mi pequeñez humana, como ahora. Nunca me di más cuenta de lo poco que puede un hombre individualmente. Esto me aplasta. Desde luego, cada cual, en estos momentos, tiene asignado un papel, por muy humilde que este sea y nuestros impulsos deben ajustarse y someterse al engranaje colectivo, según las necesidades totales de la causa. Esta consideración, no obstante, no alcanza a embridar, por momentos, nuestros arranques espontáneos. (Vallejo, *Correspondencia* 448)

La sensación de aplastamiento viene acompañada de una conciencia de “pequeñez humana” que muy pronto encontrará fiel traducción poética en *EAMC*. A principios de noviembre de 1936, con las tropas nacionalistas a las puertas de Madrid, llegaban y desfilaban por la Gran Vía las Brigadas Internacionales, cuyo papel resultó fundamental en la resistencia de la capital; a sus integrantes y a todos los voluntarios Vallejo rinde personal tributo poético en su inicial “Himno a los voluntarios de la República”. Una voz titubeante, reconocible seguramente desde *Los heraldos negros* pero intimidada aquí por una coyuntura bien diferente, se esfuerza por dar coherencia a la admiración paralizante que despiertan esos brigadistas marchando hacia el frente de batalla:

Voluntario de España, miliciano
de huesos fidedignos, cuando marcha a morir tu corazón,
cuando marcha a matar con su agonía
mundial, no sé verdaderamente
qué hacer, dónde ponerme; corro, escribo, aplaudo,
lloro, atisbo, destrozo, apagan, 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
y, otra vez, sin saber qué hacer, sin nada, déjame,
desde mi piedra en blanco, déjame,
solo,
cuadrumano, más acá, mucho más lejos,
al no haber entre mis manos tu largo rato extático,
quiebro con tu rapidez de doble filo
mi pequeñez en traje de grandeza! (Vallejo, *Obra poética* 281)

La última imagen presenta elocuentemente el dilema: esa “pequeñez en traje de grandeza” descubre la desmedida dimensión de circunstancias históricas que sobrepasan, con mucho, la capacidad de cada individuo, según reconocía el peruano en carta a Larrea; algo así como si les hubieran repartido un atuendo mucho mayor que el organismo que había de sostenerlo. Desde el inicio, pues, se traslada a términos corporales el conflicto íntimo del poeta. En varios de los quince poemas que integran *EAMC* hallamos pruebas de un proceso que podemos llamar de gigantización del cuerpo en el bando republicano, tendencia que permite hacer literal la grandeza ya enunciada y a la vez mostrar el empequeñecimiento de la voz en comparación. Incluso las víctimas expanden su tamaño:

¡Tácitos defensores de Guernica!
 ¡oh débiles! ¡oh suaves ofendidos,
 que os eleváis, crecéis,
 y llenáis de poderosos débiles el mundo! (Vallejo, *Obra poética*
 288)

Las víctimas adquieren una proporción que iguala la del ataque recibido e, inversamente, el sujeto textual mengua: “¡Málaga de mi sangre diminuta / y mi coloración a gran distancia”, se dice un poco después en ese mismo poema, “Batallas” (Vallejo, *Obra poética* 289). La voz zozobrante del primer texto de *EAMC* va incluso a perder entidad más adelante. Obsérvese, sin ir más lejos, el contraste entre las siguientes apariciones: por un lado, el mítico Pedro Rojas, combatiente caído en la batalla y en el que nos detendremos enseguida (“Registrándole, muerto, sorprendiéronle / en su cuerpo un gran cuerpo”, *Obra poética* 291); por otro, ese yo precario que se difumina en “Imagen española de la muerte” (“como, a veces, me palpo y no me siento”, *Obra poética* 294). Alain Sicard ha hecho notar la dificultad que experimenta Vallejo a la hora de identificarse con su modelo heroico, tanto en *Poemas humanos* –el idealizado bolchevique– como en *EAMC* con respecto al voluntario republicano (Sicard 105). Y añade:

Es primeramente desde su agonía existencial y ontológica desde donde el sujeto vallejiano realiza su identificación con el voluntario. De allí resulta la singularidad del libro de Vallejo entre todos los que escribieron sobre España, la de ser una épica en primera persona. Esa épica está fundada en la compasión. La palabra debe ser tomada en su acepción etimológica, de Pasión compartida. No nos parece

exagerado decir que Vallejo vive la guerra de España como una versión histórica de la Pasión. Histórica, queremos decir, sin dios, sin trascendencia. (113)

El paralelismo entre la Pasión de Cristo y de España, entre el sacrificio por la humanidad de uno y otra, aflora frecuentemente en *EAMC*, como es bien sabido (véase Carmen de Mora). Pero merece la pena subrayar con Sicard el hecho de que esta conexión se materializa en la sangre, otro elemento esencialmente corporal: “descúbrome la frente impersonal hasta tocar / el vaso de la sangre” (Vallejo, *Obra poética* 281), una sangre que es “lo humano en su más alta esencialidad: la sangre de Cristo” (Sicard 109). Y la sangre corre en otros momentos del libro; valga para ilustrarlo el siguiente fragmento:

¡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! (“Batallas”, *Obra poética* 286)

Volviendo al mecanismo de agrandamiento, es probablemente en el citado poema III donde mejor pueda ejemplificarse (*Obra poética* 290-1). Su protagonista, Pedro Rojas, trasunto textual de un campesino de Sasamón (Santonja 20-1), presenta un cuerpo en consonancia con las aspiraciones universales que detenta. Su “dedo grande” inscribe en el aire la celebración de los camaradas (“Viban los compañeros!”), y es al pie de ese gran dedo donde lo matan. Ya muerto, como adelantábamos, le encuentran en su cuerpo “un gran cuerpo, para / el alma del mundo”. La limitación física del combatiente se compensa con una extensión corporal que lo mitifica y lo hace aparecer como encarnación de una lucha que trasciende el territorio español: “Su cadáver estaba lleno de mundo”, sentencia el último verso del poema. Vemos al hombre construirse acumulativamente desde la niñez, de manera que su muerte cancela de golpe todas esas etapas que lo constituyen: “Lo han matado, obligándole a morir / a Pedro, a Rojas, al obrero, al hombre a aquel / que nació muy niñín, mirando al cielo, / y que luego creció, se puso rojo / y luchó con sus células, sus nos, sus todavía, sus hambres, sus pedazos”. Es más, este cuerpo crece también metafóricamente porque un hombre es muchos hombres, y no solo en el sentido solidario que presenta un poema como “Masa” o “Pequeño responso a un héroe de la República”, donde un

cadáver logra prolongarse en aquellos que lo acompañan y así sobrevivir; el cuerpo de un hombre se extiende, además, en tanto que su humanidad se vierte en las diferentes funciones que una vida particularísima proclama, en los distintos papeles que el mismo individuo representa: Pedro Rojas, “padre y hombre, / marido y hombre, ferroviario y hombre, / padre y más hombre”. En la ejecución de los gestos cotidianos se ligan también todos los hombres y, por tanto, ese cuerpo sigue creciendo metafóricamente en los demás:

Pedro también solía comer
entre las criaturas de su carne, asear, pintar
la mesa y vivir dulcemente
en representación de todo el mundo.

En este poema no surge explícitamente un sujeto textual en primera persona –sí lo hace en los poemas I, II, IV, por mencionar los más cercanos del poemario–, pero en cierto sentido la perspectiva desde la que observamos a Pedro Rojas nos ayuda a dar con la ubicación de esa voz. Como si nos describieran un monumento desde abajo, se nos hace elevar la mirada al aire en que Pedro Rojas escribe, al palo donde cuelgan su madero, a la cabecera de su aire escrito. El ademán con que comienza y termina el poema, ese dedo que traza sin tinta, estira el cuerpo del combatiente al cielo, de donde luego cae “cuando andaba ya cerca de todo”, para levantarse finalmente y llorar por España.

3. ESCRITURA Y CUERPO

En el cuerpo, o asociada íntimamente con el cuerpo, se plasma parte de la escritura en *EAMC*, un poemario en el que la oralidad sustenta esencialmente el discurso y donde lo oral, siguiendo a Julio Ortega, constituye “la materialidad del lenguaje; el sesgo físico, corporal, del hablante” (Ortega, *Proceso* 17). Continúa detallando Ortega:

Especialmente en *España*, la enunciación está armada sobre una interdiscursividad plena: esos poemas vienen del habla de la poesía popular de la guerra, de las misivas y partes del frente, de los lemas, testimonios y proclamas, que son el horizonte oral donde la guerra civil española fue, en primer lugar, una ferviente ampliación de las funciones del habla. (17)

Así, ese “viban los compañeros” del poema III remite a las palabras reales encontradas en un papelillo en el cuerpo real de un combatiente muerto de Sasamón: “abisa a todos los compañeros y marchar pronto / nos dan de palos brutalmente y nos matan / como lo ben todo perdió no quieren sino la barbaridad” (Santonja 19). El error ortográfico (“viban”), además de conectar con el origen humilde de Pedro Rojas, da relieve físico a unas palabras que brotan aéreas del cuerpo sacrificado. También la sonoridad popular se apodera de otros versos que, remedo de una carta enviada al frente a Ramón Collar, recoge el poema VIII (*Obra poética* 296-7). Aquí el protagonismo del cuerpo articula la ausencia doméstica del miliciano en contraste con su contundente presencia en la línea de combate: “Ramón de pena, tú, Collar valiente, / paladín de Madrid y por cojones”⁶.

En Vallejo, el gran dedo que escribe en el poema III de *EAMC* resume esa fuerza natural que irradian unos textos iniciales donde no se contempla aún la derrota republicana. Señala Ortega que “esta escritura ‘natural’ y ‘cósmica’ está hecha con el propio cuerpo, tal vez con la propia sangre, y es una pre-escritura, una huella oral, que irá a ser también una post-escritura, una marca transnatural” (Ortega, “Vallejo” 273). Porque Pedro, más allá de la muerte, besa su catafalco ensangrentado y vuelve a escribir “viban los compañeros”. Se ejecuta una grafía corporal, cargada de una fisicidad que la incorrección ortográfica saca a un primer plano. Se trata de una escritura brotada de la acción del combatiente, celebratoria o, en la anécdota real, admonitoria; una escritura situada en un plano material, como una defensa o un ataque. Empuñar un fusil, caer en el frente, lanzar palabras al aire: todo se unifica en una acción que conducirá final, utópicamente, a la fundación de una nueva sociedad más justa. La esperanza de ese miembro vivo con su cincelado aéreo contrasta con la imagen del final de *EAMC*, que resume gráficamente la pérdida de esperanza de los futuros derrotados: “los lápices sin punta” del poema XV, que en muchas versiones del libro cierra el conjunto. Terminamos frente a un objeto inerte, roto y sin capacidad de generar grafía, casi un arma en su roma configuración.

⁶ Sobre el paso de la dimensión corporal a la metafórica de esta expresión podríamos escuchar a la capitana de una columna del Partido Obrero de Unificación Marxista (POUM), Mika Etchebéhère: “Cuando llega el café caliente hay calurosos aplausos para Cirio y punteadas alusiones lisonjeras a sus cojones, que tienen la cifra máxima en el lenguaje de nuestra guerra. Los dos puños apretados uno con otro muestran el grosor de los atribuidos a los más valientes; por ejemplo, nuestros dinamiteros, nuestro jefe y hasta yo, a causa de la leyenda de Sigüenza. A tal punto, que la palabra cojones ha perdido su significado carnal para convertirse en símbolo” (Etchebéhère 249).

Quizá esta caligrafía en el aire podría de manera implícita dar respuesta al conflicto que, según Enrique Bruce, se aloja subrepticamente en el acto de escritura de Vallejo. Subraya este crítico cómo el ambiente de Santiago de Chuco en que el peruano se crió aún concebía la palabra escrita como privilegio de unos pocos. Su padre, que actuaba como notario e informaba directamente a las autoridades de la región, escapaba por ese lado a la condición más desfavorecida de la mayor parte de la población. Los trabajos que el propio Vallejo desempeñó en su juventud se vincularon, sin duda, a su formación letrada, lo que, en el fondo —argumenta Bruce— debía confrontarlo íntimamente con su cercanía a los grupos de poder: “No sería de sorprender que CV [*sic*] asumiese con culpa no solo la pertenencia a un grupo social cómplice, sino que, dentro del ejercicio poético, se sintiese culpable de tan solo escribir, de acometer el acto de escritura en sí” (Bruce 58-9). Más allá de la siempre espinosa aproximación desde lo biográfico y lo emocional, y más allá también de la posibilidad de llevar esta disposición del poeta al cauce de la culpa, tan frecuentado en la interpretación de Vallejo, sí podríamos tal vez señalar cómo la escritura corporal de Pedro Rojas instauraría una palabra pura, sin conflicto y alineada fiel y materialmente con la causa republicana y sus defensores. Esta misma actitud la protagonizaban también aquellos milicianos analfabetos que dedicaban sus horas libres a aprender a leer y escribir en las trincheras, o quienes se servían del altavoz para hacer llegar los animosos versos del romancero de la guerra, que con tanto éxito se difundieron. Parece abrirse aquí una posibilidad de ejecución verbal diferente, ceñida a las necesidades del pueblo y sin viso de manipulación por parte del poder. Al igual que se produjo una reacción instintiva en los primeros días de la guerra, sin aparente dirección ni sometimiento a órdenes superiores —Vallejo citaba en su discurso a Malraux, quien diría que, al menos en ese instante, una revolución había sido pura para siempre (Vallejo, *Artículos* 962)—, la palabra queda liberada de rendir cuentas ante nada que no sea la misma necesidad del cuerpo en el frente, y con el cuerpo va a fusionarse. No es casualidad, por tanto, que del cuerpo retoñe un libro en el poema IX, titulado “Pequeño responso a un héroe de la República”:

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

La palabra no es mencionada abiertamente en este poema, aunque sí llama la atención la aparición de una boca pleonásticamente “corpórea” que entra en el aliento de los supervivientes, como si nada cercano a la voz se perdiera en el trasvase de la muerte. Hay varias imágenes que abundan en cierto modo de exhalación: escape de la vida, del aliento y del sudor. Una vez más el aire rodea significativamente al muerto, como en el caso de Pedro Rojas; aquí no sostiene escritura, aunque sí parece sujetar el libro, nacido en el cruce entre cuerpo muerto y exterior:

Quedóse el libro y nada más, que no hay
insectos en la tumba,
y quedó al borde de su manga el aire remojándose
y haciéndose gaseoso, infinito.

El libro brota natural y limpiamente, quizá de manera clara como objeto simbólico de esa cultura que tanto se empeñó la República en defender: sus frutos sobrevivirán naciendo espontáneamente del sacrificio de los caídos. En el “Himno” se alude a cómo el enemigo intenta acabar con las palabras: “¡Porque en España matan [...] / Matan al libro, tiran a sus verbos auxiliares, / a su indefensa página primera!” (*Obra poética* 285). Incluso los volúmenes de la biblioteca, literalmente, sirvieron de parapeto a los republicanos apostados en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Complutense de Madrid. Pero de vuelta al libro emanado del cadáver, la escena nos coloca además ante un cuerpo muerto que no parece pudrirse, que inexplicablemente no atrae insectos. Resulta curiosa la similitud con los cadáveres incorruptos de los santos, y asistimos igualmente a la irrupción del milagro, el repentino nacimiento de un libro que un yo textual también recién brotado se apresta a confirmar: “y un libro, yo lo vi sentidamente, / un libro, atrás un libro, arriba un libro / retoñó del cadáver ex abrupto.” Ortega da otra posible lectura a esa incorruptibilidad del héroe republicano:

No es, por cierto, este un libro en blanco sino un libro pleno: la poesía se inscribe en él, con el cuerpo mismo, con la muerte del cuerpo, en los límites del lenguaje, y con la letra de las convicciones del héroe. El libro reemplaza al cadáver, y es por eso incorruptible, un monumento bajo los cielos dramáticos. (Ortega, *Proceso* 21)

Poesía que queda en el libro y es escrita con el cuerpo. Ese cadáver del combatiente se convierte en inscripción que permanecerá en un lenguaje

nuevo, resistente al tiempo y transformado en túmulo y homenaje. No obstante, podríamos recuperar ese “libro en blanco” que Ortega niega para incidir en una escritura que recién comienza con la contienda, una palabra que, por contigüidad, por cercanía de la carne muerta asume una corporalidad irrenunciable, esa “[p]oesía del pómulo morado, entre el decirlo / y el callarlo”. Jean Franco también insiste en esta lectura cuando afirma que el pómulo morado “sugiere una poesía producida directamente en el momento mismo de la muerte; una poesía inseparable del destino común” (341). Porque está en juego, efectivamente, el destino del ser humano como especie salvadora de la vida; es más, la salvación llegará si esa humanidad es insuflada alrededor indiscriminadamente, pues la lucha por los valores republicanos ahonda en esta auténtica humanización de la vida. Si en los llamados *Poemas en prosa* ni siquiera la condición humana tenía un papel exclusivo en el ámbito del sufrimiento —“Si no me llamase César Vallejo, también sufriría este mismo dolor. Si no fuese artista, también lo sufriría. Si no fuese hombre ni ser vivo siquiera, también lo sufriría” (*Obra poética* 187)—, en su poesía bélica Vallejo sí aspira a contagiar alrededor ese mejoramiento de la especie que compendia una humanidad alcanzada íntima y políticamente. Recuperamos las palabras del crítico Víctor Vich: en la poesía de Vallejo “un sujeto solo se vuelve un sujeto (un *hombre humano*, en sus palabras) cuando opta por ser fiel a una verdad, cuando se involucra con el acontecimiento, cuando toma una decisión que lo transforma por completo” (Vich 257). Y así la especie humana, elevada por el tránsito que la guerra española procura, ha de contagiar de humanidad al resto de la naturaleza, y hacerla así más habitable y vivible, como puede verse en “Batallas”:

pelear por todos y pelear
 para que el individuo sea un hombre,
 para que los señores sean hombres,
 para que todo el mundo sea un hombre, y para
 que hasta los animales sean hombres,
 el caballo, un hombre⁷,
 el reptil, un hombre,

⁷ En su propia vida Vallejo parecía atribuir, al menos a ciertos animales, esta condición humana. Cuenta Antenor Orrego que, estando el poeta escondido en su casa de campo cuando lo buscaban por los altercados que lo llevarían finalmente a la cárcel, Vallejo ofició un irrisorio funeral para un caballo que, exhausto, había caído muerto. Según su amigo, terminó la ceremonia con las siguientes palabras: “¡Descansa en paz, buen caballo, que nunca mereciste ser un mal hombre porque siempre serviste, a pesar de tu hambre crónica, con lealtad y con paciencia...!” (Orrego 150).

el buitre, un hombre honesto,
 la mosca, un hombre, y el olivo, un hombre
 y hasta el ribazo, un hombre
 y el mismo cielo, todo un hombrecito! (*Obra poética* 287)

Jean Franco regresa igualmente a la naturaleza cuando vuelve al libro retoñado en el cadáver, y alude para ello a su raíz etimológica:

el “libro” de “Pequeño responso” es un producto cultural, a la vez que tiene relación etimológica con la naturaleza. El término latino *liber* designaba tanto libro como corteza de árbol. Sin embargo, el libro está separado de la naturaleza y ya no sujeto a sus leyes. De este modo, el contraste entre el héroe muerto y el texto que nace de la vida, y sobrevive a su creador enriquece el concepto de la resurrección. (Franco 339)

No podemos dejar de mencionar, como la propia Franco hace en nota, una versión anterior del poema que parece confirmar esta línea de interpretación arbórea, en la que el verso reza: “libro con rango de honda fibra o filamento” (Franco 408). Resurrección, inmortalidad, permanencia: cualquiera de las posibilidades aplicada al libro nacido del costado del muerto expone bien la trascendencia de la escritura para Vallejo. Existe quizá también una aspiración implícita: que la cultura, más en concreto la palabra, sea en adelante concebida corporalmente por todos⁸ y, por tanto, acontezca de manera tan natural como lo hacen otras necesidades físicas básicas como comer o, más bien, quitarse el ayuno, como ya anhelaba en *Los heraldos negros*: “Y cuándo nos veremos con los demás, al borde / de una mañana eterna, desayunados todos” (*Obra poética*

⁸ Edson Faúndez conecta palabra y cuerpo de manera sugerente: “La vida como un poema; esta me parece es la otra forma de organización que Vallejo opone a las disciplinas y regulaciones sociales. Un poema, por cierto, sin centros sin estratificaciones; un poema que pueda unir en sus imágenes al agredido y al agresor, al hombre y a las bestias, al aire y a los hielos; un poema escrito con los músculos, con los ojos, con la sangre, para que la muerte sea vencida y advenga un hombre cuya ética es una estética, un canto de amor” (Faúndez 13).

⁹ Una interpretación distinta de estos versos y relativa también a la humanidad vallejana la encontramos en palabras de Larrea: “Vallejo tiene hambre amorosa de conocerse objetivamente, de saberse ser, de sentirse con los demás libre de la penosa sensación de ‘estar en ayunas’, ‘desayunados todos al borde de una mañana eterna’ con alas de ‘hermana de la caridad’, como si se propusieran investirse con todos los rasgos definidores del Evangelio del Verbo de San Juan. Mas nada de ello es discurso, teoría filosófica ni religiosa ni literaria, sino vida poética en términos de una ya incipiente nueva humanidad que incluya lo físico, lo

101). Esto no deja de lado, como concluye de nuevo Ortega, el cuestionamiento a que nos aboca el final de *EAMC*, pues es desde su centro desde donde la palabra irradia esta posibilidad de renovación al borde mismo de un posible y temido fracaso: “Con este temblor de futuro (esperanza y peligro) concluye esta radical aventura de una poesía que, habiendo reconstruido un mundo, opta por cederlo a su misma naturaleza verbal: al recomienzo del lenguaje” (Ortega, “Vallejo” 278).

4. CONTIGÜIDAD DE CUERPOS Y OBJETOS

El sujeto textual del “Pequeño responso” funciona como testigo (“yo lo vi sentidamente”) que avala un proceso en apariencia inexplicable, el alumbramiento de un libro por parte de un cadáver: de un cuerpo sin vida nace un objeto que retoña continuamente hasta el final del poema, como certifica el uso reiterativo del pretérito imperfecto (“retoñaba”). El libro exhibe aquí su condición de ser vivo, mientras que el cadáver no acaba de abandonar sus funciones vitales: “también sudaba de tristeza el muerto”, se repite en dos ocasiones. No es de extrañar, pues en *EAMC* los cadáveres tardan en desprenderse de la vida y la muerte no acontece de forma repentina, sino más bien como un lento desmoronamiento que, en paradoja aparente, provoca una intensificación corporal, según puede comprobarse en el poema XI:

Miré al cadáver su rauda orden visible
y el desorden lentísimo de su alma;
le vi sobrevivir; hubo en su boca
la edad entrecortada de dos bocas.

Resuenan aquí elementos del ya comentado poema IX: un yo que observa de cerca, una boca que convoca otra boca (aliento y boca en el poema IX) y el hecho de sobrevivir, como sobrevive el cadáver del héroe en el libro germinado o en el sudor triste. Pero el final de estos versos parece confirmar la desaparición definitiva del combatiente, al menos así lo insinúa la conjunción adversativa que articula el gozne entre vida y muerte, y las fechas, evocadoras quizá de una lápida:

psíquico, lo espiritual, dentro de un organismo social, y especialmente lo verbal, aquello que es la palabra conductora de las substancias esenciales emancipadas de la esclavitud mortífera del tiempo y el espacio” (Larrea 65-6).

Le dejaron y oyeron, y es entonces
 que el cadáver
 casi vivió en secreto, en un instante; *mas* le auscultaron
[mentalmente, ¡y *fechas!*
 lloráronle al oído, ¡y también *fechas!*" (299-300, la cursiva es mía)

En sentido contrario se resuelve uno de los poemas más conocidos del libro, el memorable "Masa" (XII, *Obra poética* 300). El verso final de la primera estrofa clausura también las tres siguientes, de manera que ese encadenamiento del gerundio va ralentizando el avance de la muerte definitiva:

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

Este demorado progreso permite a los hombres organizarse y pedir unánimemente al muerto que permanezca con ellos. Primero uno, luego dos, cien, mil, quinientos mil y hasta millones de individuos encarnan una unión que resulta imprescindible para evitar el fallecimiento, que es revertido al final gracias a un número de individuos que no para de crecer y que conduce indefectiblemente a la totalidad¹⁰. Solo así puede este nuevo Lázaro levantarse:

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

Del mismo modo que la voz de Neruda clamaba en *España en el corazón*, ante las madres de los milicianos desaparecidos, "No han muerto!", para luego hallarlos transmutados en pradera, trigo o raíces (Neruda 371), Vallejo crea en *EAMC* un delicado mecanismo mediante el cual la línea entre vida y

¹⁰ Faúndez da otra lectura a esta vuelta a la vida: "Extrañamente el cadáver resucita sin la intervención de palabras mágicas, lo que me insta a pensar que el triunfo de la vida se manifiesta con el advenimiento de la palabra silenciosa, de la palabra innominable, indiscifrable e inaudible; palabra que nada significa, pero que desde el no-lugar en que se labra es capaz de conjurar a la muerte, de transformarla en vida; palabra que desde su silencio y vaciamiento busca no zaherir al hombre y concederle una medicina para su ruina. El libro-cuerpo, portador de la palabra silenciosa, viene a ser, entonces, el otro poder que puede perturbar y erosionar los dominios de las fuerzas destructoras de la vida" (Faúndez 15).

muerte también se esfuma, como si, en definitiva, todo fuera vida cuando se combate del lado más humano de la guerra. Esta humanidad, como veíamos arriba, se transfiere a animales y cosas, y no es inusual dar en estos poemas con ejemplos de objetos rebosantes o carentes de vida, al igual que aquellos a quienes acompañaban. Ya vimos el “gran cuerpo, para / el alma del mundo” que le encontraron en el cuerpo a Pedro Rojas, a quien también le descubrieron “en la chaqueta una cuchara muerta”, como si de un pequeño animal se tratara. Esta cuchara estuvo, como Pedro Rojas, viva un día:

Y esta cuchara anduvo en su chaqueta,
despierto o bien cuando dormía, siempre,
cuchara muerta viva, ella y sus símbolos.
¡Abisa a todos los compañeros pronto!
¡Viban los compañeros al pie de esta cuchara para siempre!

El “viba” a los compañeros los inmortaliza al pie de esa cuchara, objeto cotidiano que se hace monumento a la condición frágil y necesitada del ser humano, pero que muestra a su vez, en su material resistencia, la fortaleza de los combatientes¹¹. Se produce para quien lee una suerte de vivificación de los objetos en *EAMC*, incluso explícita y aterradora en ocasiones, como cuando en el poema que da título al libro (XV) aparece una calavera que insistentemente habla y habla, férulas que suenan o lápices que avanzan amenazantes. Poco queda inerte en un poemario que recoge el trance en que España está “repartiendo / la energía entre el reino animal, / las florecillas, los cometas y los hombres” (*Obra poética* 303).

Muchos de estos objetos son también vivificados en tanto que parecen adquirir, por contigüidad, parte de la presencia de quienes están lejos temporal o definitivamente. Así sucede en especial con algunas prendas de vestir que aparecen en *EAMC*. Es cierto que la indumentaria con sus variados elementos –botón, lazo, abrigo– ha estado siempre muy presente en la obra de Vallejo (véase Alan Smith Soto). Incluso en un plano más biográfico, la plasmación de una imagen condicionada por el modo de vestir es un asunto que ha ocupado recientemente a la crítica (consúltese Enrique Foffani). En los poemas de la guerra, como sucede con otras muchas constantes vallejanas, la vestimenta continúa funcionando significativamente. Podríamos citar algunas

¹¹ Sobre la presencia de objetos cotidianos en *EAMC*, véase Olga Muñoz Carrasco, “Cuchara, lápices y peinado: elementos cotidianos para una guerra en *España, aparte de mí este cáliz* de César Vallejo”.

de sus apariciones: el famoso traje de grandeza (*Obra poética* 281), pañuelos tristes (283), zapatos (284), bastón (285), habilísimo pañal (288), suela feraz y su agujero (290), chaqueta (291), calcetines (292), zapato derecho (295), pantalón oscuro (297), borde de una manga (298), sandalia del paria (301). Así como en libros anteriores la indumentaria parecía incorporar a la carne una dimensión social inevitable –esto es, en cierto modo trasladaba al plano corporal, más personal e íntimo, exigencias externas de apariencia–, en *EAMC* estas prendas reciben la potente carga emocional que la guerra desata. En algún caso, la tela evoca fantasmalmente a su propietario, como se le dice en carta a Ramón Collar: “aquí, / tu pantalón oscuro, andando el tiempo, / sabe ya andar solísimo, acabarse” (297). La chaqueta de Pedro Rojas, en vida o muerte, va a dar cobijo a su fundamental cuchara. La desmesura del conflicto se resume visualmente en la vulnerabilidad sin pertrechos de los combatientes: “Potenciales guerreros / sin calcetines al calzar el trueno” (292), imagen que recuerda el “traje de grandeza” para la pequeñez propia. Se entroniza el zapato derecho de Ernesto Zúñiga (295) mientras en el cuerpo del héroe muerto, “al borde de su manga” (298), se consuma el milagroso nacimiento de un libro. Finalmente, y en un anticipo utópico de la felicidad que llegará con el triunfo de la República, se anuncia: “¡Se amarán todos los hombres / y comerán tomados de las puntas de vuestros pañuelos tristes” (283). En último término, se eleva la petición a los cielos para que nunca pierda el pobre el nudo de su sandalia: “Padre polvo, sandalia del paria / Dios te salve y jamás te desate, / padre polvo, sandalia del paria” (301). En ocasiones las prendas de vestir muestran, nada anecdóticamente, el contacto entre el exterior y el interior, esa frontera que el cuerpo también encarna y que Ortega ha conceptualizado como territorio limítrofe: cuerpo como “una figura de la exteriorización de ‘lo humano’ y, a la vez, una internalización del ‘mundo’” (Ortega, “Vallejo” 279). En este sentido, tanto el cuerpo como, por extensión, las prendas que lo cubren, están sometidos a la tensión del cruce entre lo interior y lo exterior. A veces, como vimos, el vestido constituye la materialización de la desproporción de fuerzas en juego (pies sin calcetines para el trueno, pequeñez en traje de grandeza); otras, la indumentaria incide en el borde del tejido donde el ser humano se prolonga y acaba, como en la hipálage de los pañuelos tristes o la manga, en cuyo filo el libro brota espontáneamente.

Sea como fuere, estas conexiones de sentido integran uno mayor ya frecuentado por Vallejo y que tiene que ver con la pobreza material y la ausencia de abrigo. Pero en *EAMC* esa necesidad se pone al servicio de

la lucha republicana, y la trascendencia del cuerpo, por extensión de su atuendo, queda ligada a la defensa de una justicia que precisamente borrará esa precariedad material. Es decir, zapatos y chaquetas, pantalones o bastón, calcetines o suela agujereada, todo queda entregado a una fuerza mayor, la que empuja a los combatientes a arriesgar su cuerpo en la batalla. La contigüidad de cuerpo-prenda-mundo establece a su vez una continuidad que permite una mayor incidencia del soldado en la realidad, esto es, la posibilidad real de cambio: una transición que va de lo interior incorpóreo –valores republicanos–, pasando por la corporalidad exacerbada –el gran cuerpo de Pedro Rojas, entre otros–, terminando en su chaqueta o en los pantalones de Collar hasta saltar al mundo en que estos héroes, como termina la carta citada, han de matar y escribir: “¡Salud, hombre de Dios, mata y escribe” (*Obra poética* 297).

5. CUERPO PARA EL DOLOR, CUERPO PARA LA ESPERANZA

El tratamiento de los objetos y lo corporal en *EAMC* nutre esa tendencia generalizada del poemario hacia el plano concreto y material. La simultaneidad de ambos procesos, el de escritura de Vallejo y el de la guerra española, favorece, sin duda, la presencia de datos específicos y detalles conmovedores que proliferaban en las noticias llegadas de España y que, por cierto, el peruano esperaba con ansiedad. No podían eludirse los cadáveres infantiles en Madrid, cuyas fotos inspiraron el poema final de *EAMC*, con su resonante llamado a los niños del mundo; tampoco era posible invisibilizar las batallas con sus avances y retrocesos, y numerosas alusiones al respecto se cuelan en el libro, incluso en sus títulos: “Cortejo tras la toma de Bilbao”, “Invierno en la batalla de Teruel”, “Redoble fúnebre a los escombros de Durango”. Puede detectarse, además, una reveladora gradación desde lo más objetivo hasta lo marcadamente personal. Así lo destaca Joan J. Gilabert:

En “Málaga sin padre ni madre” la gradación va de lo puramente general –el hecho histórico de la caída de la ciudad y el éxodo consiguiente– a lo particular del sufrimiento de los malagueños. En el “Cortejo tras la toma de Bilbao” la gradación hacia el hombre concreto ya es más marcada: Ernesto Zúñiga aparece en la tercera estrofa. En “Solía escribir Pedro Rojas” el hombre concreto está ya allí desde buen principio, en el sujeto y objeto del poema. El dolor, el sacrificio de este hombre es el “leitmotiv” de la composición poética. (Gilabert 253-4)

El miliciano con nombre concreto y cuerpo igualmente preciso, más allá de la mitificación antes observada, facilita la cercanía y familiaridad con el frente de batalla. Se busca colocar en un primer plano el heroísmo popular, en un principio casi anónimo. En “Los enunciados” leemos cómo Miguel González, obrero metalúrgico, contesta a la petición de Vallejo de señalarle algunos casos de valor sobresalientes en el frente de Madrid: “Camarada: se cuentan por millares en las filas del ejército del pueblo. Todos son héroes o ya no los hay...” (Vallejo, *Artículos* 961). Pululan momentáneamente por los versos Coll, Rosario la Dinamitera o Lina Odena, pero los verdaderos protagonistas de la gesta son precisamente esos héroes, el soldado, el voluntario, el extremeño, la madre de Guernica o los malagueños despavoridos. Todos ellos se hacen inolvidables en la figura de Ramón Collar con su peinado, en Pedro Rojas alojado en su gran cuerpo o en Ernesto Zúñiga “con la mano puesta” (*Obra poética* 295). Sus nombres y apellidos vienen a desplazar el injusto anonimato, con un gesto de reconocimiento que recuerda, vagamente y a pequeña escala, a aquel que realizaba Bernal Díaz del Castillo en uno de los últimos capítulos de la *Historia verdadera de la Nueva España* donde, letra a letra y página a página, rendía homenaje infatigable a todos los hombres que participaron en la aventura.

Comenta Ortega, volviendo a Ramón Collar, que “en el nombre, la persona y el linaje de este héroe popular se desdobl原因 los atributos de su valor, ahora que los objetos y los hombres potencian un discurso que excede a su nominación”. No olvidemos que se repite, disgregada, la identidad nominativa del héroe con estos milicianos: “Ramón de pena, tú, Collar valiente” (296); “Han matado, a la vez, a Pedro, a Rojas” (291). Y añade el crítico peruano: “Renombrar es extraer del objeto las resonancias ocultas o latentes, abrirlo a sus nombres posibles, descubrir en el mismo nombre el anagrama vertebrador de una identidad solidaria” (Ortega, *Proceso* 15). Como veíamos, efectivamente, son nombrados nueva y reiteradamente objetos de la cotidianeidad bélica, que adquieren entonces la misma disposición solidaria que los combatientes—entre otros, catafalco en el caso de Pedro Rojas, sábanas de Ernesto Zúñiga, cajitas y cama pertenecientes a Ramón Collar—. Estos momentos alcanzan una “exquisita sublimación poética” que se debe a esa aproximación a lo concreto que destaca Gilabert, cuando Vallejo “va al hombre y más específicamente a tal o cual hombre. Llegar a conocer o palpar el dolor de César Vallejo es llegar a conocer el del prójimo o viceversa” (Gilabert 252).

El dolor que se apodera de los poemas de Vallejo, tanto de los textos escritos en París como de aquellos anteriores creados en el Perú, puede distraer, por

su ubicuidad, de su verdadera significación. William Rowe ha llamado la atención sobre el hecho de que, en Vallejo, el dolor no es, digamos, un tema poético que provea de contenido a los versos, aunque en un primer momento pueda parecerlo. El dolor tiene que ver con la escritura, sin duda, pues es en el lenguaje donde, como el libro brotado, surge; pero se trata de una fuerza configuradora que va más allá del contenido; el dolor es la materia misma de los versos: “Entregarse al poema es estar en contacto con la fuerza –no discursiva pero que penetra el lenguaje– del dolor. Esto en cuanto a la forma de expresión” (Rowe 65). En este sentido, podríamos casi colegir que el dolor y no otra cosa provoca la aparición del cuerpo, lo precipita, lo hace surgir textualmente como soporte. El dolor surge como hecho previo a la existencia corporal, pero es en lo corporal donde se convierte en herramienta de conciencia. Palabra, sujeto y cuerpo se dan a un tiempo en el poema, y Jean Franco llega incluso a identificar el instante en que este alineamiento se produce, en “Altura y pelos”:

La escritura constituye el medio por el cual el sujeto se separa de la experiencia común. Y la exclamación de dolor “ay yo” marca el nacimiento de esa criatura ilusoria. El poema reproduce así el proceso por el cual el ‘yo’ adviene a la existencia como efecto del lenguaje y como excedente de lo social. (Franco 244)

Carmen Ollé, siguiendo a autoras como Violeta Barrientos o Mónica Saldías, afirma que, a riesgo de consignar un casi manido lugar común, “el dolor en Vallejo es una forma de conocimiento que tiene su base en el cuerpo humano (Ollé 116). Charlotte Whittle, por su parte, tras analizar uno de los textos vallejianos más emblemáticos al respecto, “Los nueve monstruos”, caracteriza la naturaleza del dolor refiriéndose a su universalización, al hilo de indiferenciación que señala con su penetración en todos los ámbitos de la vida, y concluye que los dispersos y variados símbolos del mundo civilizado coinciden sin remedio en un dolor que les da unidad (240-1).

Lo que parece quedar claro es que el cuerpo en toda la poesía de Vallejo actúa como elemento conductor del dolor. Esta conductividad asume la condición fragmentaria corporal que el peruano impone en el texto mediante sus frecuentes sinécdoques. El cambio en el funcionamiento de la sinécdoque es ilustrativo de una transformación fundamental en *EAMC*, ya que no solo ahora “pertenece de nuevo a una totalidad mayor; además, figuras como el oxímoron y la paradoja se prestan para un uso nuevo, no ya para juntar

diferencias irreconciliables sino para indicar síntesis” (Franco 350). Desde *Los heraldos negros* hasta el poema XV del poemario bélico, la presencia del cuerpo da continuidad a un dolor que percibimos masivo y explícito. En *EAMC* el dolor sigue alojado en el cuerpo, pero todo en estos quince poemas de la guerra está al servicio, como hemos visto, de un bien común y mayor, que no es otro que la lucha por la salvación de lo que la República española representaba. Con estas condiciones contextuales –y textuales, cabría añadir–, lo corporal enlaza con esa respuesta que abordábamos al comienzo: la reacción de un cuerpo colectivo, el pueblo, que se defiende ante un ataque; y la reacción equivalente de cada individuo inscrito en ese cuerpo social, cada uno con su fusil frente al enemigo. Lejos de sumir al ser humano en la desesperación o en la inevitabilidad del sufrimiento, la dimensión corporal conecta al ser humano, en plena guerra, con la posibilidad directa de acción, de actuación efectiva en la realidad. Mauricio Ostria González lo resume de otro modo: “En Vallejo el esfuerzo por recomponer el mundo se realiza fundamentalmente en *Poemas humanos*, donde la recolección de los fragmentos diseminados, [...] la absorción de las partes en un ritmo totalizador sugieren la Utopía solidaria que culminará en *España, aparta de mí este cáliz*” (198). El cuerpo, que era vivencia existencial y común, agudiza su condición política y se espera a integrarse a un cuerpo mayor e inclusivo por cuya supervivencia se combate en España, como puede verse en el poema IV:

Los pordioseros luchan suplicando infernalmente
 a Dios por Santander,
 la lid en que ya nadie es derrotado.
 Al sufrimiento antiguo
 danse, encarnízanse en llorar plomo social
 al pie del individuo,
 y atacan a gemidos, los mendigos,
 matando con tan solo ser mendigos.
 ...
 ¡El poeta saluda al sufrimiento armado! (*Obra poética* 292)

Hacia la esperanza se dirige el primer poema de *EAMC*, como los voluntarios a quienes se dedica; el segundo verso fija la fe absoluta en los combatientes gracias a una alusión a su confiable osamenta: “Voluntario de España, miliciano / de huesos fidedignos” (281). A partir de ahí el sujeto oscila entre el cuerpo leal de los combatientes y el precario que a él le corresponde, y alude al corazón con su agonía mundial del soldado, al pecho

y a la frente impersonal propios, y a la condición de cuadrumano en soledad a la que queda reducido un sujeto incapacitado. Son muchas las alusiones al cuerpo en este texto, incluso a minúsculas partes que revelan una importancia fundamental, como si se intuyera que hasta el último átomo de la carne debe movilizarse en la batalla:

¡Campesino caído con tu verde follaje por el hombre
con la inflexión social de tu *meñique*,
...
y con la arcilla inserta en tu cansancio
y la que estaba en tu *uña*, caminando!” (283, la cursiva es mía).

Más adelante se consigna un vaticinio que asegura la futura reparación de carencias del cuerpo, pues hasta lo imposible sucederá:

¡Unos mismos zapatos irán bien al que asciende
sin vías a su cuerpo
y al que baja hasta la forma de su alma!
¡Entrelazándose hablarán los mudos, los tullidos andarán!
¡Verán, ya de regreso, los ciegos
y palpitando escucharán los sordos!
...
¡Solo la muerte morirá! (*Obra poética* 284)

Seres completos devendrán, con voz y capacidad de ver, con la escucha alerta y caminando sin tropiezo. Hay pues una traducción de la utopía ideológica¹² a lo corporal, transformación que hace de los futuros habitantes del mundo “cuerpos perfectos y espaciales”, como aquellos de los niños abortados renaciendo, a los que se alude en otro momento del poema. La lucha para alcanzar dicho estadio se origina en el cuerpo, en la defensa de la vida ante el enemigo, y en el cuerpo desemboca, en una felicidad básica que consistirá en simplemente amar, comer y beber:

¡Se amarán todos los hombres
y comerán tomados de las puntas de vuestros pañuelos tristes

¹² Ricardo González Vigil enfatiza el papel que juega en la obra de Vallejo la “utopía del amor”: “el Amor –postula Vallejo– (vivido en una unión universal, que no excluye a ninguna persona) vencerá a la Muerte; los muertos serán entonces ‘inmortales’, la Muerte morirá y el Amor imperará eternamente” (González Vigil 75).

y beberán en nombre
de vuestras gargantas infaustas!

Una nueva etapa humana asoma en el horizonte cuando el dolor pierde su ubicua presencia y se diluye la condición masiva a que nos tenía acostumbrados en poemarios anteriores. En *EAMC* surge la posibilidad de un nuevo orden que termine con el sufrimiento, intuido levemente por una voz textual que, casi infantil –como tantas veces en otros poemarios– plantea la guerra en términos simples y contundentes:

¡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 –la sospecho
cuando duermo al pie de mi frente
y más cuando circulo dando voces–
y hacedlo, voy diciendo,
por el analfabeto a quien escribo,
por el genio descalzo y su cordero,
por los camaradas caídos,
sus cenizas abrazadas al cadáver de un camino!

Sin embargo no podemos olvidar, y no lo haremos, cómo esta esperanza apoyada en el sólido cuerpo de los combatientes se tambalea a medida que el libro avanza –esa “utopía trágica” en que Ortega resume el discurso de los orígenes y el apocalíptico en este libro (Ortega, *La escritura* 220). También en el plano corporal va a condensarse la amenaza que se cierne sobre la República, como veremos en el último poema de *EAMC*. Considerando que dicho peligro se articulará sobre la evocación de España como madre, podemos adivinar el alcance del desafío.

6. ESPAÑA, CUERPO DE MADRE

Los dos últimos poemas de *EAMC* encaran abiertamente la posibilidad de un final aciago. El poema XIV amenaza con varias dualidades que se deshacen y parecen confundir entonces el bien y el mal, oposición bastante diáfana antes

(“matad a los malos”). La guerra va encenagando la tierra y difuminando las fronteras, lo que implica que el enemigo pueda hallarse bien cerca, incluso del mismo lado:

¡Cuidate, España, de tu propia España!
 ¡Cuidate de la hoz sin el martillo,
 cuidate del martillo sin la hoz!
 ¡Cuidate de la víctima a pesar suyo,
 del verdugo a pesar suyo
 y del indiferente a pesar suyo!

La gradación avanza pidiendo a España que se cuide de los nuevos poderosos, del leal, del cielo más acá del aire y viceversa, y finalmente esa esperanza que oxigenaba poemas anteriores va apagándose con un peligro inminente:

¡Cuidate de los que te aman!
 ¡Cuidate de tus héroes!
 ¡Cuidate de tus muertos!
 ¡Cuidate de la República!
 ¡Cuidate del futuro!

Llegando ya al final, son muchos los elementos corporales que se dan cita en el poema XV, “España, aparta de mí este cáliz”. La amenaza se verbaliza en este dramático texto mediante una enunciación hipotética –“si cae España”– que, por reiteración, va adquiriendo peso línea a línea, de manera que en los últimos versos ya casi podemos certificar esa caída y recibir con urgencia el llamado que lo cierra: “id a buscarla”. En los niños, en su cuerpo, se cebará la derrota: quedarán detenidos en su crecimiento, sus dientes reducidos a diez y en su pecho se alojará pronto un ruido anciano. Pero lo más interesante en relación con lo corporal se dirime en la plasmación de España, que se presenta asida en cabestro de su antebrazo, con el vientre a cuestras, con sus férulas que resuenan, con su rigor –“que es grande”– repartiendo energía y con una calavera en la mano que no calla. Además, lo fundamental:

¡Niños del mundo, está
 la madre España con su vientre a cuestras;
 está nuestra madre con sus férulas,
 está madre y maestra...

El hecho de que España aparezca concebida como madre ofrece, como poco, dos vías cruciales en Vallejo. La primera de carácter histórico y general: la guerra civil española, tras siglos de confrontación entre Hispanoamérica y España, supone el reencuentro en términos de una mayor igualdad y fraternidad. Se le devuelve, por parte de los intelectuales, una condición de madre patria revisada y, en el caso del apoyo a la República, renovada por las ideas de progreso compartidas también allá y en peligro a la sazón en suelo europeo. Esto, en cierto sentido, había comenzado años antes de la guerra, cuando España adquiere su efímera condición de república:

Cinco años de republicanismo habían convertido a la antigua madre patria en un espejo donde podían verse reflejados muchos de los temores y aspiraciones de las repúblicas hispanoamericanas. En ese espejo, trizado por la guerra a partir de julio de 1936, miraban y se miraban, espantados y esperanzados, políticos, intelectuales y amplios sectores de la población, movilizados como nunca en un contexto de extrema agitación. (Muñoz, *Perú* 15)

Pero, además, siendo Vallejo el creador del poema XV no podemos dejar de traer a un primer plano una verdad casi de Perogrullo: la figura materna constituye una de las presencias más inspiradoras y determinantes en la obra del peruano. Sin detenernos demasiado, como podríamos, en señalar su trascendencia biográfica, en el ámbito textual la sensación de orfandad que sobrevuela toda la creación poética de Vallejo se alimenta, en parte, de la pérdida de la progenitora¹³. Jorge Cornejo Polar ha destacado cómo la madre sufre un proceso de transubstanciación: “es ella la pura yema inacabable entregada amorosamente a los hijos” (Cornejo 104). Por su parte, Tace Hedrick sentencia: “The spiritualized figure of the mother might have served as this poetic guide, but her overdetermined absence in Vallejo’s poetry invests his writing only with a greater sense of the loss of such a female figure” (55). Podríamos concluir que esta pérdida de la infancia y de la madre es una vivencia de la que el sujeto textual no acaba de recuperarse jamás, máxime cuando se trata de una falta que entronca con una carencia ontológica que casi podríamos calificar de fundadora de la poesía de Vallejo. Martha Canfield

¹³ Escribe Vallejo a su hermano Manuel el 16 de octubre de 1918: “En este mundo no me queda nada ya. Apenas el bien de la vida de nuestro papacito. Y el día que esto haya terminado, me habré muerto yo también para la vida y el porvenir, y mi camino se irá cuesta abajo. Estoy desquiciado y sin saber qué hacer, ni para qué vivir. Así paso mis días huérfanos lejos de todo y loco de dolor” (Vallejo, *Correspondencia* 27).

concluye, en este mismo sentido, que “el adulto se ha quedado prisionero en el afuera de la casa, en el afuera de la infancia” (36). Para Jean Franco, el cuerpo de la madre está vinculado con la casa y el hogar, como por otra parte es evidente en los versos que evocaba Cornejo Polar –“Tahona estuosa de aquellos mis bizcochos / pura yema infantil innumerable, madre”–, o en el poema en prosa donde la progenitora alerta: “Tocan a la puerta! –dijo toda mi madre, tocándose las entrañas a trastes infinitos, sobre toda la altura de quien viene” (*Obra poética* 182). Añade Bruce acertadamente que Vallejo describe ese hogar y esa infancia como “una Edad de Oro perdida” (52).

Sin duda, en un contexto bélico apelar a los niños para salvar a España resulta un reclamo lógico y casi esperable: como suele repetirse con otro lugar común, los niños son el futuro de un país, de la humanidad. Pero si consideramos el alcance de la figura materna en la obra de Vallejo, tan cargada simbólicamente desde sus primeros poemas, no podemos sino conceder que el peso de toda esa pérdida, ya vivida, se cierne como sufrimiento anticipado en *EAMC*, también en el plano histórico y político: perder a la madre España será, como en el caso de la muerte de una madre real, un trance irreparable, una herida que no podrá restañarse jamás.

La derrota de la República supondrá la despedida, para siempre, de ese paraíso que pudo atisbarse un tiempo, que pudo incluso experimentarse parcialmente en algunas medidas progresistas de los primeros años treinta, desaparecidas violentamente después. Nada de eso volverá si España cae, y ese derrumbe nos convertirá en huérfanos a todos. El último poema de Vallejo, gracias a la aparición de una madre en trance de desaparecer, nos convierte, sin excepción, en niños perdidos para el futuro. Y en consonancia con el resto del poemario, es una pérdida que se consume en el cuerpo, en las delicadas sienas infantiles.

Con esa amenaza que teme decirse en voz alta, que más bien se desdice según es enunciada –“digo, es un decir”–, Vallejo parece anhelar la reacción colectiva que presenció al comienzo de la guerra: una respuesta orgánica y unánime de quienes verán de frente las consecuencias de la catástrofe. Todo sucede en el cuerpo, metafórica y literalmente, según hemos comprobado: en los cuerpos de los soldados convertidos en un gran organismo, en el cuerpo del poeta colmado de indecisión, en el de la madre España agonizante y, como fin inasumible, en los cuerpos de los niños que van a cesar de crecer.

BIBLIOGRAFÍA

- BERGAMÍN, JOSÉ. “Discurso”. *Segundo Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura (Valencia-Madrid-París, 1937). Actas, discursos, memorias, testimonios, textos marginales y apéndices*. Ed. Manuel Aznar Soler. Valencia: Institució Alfons El Magnànim, Centre Valencià d’Estudis i d’Investigació, 2018. 244-8.
- BINNS, NIALL. “Escritores y corresponsales hispanoamericanos en el Congreso de Escritores Antifascistas”. Jesús Cano Reyes, *La imaginación incendiada. Corresponsales hispanoamericanos en la Guerra Civil Española*. Barcelona: Calambur, 2017. 369-97.
- BRUCE, ENRIQUE. “El cuerpo materno y la ley del padre: en pugna por el niño poeta en el espacio de escritura de ‘Trilce’”. *Inti* 67-68 (2008): 45-62.
- CANFIELD, MARTHA L. “Muerte y redención en la poesía de César Vallejo”. *Inti* 36 (1992): 39-44.
- CORNEJO POLAR, JORGE. “El símbolo del alimento en la poesía de César Vallejo”. *Dolor, cuerpo y esperanza en Vallejo*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2008. 101-14.
- DÍAZ DEL CASTILLO, BERNAL. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Ed. Carmelo Sáenz de Santa María. Madrid: Planeta, 1992.
- ETCHEBÉHÈRE, MIKA. *Mi guerra de España*. 1976. Oviedo: Cambalache, 2014.
- FAÚNDEZ, EDSON. “España, aparta de mí este cáliz: el cuerpo diagramático y el poder del libro-cuerpo”. *Cuadernos del CILHA* 6 (2004): 1-17. https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/497/Faundez.CILHA6.pdf
- FOFFANI, ENRIQUE. “Figura del poeta en la iconografía vallejjiana: pobreza y dandismo”. *Archivo Vallejo. Revista de Investigación del Centro de Estudios Vallejanos* 1/1 (2018): 293-309.
- FRANCO, JEAN. *César Vallejo. La dialéctica de la poesía y el silencio*. Buenos Aires: Sudamericana, 1984.
- GILBERT, JOAN J. “Arte e historia: La poesía de Vallejo ante la guerra civil española”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 20 (1984): 243-56.
- GONZÁLEZ VIGIL, RICARDO. “El amor: la fórmula contra el dolor y la muerte”. *Dolor, cuerpo y esperanza en Vallejo*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2008. 75-83.
- HEDRICK, TACE. “Y hembra es el alma mía: Stumbling over the Female Body in Cesar Vallejo’s ‘Trilce’”. *Latin American Literary Review* 22/43 (1994): 51-6.
- LAMBIE, GEORGE. *El pensamiento político de César Vallejo y la guerra civil española*. Lima: Milla Batres, 1993.
- LARREA, JUAN. *César Vallejo y el surrealismo*. Madrid: Visor, 1976.
- MORA, CARMEN DE. “La hipérbole bíblica en César Vallejo”. *Revista de Crítica Latinoamericana* 84 (2016): 157-77.
- MUÑOZ CARRASCO, OLGA. *Perú y la guerra civil española. La voz de los intelectuales*. Madrid: Calambur, 2013.
- . “La delegación peruana: César Vallejo y los ausentes”. *El Segundo Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura, ochenta años después (Valencia, 2017)*. Ed. Manuel Aznar Soler. Valencia: Presidencia de la Generalitat Valenciana, 2021. 435-45.

- . “Cuchara, lápices y peinado: elementos cotidianos para una guerra en *España, aparta de mí este cáliz* de César Vallejo”. Madrid: Iberoamericana/Vervuert. En prensa.
- NERUDA, PABLO. “Canto a las madres de los milicianos muertos”. *Obras completas I. De “Crepusculario” a “Las uvas y el viento”*. Ed. Hernán Loyola. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1999. 371-3.
- OLLÉ, CARMEN. “La lectora de Vallejo: el cuerpo”. *Dolor, cuerpo y esperanza en Vallejo*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2008. 115-22.
- ORREGO, ANTENOR. *El sentido americano y universal de la poesía de César Vallejo*. Ed. Ricardo Silva-Santisteban. Lima: Cátedra Vallejo/Alastor Editores, 2018.
- ORTEGA, JULIO. “Vallejo: la poética de la subversión”. *Hispanic Review* 50/3 (1982): 267-96.
- . “Proceso de la nominación poética en Vallejo”. *Hispania* 72/1 (1989): 13-22.
- . *César Vallejo. La escritura del devenir*. Barcelona: Taurus, 2014.
- OSTRIA GONZÁLEZ, MAURICIO. “Gabriela Mistral y César Vallejo: La americanidad como desgarramiento”. *Revista Chilena de Literatura* 42 (1993): 193-9.
- ROWE, WILLIAM. *Vallejo. El acto y la palabra*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2010.
- SANTONJA GÓMEZ-AGERO, GONZALO. “Donde se revela el nombre en muerte de Pedro Rojas”. *Archivo Vallejo. Revista de Investigación del Centro de Estudios Vallejanos* 1/1 (2018): 17-22.
- SICARD, ALAN. “La épica como pasión: reflexión sobre el exordio de *España, aparta de mí este cáliz*”. *Archivo Vallejo. Revista de Investigación del Centro de Estudios Vallejanos* 1/1 (2018): 103-14.
- SMITH SOTO, ALAN. “Epílogo”. César Vallejo, *España, aparta de mí este cáliz*. Edición facsimilar. Madrid: Árdora Ediciones, 2012. 135-54.
- . “‘Ceci n’est pas Vallejo’, o ‘¿Quién no tiene su vestido azul?’: Vallejo y Magritte en traje de hombre”. *Archivo Vallejo. Revista de Investigación del Centro de Estudios Vallejanos* 1/1 (2018): 311-24.
- VALLEJO, CÉSAR. “Hispanoamericanos en París”. *Futuro* 8 (1936). En Olga Muñoz Carrasco. *Perú y la guerra civil española. La voz de los intelectuales*. Madrid: Calambur, 2013. 495-500.
- . “Las grandes lecciones culturales de la guerra española”. *Artículos y crónicas completos*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002. 957-59.
- . “La responsabilidad del escritor”. *Artículos y crónicas completos*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002. 967-73.
- . “Los enunciados populares de la guerra española”. *Artículos y crónicas completos*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002. 960-64.
- . *Correspondencia completa*. Ed. Jesús Cabel. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002.
- . *Obra poética completa*. Madrid: Alianza Editorial, 2017.
- WHITTLE, CHARLOTTE. “Una economía del dolor: lectura de ‘Los nueve monstruos’ de César Vallejo”. *Inti* 67-68 (2008): 239-43.
- VICH, VÍCTOR. “Un poeta de las ‘causas perdidas’”. *Archivo Vallejo. Revista de Investigación del Centro de Estudios Vallejanos* 1/1 (2018): 255-91.