



CASA DE LA LITERATURA PERUANA

**Vallejo. Poesía documental en *España, aparta de mi este cáliz*
-Informe de investigación-**

Exposición temporal
Ya viene el día. César Vallejo, el fervor y la palabra

Rodrigo Vera
2021

Un sensor es un dispositivo que mide una magnitud física y la transforma en una señal. Esa magnitud puede ser, por ejemplo, temperatura, longitud, fuerza o presión. En la mayoría de los casos la señal es eléctrica, aunque también puede ser óptica y, por qué no, verbal.

En uno de sus niveles, la poesía de Vallejo actúa como un sensor verbal que mide la magnitud de los espacios por los que transcurre a lo largo de su vida. Esos espacios son bloques afectivos en los que se entrecruzan la historia política-cultural de un territorio y el propio itinerario personal del autor. En *Los Heraldos Negros*, por ejemplo, resuena Santiago de Chuco, la nostalgia del hogar y el útero materno. En *Trilce*, la migración de Trujillo a Lima y el rezago del encierro carcelario. En *Poemas humanos y España, aparta de mí este cáliz*, la dialéctica de miseria y heroísmo que trae consigo la urbe capitalista moderna, París y España acechada por la barbarie del fascismo.

El caso de *EADMEC* es especial porque a diferencia de los otros poemarios, el conducto que va de la recepción de una magnitud determinada a su transformación en señal está radicalmente mediada, no por el recuerdo, ni por la mediación natural del afecto, sino por un conjunto de escrituras que se acumulan en aquella que las amalgama luego, a la manera de un palimpsesto: periódicos, revistas, boletines, memorias sobre la guerra, etc.

Vallejo no vivió la guerra civil como miliciano, como sí fue el caso de otros poetas (Miguel Hernández, el más conocido entre ellos). Vallejo escribe más bien desde “la impotencia del poeta que sabe que no hay otro sacrificio que el de los que combaten... ellos son los auténticos “de hueso fidedigno”, él, en cambio, escribe “desde este modestísimo papel” (Telúrica y magnética) (Soledad Fariña, Vallejo y España).¹ De hecho, estuvo solo dos veces en la España de la guerra: la primera, como vocero de la causa republicana en París, pasó una semana en Madrid en diciembre de 1936; y la otra, en el II Congreso Internacional de escritores para la defensa de la cultura, en Madrid, Valencia y Barcelona, en 1937. En ambas ocasiones visitó el frente de Madrid, pero lo hizo más bajo la forma de un *testis* (el que se sitúa como tercero en un litigio entre dos contendientes) que de un *superstes* (el que ha pasado por un acontecimiento y está en condiciones de ofrecer un testimonio sobre él)². De manera que, como ha señalado Julio Ortega, buena parte del referente del libro de Vallejo se basa, antes que en los hechos directamente

¹ Toda la primera estrofa del libro puede interpretarse desde esta idea de impotencia de no poder estar en el frente: “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 que / bien, que venga, / y quiero desgraciarme; / descúbrome la frente impersonal hasta tocar / el vaso de la sangre, me detengo, / detienen mi tamaño esas famosas caídas de arquitecto / con las que se honra el animal que me honra; / refluyen mis instintos a sus sogas, / humea ante mi tumba la alegría / y, otra vez, sin saber qué hacer, sin nada, déjame, / desde mi piedra en blanco, déjame, / solo, cuadrumano, más acá, mucho más lejos, / al no haber entre mis manos tu largo rato extático, / quiebro con tu rapidez de doble filo / mi pequeñez en traje de grandeza!” (Himnos a los voluntarios de la república).

² Acudo aquí a la distinción latina que Agamben retoma en su libro *Lo que queda de Auschwitz*, p. 15. Testigo distante pero esencialmente comprometido: Estremeño, ¡oh, no ser aún ese hombre / por el que te mató la vida y te parió la muerte / y quedarse tan solo a verte así, desde este lobo, / cómo sigues arando en nuestros pechos!” (Hombre de Extremadura)

experimentados, en la inmensa producción de periódicos y boletines de diversos batallones y ramas del ejército republicano, sindicatos de obreros y campesinos, de mujeres, de la juventud y de toda clase de organización comprometida con la suerte de la República, lo que Ortega ha llamado “la ocupación popular del lenguaje público”: “No es el único, pero sí es una mediación discursiva de los hechos, su mapa de incertidumbre, y su fuerza agónica” (2014, p. 173).

Ahora bien, lo interesante es preguntarse por el modo en que esa mediación escritural cala en un sentimiento radical de compromiso y solidaridad con La República. En algunos de sus escritos, Vallejo pareciera querer borrar esa distancia y acudir “al mismo frente de batalla”. En una carta a Juan Larrea el 28 de octubre de 1936, escribe:

Querido Juan. Perdóname el silencio, después de recibir tu carta del sur de Francia. ¡Nos tienes tan absorbidos en España que toda el alma no nos basta! Tu carta telegráfica no nos cuenta tus proyectos, tu estado de espíritu, tus puntos de vista, en fin, sobre el drama en que nos debatimos tú, yo y todo el mundo. 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 este ángulo, la “extranjería” de Vallejo es lo que sustenta al mismo tiempo su impotencia y su solidaridad. Si el dolor no fuera ajeno, no habría lazo que lo vincule. El asunto es que el medio a través del cual esa “extranjería” deviene propia y “aplata” es, en buena medida, la ingente producción de revistas y periódicos populares que se produce en todo el mundo en torno a la guerra. En otras palabras, lo que contrae esa distancia es el lenguaje. Pero el tipo de lenguaje que Vallejo recibe de los medios de prensa no es sin duda de igual al que finalmente arroja en el poema. En el medio ocurre un cortocircuito. Si la poesía de Vallejo opera como un censor, en este caso, el dispositivo transforma la magnitud recibida en una suerte de contras-señal que reconfigura el espacio desde el cual es posible hablar.

Hay varias pistas para abordar el modo en que Vallejo puebla esa distancia que lo separa del “frente de batalla”.

Una primera tiene que ver con el tiempo de la escritura. El sensor del poema opera en tiempo real. Esto quiere decir que el lenguaje comprime la distancia y habla de hechos que no puede ver pero que están sucediendo en paralelo al acto de enunciarlos. Ello es evidente en sus manuscritos si uno observa las lógicas de sus tachaduras. En esa línea, Julio Ortega ha sostenido lo siguiente:

Este libro está construido como una evolución isotópica de la guerra, a tal punto que hay un momento de la proto-escritura (...) en que la batalla se desarrolla mientras se hace el poema. Vallejo reemplaza “una batalla” por “Talavera” en el manuscrito, y tacha “Teruel” e incluye “Irún” en otro poema. En uno más “Irún” y “Toledo” están tachadas y en otro nos dice que en “Madrid”, “Bilbao y

“Santander” “los cementerios fueron bombardeados”. Cada batalla son todas las batallas. Por lo demás, los acontecimientos se suceden inciertos, se superponen, y las plazas se ganan hoy y se pierden mañana. (Ortega, p.180)

Como se sabe, a distancia, Vallejo participaba intensamente del debate sobre la guerra civil en las comunicaciones: formaba parte del comité parisino de Defensa de la república española, colaboraba con la propaganda republicana y recogía firmas para comunicados de apoyo a la causa. También se sabe que seguía con urgencia los despachos que llegaban en cables y se exhibían en boletines a las puertas de las agencias de noticias, antes de ser publicadas. Todo ello como contrapeso de la gran prensa (a excepción de los diarios comunistas) que estaba a favor de Franco o practicaba una neutralidad cómplice. Debe haberse sentido parte de esa desigualdad por definir la esfera pública. El hecho es que, a decir de Ortega, “esta apropiación popular del lenguaje como una materia de la historicidad, capaz de impugnar la falsificación que practicaban los medios, es un verdadero palimpsesto de *España, aparta de mi este cáliz.*” (Ortega, p. 179). Volveremos sobre esto más adelante.

Una segunda instancia en que Vallejo se hace cargo de las mediaciones que lo separan de la guerra tiene que ver con un tipo de archivo distinto al de la prensa. Por testimonio de Ángel Rama, sabemos que la escritura original de *EADMEC* “fue registrada en un cuaderno escolar de los que editaba el Ministerio de Instrucción pública y Bellas artes de la República Española bajo el título de “Cartilla escolar Antifascista”. Simples cuadernos de hojas rayadas para que los niños de las zonas republicanas hicieran sus habituales ejercicios de clase, uno de ellos fue llenado por Vallejo con sus originales cargados de tachaduras, enmiendas y ampliaciones.” (citado en *Autógrafos olvidados*, prefacio de Juan Flo, p. xii).

A diferencia del archivo de prensa que confiere *Autógrafos olvidados* el contenido de lo que luego será absorbido y subvertido en los poemas de *EADMEC*, el archivo de la cartilla escolar nos remite a un punto de origen distinto: el de una materialidad vaciada donde se inscribe el primer atisbo de lo que devendrá “libro” luego, el pulso enérgico del comienzo, su potencialidad futura.

La primera edición de la cartilla, al interior de la cual se encuentra el cuadernillo de ejercicios que Vallejo uso como soporte para sus manuscritos, data de abril de 1937 y fue concebida por el diseñador y tipógrafo Mauricio Amster. La cartilla combina la épica del fotomontaje con el lenguaje publicitario de la propaganda vinculado al argot propio de la guerra. Ello como recurso para la instrucción pública y la masiva campaña de alfabetización que el gobierno español había impulsado en aquella época, no solo para los niños, como señala Rama, sino también para el miliciano analfabeto.³ Pero, entre

³ “Lo extraordinario es que todo el mundo parece escribir en España, hasta los analfabetos. Porque también hay ediciones y periódicos dedicados a los que están siendo alfabetizados. Como sabemos, la República fue también un gran movimiento de cultura popular. En el frente operaban, por ejemplo, bibliotecas rodantes en toda clase de coches. Todas las unidades tenían una división de cultura que producía periódicos, organizaba conferencias, programaba visitas de periodistas extranjeros y promovía una actividad cultural dialogada. Debido a la campaña de alfabetización, los campesinos están peleando por la mañana y aprendiendo a escribir y a leer por la noche. La escritura se convierte en una dimensión

otras cosas, lo interesante aquí es el trabajo de desmontaje silábico que aparece como recurso pedagógico en la cartilla. Como ha señalado Pedro, G. Romero:

frente al realismo socialista, por ejemplo, el trabajo de Amster, monta y desmonta, literalmente, los elementos y saberes que restan y contrarrestan la eficacia policial del Estado. La cartilla escolar anti-facista es un sutil ejemplo de esto. El propio método, la cartilla de enseñanza, se convierte aquí en un dispositivo silábico para desmontar frases como “Le-nin, nues-tro gran ma-es-tro” u “O-be-di-en-ci-a al go-bier-no le-gí-ti-mo” con resuelta eficacia. (Romero, p.91).

No parece exagerado pensar que el tono a la vez paródico e instructivo y el mecanismo de desmontaje de la lengua al que acude la cartilla haya calado particularmente en Vallejo, un poeta cuya sensibilidad había mostrado ya, por un lado, cierto escepticismo frente al marxismo dogmático de Estado y, por otro lado, una concepción del poema como escenario en donde el habla se religa con su principio balbuceante, en la cual la deconstrucción silábica u onomatopéyica es una instancia importante. Resuena aquí versos que van de un extremo a otro: desde “el buen ciego mélico con quien departieron mis sílabas escolares y frescas, mi inocencia rotunda.” (“Eneida” de *Los heraldos negros*) hasta un conjunto de versos medulares en *EADMEC* en donde Vallejo dialoga con el contexto de alfabetización en el que se inscribe el libro, pasando claro está por el estallido lingüístico de *Trilce* y la espuma del habla en *Poemas humanos* (“Intensidad y altura”).

En el “Himno a los voluntarios de la República”, Vallejo propone un verso que bien podría definir la intención final y la dedicatoria de toda su poesía. Y lo propone con una sintaxis cuya ambigüedad no parece casual: “Por el analfabeto a quien escribo”. Aquí la preposición “por” opera en un doble sentido: significa “para él/ellxs” como “en lugar de”, destinatario y punto de enunciación redimido a la vez.

En un primer nivel, Vallejo insta devolverle al niño o al miliciano el lugar en el lenguaje que le ha sido arrebatado, esto es, su participación en la esfera pública de la enunciación. El poema es una ofrenda en el que la lengua retorna como potencialidad a todo aquel que ha sido excluida de ella. Pero hay más, ya que la sintaxis del verso alude no solo al destinatario sino también al sujeto de enunciación. Pensando en este verso, Giorgio Agamben ha escrito en esa línea:

El verdadero destinatario de la poesía es el que no está en posición de leerla. Pero esto también significa que el libro, que está destinado a quien no puede leerlo –el iletrado– ha sido escrito por una mano que, en cierto sentido, no sabe cómo escribir, una mano iletrada. La poesía es lo que devuelve toda la escritura a la ilegibilidad de donde proviene y hacia la cual continúa dirigiéndose. (¿A quién se dirige la poesía?).

decisiva de la guerra, que es la definición de la cultura como un espacio de resoluciones políticas.” (Ortega, p.174).

Es particularmente interesante atender al cuadernillo escolar en donde Vallejo escribe, porque esta es una instancia en donde el carácter i-letrado del poema es ante todo un lugar, no solo un procedimiento de la lengua (una sintaxis dislocada, un error ortográfico, etc.). Hay un plano anterior a la discursividad (o no) de la lengua para hablar del y al analfabeto, que es de la apropiación de unas páginas vacías. Al operar sobre ellas, Vallejo no ocupa el lugar del iletrado desde una posición jerárquica contraria (letrada), sino que, mediante una operación que des jerarquiza el campo simbólico de una lengua excedida ante el horror de la guerra, desciende “las gradas del alfabeto” y reaprende a escribir de nuevo.

Ello nos conecta con una última instancia desde la cual Vallejo trabaja con la impotencia que lo separa del sacrificio auténtico de los milicianos. Y tiene que ver con la relación entre oralidad e inmediatez en este poemario.

En un texto titulado “Los enunciados populares de la guerra española” (París, marzo de 1937)⁴, el poeta escribe:

Al solo anuncio de esta agresión en carne viva a sus más caros y entrañables intereses, la masa popular no espera, para contrarrestarlo, la iniciativa siempre lenta y papelista del Gobierno, y ni siquiera las arengas y llamamientos de la prensa y de los partidos del pueblo, en fin, nada de lo que pudiera suscitar en ellas la noción y el sentimiento del deber, sino que se echa huracanada a la calle, exigen armas y toman delantera en la ofensiva. (Citado en Ortega, p. 283.).

Vallejo opone “la iniciativa lenta y papelista del gobierno” que aplaza, o mejor, retrasa el deseo revolucionario, esto es, la burocracia (el poder del “buró” - escritorio), a la urgencia del arrojo ciudadano, sin dirección de jefe alguno, esto es, la democracia en su sustrato más elemental (el poder del pueblo). El carácter de esta urgencia revolucionaria ejercida desde abajo cala a su forma en el lenguaje. Es elocuente que la postergación del deseo revolucionario Vallejo lo tilde de “papelería”, esto es soporte de escritura. Y en efecto, no existe burocracia de la voz porque ella convoca una inmediatez vital que la escritura temporaliza.

Como ha argumentado Ortega,

Si la escritura es una materialidad significativa que trama analógicamente espacios, tiempos y situaciones dispares (porque la escritura produce su propia versión de los hechos), la oralidad es la actualidad, el pulso de la presencia. Esa presencia, como sabemos, es aquí siempre una traza de la ausencia. En verdad, el poema hace hablar a la identidad de los sujetos que solo tienen el lenguaje

⁴ “Los enunciados populares de la guerra española” es un documento no conocido sino hasta 1958. En él quería destacar las hazañas del pueblo español que, por voluntad espontánea, sin dirección de jefe alguno, se lanzó como un solo hombre a la defensa de sus derechos populares contra la insurrección de las clases opresoras y los invasores extranjeros. Pero este artículo no se publicó durante la guerra. Vallejo lo entregó a una oficina encargada de transmitir materiales hacia Hispano América, pero la misma no le dio curso.” (Soledad Fariña, Vallejo y España).

para perpetuarse con su rasgo más tenue, la sílaba de su voz (¿Di, mamá? Trilce XXIII). (p. 97)

Un ejemplo efectivo de ello lo ofrece Vallejo en el poema III de *EADMEC* dedicado a Pedro Rojas. En él Vallejo escribe: “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 (...)” *España, aparta de mi este cáliz*. Poema III. Y luego añade: “¡Viban los compañeros a la cabecera de su aire escrito! ¡Viban con esta b de buitre en las entrañas de Pedro y de Rojas, del héroe y del mártir!”.

Se sabe que Vallejo se basó en un fragmento del libro *Doy fe*, estremecedor testimonio del que fuera secretario del Juzgado de Burgos en julio de 1936, Antonio Ruiz Villaplana. En este libro, publicado en octubre de 1937, en medio de esos tres afiebrados meses en los cuales Vallejo escribió *España* según Georgette (entre setiembre y noviembre de 1937), el autor narra el hallazgo del cuerpo de un campesino anónimo de Sasamón al interior de cuyo bolsillo se encontró un papel rugoso y sucio en el que escrito a lápiz, torpemente, se leía: ““abisa a todos los compañeros y marchar pronto, nos dan de palos brutalmente y nos matan, como lo ben todo perdío no quieren sino barbaridad’ Ruiz Villaplana” (p. 85).

Cornejo Polar ha interpretado en extenso el poema de este fragmento de “España aparta de mi este cáliz” tomando en cuenta esta fuente documental. Lo que se destaca de este análisis de es el modo en el que ciertas marcas gráficas que interrumpen la normatividad del poema aparecen en tanto huella errática de lo oral en la escritura.

El más notorio desvío de la norma ortográfica (la labialización de la 'V' dentilabial como en "abisa" y "ben") es repetido en el verso "abisa a todos los compañeros") y reiterado en el estribillo "Viban los compañeros". Pero además esa falla se adentra con una hondura inédita en unos de los enunciados más contundentes de la dialéctica vida y muerte que preside el texto: "Viban los compañeros [...] Viban con esta b de buitre en las entrañas". Entonces, en la instancia del lenguaje, que obviamente es la decisiva en el poema, Vallejo asume como propia la palabra del compañero muerto y la prolonga en su propio discurso [...] Palabra compartida y socializada, sin duda, por un sujeto que ha abierto su intimidad al otro (en realidad a todo un pueblo) y su escritura a la oralidad popular. (Cornejo Polar, *Escribir en el aire*, p. 220)

La oralidad y la instancia de lo no representacional:

Toda esta masa discursiva y poética aparece como un palimpsesto del libro, y se podría hacer un mapa de esas interacciones en una suerte de diagrama de la intradiscursividad del libro de Vallejo y la poesía popular de la guerra. Claro que hay una diferencia y es una diferencia fundamental: el habla de estas tres clases de poetas, con la excepción quizá de Miguel Hernández, parte de un lenguaje comunicativo básico; esto es, presupone una función representacional y una lógica comunicativa constitutivas del lenguaje poético. El habla que usa Vallejo, en cambio, esta subvertida. Trastroca la sintaxis, hace un sistema de sustituciones, convierte al poema civil en himno mítico-religioso. De tal manera que, aún cuando se trata de una poesía sobre algo tan específico como la guerra, donde incluso lo más específico es exacerbado y puesto a prueba, los nombres que usa Vallejo están subvirtiendo su relación referencial con los objetos. Paradójicamente, y esta es una de las grandes tensiones del libro, Vallejo busca representar la guerra con un lenguaje que es básicamente desrepresentacional. (Ortega, p.8)

“En el "Himno a los voluntarios de la República", hay un paréntesis donde se dice: "Todo acto o voz genial viene del pueblo / y va hacia él...". Es una declaración en un lenguaje del todo representacional, pero que hace el camino contrario cuando prosigue: "de frente o transmitidos / por incesantes briznas, por el humo rosado / de amargas contraseñas sin fortuna". No sólo se nos escapa lo que quiere decir el poeta, sino que, sobre todo, entramos en un lenguaje desrepresentacional, donde la afirmación inicial, que funciona como una evidencia sancionadora, aparece reelaborada por la prolongación de la figura metafórica.” (Ibid. p.9 / Escritura del devenir, p.183).

La escritura No existe burocracia de la oralidad, La escritura de la urgencia. identificación popular bebe de la oralidad del pueblo español. Algo de esta inmediatez del pueblo deja su huella en la escritura. Oralidad.

Descender las gradas del alfabeto hasta la letra en que nació la pena hace de la desposesión del lenguaje un hito universal del proletariado. En un nivel, esa desposesión remite a la España colonial: en otro, nivela la España popular con la opresión de los pueblos del mundo, que es con la que se conecta Vallejo. Incluir la guerra de los libros. Los versos que remiten a la alfabetización de los libros. Ortega. En este mismo poema

se posiciona también como iletrado, reaprende a escribir. Una identificación radical. No está en el lugar letrado para hablar del iletrado. Él tampoco sabe escribir.

Esto conecta con la última instancia para llenar la mediación de la prensa.

Vallejo no hace poesía conversacional. Escribe como el pueblo escribe. Sino que hace que la oralidad de los otros manche la escritura propia. Abisa a los compañeros.

el poema en el lugar del niño o miliciano al que le ha sido arrebatado el lenguaje, esto es, el bien público por excelencia:

El primero devolviéndole el lenguaje a los niños, dándole la posibilidad de recuperar el habla, de aprender a hablar de nuevo e instaurar una realidad futura con ello: “¡Cómo vais a bajar las gradas del alfabeto /hasta la letra en que nació la pena!” (*España, aparta de mi este cáliz*).

el “bajad la voz, el canto de las sílabas, el llanto de la materia y el rumor menor de las pirámides” (*España aparta de mi este cáliz*).

Vallejo recupera un documento vaciado de contenido y como tal dispuesto en su materialidad: un papel diagramado en reglones para que los analfabetos aprendan a escribir. Cuando Agamben dice que el verso de vallejo, para el analfabeto a quien escribo remite a dos niveles (por – en lugar de y para – destinatorio) quiere decir también que vallejo toma el lugar del analfabeto al tiempo que lo destina. Descender las gradas del alfabeto hasta la letra en que nació la pena hace de la desposesión del lenguaje un hito universal del proletariado. En un nivel, esa desposesión remite a la España colonial: en otro, nivela la España popular con la opresión de los pueblos del mundo, que es con la que se conecta Vallejo. Incluir la guerra de los libros. Los versos que remiten a la alfabetización de los libros. Ortega. En este mismo poema

/ Trepida; guillotina sílabas, suelda y enciende adjetivos (Los caynas) / “¡Bajad la voz, os digo; /

Resuena aquí

Los ejercicios están compuestos de silabarios y puede ser entendida como la puesta en escena de la escritura.

El modo en que Vallejo deconstruye el archivo de la guerra es Los ejercicios están compuestos de silabarios

Hay varios niveles de interpretación en este dato que creo que han sido poco atendidos por la crítica.

Resuena, en primero instancia, el deletreo de trilce.

Resuenan además estos versos de Enereida (Heraldos negros): “el buen ciego médico con quien

departieron mis sílabas escolares y frescas, mi inocencia rotunda.” / Trepida; guillotina sílabas, suelda y enciende adjetivos (Los caynas) / “¡Bajad la voz, os digo; / bajad la voz, el canto de las sílabas, el llanto de la materia y el rumor menor de las pirámides” (España aparta de mi)

España se imprime con papel hecho de trapos, papel barato. materializando la consigna vanguardista de que “el arte debe ser hecho por todos”. De ser cierto el mito, los dos extremos de la cadena productiva del libro, la materialidad del manuscrito y el papel de la publicación, estarían convocadas aquí bajo la instancia del analfabeto y el miliciano.

En buena medida, Vallejo es testigo de esta inestabilidad de la guerra a través de los pocos diarios que prensa escrita que llegaba a París por esos años. Se sabe

Lo cierto es que esta dislocación entre la contingencia e inestabilidad de la guerra, y

Vallejo no solo deconstruye el archivo discursivo de la guerra, sino que hace del mismo un palimpsesto del idioma español (...) De allí que la tachadura sea, en sí misma, una escritura doble: del mundo en el horizonte del poema y del poema en la inmediatez del mundo” (p.181)

el archivo discursivo va a la saga de la escritura En los manuscritos, en tanto proto-escritura, puede observarse que hay momentos en donde la batalla se desarrolla mientras se hace el poema:

Reniega de la secuencia discursiva y lenta de la burocracia.

-à Importante: la iniciativa lenta y papelista del gobierno, o sea la burocracia (el poder del escritorio), se opone aquí a la democracia en carne viva (el poder del pueblo). Ello aterriza en el lenguaje bajo la forma de una inmediatez que se convoca mediante un medio escritural (mediado). La inmediatez de la oralidad. La escritura como urgencia.

2. Vallejo escribe en tiempo real.

3. Vallejo escribe desde el cuaderno antifascista.

“Nada vale tanto/ como una gran raíz en trance de otra”. Vallejo.

contracción de la lengua.

La mediación se asume bajo la forma de la extranjería. Lo que contrae la distancia es el lenguaje, aquí figurado en prensa. Algo de esa distancia quiso ser mermada en el hecho de escribir los horrores de la guerra en el cuadernillo antifascista.

Pero aunque no vivió la guerra desde dentro la sintió como suya. La solidaridad.

“La ocupación popular del lenguaje público”.

Un sensor en tiempo real. España y la guerra civil.

En uno de sus niveles, la poesía de Vallejo actúa como un sensor de los espacios por los que transcurre mientras escribe. En todos los casos, un repertorio de afectos que entrucruzan la historia y el drama personal. Trilce y la cárcel. Poemas humanos y el París moderno. Pero sobre todo, España y la guerra civil. En este último caso, la vivencia está mediada por los periódicos. La prensa como mediación de la guerra.

Intertextualidad – pero una que sale del registro letrado para introducir la marca de la oralidad. Una poesía documental en donde la voz es también huella documental. Abisa a los compañeros.

Vallejo incluye la voz de los que no tiene voz en la medida en que esa introducción no ocurre delicadamente, ni lo hace de modo transparente. Esa voz irrumpe, violenta el tejido de la lengua, lo mancha. Por eso esa “b” de buitre en las entrañas. No se trata de “escribir como se habla” (en la ruta del conversacionalismo de los 70s), sino de poner en escena el acto de irrupción de la voz en la letra, lo que Padilla llama “la escena del lenguaje” o Blanchot, “el espacio literario”.

“César Vallejo ha muerto, le pegaban

todos sin que él les haga nada;

le daban duro con un palo y duro” Poemas humanos

‘abisa a todos los compañeros y marchar pronto, nos dan de palos brutalmente y nos matan, como lo ben todo perdió no quieren sino barbaridad’ Ruiz Villaplana, Doy fe, p.85

“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 (...)” España aparta de mi este caliz. Poema III.

“Si la escritura es una materialidad significativa que trama analógicamente espacios, tiempos y situaciones dispares (porque la escritura produce su propia versión de los hechos), la oralidad es la actualidad, el pulso de la presencia. Esa presencia, como sabemos, es aquí siempre una traza de la ausencia. En verdad, el poema hace hablar a la identidad de los sujetos que solo tienen el lenguaje para perpetuarse con su rasgo más tenue, la sílaba de su voz (¿Di, mamá? Trilce XXIII). Ortega, p.97.

Cornejo Polar ha interpretado en extenso el poema III de *España, aparta de mi este cáliz* en esa ruta.

Más allá de las importantes circunstancias vitales que rodean la escritura de este poema (por mencionar la más saltante, el hecho de basarse en un manuscrito garabateado encontrado en el bolsillo de un militante de la República que poco después sería fusilado), lo que se quiere destacar del análisis de Cornejo Polar es el modo en el que ciertas marcas gráficas que interrumpen la normatividad del poema aparecen en tanto huella errática de lo oral en la escritura.

El más notorio desvío de la norma ortográfica (la labialización de la 'V' dentilabial como en "abisa" y "ben") es repetido en el verso "abisa a todos los compañeros") y reiterado en el estribillo "Viban los compañeros". Pero además esa falla se adentra con una hondura inédita en unos de los enunciados más contundentes de la dialéctica vida y muerte que preside el texto: "Viban los compañeros [...] Viban con esta b de buitre en las entrañas". “Entonces, en la instancia del lenguaje, que obviamente es la decisiva en el poema, Vallejo asume como propia la palabra del compañero muerto y la prolonga en su propio discurso [...] Palabra compartida y socializada, sin duda, por un sujeto que ha abierto su intimidad al otro (en realidad a todo un pueblo) y su escritura a la oralidad popular.” Cornejo Polar, *Escribir en el aire*, p.220.

La poesía de Vallejo es un sensor de los espacios por los que transcurre mientras escribe. En todos los casos, un repertorio de afectos que entrecruzan la historia y el drama personal. Trilce y la cárcel. Poemas humanos y el París moderno. Pero sobre todo, España y la guerra civil. En este último caso, la vivencia está mediada por los periódicos. La prensa como mediación de la guerra.

Intertextualidad – pero una que sale del registro letrado para introducir la marca de la oralidad. Una poesía documental en donde la voz es también huella documental. Abisa a los compañeros.

Vallejo incluye la voz de los que no tienen voz en la medida en que esa introducción no ocurre delicadamente, ni lo hace de modo transparente. Esa voz irrumpe, violenta el tejido de la lengua, lo mancha. Por eso esa “b” de buitre en las entrañas. No se trata de

“escribir como se habla” (en la ruta del conversacionalismo de los 70s), sino de poner en escena el acto de irrupción de la voz en la letra, lo que Padilla llama “la escena del lenguaje” o Blanchot, “el espacio literario”.

El recurso de la “b” grande también se repite en la “abispa” en el poema, la pas, la abispa, el taco, las vertientes. Ver, balón, 238.

“De veras, cuando pienso
en lo que es la vida,
no puedo evitar de decírselo a Georgette,
a fin de comer algo agradable y salir,
por la tarde, comprar un buen periódico,
guardar un día para cuando no haya,
una noche también, para cuando haya
(así se dice en el Perú — me excuso);” ello es que el lugar donde me pongo. De poemas humanos.

“Todos sudamos, el hombligo a cuestras” Pequeño responso a un héroe de la república. Esa H muda se hace presente. La h aparece y desaparece en las distintas ediciones de poesía completa. Ver balón: p.535. El poema empieza: “Un libro quedó al borde de su cintura muerta.”

Vallejo escribe con lista de palabras a sus costado. Ver balón 562 y 159.

Revisar la hemeroteca municipal de Madrid. Noventa volúmenes de “Periódicos varios de guerra”. Ver ortega. P.172.

La letra en donde nació la pena

“Por mi parte, defino la intertextualidad, de manera restrictiva, como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro. Su forma más explícita y literal es la práctica tradicional de la cita (con comillas, con o sin referencia precisa): en una forma menos explícita y menos canónica, el plagio (en Lautréaumont, por ejemplo), que es una copia no declarada pero literal; en forma todavía menos explícita y menos literal, la alusión, es decir, un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo... (1989, p. 10)” Gerard Genette, Palimpsestos. Citado en https://www.academia.edu/43228443/El_estamento_ontológico_de_la_poesía_documental

“Pero el poema documental transita en forma opuesta a la poesía pura o «inspirada» por la musa o el numen, que culmina en la búsqueda mallarmiana de la destrucción del Yo materializado en puro lenguaje, ya que en vez de diluir al Yo mediante la búsqueda de una expresión extrema, donde la palabra parece adquirir independencia de la

conciencia que la anima, en el poema documental la conciencia se multiplica o se refleja a la manera de un juego especular en otras conciencias, o mejora, a la manera de la ventriloquia, en un enunciador que cede la voz a otros. Por lo que vale decir que el poema documental busca restituir la voz de aquellos sin voz, aquellos sin la posibilidad de redimirse, ya sea porque no se les permitió tomar la palabra, o no sabían cómo; aquellas voces que corren el riesgo de ser arrasadas por el olvido o el silencio.” Ibid.

“Vallejo participaba intensamente en el debate sobre las representaciones de la guerra civil en las comunicaciones, ya que toda la gran prensa (a excepción de los diarios comunistas) estaba a favor de Franco o practicaba una neutralidad cómplice. Formaba parte del comité parisino de defensa de la república española, colaboraba con la propaganda republicana y recogía firmas para comunicados de apoyo a la causa. También sabemos que seguía, no sin urgencia, los despachos que llegaban en cables y se exhibían en boletines a las puertas de las agencias de noticias, antes de ser publicadas. Debe haberse sentido parte de esa desigual batalla por definir la esfera pública. Los periódicos parisinos divulgan atrocidades republicanas, rumores sobre el faccionalismo político y la suerte de la guerra. El hecho es que esta apropiación popular del lenguaje como una materia de la historicidad, capaz de impugnar la falsificación que practicaban los medios, es un verdadero palimpsesto de España, aparta de mi este cáliz.

El poema que empieza con “Solía escribir con su dedo grande en el aire: / Viban los compañeros es una reapropiación paradigmática... Vallejo no solo reposiciona la frase, sino que la convierte en graffiti, en escritura pública. La escritura popular es agramatical, nos sugiere, pero su oralidad no solo ocupa el lenguaje formal, sino que demanda una sintaxis capaz de ampliar el uso de la palabra.” Julio Ortega, p.179

“París, 28 de octubre 1936. Querido Juan. Perdóname el silencio, después de recibir tu carta del sur de Francia. ¡Nos tienes tan absorbidos en España que toda el alma no nos basta! Tu carta telegráfica no nos cuenta tus proyectos, tu estado de espíritu, tus puntos de vista, en fin, sobre el drama en que nos debatimos tú, yo y todo el mundo. 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. Escríbeme más largo. ¡Ya ves cómo se alarga la agonía de los nuestros! Pero la causa del pueblo es sagrada y triunfará, hoy, mañana o pasado mañana. ¡Viva España! ¡Viva el Frente Popular!...”
Carta de Vallejo a Larrea.