España, aparta de mí este cáliz: comunicación poética de un conflicto

El verdadero contacto de César Vallejo con España se inició a fines de 1930 cuando, expulsado de Francia por razones políticas, debió fijar su residencia en Madrid. [1] El poeta peruano por lo tanto estuvo allí en los momentos decisivos de la coalición republicano-socialista por derrocar la Monarquía [2] y presenció el triunfo republicano en las elecciones del 12 de abril de 1931, así como la tensión vivida por los españoles en los días que siguieron a la victoria electoral, víspera de la nueva República. Identificado desde el principio con la nueva causa, justo es pensar que ante tan agitados e importantes sucesos Vallejo no permaneció inactivo. Regresó a Francia y, al estallar la Guerra Civil en julio de 1936, sabemos que de inmediato ayudó a organizar Comités de Defensa de la República, puso oído atento a las noticias provenientes de España, y escribió varios artículos a favor de las ideas defendidas por el Frente Popular. El 15 de diciembre del mismo año viajó por pocos días a Barcelona y Madrid, y ante la realidad que allí se le mostraba sintió en carne propia la tragedia de la lucha. Su último viaje fue en julio de 1937 como delegado al Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura, durante el cual recorrió Madrid y Valencia en compañía de otros escritores .

España, aparta de mí este cáliz, [3] obra póstuma de Vallejo, es la expresión verbal de una crisis interior que desde hacía tiempo se venía fraguando y que se hace concreta

[1] *Queda bastante claro ahora que Vallejo fue a España por primera vez en 1925 a cobrar una beca que había conseguido (véase, por ejemplo, A. Coyné,* César Vallejo, *Buenos Aires, Nueva Visión, 1968, p. 260). El valioso documento editado por R. Alonso,* César Vallejo: cartas a Pablo Abril *(Buenos Aires, R. Alonso Editor, 1971), confirma el hecho de que Vallejo, viviendo en París, solicitara en 1924 una de las becas que el gobierno del general Primo de Rivera otorgaba a estudiantes latinoamericanos para seguir carrera en España, y la carta dirigida por el poeta el 4 de agosto de ese año a Pablo Abril señala que aquél se proponía estudiar Jurisprudencia en Madrid. Vallejo obtuvo la beca en 1925 pero se vio obligado a renunciar a ella en 1927. Si nosotros le damos más importancia a su viaje a España en 1930, es por considerar el contexto ideológico de la vida del poeta en ese momento, y la repercusión que tuvo en él la experiencia política de la cual fue testigo. Expulsado de Francia por un decreto de la Direction de la Sureté Générale del 2 de diciembre de 1930, Vallejo y Georgette salieron de París el 29 de diciembre rumbo a Madrid, vía Barcelona, recibiendo el nuevo año en la capital y permaneciendo allí en 1931. (Véase A. Flores, «Cronología de vivencias e ideas»,* Aproximaciones a César Vallejo, *I. A. Flores Edit., New York, Las Américas, 1971, pp. 25-128.)*

[2] *El 17 de agosto de 1930 se había celebrado el llamado «Pacto de San Sebastián», en el cual los grupos opuestos a la Monarquía decidieron coordinar sus acciones a fin de lograr más eficazmente un cambio de régimen. Esta decisión, no hay duda, fue básica para el triunfo electoral del año siguiente, y el consiguiente renacimiento de la República. Para una idea más completa de estos sucesos véase, por ejemplo, Ricardo de la Cierva,* Historia de la guerra civil española. Antecedentes: Monarquía y República. 1898-1936 *(Madrid, Librería Editorial San Martín, 1969).*

[3] *César Vallejo,* Obra poética completa *(Lima, Francisco Moncloa Editores, 1968). Edición numerada con facsímiles de los originales dejados por el autor, preparada bajo la dirección de Georgette de Vallejo, con prólogo de Américo Ferrari.*

El patio del Cuartel de la Montaña. Madrid.
Foto de Alfonso, tomada el 20 de julio de 1936

ante la magnitud del conflicto. Si, como veremos a continuación, el libro se salva de lo que hubiera podido ser su limitada referencia a una experiencia histórica determinada, es por constituir precisamente el máximo logro vallejiano de comunicación entre su yo poético y el posible lector. Un equilibrio expresivo que, colocándose en el fondo mismo del dolor humano, se pone a la altura de las mejores obras de la lírica hispánica.

La intuición poética

Aunque poseedor de ideas marxistas y simpatizante declarado de la República, [4] Vallejo no expresa en *España, aparta de mí este cáliz* ni ira, ni acusación, ni proselitismo político (compárese, por ejemplo, con el Neruda de *España en el corazón),* convirtiéndose así su obra en verdadero testimonio de identificación con el sufrimiento de un pueblo. De esta manera lo primero que surge en la lectura del libro es el sentimiento de solidaridad con que su yo poético se desplaza hacia el hombre común, el que hace la lucha:

> 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;
>
> (I, «Himno a los voluntarios de la República»)

Está claro que Vallejo nunca se había sentido lejos del dolor humano, revelando desde los momentos iniciales de su obra un sentimiento de culpa que lo emparentaba con el prójimo y le hacía sufrir, por desplazamiento intuitivo, los pesares del mundo. [5] Pero también sería posible decir que nunca faltó en él cierto individualismo metafísico. Ahora, sin embargo, frente a una realidad concretamente desastrosa, la visión vallejiana alcanza su socialización total: el pánico y coraje que habitan en el pecho del voluntario republicano habitan igualmente en el suyo. Por eso al saber de las bombas la reacción de su yo poético es caótica: corre, escribe, aplaude, llora, atisba, destroza, etc., al tiempo que busca en la irracionalidad una forma de protección contra lo circundante: «detie-

[4] *Dice su viuda que el poeta recibió la República con cierta indiferencia, pues no tenía fe en un cambio de régimen que resultaba de un proceso pacífico como fueron las elecciones (véase Georgette de Vallejo,* Apuntes biográficos sobre «Poemas en prosa» y «Poemas humanos», *Lima, Moncloa Editores, 1968). Arrebatado por sus visitas a la Unión Soviética, lo ideal para César Vallejo habría sido tal vez una especie de Revolución Bolchevique. De todas maneras, Vallejo casi de inmediato simpatizó con el nuevo sistema que, aunque inseguro, perseguía un nuevo orden de cosas.*

[5] *En un momento culminante de* Poemas en prosa *el poeta aclara muy explícitamente la naturaleza diversificada y caótica de ese dolor: «Yo no sufro este dolor como César Vallejo. Yo no me duelo ahora como artista, como hombre ni como simple ser vivo siquiera. Yo no sufro este dolor como católico, como mahometano ni como ateo. Hoy sufro solamente. 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. Si no fuese católico, ateo ni mahometano, también lo sufriría. Hoy sufro desde más abajo. Hoy sufro solamente.» («Voy a hablar de la espeanza»,* Obra poética completa, *p. 243.)*

nen mi tamaño esas famosas caídas de arquitecto / con las que se honra el animal que me honra;» (I, «Himno a los voluntarios...»).

Sabemos que con su viaje a Europa, y sobre todo después de su visita a la Unión Soviética, Vallejo experimentó una metamorfosis ideológica que se concretó en su posterior afiliación al comunismo; pero si tuviéramos que definir el comunismo vallejiano no creemos desacertado afirmar que consistía en un amor fraternal con el que se redimirían los pesares del hombre. Como bien ha señalado James Higgins: «El comunismo le proporciona el medio de llevar el amor a la práctica y la posibilidad de realizar este estado ideal en la tierra». [6] Es decir, un comunismo que puede entenderse como cierta forma de cristianismo práctico, o la tarea del Buen Samaritano: una fraternidad reforzada por la acción colectiva, puesto que se ha llegado al convencimiento de que la Tierra Prometida es ésta, y el Redentor no es más que la unidad combatiente representada en cada hombre que lucha. El punto culminante de esta actitud cristiano-revolucionaria lo expresa el hablante lírico en el poema «Masa»:

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.
. . .
Entonces, todos los hombres de la tierra
le rodearon; les vio el cadáver triste, emocionado;
incorporóse lentamente,
abrazó al primer hombre; echóse a andar...
(XII, «Masa»)

Que un hombre se identifique con otro hombre no basta, es necesario que todos los seres humanos se levanten uniendo sus sentimientos y sus fuerzas para que el milagro de la redención universal se realice.

España, que en febrero de 1936 había dado la victoria al Frente Popular, representaba para el poeta el nacimiento de esa posible solución. En un acto electoral, el pueblo había salvado la paz nacional y recobrado al mismo tiempo sus soberanos derechos. La República era así algo definido que señalaba el nacimiento de un mundo nuevo con el que nacía también un nuevo hombre, socializado, dedicado al servicio de su colectividad, dispuesto en todo momento al sacrificio. Era el bolchevique que había conocido en la Unión Soviética, y era también el voluntario que ahora venía a luchar por España, convertida simbólicamente en una tabla votiva sobre la cual oficiaba su sacrificio el hombre. Sobre el campo están los mártires: el proletario, el campesino, el guerrero; si el poeta se acerca a ellos, lo hace más como un profeta que anuncia los frutos del sacrificio que como acusador de calamidades:

¡Constructores
agrícolas, civiles y guerreros,
de la activa, hormigueante eternidad: estaba escrito
que vosotros haríais la luz, entornando
con la muerte vuestros ojos;

[6] *J. Higgins,* Visión del hombre y de la vida en las últimas obras poéticas de César Vallejo *(México, Siglo XXI Editores, 1970), p. 306.*

que, a la caída cruel de vuestras bocas,
vendrá en siete bandejas la abundancia, todo
en el mundo será de oro súbito
y el oro,
fabulosos mendigos de vuestra propia secreción de sangre,
y el oro mismo será entonces de oro!

(I, «Himno a los voluntarios...»)

A través de la palabra poética se transparenta de esta manera el hondo significado del sacrificio humano en aras de la República, del que resulta la preservación de un mundo nuevo, la preparación de una sociedad en la que el amor será condición de todos, y en la cual un caos milagroso cambiará el orden de las cosas:

¡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!

(I, «Himno a los voluntarios...»)

Pero es evidente que la culpabilidad antigua de Vallejo sigue acosándolo. Se manifiesta ahora, a través de su yo poético, al sentirse incapacitado para dar más de sí mismo en la lucha que lleva a cabo su amigo el obrero, el otro hombre, y no puede menos que disculparse: «¡Obrero, salvador, redentor nuestro, / perdónanos, hermano, nuestras deudas!» (I, Himno a los voluntarios...»). En España se trata, según la intuición vallejiana de una lucha entre el Bien y el Mal. Si el Bien triunfa, el ideal social que en su mente ha venido madurando no será una utopía; pero para que esto suceda lo más importante es que el hombre se recobre a sí mismo, encontrando al otro, y que unidos en la lucha hundan el Mal hasta sus raíces, salvándose de esta forma el ente consciente de una función material coordinada con un espíritu:

¡Extremeño, dejásteme
verte desde este lobo, padecer,
pelear por todos y pelear
para que el individuo sea un hombre,
para que los señores sean hombres,
para que todo el mundo sea un hombre, y para
que hasta los animales sean hombres,
el caballo, un hombre,
el reptil, un hombre,
el buitre, un hombre honesto,
la mosca, un hombre, y el olivo, un hombre
y hasta el ribazo, un hombre
y el mismo cielo, todo un hombrecito!

(II, «Batallas»)

En el decisivo momento de la lucha, lo más urgente es la humanización del individuo y del universo. A partir del hombre, y llegando a los más simples elementos, se adquirirá la conciencia colectiva, la balanza cósmica se emparejará. El obrero, antes que obrero es hombre; el voluntario italiano, soviético, del sur o del norte, antes que todo representa al hombre. Y la muerte de la madre Rosenda, del viejo Adán, del sabio,

del barbero, del mendigo, de la enfermera o del sacerdote, antes que cualquier otra cosa indica que están matando a ese hombre. Es necesario entonces adoptar una posición defensiva contra el Mal que a cada momento hace mayores estragos. Es imprescindible combatir la muerte a fin de ganar la vida:

¡Voluntarios,
Por la vida, por los buenos, matad
a la muerte, matad a los malos! [7]
(I, «Himno a los voluntarios...»)

La muerte había preocupado siempre a Vallejo quien, desde el comienzo de su labor poética, reveló su inquietud por descifrar tal misterio. Veía en el tiempo, tal como Quevedo, «ese abuelo instantáneo de los dinamiteros» (I, «Himno a los voluntarios...»), un correr constante hacia la muerte. Vida y muerte resultaban por lo tanto inseparables, dos opuestos que mediante un hilo mágico se unían, identificándose trágicamente. [8] Pero frente al drama de la Guerra Civil el poeta peruano ha decidido robarle un tramo a la muerte. No es que haya dejado de pensar que constantemente —por el mismo hecho de existir— el hombre la lleva a cuestas, sino que al prever mesiánicamente la existencia de una futura armonía cósmica ve en la derrota a la muerte una prolongación de su esperanza. [9] En el poema V, «Imagen española de la muerte», la imagen a que se refiere el título es una viajera abominable que acompaña la sombra de cada hombre. Pero el hablante lírico no se contenta con exponer la amenaza sino que señala un duro deseo de combatirla. La muerte, por un momento, se ha hecho algo concreto: camina en la forma del hombre enemigo, centellea en la hoja del cuchillo moro, se esconde al pie de los tanques:

¡Llamadla! Hay que seguirla
hasta el pie de los tanques enemigos,
que la muerte es un ser sido a la fuerza,
cuyo principio y fin llevo grabados
a la cabeza de mis ilusiones,
por mucho que ella corra el peligro corriente

[7] *En estos versos el poeta nos recuerda a Miguel Hernández, otro mártir de la palabra y del combate, cuando en medio de una exaltación emocional semejante dijo: «Es preciso matar para seguir viviendo», con lo que señalaba la necesidad del sacrificio (M. Hernández, «Canción del esposo soldado»,* Viento del pueblo, Obras Completas, *Buenos Aires, Losada, 1960, p. 302).*

[8] *Recordemos los versos iniciales del primer libro de Vallejo,* Los heraldos negros *(1918): «Hay golpes en la vida, tan fuertes... Yo no sé! / ... Serán los potros de bárbaros atilas; / o los heraldos negros que nos manda la Muerte.»* (Obra poética completa, *p. 51). La idea que aquí nace se desarrollará a lo largo de toda la obra vallejiana. Sobre la influencia de Quevedo en Vallejo y las diferencias que median entre los dos ante el concepto de la muerte véase, por ejemplo, Giuseppe Bellini,* Quevedo y la poesía hispanoamericana del siglo XX: Vallejo, Carrera Andrade, Paz, Neruda, Borges *(New York, Eliseo Torres, 1976). También, A. Ferrari, «La existencia y la muerte», en* Aproximaciones a César Vallejo, *1, Simposio dirigido por A. Flores (New York, L. A. Publishing Co., 1971), pp. 317-333.*

[9] *Esta última idea es sumamente importante si se quiere establecer la diferencia. Antes, Vallejo daba todo por perdido; sin embargo, al orientar su ideología en una línea marxista, su actitud cambia: el mundo puede ser bueno o malo, según nosotros lo hagamos. La sociedad universal está corrupta, es cierto, pero está en la buena voluntad de cada hombre crear patrias nuevas. La solución está, pues, en crear una nueva conciencia, y la vida es entonces una necesidad. No queremos decir que éste sea el credo de la teoría marxista; simplemente estamos convencidos de que fue así cómo lo entendió el poeta peruano.*

que tú sabes
y que haga como que hace que me ignora.
(V, «Imagen española de la muerte»)

Pero es vivir lo que más interesa ahora. De aquí que convencido de su misión entre seres que, como él, padecen toda suerte de pesares, el yo poético vallejiano señale, al abandonar su muerte, la más completa solidaridad con aquellos que se han impuesto la tarea de ganar a fuerza de arrojo un nuevo género de vida:

Vamos, pues, compañero;
nos espera tu sombra apercibida,
nos espera tu sombra acuartelada,
mediodía capitán, noche soldado raso...
Por eso, al referirme a esta agonía,
aléjome de mí gritando fuerte:
¡Abajo mi cadáver!... Y sollozo.
(X, «Invierno en la batalla de Teruel»)

Triunfar sobre la muerte, pues, no equivale a una prolongación de la existencia individual, sino a la eternización de un principio común: la búsqueda de una inmortalidad colectiva basada en los ideales más simples de las masas. Como bien anota Américo Ferrari, [10] Vallejo ha transformado «uno» en «todos». Anteriormente, es cierto, también ha dirigido su palabra de consuelo al hombre, pero siempre éste llevaba el sello de una resignación fatalista. Ahora —y creemos que esto es lo que la actitud del poeta debe al marxismo— ve una esperanza más allá de la presente agonía.

Si, como ya hemos dicho, *España, aparta de mí este cáliz* se salva del simple acento político, se debe indudablemente al hecho de ser un discurso poético dirigido directamente al hombre, sin que medien diferencias de ningún tipo. La lucha en España es desastrosa para todos; pero reducirla al aspecto mecánico de destapar una granada, apretar un gatillo, o encender un taco de dinamita, limita en forma considerable el significado del conflicto. Para Vallejo es evidente que en España agoniza algo diferente; algo que no lo dicen ni el tanque ni el rifle; algo que no puede confundirse con las bombas. Allí agoniza la naturaleza misma del individuo. Y cuando éste pelea, castiga con pedazos de su cuerpo, con su más recóndito elemento, como amparándose en su más grande factor defensivo. Pedro Rojas, ferroviario de profesión, es padre y marido a la vez. Pero antes que nada Pedro es un individuo. Por eso, cuando lo matan, los asesinos destruyen esa individualidad matando al mismo tiempo a Pedro y al hombre:

Solía escribir con su dedo grande en el aire:
«¡Viban los compañeros! Pedro Rojas»,
de Miranda de Ebro, padre y hombre,
marido y hombre, ferroviario y hombre,
padre y más hombre. Pedro y sus dos muertes.
(III)

Este guerrero ha muerto humanamente. Sobre su pecho no han encontrado medallas al valor o a su fe en el gobierno; han encontrado simplemente una cuchara, símbolo

[10] *Véase A. Ferrari,* César Vallejo. Trajectoire du Poète *(París, Editions Seghers, 1967), pp. 45-46.*

de la vitalidad que muy adentro llevaba. Con ella indicaba que comía, que alimentaba sus fuerzas para llegar al día siguiente porque creía en la vida. Y era tanta la que en él llevaba que, aún después de muerto, alcanza a romper el aire con su grito de combate.[11] Ernesto Zúñiga y Ramón Collar también estaban llenos de vida. Ernesto se desplomó de espaldas sobre la tierra, único trono que conoció su heroísmo. Pero en silencio, desde el fondo de su sepultura, desde el simple zapato donde empezaba su estatura, el guerrero seguía escuchando el latir de la batalla. Ramón Collar, por su parte, es un campesino que debió dejar sola a su familia para defender Madrid en el campo de batalla. A él se dirige el hablante lírico en tono de mucha confianza, producto del conocimiento integral que tiene del héroe:

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

(VIII)

No hay duda de que la figura de Ramón Collar se presenta en la visión del poeta como la de un nuevo Cristo, redentor de los sufrimientos humanos. No en vano se le invoca como al «hijo limítrofe del viejo Hijo del Hombre!». En la primera estrofa del poema hay también una clave para la proyección religiosa conscientemente creada: «en tanto que visitas, tú, allá, a las siete espadas, en Madrid,». Recordemos que el número siete conlleva en la tradición católica una significación especial (son siete los Pecados Capitales, las Obras de Misericordia se dividen en dos grupos: siete «espirituales» y siete «corporales»; son siete los dolores que pasó la Virgen, etc.). Más adelante cuando el hablante dice:

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

(VIII)

hace más evidente la idea del holocausto: el mártir del nuevo Gólgota ha sido sacrificado, pero la senda abierta con su ejemplo es seguida a su vez por muchos otros.

La visión simbólico-religiosa vallejiana alcanza su momento culminante en el poema «Redoble fúnebre a los escombros de Durango», donde el lector descubre un tono característico de oración sagrada.[12] El hablante, oficiante riguroso, se inclina ante el al-

[11] *En su artículo «Vallejo: La poética de la subversión» Julio Ortega aporta esta aclaración importante: «la historia de Pedro Rojas (...) funde a un sujeto de la cultura popular sublevada en el drama de la escritura. La incorrección gramatical de la escritura de Pedro supone la ocupación del lenguaje por un sentido mayor que su mera corrección. Escribir con el dedo sugiere, además, una escritura natural y escribir en el aire, una escritura cósmica.» (J. Ortega, «Vallejo: La poética de la subversión»,* Hispanic Review, *núm. 50 (1982), p. 273.)*

[12] *Para una mejor idea de esa visión véase, por ejemplo, E. Chirinos Soto,* César Vallejo poeta cristiano y metafísico *(Lima, Editorial Jurídica, 1969).*

tar y ofrece una letanía de amor y esperanza al sacrificio español. Nuevamente un elemento de connotación especial, el polvo,[13] surge en el poema, y a éste se dirige el ofrecimiento:

> Padre polvo que subes de España,
> Dios te salve, libere y corone,
> padre polvo que asciendes del alma.
>
> (XIII, «Redoble fúnebre a los escombros de Durango»)

Como el polvo significa simbólicamente la sustancia más íntima del hombre, es preciso que se salve. Es entonces cuando el hablante pone su esperanza en Dios quien es en último caso el único que puede realizar el milagro: «Dios te salve, te guíe y te dé alas, / padre polvo que vas al futuro» (XIII, «Redoble...»).

Se acerca el final de su grito poético, y si algo pesa en el alma de César Vallejo es la incertidumbre en el futuro de España. Tantas cosas suceden al mismo tiempo, tantos intereses están mezclados, que en su visión, presintiendo días amargos, llama la atención de la tierra en que se lucha, advirtiéndole el peligro que la amenaza e invitándola a prepararse: «¡Cuídate, España, de tu propia España!» (XIV). La lucha no es fácilmente divisible en los bandos nacionalista y republicano, hay más que esto y Vallejo lo sabe. En las calles se pelea con coraje, con inigualable decisión; pero hay también quienes pelean solamente desde un escritorio: son la burocracia del conflicto en cuyos despachos se arma y desarma de mil maneras lo que sucederá en el minuto siguiente; son los redentores verdaderos o falsos, peligrosos en su celo, en sus pasiones, en su llamado amor a la patria:

> ¡Cuídate, España, de tu propia España!
> ¡Cuídate de la hoz sin el martillo,
> cuídate del martillo sin la hoz!
> ¡Cuídate de la víctima apesar suyo,
> del verdugo apesar suyo
> y del indiferente apesar suyo!
>
> (XIV)

Aunque Vallejo lamentablemente no vivió lo suficiente para conocer lo que vendría después de la guerra, su intuición poética le permitió profetizar la serie de incontables calamidades que esperaban a España. El no veía posible el triunfo de la República; pensaba que sólo un milagro podría salvarla, y ser testigo de tan triste realidad lo sumergía en una pena incontrolable. De ahí que, como Cristo invocando al Padre en el Huerto de los Olivos, su yo poético exclame ahora en un ruego final: «¡España, aparta de mí este

[13] *Dentro de la conciencia cristiana, Dios creó al hombre de barro y a la primera mujer la formó de una costilla del hombre. La tierra, pues, es sustancia esencial en la primera creatura, y por lo mismo adquiere significado trascendental en relación con su naturaleza. Cuando, puestos en el Paraíso Terrenal, la primera pareja pecó, Dios amonestó así a Adán: «Porque escuchaste la voz de tu esposa y te pusiste a comer del árbol respecto del cual te di este mandato: "¡No debes comer de él!", maldito está el suelo por tu causa. Con dolor comerás su producto todos los días de tu vida. Y espinos y cardos haré crecer para ti, y tienes que comer la vegetación del campo. Con el sudor de tu rostro comerás pan hasta que vuelvas al suelo, porque de él fuiste tomado. Porque polvo eres y a polvo volverás», Génesis, 3:17. De este castigo se resintió Vallejo, y pensó que ese polvo a que estaba condenado era precisamente la salvación: la mejor jugada del hombre al juicio divino.*

cáliz!». La derrota está cerca, aunque el poeta se obstina en verla como simple presentimiento:

> Si cae —digo, es un decir— si cae
> España, de la tierra para abajo,
> niños, ¡cómo vais a cesar de crecer!
> ¡cómo va a castigar el año al mes!
> ¡cómo van a quedarse en diez los dientes,
> en palote el diptongo, la medalla en llanto!
> ¡Cómo va el corderillo a continuar
> atado por la pata al gran tintero!
> ¡Cómo vais a bajar las gradas del alfabeto
> hasta la letra en que nació la pena!
>
> (XV, «España, aparta de mí este cáliz»)

Su angustia va dirigida a los niños, que representan la semilla con que se siembra el futuro de un pueblo. Y si sucumbe la República esta semilla no germinará, el biológico proceso del crecimiento se detendrá, y el único movimiento posible será el retroceso a la ignorancia primitiva, a la primera letra.

Sabemos que Vallejo había presenciado el nacimiento de la Segunda República. Si como queda señalado por sus contribuciones periodísticas de aquellos días había en él una verdadera inquietud política, es indudable que siguió con sumo interés el curso del nuevo sistema. Ahora bien, si por una parte la República representaba un intento de acercamiento al estado social soñado por el poeta, éste imponía la realidad al sueño y debió advertir el caos que desde un comienzo reinó. La República —por innumerables razones que no cabe destacar aquí— no pudo dar lo que de ella se esperaba,[14] pero en la conciencia de quienes deseaban una sociedad diferente el nuevo sistema se convirtió en un noble símbolo que merecía ser defendido a toda costa. Cada uno lo entendió a su manera y Vallejo hizo lo mismo. En España no luchaban solamente el antiguo y el nuevo régimen por imponerse el uno al otro, en España agonizaba el hombre. Y como la República era el símbolo de una posible reivindicación de los valores humanos, interesaba que humanamente se salvara. El testimonio poético de Vallejo responde así al sentimiento de un hijo que presencia el sacrificio materno, incapaz de evitarlo. Su solidaridad, por lo tanto, no se queda en el plano elemental de lo político sino que se eleva a una dimensión más alta en que la lucha simboliza toda una agonía universal. Es dentro de este nivel donde se mueven las emociones del poeta, su temple de ánimo, y es éste el nivel en que el lector tiene que colocarse para entender el contenido del libro en su totalidad. Veamos a continuación cómo se logra en la escritura ese equilibrio comunicativo.

[14] *No está de más recordar aquí las palabras de un historiador del conflicto: «La República, que bien pudo ofrecer aquel "sugestivo sistema de vida común" propugnado por uno de sus fautores, se hizo imposible por el egoísmo sectario de todos los que, de grado o por fuerza, se agolpaban bajo su bandera... Los que no se le oponían cerradamente la querían solamente para utilizarla... nadie estaba sin pecado, nadie podía tirar con justicia la primera piedra... porque desde el primer día habían comenzado a volar todas las piedras.» (R. de la Cierva,* Historia de la guerra civil española, *p. 146.)*

Estructura del discurso

Cada poema de *España, aparta de mí este cáliz* es el desarrollo completo de un momento emocional determinado al que corresponde una arquitectura bien elaborada, con lo que resulta entre el hablante lírico y el lector un verdadero circuito comunicativo. El primero es el punto A, el segundo el punto B, y entre los dos queda extendida una línea de contacto con períodos representados en cada uno de los poemas:

Poema	Idea central
I	El hablante lírico rinde tributo al heroísmo de los voluntarios y presenta su caos personal al no ser capaz de igualarse a la acción de esos guerreros. Analiza el carácter humano del conflicto, presenta a los voluntarios como salvadores del universo, y los exhorta a continuar en su lucha.
II	El dato sobre la lucha se hace más preciso ahora, al ser referido a algunas batallas: Extremadura, Talavera, Guernica, Madrid, Bilbao, Santander y Málaga.
III	Ahora se trata de presentarle al lector un drama individual: Pedro Rojas = pérdida de una individualidad.
IV	Nuevo homenaje de respeto a quienes luchan por España. Esta vez los guerreros quedan enaltecidos por su miserable condición.
V	Punto de reflexión sobre la muerte y exhortación a una lucha decidida contra ella.
VI	Otro momento de tragedia individual: Ernesto Zúñiga.
VII	Reflexiones sobre la prolongada lucha en Gijón.
VIII	Otro caso de sufrimiento individual: Ramón Collar.
IX	Reflexiones frente al cadáver de un luchador muerto en la batalla de Toledo.
X	Más reflexiones sobre la guerra y la muerte, terminando el poema con un gesto en que el hablante abandona su sentimiento morboso ante la vida e invita al defensor republicano a no ceder en el combate.

Poema	Idea central
XI	El hablante reflexiona frente a otro cadáver.
XII	Aplicación fantástica de un principio de lucha: la unión hace la fuerza.
XIII	El hablante eleva una oración por la salvación del universo, representado en el polvo, y pide un futuro mejor.
XIV	Prevención a España
XV	La prevención anterior está justificada por el presentimiento de que España puede perecer, en cuyo caso la única salvación posible está en los niños —la semilla del futuro—, a quienes el hablante confía esa sagrada misión.

La importancia de la emoción en el puente comunicativo establecido obedece a que los puntos de contacto entre A y B se encuentran localizados en proporción directa a ésta. En este caso, si se quisiera trazar una trayectoria del recorrido, el punto inicial estaría en el poema I, ascendente a medida que se van verbalizando las emociones, suspendido o en reposo cuando el hablante lírico reflexiona sobre algún hecho, elevado al máximo en la oración que representa el poema XIII, con un descenso final en el poema XV, donde el presentimiento de la posible derrota trae un agotamiento inevitable. La línea queda entonces constituida por quince poemas (716 versos en total) que, según el número de versos en las diferentes estrofas, podemos clasificar en tres grupos. Al primero pertenecen los poemas XI y XIII, con sus versos repartidos equitativamente en las estrofas que presentan:

poema XI: 7 + 7

poema XIII: 3 + 3 + 3 + 3 + 3 + 3 + 3 + 3 + 3 + 3

A éstos denominaremos poemas regulares. Al segundo grupo pertenecen los poemas VI y XII que, sin ser completamente regulares en la disposición de sus versos, tienden a cierta simetría formal:

poema VI: 5 + 6 + 6 + 6 + 5

poema XII: 4 + 3 + 3 + 3 + 4

Estos son los semirregulares. En un tercer grupo están los que llamaremos irregulares por no señalar muestra alguna de uniformidad en la disposición de los versos. Aquí están todos los otros poemas, excepto el XIV que evade la clasificación por ser monoestrófico.

Si algo define la obra de Vallejo en su totalidad es el esfuerzo constante del poeta por encontrar un nivel de expresión por medio del cual verbalizar adecuadamente su experiencia. *España, aparta de mí este cáliz* no sólo es fiel a esta característica sino que es tal vez la obra de Vallejo en que la forma se perfecciona como vehículo de la intui-

ción. Un poema regular como el XIII, por ejemplo, mediante una secuencia de diez tercetos con versos decasílabos acentuados en 3.ª, 6.ª y 9.ª sílabas, y perfectamente bimembres, produce en el lector la sensación de solemnidad y reposo propia de los himnos sagrados. Si pensamos en cuál ha sido el propósito del hablante al expresar su emoción en ese orden, debemos aceptar que el resultado ha sido positivo. En el otro poema regular (formado por endecasílabos y dodecasílabos, con la presencia de un trisílabo en el verso 11) cada estrofa alcanza en su final un grado emocional ascendente que sirve al mismo tiempo para dar solidez a la forma externa. En la primera estrofa, mediante la seriación trimembre exclamativa de los versos 5, 6 y 7:

Le gritaron / su número: / pedazos.
Le gritaron / su amor: / ¡más le valiera!
Le gritaron / su bala: / ¡también muerta!

(XI)

y en la estrofa final mediante la seriación bimembre de los versos 13 y 14, con lo cual la emoción alcanza un eco mayor:

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

(XI)

El acierto en la elaboración externa del poema puede también observarse en un caso semirregular como «Masa», en que prevalecen los versos heptasílabos (solos o en combinaciones) y los endecasílabos (en una ocasión también combinados), y en el que la relación interestrófica queda reforzada por la inevitable participación del lector. Efectivamente, desde el comienzo de la lectura del poema el lector adopta una actitud semejante a la de quien escucha un cuento, es decir, los detalles de algún acontecimiento:

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.

(XII)

La comparación es válida considerando que, en el caso de un cuento («Cierto día, después de una gran batalla, en el campo se pudo observar que yacía un hombre muerto. Entonces, uno de los sobrevivientes se le acercó y le dijo al oído: ¡No mueras, hombre, ten en cuenta que yo te amo!, pero el cadáver no resucitó»), al no decir nada más el narrador, no hay duda de que el oyente queda insatisfecho pues su intuición le dice que algo ha quedado inconcluso; y si esto es todo, es un mal cuento. Esta es precisamente la suspensión de pensamiento que como lectores experimentamos al llegar al verso 4 de la estrofa anterior; o sea, intuimos que algo falta allí. Es aquí donde el hablante o narrador lírico apoya la continuidad de su historia:

Se le acercaron dos y repitiéronle:
.....
Acudieron a él veinte, cien, mil, quinientos mil,
.....

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

(XII)

La emoción quedaba suspendida por el encadenamiento de los versos 4, 7, 10 y 13: «Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo». Al llegar al verso 14 de la última estrofa, el «entonces» nos introduce ya a una conclusión. La emoción en la lectura aumenta rápidamente pues desconocemos el desenlace, y a continuación se satisface nuestra curiosidad con el inesperado final de la historia. Nuevamente la forma externa ha funcionado como un eficaz vehículo del pensamiento.

Tomemos ahora el poema IX, como ejemplo de un caso irregular, y descubriremos lo mismo. El discurso se inicia con dos oraciones enunciativas (la segunda es ampliación metafórica de la primera), que anuncian la experiencia que el hablante desea comunicar: «Un libro quedó al borde de su cintura muerta, / un libro retoñaba de su cadáver muerto.» (IX). A continuación, y en la misma estrofa, el relato empieza a tomar forma con una explicación circunstancial que espacialmente se desplaza entre quienes contemplaban el hecho («sudamos todos», IX, v. 5) y el sujeto de lo relatado («también sudaba de tristeza el muerto», IX, v. 7). Ha terminado la primera estrofa y nuestra atención busca una razón que justifique el hecho fantástico de que un libro retoñe de un cadáver. La estrofa siguiente, en sus dos versos, parece que nos va a dar la respuesta; pero no, sólo nos informa más sobre lo circunstancial: lo que sucedió, tuvo lugar en la batalla de Toledo. Ahora notamos que el «libro» es más que nada un *leit motiv*. Seguimos a la estrofa tercera y vemos lo que el libro significa:

Poesía del pómulo morado, entre el decirlo
y el callarlo,
poesía en la carta moral que acompañara
a su corazón.

(IX)

La idea central vuelve a repetirse en los cuatro versos finales de esta estrofa: se trata de un libro que se quedó al borde de la tumba de un hombre purificando así el acto de su muerte. Llegamos a la estrofa final donde la idea central es reiterada:

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

(IX)

Los datos del relato se introducen en la primera estrofa y se amplían en la tercera. La segunda y cuarta estrofas son puntos de refuerzo de la idea central contenida en el poema. Todo está claro, y el dato que buscábamos (¿cómo retoñó este libro de un cadáver?) no nos interesa más, porque ésta es una parte metafórica secundaria en el contexto del poema.

En el punto B del circuito comunicativo a que nos hemos referido, la comprensión se facilita por el orden externo en que las ideas llegan desde su punto de origen. El hablante parte de un impulso interior, de inmediato selecciona y dispone los elementos

que verbalizarán la idea según la secuencia que vaya ordenando el pensamiento creador. En todo esto, sin embargo, hemos hablado esencialmente de un plano formal externo ya que si consideramos la unidad esencial, o sea el verso, encontraremos allí secuencias silábicas y sonoras que irán ordenando las otras piezas del poema. Por lo tanto se puede hablar también de una forma interna, correspondiente al ritmo,[15] y que tal como la anterior es igualmente determinada por el factor emotivo.

Vínculo sintacticomunicativo

En su definición más simple, sintaxis es la combinación de los diferentes elementos funcionales del discurso (sujeto, objeto, atributo, etc.), que ordenados en una secuencia significativa conforman objetivamente una expresión. Sin embargo, lo que aparentemente es fácil de definir es difícil de aplicar como método de análisis estilístico por la naturaleza misma del lenguaje, pues lo que para una persona puede ser orden «normal» del discurso, para otra —por factores que van más allá de lo simplemente lingüístico— puede no serlo. Si esta dificultad se da con relación a la cadena hablada, puede pensarse cuán difícil será determinar tal aspecto en su representación escrita; más exactamente en un poema, donde muchos elementos son intensificados por la intuición afectiva del hablante. Siendo imposible referirnos aquí a todos los aspectos sintácticos de *España, aparta de mí este cáliz,* anotaremos sólo aquellas tendencias que se presentan más a menudo y que tienen un valor altamente expresivo.

La emoción poética en *España, aparta de mí este cáliz* al desplazarse rítmicamente va señalando un orden para las palabras, lo que equivale a decir que entre la expresión y el contenido hay un vínculo sintáctico. Nuestro comentario atiende al orden y vinculación de las unidades significantes en el discurso del hablante en estos poemas, y lo haremos sólo sobre el texto de la primera estrofa del poema «Himno a los voluntarios de la República». Sin embargo, siempre que sea posible incluiremos entre corchetes ejemplos semejantes extraídos de otros poemas:

Voluntario de España, miliciano
de huesos fidedignos, cuando marcha a morir tu corazón,
cuando marcha a matar con su agonía
mundial, no sé verdaderamente
5 qué hacer, dónde ponerme; corro, escribo, aplaudo,
lloro, atisbo, destrozo, apagan, digo
a mi pecho que acabe, al bien, que venga,
y quiero desgraciarme;
descúbrome la frente impersonal hasta tocar

[15] *Así como la emoción es el factor determinante de la forma externa del poema, también lo es —y con mayor razón— de su aspecto rítmico. La absoluta regularidad métrica no es una característica de* España, aparta de mí este cáliz *(el único caso en que se da es en el poema XIII). Lo que sí es posible afirmar es que estos poemas están formados por combinaciones de versos regulados métricamente, cuyo único elemento nivelador es la descarga continuada de las emociones del hablante. Junto a las combinaciones acentuales y silábicas, las unidades intuitivas se ordenan de verso a verso, y de estrofa a estrofa, mediante hilaciones externas de valor rítmico tales como los encabalgamientos sintácticos, las anáforas y reiteraciones, el «tema con variaciones», las enumeraciones o ritmo en cadena, y las seriaciones sindéticas o asindéticas. Los límites del presente trabajo no nos permiten abordar cada uno de estos mecanismos, materia de un estudio más extenso.*

10 el vaso de la sangre, me detengo,
detienen mi tamaño esas famosas caídas de arquitecto
con las que se honra al animal que me honra;
refluyen mis instintos a sus sogas,
humea ante mi tumba la alegría
15 y, otra vez, sin saber qué hacer, sin nada, déjame,
desde mi piedra en blanco, déjame,
solo,
cuadrumano, más acá, mucho más lejos,
al no caber entre mis manos tu largo rato extático
20 quiebro contra tu rapidez de doble filo
mi pequeñez en traje de grandeza!

(I, «Himno a los voluntarios...»)

El poema se inicia con un vocativo: «Voluntario de España,...» en el que notamos una forma adjetiva compuesta (preposición + sustantivo) con lo que el poeta está indicando un llamamiento de la atención al país en conflicto; hubiera sido menos intenso decir: «Voluntario español». La presencia del vocativo es importante no sólo en el contexto de este primer poema sino en la totalidad de la obra. Este, sin duda, es el signo más revelador del nivel comunicativo alcanzado por el poeta peruano en este momento. Colocado como piedra inicial de este poema, y por consiguiente del libro, nos está diciendo que Vallejo al escribir estos versos ha tenido en mente la parte B del circuito comunicativo señalado. [De aquí la frecuencia con que aparecen las formas vocativas a lo largo del libro: «Proletario que mueres de universo, ...» (I), «Constructores/agrícolas, civiles y guerreros,» (I), «Hombre de Extremadura,» (II), «Herido y muerto, hermano,» (VI), «Varios días el aire, compañero,» (VII), «Aquí, / Ramón Collar, / prosigue tu familia soga a soga,» (VIII), «Tú lo hueles, compañero, perfectamente,» (X), «Padre polvo, sudario del pueblo,» (XIII), «¡Cuídate, España, de tu propia España!» (XIV), «Niños del mundo, / si cae España —digo, es un decir—» (XV).] A continuación, en el verso 1 y hasta la mitad del verso 2, tenemos una aposición nominal del mismo orden (sustantivo + adjetivo), aunque la forma adjetiva es más sorprendente: «de huesos fidedignos...». Como no podemos aceptar que «fidedignos» se refiera exactamente a «huesos», vemos claramente una sinécdoque: la parte por el todo; o sea que no es un hombre que tiene una estructura ósea digna de fe sino que él, en su totalidad, es digno de que se le tenga fe. [La sinécdoque es un tropo frecuente en estos poemas: «qué jamás tan efímero, tu espalda! / qué siempre tan cambiante, tu perfil!» (I), «los tuyos piensan mucho en tu peinado!» (VIII).] Pero no hay duda de que el efecto mayor del verso se logra con la adjetivación de «huesos», que equivale a una racionalización de lo irracional. Es decir, el hablante dota a un elemento irracional de una facultad propia o aplicable al hombre. [Veámoslo en otros casos: «y los muertos inmortales, / de *vigilantes huesos* y hombro eterno, de las tumbas, ...» (II), «Varios días *el mal / moviliza sus órbitas, se abstiene, / paraliza sus ojos* escuchándolos.» (VII), «¡cómo *va a castigar el año al mes!*» (XV).] En la segunda mitad del verso 2 y hasta la primera coma del verso 4 hay una yuxtaposición, que en el plano significativo constituye una oposición: el corazón del miliciano «marcha a morir» y «marcha a matar». La impresión que recibe el lector es la de que la primera imagen (segunda mitad del verso 2) se le adelantó al poeta; pero ésta es sólo una impresión que no altera el sentido pues la yuxtaposición oracional-temporal queda bien clara: cuando el corazón (nuevamente una sinécdoque)

se dirige a morir —la coma indica la yuxtaposición— y a matar (elipsis, en la segunda oración yuxtapuesta), lo hace (en seguida el complemento circunstancial de modo): «con su agonía / mundial». De nuevo estamos frente a una adjetivación que sorprende a primera vista, pero ya contagiado el lector por la resonancia inicial («Voluntario de España...») nota que aquí el hablante va más lejos aún, universaliza el dolor. [Vallejo, lo vimos anteriormente, ve el dolor de España como símbolo del dolor universal; de aquí que todo en la lucha se eleve a este nivel: «¡Voluntario soviético, marchando a la cabeza / de tu pecho universal!» (I), «ganando por las malas, / ganando en español toda la tierra,...» (II), «Los mendigos pelean por España, / mendigando en París, en Roma, en Praga / y refrendando así, con mano gótica, rogante, / los pies de los Apóstoles, en Londres, en Nueva York, en Méjico.» (IV).]

En el verso 4 comienza una expresión de disturbio que pertenecería más a lo coloquial que a lo poético: «no sé verdaderamente / qué hacer, dónde ponerme; ...». La angustia individual del yo poético se manifiesta así, mediante la duda («no sé»); el adverbio «verdaderamente» permite notar el esfuerzo interno del hablante por comprender lo que ocurre. Después del punto y coma en el verso 5 se inicia una enumeración verbal desarticulada por un anacoluto: «corro, escribo, aplaudo, / lloro, atisbo, destrozo,» (hasta aquí correcta pues el sujeto oracional es *yo),* pero en seguida aparecen «apagan». Naturalmente, el lector se sorprende con tal irregularidad, pero inmediatamente recuerda aquel «no sé verdaderamente» caótico del verso 4, con lo que el sentido se ve salvado por el momento. Al final del verso 6 la enumeración prosigue, pero ahora se trata de oraciones completas: «digo a mi pecho que acabe, al bien, que venga, / y quiero desgraciarme». Las dos primeras están yuxtapuestas (elipsis verbal en la segunda) y ambas son enunciativas. Por fin, al llegar a la tercera oración (v. 8) podemos tener la impresión de estar frente a una coordinación anómala por ser ésta una oración desiderativa; pero una lectura atenta nos indica que no hay tal irregularidad: la última es una consecutiva (la entonación en la lectura ayuda a descubrirlo), por lo tanto el curso del discurso no ha sufrido en su claridad.

Los versos anteriores han dado una idea clara tanto de la angustia como de la duda que frente al conflicto atormentan al hablante. Ahora, en el verso 9, éste acude a otra adjetivación brusca: «frente impersonal». [Esta forma de adjetivación es frecuente en *España, aparta de mí este cáliz* y puede corresponder, como ya se indicó, al deseo de expresar la totalidad mediante una parte: «y beberán en nombre / de vuestras gargantas infaustas» (I); al deseo de racionalizar lo irracional: «y ruega la ira, más acá de la pólvora iracunda.» (IV), «Varios días orando con sudor desnudo» (VII); o sencillamente responde a una intensificación objetiva de cierta cualidad: «es la gracia metálica del agua» (X) donde el brillo o reflejo del agua bajo los rayos del sol queda expresado más firmemente por su similitud metálica.] El significado del verso 9 se entiende mejor si se conecta esa idea con la siguiente: «hasta tocar / el vaso de la sangre». Queda claro entonces que el hablante en signo de respeto se descubre la frente que, por mimetismo emocional, no es su frente sino la frente del universo (recordemos la «agonía mundial» del verso 3). Es, pues, un homenaje que llega hasta el punto más profundo del sentimiento: «el vaso de la sangre» (no olvidemos la afición que tomó César Vallejo por el uso de la terminología clínica). Luego, el hablante se detiene en el gesto de respeto

con que ha simbolizado un tributo universal y regresa a su caos personal, manifestado de manera irracional. Expresa su deseo de libertad, de tomar acción en la lucha (a esto se refiere «mi tamaño»), y siente las ataduras de ese otro animal que vive en él: sus instintos que unas veces lo impulsan a querer luchar y otras lo llenan de duda, de pánico; es decir, lo esclavizan. Ese es el animal que cae en «caídas de arquitecto» (armonía geométrico-metafórica de la caída), y con tales caídas ese animal se honra, y honra al ser que lo contiene (la versión original, según lo indica la edición con facsímiles de F. Moncloa, «con las que se honra *el* animal que me honra», facilita nuestra apreciación). En el verso 14, el elemento animal-irracional-instintivo del hablante lírico quiere rebelarse; pero en el verso siguiente («humea ante mi tumba la alegría») se siente completamente vencido por esa otra fuerza superior a él, y se nos presenta ya desde su tumba, donde la alegría —evidente sarcasmo vallejiano— se levanta a manera de humo. Otra imagen cargada de ironía, pues ese humo parece indicar aquí un homenaje.

Pero el verso 15 sí presenta un trastoque en la secuencia de las ideas ya que la conjunción «y» da la sensación de que el yo poético seguirá hablándonos de su angustia (al nivel de su muerte, o de su tumba ya manifestada), pero no sucede así, porque esa «y» introduce realmente la oración coordinada del verso 20: «quiebro contra tu rapidez de doble filo / mi pequeñez en traje de grandeza!», cuya subordinada es a su vez: «al no caber entre mis manos tu largo rato extático». Por lo tanto la continuación del verso 15, más los versos 16, 17 y 18, operan a manera de anacoluto ya que precisamente cuando menos lo esperábamos el pensamiento toma otra dirección. Pero nótese que con este paso rápido de un plano a otro el hablante ha intensificado la idea del caos que antes ha presentado: «otra vez, sin saber qué hacer, sin nada, déjame / desde mi piedra en blanco», con lo que indica que quiere quedarse allí en su tumba, estático, sin compañía, sin compasión: «déjame, / solo,», indicando también que quiere que se le deje en su condición animal (de aquí que diga «cuadrumano»), para luego añadir esa idea angustiosa proporcionada por el espacio mismo que habita: «más acá, mucho más lejos»; otra de las tantas oposiciones funcionales de que se vale el hablante para dar intensidad a una imagen emocional. El sentido de los tres versos finales está claro: la grandeza del voluntario es tal que se prolonga hasta lo no alcanzable. En un acto de autodestrucción final el hablante lírico opone su pequeñez disfrazada de algo decoroso (ya hemos hecho referencia al tono sarcástico del discurso en otros momentos) al heroísmo del voluntario republicano, simbolizado en su espada, su «rapidez de doble filo», el arma con que lucha.

El poema continúa y serían innumerables las observaciones que podríamos hacerle. Nuestro propósito, sin embargo, ha sido únicamente demostrar cómo, a pesar de ciertas alteraciones típicas en su procedimiento, Vallejo alcanza en *España, aparta de mí este cáliz* un sorprendente nivel comunicativo. Hay ciertos tropiezos en la lectura del libro pero son superables, y sobre todo son el reflejo inmediato del temple de ánimo del poeta quien ahora habla explícitamente con otro sujeto. Lo demás es consecuencia: todos los poemas son un pensamiento individualmente bien desarrollado, ajustándose el equilibrio sintáctico a las necesidades de un discurso cuyo propósito esencial ha sido comunicar una realidad horrorosamente verbalizable.

Teobaldo A. Noriega

GENERALITAT DE CATALUNYA

CONSELLERIA DE DEFENSA

MILICIES ANTIFEIXISTES

DELEGACIO GENERAL

SE AUTORIZA la libre circulación del camarada CESAR VALLEJO, por toda Cataluña, excepto fronteras y zonas de guerra, en misión informativa para las oficinas de propaganda de la Embajada de España en Francia.

Esperamos no le pongan impedimento alguno antes al contrario se le den toda clase de facilidades.

Barcelona 25 de Dbre. del 1.936

CONSEJERIA DE DEFENSA

MILICIAS ANTIFASCISTAS DE CATALUÑA

CONSELLERIA DE DEFENSA GENERALITAT DE CATALUNYA MILICIES ANTIFEIXISTES

Delegació general

Esta autorización se [illegible] para viajar por VALENCIA.

CONSELLERIA DE DEFENSA GENERALITAT DE CATALUNYA MILICIES ANTIFEIXISTES

Delegació general