

Los voluntarios de la República en el Himno de César Vallejo⁽¹⁾

Graciela María Barbería

Los años de la Guerra Civil Española son para César Vallejo y para gran parte del campo intelectual de la época una experiencia definitiva presente en las cartas y artículos publicados tanto en revistas y en periódicos europeos como en los del Perú natal. Allí el poeta peruano, consecuente con las ideas enunciadas en publicaciones anteriores al conflicto español, da cuenta de una particular "sensibilidad política" cuando al hablar acerca del rol del escritor señala las diferencias entre el artista como sujeto político "no en el espacio de las barricadas, sino en cuanto es capaz de despertar nuevas inquietudes y emociones" (**Los artistas y la política**, Mundial, 1927) y los que se refugian en un hacer exclusivamente "artístico". Ideas que se entretajan con las de **Poesía Nueva** (Amauta, 1926) y dan cuenta de que en la postura contestataria de Vallejo el principio de lo nuevo, según lo explicita Beatriz Sarlo "es un fundamento suficiente para trazar las grandes líneas divisorias en el campo intelectual".²

Es indudable además que, en su espacio de reflexión, está presente la búsqueda y el esfuerzo por diferenciar "pensamiento revolucionario, arte socialista, arte proletario, arte bolchevique, entreviendo un tiempo en que sería posible un arte universal"³ Por esto, la España que en las palabras del propio poeta, "es la experiencia más rica de nuestro tiempo" y el espacio del "drama de la pólvora" es materia suficiente para conjugar pensamiento y praxis política y no es extraño que en el II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura, celebrado en España y que cierra sus sesiones en París, Vallejo titulara su comunicación **La Responsabilidad del Escritor**⁴ y hablara entre fusiles y pólvora.

Las ideas allí expuestas en resonancia con las de otros hispanoamericanos, actualizan la situación histórica-política en nuestro continente, más allá de los límites geo-culturales y sitúa a las masas trabajadoras de América al lado de las masas trabajadoras de España, despojadas de todo nacionalismo reductivo y/o tendiente a la separación entre América y la Península: "Vosotros sabéis que en el Perú, al igual que en otros países de América, se vive bajo el dominio de una dictadura implacable".⁵ Este llamado para compartir la suerte del pueblo español se vincula con las ideas sobre la relación entre Evangelio e Historia, entre los símbolos dogmáticos y la ideología marxista, recurrente como núcleo de tensiones, prácticamente en la totalidad de su escritura. De acuerdo con esto, expresa en la misma comunicación: "Jesús decía: Mi Reino no es de este mundo. Creo que ha llegado el momento en que la conciencia del escritor revolucionario puede concretarse en una fórmula que reemplace a esta fórmula: Mi Reino es de este mundo, pero también del otro".

Palabra y pensamiento que la escritura reitera textualmente en las líneas 43 y 44 del **Himno** a los voluntarios de la República, el primero de los quince poemas póstumos que forman el corpus **España aparta de mí este caliz**. Allí, en cada uno y en la totalidad diseña un espacio donde el sujeto⁶ se configura de acuerdo con una fuerte toma de posición respecto al conflicto español.

Por esto y según las líneas anteriores, de acuerdo con lo que expresa Walter Mignolo "la comprensión de los fenómenos poéticos no es completa a mi entender, si no relacionamos las estructuras atribuibles por medio de inferencias a los textos con el metatexto. Esto es, con la manifestación conceptual que los mismos practicantes elaboran en torno a la actividad poética o a tópicos que les son afines".⁷ Así, la lectura del **Himno**, sugiere y hace comprensible no sólo una escritura sino también las ideas acerca del rol del intelectual, aún cuando las referencias autobiográficas y/o autorreferenciales no se consideren relevantes.

Desde estas observaciones y adhiriendo a las ideas de Julio Ortega, para quien "es imposible leer la poesía de Vallejo sin tener en cuenta el lenguaje poético que constituye el núcleo de todos los temas y es conveniente reiterarlo, para no perder de vista, el espacio de la escritura como la zona desde donde el sujeto se reconstruye"⁸ prestamos particular atención a ciertos mecanismos gramaticales que vertebran no sólo la continuidad espacial del **Himno** sino también una matriz de sentido recurrente en torno al eje vida-muerte. Mecanismos que permiten, además, la identificación y reconocimiento de las huellas del hablante poético "que escapa de los confines del cuerpo y del espacio que habita para quedar convertido en una pura voz anónima que sostiene en el aire las palabras".⁹

Gramaticalidad poética¹⁰ enmarcada preferentemente en el endecasílabo, desplazada en ciento setenta y seis líneas y en las que el sujeto progresivamente se desdibuja hasta que se instala en una pura voz, ubicado en un afuera, en una zona que se corresponde con la del saber no sólo respecto al otro -*el voluntario*- sino también respecto de sí mismo y con quien comparte una nota esencial: *ser bueno* ("voluntarios/ por la vida por los buenos, matad/ a la muerte matad a los malos" v.154-156) ("para que vosotros, voluntarios de España y del mundo vinierais/ soñé yo que era bueno y era para ver/ vuestra sangre voluntarios" v.170-176).

De manera tal que la contigüidad visualizada desde el comienzo se resquebraja en el ámbito del sentido ya que el "soñar" parece retrotraer al sujeto a un espacio-tiempo anterior al de la escritura y consecuentemente al lenguaje en su ser.

Sujeto y lenguaje que se despliegan, se materializan en la escritura, donde desde las relaciones analógicas y las repeticiones dan cuenta no sólo del ritmo sino de ciertas tensiones vinculadas a la oposición *buenos-malos* tanto en el contexto discursivo como en la interrelación entre éste y el contexto extraverbal. Por esto, este par de palabras, de frecuente uso coloquial y vacías en cuanto términos solitarios adquieren en el ámbito de la connotación un explícito y claro sentido ideológico. Bueno/s se asocia con España y con la República -con la vida-, mientras que malo/s con quienes no participan de dicho proyecto histórico -la muerte- diseñando un amplio campo de sinonimia y oposición. Así, la figura del voluntario se construye como la presencia y el cuerpo de la resistencia de una "España indefensa" como lo es también la primera página del libro, espacio material donde la escritura registra un hablar y un decir que da cuenta no sólo de una voz

sino también de un nuevo interlocutor: "(Matan al libro, circulo dando voces" v.136/ voy diciendo/ por el analfabeto a quien escribo" v.163) La alternancia de las formas plural y singular en la palabra voluntario, no desplaza el sentido de lo colectivo sino que amplía la primera presentación del objeto situado ("voluntario de España, miliciano" v.1) para dar luego la percepción del mismo y jerarquizar el anonimato del héroe popular en la voz de un hablante que problematiza su relación con ese otro aún cuando se reconoce -junto con- según lo hemos expresado en líneas anteriores.

El nombre común, funciona como propio y en el acto de decir y renombrar se fusionan la imagen del voluntario con las de la antinomia vida-muerte. Por esto, los paralelismos y los acoplamientos desde donde se instala el movimiento del voluntario como sujeto histórico, "que marcha a morir y/o matar", no sólo ahondan el valor aglutinante de esta figura sino que además, al intensificar sus orígenes regionales, lo configuran como militante de una causa universal: la vida ("voluntario italiano" v.120, "voluntario soviético" v.121, "voluntarios del sur, del norte, del oriente" v.122).

Origen común de toda la humanidad ("voluntarios de la vida") y hacedor de un nuevo tiempo ("voluntarios por la vida") ante quien el sujeto problematiza su lugar, cuando irrumpe en la cuarta línea desde la negación del presente afirmativo del verbo saber ("no sé") reafirmado por otro adverbio ("verdaderamente") y que desde las marcas que lo incluyen como cuerpo ("corro", "escribo", "lloro", "aplauzo", "destrozo", "digo") reclama para sí un espacio diferente.

La frente, las manos, el pecho, los codos, las uñas no sólo señalan lo físico humano, sino que además incluyen la idea de

fragilidad intensificada por cuanto la violencia expone aún más al hombre no sólo ante los demás sino ante él mismo. Es así que las zonas del cuerpo representan metonímicamente el Todo y la figura del miliciano reinstala la vivencia y el concepto de la vida asociado al de la muerte.

Matar y morir subvierten el sentido de lo coloquial y fracturan su relación antitética en el espacio de la escritura del **Himno**, puesto que se representan como las caras de una misma situación, imbricadas en el contexto textual y extratextual, en cuanto que la muerte de los otros, la de los malos, es la única posibilidad de vivir y de construir la historia. *Vida/Muerte* dan cuenta, entonces, de una unidad indisoluble de un espacio en donde *matar y morir* no sólo fracturan su relación con los ideales comunitarios sino que intensifican y aglutinan la oposición primera entre buenos/malos: "¡Voluntarios/ por la vida, por los buenos, matad/ a los malos! Hacedlo por la libertad de todos".

Ante ese otro que lo reafirma desde la búsqueda del lugar en una imparidad que se nutre de la sociedad, el sujeto se desdibuja y se disemina en el espacio del poema, mientras que la voz desde el presente se aleja del tiempo histórico que enmarca la escritura del texto e inscribe al voluntario en una línea que incluye lo ya expresado en el pasado ("estaba escrito que vosotros haríais la luz/ entornando con la muerte vuestros ojos") próximo a recuperarse en un futuro de características utópicas ("Sólo la muerte morirá/ verán los ciegos, escucharán los sordos"). Un tiempo en donde el hombre se re-apropia del reino de este mundo resguardado en las más importantes figuras de la cultura no sólo española (Cervantes diciendo: "Mi reino es de este mundo, pero/ también del otro") las que junto con los héroes populares que el sujeto incluye con su nombre y apellido establecen una dialógica

red intertextual. Dan cuenta, además, de la búsqueda particular del hablante poético, en cuanto su voz, el habla definitivamente alejada de toda relación autobiográfica, deja de ser responsable de las formas de escrituras que maneja en cuanto reclama una *nueva manera de decir*.

Búsqueda que parece darse en la soledad, pero en relación con el otro, *junto con el otro* y ante "la piedra en blanco" (vv.15-16) imagen de un nuevo cuerpo: el de la hoja en donde se habrá de moldear una escritura diferente con la sangre del *voluntario*. Es así que la búsqueda de la palabra se entreteje con la mirada y el habla que parte de un contexto histórico puntual, pero a la vez sumamente importante en la historia del siglo XX. Búsqueda asociada al sufrimiento, en cuanto el título del volumen no es sino el grito de una voz que desafía al dolor y que ve en el balbuceo de los niños, en la palabra de los infantes (poema XV) y en la escritura, la posibilidad de sostener la vivencia de un espacio compartido. Por esto, el sujeto no privilegia la comunicación de un sentido y no se erige en responsable del discurso aun cuando se incluye en las marcas correspondientes y/o se enmascara en el texto II "Pedro Rojas" que junto con el *Himno* privilegiamos para un futuro quehacer.¹¹

*Pedro Rojas, así, después de muerto,
se levantó, besó su catafalco ensangrentado,
lloró por España
y volvió a escribir con el dedo en el aire:
"¡Vivan los compañeros! Pedro Rojas"
Su cadáver estaba lleno de mundo.*

En el espacio de la escritura también se libra la "batalla" de un *nuevo decir*.

NOTAS

¹. Para este trabajo manejamos la siguiente edición: César Vallejo, **Poemas Póstumos II**, "España, aparta de mí este caliz" en **Obra poética**, México: Colección archivos, 1989.

Algunas observaciones sobre el poemario en general han sido presentadas en el I Congreso Internacional de Poesía, Universidad de Cuyo, Mendoza, 1993.

². Beatriz Sarlo, "La revolución como fundamento en **Una modernidad periférica: Buenos Aires, 1920 y 1930**. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988.

³. Jean Franco, **César Vallejo, la dialéctica de la poesía y el silencio**. Buenos Aires: Sudamericana, 1984.

⁴. César Vallejo, **II Congreso de Escritores Antifascistas, Ponencias, Documentos y Testimonios (1937)**, España: Lala, 1979.

⁵. César Vallejo en **II Congreso de Escritores Antifascistas** en Opus. cit.

⁶. Al abordar el estudio del sujeto lo hacemos de acuerdo con las ideas de Mignolo, Walter en **Textos, Modelos y Metáforas**, México: Universidad Veracruzana, 1984. Tenemos en cuenta, además, la aproximación lingüística que realiza Susana Relsz de Rivarola en **Teoría y análisis del texto literario**, Buenos Aires: Hachette, 1989.

⁷. Ortega, Julio, **La teoría poética de César Vallejo**. U.S.A.: Ediciones del Sol, 1986.

⁸. Mignolo, Walter "La figura del poeta en la lírica de vanguardia" en **Textos, Modelos y Metáforas**, Opus. cit.

¹⁰. Usamos esta nomenclatura de acuerdo con las ideas de Mignolo cuando en **Textos, Modelos y Metáforas** reflexiona sobre gramática del texto-gramática poética. Nos interesa señalar que la descripción de la gramaticalidad la sustentamos como vía de ingreso a un espacio de sentido vinculado con las demás expresiones de la cultura, de acuerdo con los principios teóricos de I. Lotman en **Estructura del texto artístico**, Madrid: Itsmo, 1982, cuando conceptualiza acerca del lenguaje y su función «modalizadora del mundo».

¹¹. A los efectos de nuestra lectura y del recorte realizado prestamos especial atención a los siguientes estudios críticos: Larrea (1967), Coyné (1966 y 1969), Yurkievich (1968). Nos interesa puntualmente: De Paoli, Mapas anatómicos de César Vallejo, Italia, 1987; Ortega, Julio, Opus cit; Meo Zillo, "El lenguaje poético de César Vallejo a la luz de los resultados computacionales" en **Obra poética**, Opus cit.