

César Vallejo y la guerra civil española

Por Julio Ortega

España, aparta de mí este cáliz, el libro póstumo de César Vallejo (1892-1938) es una de las más radicales versiones de la guerra civil española y, probablemente, su mayor producto literario. Aunque el mundo no existe para llegar a un libro, como creía Mallarmé, la guerra civil terminó en muchos. Y lo que decía Levi-Strauss de que la revolución francesa tal como la conocemos nunca ocurrió, se podría también decir de la guerra civil, que tiene tantas versiones. Fue considerada la guerra mejor fotografiada. Y también la última causa justa. Pero de lo que se trata frente a este libro complejo es de explorar el sentido que tiene el lenguaje poético en tanto forma de la historicidad. Esto es, cómo en una situación radical de crisis, porque no se puede imaginar una situación de crisis más radical que una guerra civil, el lenguaje poético se configura en el único instrumento que puede representar la radicalidad disruptiva de la experiencia. Porque, al final, se trata para Vallejo de producir un libro, una secuencia poética más bien, que dé cuenta de su propia articulación a este momento inexhaustivo, que es la guerra civil. Y, por otra parte, de que este instrumento nuevo que es el lenguaje poético subvertido, sea capaz de controlar la dispersión de lo histórico, el sentido de la guerra fratricida, la necesidad de una respuesta que exceda la racionalidad política. El problema es, pues, forjar un lenguaje nuevo que al mismo tiempo sea un lenguaje que controle la situación histórica cuando es obvio que el sujeto político es excedido por ella.

Es preciso decir algo sobre la historia textual del libro, la cual es parte de su propia tradición crítica. Los biógrafos y testigos de Vallejo propagaron la creencia de una edición príncipe que había sido destruída en un bombardeo franquista en los últimos días de la guerra civil. El libro estaba siendo impreso por la División de Imprentas del Ejército del Este, que dirigía el poeta Manuel Altolaguirre en la Abadía de Montserrat, en las montañas de Barcelona. La abadía era al mismo tiempo hospital del Ejército del Este y unidad de imprentas. Y en esa serie se había publicado España en el corazón, el famoso

libro de Neruda. Cuando con la democracia empezaron a aparecer archivos, documentos, números de revistas supuestamente perdidos, surgió la esperanza de que apareciera también la primera edición de España, aparta de mí este cáliz. En un catálogo de impresos de la Abadía de Montserrat, que es una imprenta del siglo XVIII, aparecía citado España, aparta de mi este cáliz, lo que probaba de antemano su existencia. Hubo incluso un miliciano que aseguró haber llevado en su mochila un ejemplar del libro. Julio Vélez, profesor entonces de la Universidad de Sevilla, encontró en efecto en la biblioteca de Montserrat, según él, dos ejemplares del libro y dio noticia de la existencia del mismo. En Madrid, María Zambrano me aseguró que ella recordaba perfectamente el libro, incluso recordaba que había sido impreso en papel de arroz, un papel rústico, tan delgado que no se podía imprimir por ambos lados de la página. Estuve en el verano de 1985 en la Abadía para ver este legendario libro. Amigos de Vallejo habían dicho que el papel que se usó para fabricar el libro era hecho de trapo; y que en el papel que se compuso para imprimir el poemario de Vallejo se había usado el uniforme de un general franquista. Ese mito iría mejor con el repertorio de Neruda que con el de Vallejo.

Ahora bien, la edición no añade ninguna información textual o filológica a las ediciones que conocemos. Es mejor la edición que Juan Larrea publicó en 1940 en México aunque las erratas son muchas, y se multiplican en la edición de Losada. Sólo en 1968 se publicó en Lima una edición facsimilar, debida a Georgette Vallejo, quien había conservado los originales del poemario. O, al menos, un estado de esos originales, porque no son la última copia del libro ya que tuvo que haber otra, más legible, que el poeta envió a Montserrat. En 1938, en la edición póstuma de Poemas humanos de París, el libro había aparecido, por primera vez, como una última sección, aunque los poemas finales fueron impresos no en el orden secuencial como había planeado Vallejo. En todo caso, la hermosa edición, casi mítica, del Ejército del Este, no añade mayor información filológica pero añade algunas erratas, que al menos son muy obvias. Tenemos una edición facsimilar que hicieron Julio Vélez y Antonio Merino en Madrid, como parte del libro España en

César Vallejo, aunque lamentablemente esta edición es de pequeño formato, o sea que se pierde la imagen real del poemario. Pero, en cambio, lo que sí permite concluir críticamente esta primera edición es que Vallejo, en efecto, había preparado un manuscrito para la imprenta. Eso es lo que no sabíamos. Porque había otra leyenda según la cual Vallejo no llegó nunca a terminar el libro y que la edición del 38 se basaba en una copia hecha de los borradores del poema. Juan Larrea llegó a creer que Vallejo ni siquiera había terminado de ordenar los poemas, lo que hoy sabemos es un error. Al encontrar la edición de Montserrat, en fin, podemos concluir que Vallejo preparó el manuscrito final, lo que es muy importante para establecer el canon del libro. Los manuscritos que tenemos en el hospicio de San Juan de Lurigancho, en Lima, y que aparecieron facsimilarmente en la edición limeña del 68, son probablemente un penúltimo estadio por la simple razón de que es imposible se pudiese componer un libro a partir de esos originales. Por no conocer Larrea la edición de Montserrat, creyó que los poemas no eran definitivos y en una edición de Barral lo tentó la idea de recomponer el original. No pocos editores de Vallejo creyeron que la inestabilidad del texto autorizaba a tomar decisiones extremas. Esto llegó ya a extremos paródicos cuando el traductor de Vallejo al inglés decidió que los versos tachados por el poeta en el manuscrito, en realidad no había querido eliminarlos. Y como correspondían a un estadio del poema había que recuperar también lo tachado. Y, en efecto, reconstruyó esos versos y los tradujo al inglés.

Siempre me llamó la atención, por lo demás, la pregunta que un editor se hizo ante un tecnicismo usado por el poeta: “¿de dónde se lo habrá sacado Vallejo?”. Esta condescendencia esconde la desconfianza en el intelecto, en el espíritu crítico y la cultura literaria del poeta peruano. Pocos críticos se han librado de esta actitud. Más satisfactoria es la impresión de un poeta casual, grande casi a pesar suyo, excedido por las fuerzas (mitopoéticas, existenciales, sociales) que lo eligen para hablar.

Plantaremos ahora una serie de abordajes a los escenarios discursivos del libro para reconstruir los modos de rearticulación poética que explora y proyecta. El primero revisa el escenario discursivo de España..., y se refiere a la poesía popular de la guerra civil.

Investigando sobre las distintas contextualidades de este libro, y aun comprobando que no hay archivo suficiente sobre tema tan conflictivo, me encontré en la Hemeroteca Municipal de Madrid con los noventa volúmenes de Periódicos Varios de Guerra. Vallejo estuvo dos veces en la guerra civil. La primera, un mes en el frente de Madrid en el año 36, y la otra en el Congreso de Escritores por la Defensa de la Cultura, en Valencia, Barcelona y Madrid. Como todos los escritores progresistas de la época, estuvo absolutamente comprometido con la República, a pesar de su desconfianza inicial del año 31 en el signo político de ésta. Se puede asumir, razonablemente, que Vallejo por lo menos leyó algunos de estos periódicos, siquiera los editados en Madrid. En cualquier caso, lo notable es que se puede verificar gracias a esta colección, que todo lo que está en el libro de Vallejo está ya en los periódicos de guerra. Esta colección incluye periódicos y boletines de diversos batallones y ramas del ejército, sindicatos, asociaciones de campesinos, de mujeres, de empleados, de la juventud, y de toda clase de organización civil, regional, política o profesional comprometida con la suerte de la República. Ello revela el extraordinario fenómeno acontecido durante la guerra civil: la ocupación popular del lenguaje público. Porque esta guerra fue muchísimas cosas pero, desde nuestra perspectiva fue, sobre todo, una irrupción pocas veces vista en el espacio de la palabra pública. Y esta ocupación del lenguaje se demostró, además, vehemente y dramática; al punto que permite pensar que las palabras se habían hecho absolutamente definitivas y decisivas. Quizá no podía ser de otro modo porque, en efecto, el lenguaje era el único instrumento que tenía el pueblo español para controlar su destino histórico. El lenguaje no era sólo retórico, partidista o ideológico, sino que resultaba ser la materia misma con que discernir la realidad que se vivía crítica, contradictoria y trágicamente. A través del

lenguaje los sujetos concretos accedían al debate abierto sobre sus destinos, cuyas opciones tenían el precio de su libertad y su vida. Es extraordinario, por ejemplo, observar que incluso el último año de la guerra, cuando es obvio que la República está perdida, los periódicos populares siguen hablando de la victoria. Y no solamente hablan de la victoria contra el fascismo, sino que representan la realidad a través del lenguaje como si fuese ya humanizada por la victoria. Probablemente este es un modo peculiar que tiene el lenguaje de sustituir a los hechos, no por mero voluntarismo o convicción del sujeto histórico, sino porque no le quedan sino sus palabras. Un antecedente ilustre es el de José Martí, cuyo relato de la libertad patria se adelantaba a la realidad, al punto que aquella empezaba ya en el lenguaje. Así, el lenguaje además de avanzar un cierto control adquiere una labor suturadora, reparadora; en la fluidez de lo histórico permite afincar en una alternativa común.

Lo extraordinario de España es que todo el mundo escribe, hasta los analfabetos. Porque también hay ediciones y periódicos dedicados a los analfabetos. 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. Y lo oral y lo escrito se convierte en una parte decisiva de la guerra, que es la definición de la cultura como un espacio de resoluciones políticas. Recordemos, por lo demás, que es una guerra de trincheras, donde la gente pelea entre largas pausas, con cierto horario, incluso con tiempo para la comida y la siesta, de tres a cuatro; después, vuelven a dispararse y pasan días enteros apuntándose unos a otros. Orwell cuenta que cuando él estaba en una misión de reconocimiento de pronto un compañero aburrido le disparó. Cuando le pidió explicaciones, el soldado contestó que había disparado porque no tenía otra cosa que hacer. Este es un cuento típico, hecho

verosímil por las hipérbolos populares de la guerra. En esta guerra de trincheras había una figura respetada, el vocero, que era una autoridad del discurso, el representante letrado de cada pequeño grupo del ejército español, y había voceros tanto en el lado republicano como en el lado nacional. Encargado de la propaganda oral, con un megáfono, el vocero perifoneaba insultos al enemigo y las virtudes de su propio campo. Notablemente, se asumía que con una oratoria persuasiva podía subyugar al rival. Un voluntario cubano, Pablo de la Torriente Brau, fue famoso vocero del campo republicano, y sus cartas publicadas documentan su fervor. Con los curas o capellanes, que solían ser los voceros del lado nacional, De la Torriente sostuvo duelos de elocuencia pintoresca. Cayó muerto cuando cumplía con su actividad entusiasta.

Pues bien, después de leer veinte periódicos comunistas, uno de pronto es despertado por un periódico anarquista. Porque los periódicos anarquistas son de una vivacidad apelativa inmediata.

La presencia hispanoamericana es consignada con frecuencia en estos boletines, panfletos y hojas ocasionales; especialmente, la ayuda de México. Sobre la existencia de esta colección me dieron en la Hemeroteca una de esas explicaciones prolijas que dan los bibliotecarios españoles. Parece que había un bibliotecario a quien lo pescó la guerra en el campo nacional mientras que a otro bibliotecario el azar de la guerra le deparó el lado republicano. De inmediato entendieron ellos la gran oportunidad bibliográfica que les había tocado. Aparentemente, después de que Franco tomó Madrid y empezaron los terribles juicios, toda persona nombrada en esos periódicos era llamada a los tribunales. No tengo prueba de ello, pero no sería imposible retrazar esa penuria burocrática.

Pero volvamos a lo que aquí nos importa. En estos periódicos uno encuentra tres grandes áreas de poesía que se pueden distinguir muy bien. En primer lugar, todos ellos presentan a los grandes poetas de la época, los poetas de la República: Antonio Machado, Rafael Alberti, Manuel Altolaguirre, Emilio Prados, Miguel Hernández. Poetas de primera clase, comprometidos no sólo con la causa republicana, sino con la idea

de hacer una literatura popular. Para ello acuden a la fórmula más tradicional del repertorio popular, que es el romance. El más famoso de estos periódicos es "El mono azul" (nombre del *overall* de los obreros) por su carácter literario popular. En esta poesía la temática es explícita, tanto como las voces de la causa republicana y el papel protagónico del pueblo. Algunos héroes populares se repiten en los poemas, que aparecen en un periódico y se reproducen al día siguiente en cincuenta. Por otro lado, están los poetas proletarios, una clase de poetas que ha desaparecido, lamentablemente; son de extracción popular pero manejan una cultura ecléctica algo formulaica, si bien no se consideran profesionales de la literatura. Hubo uno muy famoso que se llamó Alcázar Fernández, cuyos poemas se reproducen constantemente. Pero como todos los poetas populares, ello ya lo vio Borges, son muy formales. Son más formales y más tradicionales que los poetas, diríamos, literarios. Pero al mismo tiempo son gente que está en el frente, que conoce las cosas de primera mano y que elabora versiones cumplidas de los hechos. Y, en último término, están los poetas populares, que son los poetas anónimos, quienes reflejan mejor esta irrupción popular en el discurso y esta ocupación subvertora de la palabra poética. Firman declarando su identidad en la lucha, como el "Comisario del Octavo Batallón" o "El artillero de la Compañía X". Hay numerosos poemas en este conjunto, y muestran de inmediato la extraordinaria fe popular en el lenguaje. Vallejo sin duda conocía algunos de estos periódicos; sabemos que seguía desde París, no sin urgencia, las noticias que llegaban en cables y se exhibían en los boletines de las agencias de prensa, antes aún de ser publicadas. La suerte de la información es conflictiva. Ninguno de los periódicos parisinos apoya a la República y circulan toda clase de rumores sobre el faccionalismo político y la suerte de la guerra. El hecho es que esta apropiación popular del lenguaje como una forma de la historicidad compartida es un verdadero palimpsesto de España, aparta de mi este cáliz. El poema que empieza: "Solía escribir con su dedo grande en el aire: / '¡Viban los compañeros! Pedro Rojas'", demuestra esta reapropiación paradigmática de una declaración que simula ser un graffiti; hoy sabemos (por Julio Vélez)

que en el bolsillo de un miliciano muerto se encontró una carta que se publicó en uno de los muchos reportajes sobre el frente que salieron en forma de libro, de donde lo glosó Vallejo.

Este procesamiento de la realidad de la guerra en el lenguaje que la reorienta está presente en la poesía de Vallejo, y se podría seguir en ella no solamente los temas comunes sino la historia de las batallas. Porque este libro está construido como una evolución paralela a la guerra, incluso hay un momento en que tacha Talavera y pone Bilbao porque los acontecimientos se suceden inciertos y las batallas (de Talavera o Bilbao) se ganan hoy y se pierden mañana. 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, está 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.

En “Acero, Organo de la Agrupación Modesto” (Num.1, 12-3-1937), la columna titulada “Fogonazos” recomienda lo siguiente:

No cantes ni cante jondo
ni copla ni Romancero.
Canta “La Internacional”
que ya cambiaron los tiempos.

Lo irónico es que esta recomendación política tiene la forma tradicional de la copla. En cambio, 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. Se puede decir que el poema está hablando de una equivalencia entre el acto heroico popular y el acto artístico, al que llama genial. Y que esas dos posibilidades, que para él son equivalentes en este momento de la guerra, tienen un sólo origen, que es el pueblo. Y vienen transmitidas por esas "incesantes briznas", y "por el humo rosado de amargas contraseñas sin fortuna". Sólo que esta complementariedad supuestamente calificadora del modo de la acción, opera como una figura de sentido cuyo código hubiese sido sustituido. Brizas, humo, contraseñas aluden a un lenguaje comunicativo pero son imágenes por sustitución, esto es, reemplazan a un nombre posible en una declaración oblicua. Podemos deducir que hay una comunicación entre la esfera popular y la artística que no siempre es directa, que puede ser indirecta y hasta problemática. Este "humo rosado" sugiere incluso una cierta agonía de la historia reprocessada por el lenguaje artístico. Hasta aquí llega Vallejo en el planteo de la relación que hay entre el arte y sus fuentes. O sea, los datos de la experiencia inmediata adquieren su sentido histórico-poético, diríamos, en esta nueva instancia de refiguración, que en la cita parentética, justamente, se ilustra como el drama de la traslación (del discurso popular de la guerra al lenguaje poético radical, digamos); según este proceso, no se trata de un traslado transparente o dócil sino de uno que rehace al lenguaje con su fuego ("humo"), nacido quizá de esas "briznas" (de yerba whitmaniana, de una cierta épica popular), cuyo mensaje, por lo demás, atravieza códigos ("contraseñas") que incumplen la comunicación.

Esta poesía herida, que es otro humo de la guerra, no siempre logra su propósito entrañable, urgida por su propia incertidumbre.

II

Un segundo plano de contextualización es el que llamaré "La guerra de los libros". La guerra civil reactualiza la antigua polémica entre las dos Españas. La España tradicional y la moderna, la conservadora y la liberal, la religiosa y la secular, la aristocrática y la popular. Este intransigente debate de escisiones ocupa un lugar central en la guerra civil, en el campo de las ideas por lo menos, donde los escritores e intelectuales que están combatiendo el fascismo, perciben que su lucha es totalmente decisiva porque el fascismo es una fuerza antintelectual que va a destruir las bases humanistas de la cultura. Desde el otro lado, la España "roja" no es un peligro menor para la religiosidad y el *status quo*. Y no me refiero a los *slogans* (que abundan) sino a los modelos de representación del orden político y cultural. A partir de esa convicción el discurso intelectual, cultural y político empieza a articularse en este gran dilema español de las dos Españas. El lado nacional tiene muy temprano como discurso justificativo, el pronunciamiento de los obispos de Burgos, que le provee a Franco de una especie de instrumento religioso de fundamentación de su lucha. Y pronto, a partir de esas bases el discurso nacional o franquista va a concebirse a sí mismo como una "cruzada", incluso como una "reconquista". Pues bien, cuando cierto escritor franquista anuncia que "El Cid cabalga a nuestro lado", Antonio Machado se indigna con esa declaración y escribe un breve texto político donde replica: "El Cid está de parte nuestra". Pronto, las figuras literarias españolas van a tomar posición en el conflicto y van a combatir de un lado o del otro. Y hay algunas disputas sobre quién pelea dónde. En un periódico del año 37, por ejemplo, encontré una noticia que lleva como título: "Lope de Vega decapitado". Dice el artículo que hace unos días, durante otro bombardeo de Madrid, una bomba que cayó en las puertas de la Biblioteca Nacional decapitó la estatua de Lope de Vega. Y se pregunta, dramáticamente, quién caerá

en seguida, ¿Cervantes? ¿Quevedo?, cuyas estatuas están ahí. Esta “guerra de los libros” emerge en el primer poema del libro de Vallejo:

El mundo exclama: “¡Cosas de españoles!” Y es verdad. Consideremos, durante una balanza, a quema ropa, a Calderón, dormido sobre la cola de un anfibio muerto, o a Cervantes, diciendo: “Mi reino es de este mundo, pero también del otro”: ¡punta y filo en dos papeles! Contemplemos a Goya, de hinojos y rezando ante un espejo, a Coll, el paladín en cuyo asalto cartesiano tuvo un sudor de nube el paso llano, o a Quevedo, ese abuelo instantáneo de los dinamiteros, o a Cajal, devorado por su pequeño infinito, o todavía a Teresa, mujer, que muere porque no muere a Lina Odena, en pugna en más de un punto con Teresa...

Estas figuras de la cultura pelean al lado de la República. Pero ocurre que Vallejo ha incluido junto a los héroes de la cultura a algunos héroes populares, como Antonio Coll, un famoso dinamitero, y Lina Odena, que fue la secretaria de la Juventud del Partido Comunista, joven sastra de Barcelona, quien combatió contra la división marroquí de Franco y fue una de las primeras víctimas el mismo año 36. Lina Odena y Coll son objeto de permanente homenaje en los periódicos de guerra como ejemplo del heroísmo popular republicano. Cuando Vallejo llama a Quevedo, "abuelo instantáneo de los dinamiteros", necesitamos del contexto discursivo de la época para entender que se refiere a los dinamiteros del ejército republicano. Fueron éstos unos milicianos extraordinariamente audaces que con un cartucho de dinamita se enfrentaban a los tanques franquistas. Alguna vez, como en el caso de Coll, volaban los tanques, pero también sucumbían en su coraje suicida. En los periódicos franquistas, los dinamiteros aparecen como la última expresión de la barbarie republicana, no como soldados sino como terroristas. Para los periódicos de la República son ejemplo de sacrificio y honra popular, y hasta se los presenta como los primeros defensores modernos de la cultura inmolados en la lucha contra el fascismo. Este debate adquirió su forma más elaborada e interesante en

José Bergamín, quien pensó con su peculiar agudeza la relación de los intelectuales y la tradición popular de la cultura española. Otro tanto se puede decir, ciertamente, de los escritos de época de María Zambrano. Es notable que los ensayos de Bergamín sean una suerte de versión paralela en prosa del primer poema de Vallejo. Las coincidencias entre ambos amigos requeriría ser explorada. Creo que es incluso mucho más íntima y creativa que la relación poética o intelectual de Vallejo con Larrea.

Un ensayo de Bergamín, particularmente, se nos aparece en diálogo interior con el poema de Vallejo, tanto por la intradiscursividad de sus figuras y temas, como por el valor adscrito a la cultura como laboriosa creación popular y espacio raigal de pertenencia. Se trata de “Pintar como querer (Goya, todo y nada de España)” y se publicó en Hora de España, Num. 5, Valencia, marzo de 1937. Se lee allí:

“El hambre de verdad- su *real gana*- , le lleva al español hasta quererla de tan desnuda, despojada de su propia carne, descarnada, en los huesos. Esos verdaderos despojos vivos son en Goya, como en Quevedo, Gracián o Calderón, *disparate* clarísimo: el del *sueño de la razón* que en engendra monstruos verdaderos. Pero también en Goya, como en Santa Teresa, Cervantes, Lope, *la razón de soñar* puebla este mundo de verdaderos monstruos, de amorosos fantasmas.”

“Parece como si en la pintura de Goya convergiesen estas dos grandes corrientes populares de nuestro pensamiento más vivo. La de los que soñaron su razón (Lope, Santa Teresa, Cervantes), y la de los que razonaron o racionalizaron su sueño (Calderón, Quevedo, Gracián).”

Y concluye que en Goya, “Hay, como en los poetas citados, sentido épico de la vida y concepción lírica de la muerte. Expresión popular de España” (140-141).

Vallejo radicaliza este raciocinio al actualizar la memoria cultural desde una subversión de la temporalidad. Más que una tradición, le importa la proyección de un tiempo que rehace el presente e incluye el futuro. La memoria cultural se abre en la indeterminación del presente, y se actualiza en el lenguaje de las rearticulaciones posibles.

III

Un tercer plano inclusivo de este sistema de intermediaciones del libro y sus contextos, es el que se refiere al “lenguaje de la guerra”.

En efecto, ya el mismo lenguaje cotidiano busca ser la representación de una crisis, y para Vallejo, por lo tanto, solamente puede tratarse de un lenguaje contra-referencial, incluso paradójico, cuya función poética quiere hacer más con la subversión de lo real de lo que el lenguaje natural hace con la realidad misma.

Conviene recordar, en primer lugar, que el lenguaje coloquial de la guerra civil española está animado por una vehemencia disruptiva que hiperboliza todo lo que nombra. Porque el habla no solamente es una plaza pública ocupada por el pueblo, sino que sus funciones referenciales, comunicativas, adquieren en estos periódicos de guerra una especie de diapasón colectivo heroico. Pero, en segundo lugar, hay una suerte de ironía involuntaria en esa extraordinaria facultad española para lo literal, que inmediatamente llama la atención de los visitantes extranjeros que escriben sobre la guerra. En los libros de viajeros, testimonios de guerra y reportajes, siempre los viajeros ilustrados tienen algo que decir sobre su encuentro con el lenguaje de la guerra. Con su conocida sensibilidad para las paradojas del habla, evidentemente Vallejo fue impactado por la convicción y el carácter de este lenguaje. Ilya Ehrenburg, en su famoso libro de viaje No pasarán, que fue publicado en varios idiomas durante la guerra, asegura haber visto en Toledo un cartel que decía: "Se prohíbe andar sin portar armas". Es una típica fórmula verbal de la guerra, literal y paradójica. También advierte el saludo de los anarquistas: "Salud y dinamita". Y en Barcelona le llama la atención un local anarquista que tiene este letrero: "Organización de la Antidisciplina". Así como el nombre de un bar: “Bar Tranquilidad”. Vallejo tiene que haber sido especialmente sensible a esos carteles y graffitti, así como a las apelaciones a la pasión y la humanidad como centrales a la causa republicana que se repiten en los

periódicos. Por ejemplo, el verso “Calderón, dormido en la cola de un anfibio muerto” es antes que nada una declaración literalmente paradójica, de allí su íntima ironía. Este poder figurativo o transfigurativo del lenguaje es, ciertamente, una licencia metafórica (por ejemplo, “llueve agua de revólveres lavados”) en un discurso analógico de equivalencias, antítesis y variciones. Y, en ese sentido, corresponde a la exploración vallejana de un lenguaje capaz de elaborar la historicidad trágica del sujeto sublevado; pero no deja de estar afinado en la particularidad del uso, que reapropia como un drama de la misma escritura (“Viban los compañeros,” reescribe Pedro Rojas) y, a la vez, como peculiaridad expresiva (“El mundo exclama: Cosas de españoles!”).

Pero vemos ahora el cuarto plano de estas contextualidades del libro, “La ideología católica”.

Vallejo era miembro del Partido Comunista Español desde 1931 y se consideraba a sí mismo un marxista cabal, aunque en verdad fue uno muy peculiar. Si bien su opción política es el producto de un largo proceso de elaboración crítica, cuya dimensión materialista es posible detectar en su poesía europea como un análisis de la desintegración moderna de lo empírico; también es cierto que su marxismo, que no se puede poner en duda, estaba entrecruzado sin conflicto con una formación peruana, de estirpe hispánico tradicional y de valores y jerarquizaciones quasi rurales, de intensa hibridez cultural. Muchas veces es posible demostrar que su lenguaje cristiano es más bien de estirpe católica popular, un proceso ideoaectivo muy poco normativo. Hay que recordar que en plena fe marxista le encarga a un hermano suyo que vive en el Perú una misa en la iglesia de su pueblo por su salud. Y también que en su lecho de muerte dicta a su viuda una frase famosa diciendo que más allá de la vida y la muerte, tiene un testigo defensor: Dios. Y esto no es necesariamente contradictorio, forma parte de una práctica cultural hispanoamericana que traza entrecruzamientos felices y que está hecha de la heterodoxia de los discursos y de una fecunda hibridez. Así, el poeta va más allá de los códigos y las normas establecidos y trabaja su propio lenguaje desde una subjetividad intradiscursiva; y

no tiene que responder ante ningún tribunal de la ortodoxia ideológica o de cualquier otra clase.

Una de las revistas parisinas más importantes de los años 30 fue Esprit. Era una revista intelectual que agrupaba a lo que se podría llamar la intelectualidad católica francesa de izquierda. Fue una de las muy pocas publicaciones que asumió la defensa de la República española, con vigor, y a nombre no de las ideologías sino de la moral y los principios intelectuales. Esa sensibilidad moral debe de haber impresionado a Vallejo, cuyo discurso sobre la guerra (en prosa como en poesía) está íntimamente animado por convicciones de este orden; después de todo, se trata de una guerra fratricida, pero también de la penúltima hora europea, cuando la amenaza del fascismo se cierne inexorable. Reveladoramente, el grupo de izquierda católica española que publica la revista Hora de España, es el que coincide ideológicamente con Vallejo en este momento. No solamente en sus ideas sobre la cultura popular, sobre el papel del intelectual, sobre una nueva escritura y sobre la responsabilidad moral del escritor, sino también en la práctica de la escritura misma. Porque estos escritores, sobre todo José Bergamín, pero también María Zambrano, ante la disrupción de la guerra, elaboran una prosa de persuasión poética capaz de pensarla en su íntima violencia pero en una proyección cultural redentora. Revisando el depósito de periódicos de la Biblioteca Nacional de París, sorprende comprobar que la gran mayoría de la prensa internacional estaba en contra de la República, evidentemente por su vinculación a Rusia comunista, y por el supuesto peligro que su victoria supondría. El peligro estaba, evidentemente, en otra parte. El papel histórico de Francia, frente a España en guerra fue, por lo menos, lamentable. No sólo por su proclamada neutralidad oficial sino por los campos para refugiados en que encerró a los anarquistas que huyeron de Barcelona. Irónicamente, algunos anarquistas capturados en Francia por los nazis fueron despachados a Africa y al ser liberados volvieron con los ejércitos aliados y fueron, en la división de tanques, los primeros en entrar a París liberada. La revista Esprit, hacía pues, una defensa casi solitaria de la República, fuera del campo

comunista; una defensa que además de política era espiritual y moral. Esta adhesión moral se agudizó dramáticamente cuando Paul Claudel, en una de sus famosas revelaciones, llegó a la conclusión de que Franco era un enviado de Dios. Representaba el papel de cruzado y los católicos debían de defenderlo. Los católicos liberales de inmediato respondieron críticamente a Claudel, especialmente, François Mauriac y Bernanos, que son las grandes figuras literarias de esta revista. No hay ninguna prueba documental de que Vallejo participara de este clima intelectual, ni siquiera de que leyese Esprit, pero por deducciones internas, que atañen a los vínculos entre su poética y estos debates, creo que se puede adelantar la conclusión, provisional, de que el pensamiento de Esprit, como el de Hora de España, es familiar, en más de un sentido a España, aparta de mí este cáliz.

En su famoso discurso en el Congreso de intelectuales por la defensa de la cultura, en Valencia, Vallejo debe haber sorprendido a la concurrencia cuando al final dijo lo siguiente:

"Jesús decía: "Mi reino no es de este mundo." Creo que ha llegado un momento en que la conciencia del escritor revolucionario puede concretarse en una fórmula que reemplace a esta fórmula, diciendo: "Mi reino es de este mundo, pero también del otro".

Esta frase enigmática, estaba ya en su "Himno a los voluntarios de la República", que nadie había leído todavía. Es una declaración que no puede menos que haber escandalizado a la concurrencia ortodoxa. Hoy día no parecería tan extraña en boca de un militante de la teología de la liberación. Incluso José María Arguedas podría haber dicho algo semejante. Pero esta afirmación de que el intelectual no se puede constreñir sólo al "reino de este mundo" y puede muy bien reclamar su libertad de creer en otro, no sólo revela la entraña cristiana del pensamiento vallejiano sino una opción radical que excede a la política.

En la estrofa que correspondería a la "guerra de los libros," en efecto, Vallejo se permitió esta declaración:

[Consideremos]

...a Cervantes, diciendo: “Mi reino es de este mundo, pero también del otro:” ¡punta y filo en dos papeles!

Un lápiz que tiene punta y tiene filo es casi un arma para un escribir doble, doblemente; y esta intensificación por la repetición, por lo que siendo uno es también dos, había sido ya explorada por el poeta en textos claves de Poemas humanos (como “El libro de la Naturaleza”); y reaparece en España.. como la necesidad de incorporar más, de incluir al otro y lo otro, de duplicar la voz y el tiempo. Pues bien, Cervantes no habría dicho nunca algo semejante, hasta donde he podido verificar, de modo que la atribución es una interpretación que de Cervantes hace el poeta, como el escritor epónimo de ambos papeles, de ese mundo doble cuya suma reclama para el poema. Ser cristiano y ser marxista, sin embargo, no quiere decir necesariamente ser un “marxista cristiano”, sino explorar el margen alterno de la escritura híbrida, cuya vehemencia y radicalismo es una libertad de lo nuevo y una práctica de diferencias.

Un último contexto incluso en el libro tiene que ver con la complejidad de ésta su “dimensión política”.

El campo de las izquierdas en la guerra civil estaba, como sabemos, faccionalizado. Lo estuvo desde el comienzo, pero antes del derrumbe final el control del Partido Comunista pasó por la persecución de los trotskistas, la expulsión de los anarquistas y la postergación de los socialistas liberales. Vallejo era un militante del Partido Comunista Español; visitó tres veces Rusia; escribió dos relatos informativos sobre sus viajes, con optimismo pero también con espíritu crítico, y no ocultó su descreimiento en la función poética de Vladimir Maiakovski como emblemática del poeta revolucionario. No es posible documentarlo aún, pero debe haberse empezado a separar del Partido Comunista en el proceso del faccionalismo y las persecuciones al interior del campo republicano. A tal punto, que por lo menos en dos ocasiones (en unas declaraciones de Raúl González Tuñón, poeta argentino que estuvo en la guerra, y en unas memorias del peruano Armando Bazán) se dice literalmente que Vallejo era trotskista.

Bazán, que era muy amigo suyo, lo dice tratando de disminuir la acusación porque la palabra trotskista es extraordinariamente descalificadora en este momento. Calificar a alguien de trostkista era descalificarlo como sujeto de poco fiar, problemático, capaz de sectarismo y, al final, manipulable por las fuerzas de la reacción. Es un término que se usaba un poco licenciosamente porque a mucha gente que no cabía dentro de ciertas ortodoxias se las designaba, para descartarlas, de trotskistas. Pero que dos veces se dijera que Vallejo era trostkista, denuestra por lo menos que así se le percibía o representaba. No asegura que, en efecto, lo fuera, pero es claro que pendía sobre él esa sanción atroz.

Cuando la visité, a comienzos de los 80, en Madrid, María Zambrano me contó que al final de la guerra, Antonio Machado fue llevado a una casa en Barcelona, donde pasó unos días muy pobre y muy triste. Una mañana recibió la visita de Emilio Prados y cuando se despidieron a la puerta, de pronto cantó un pajarillo. Se quedaron un momento en silencio, y Machado le dijo a Prados: "No se lo cuente usted a nadie, nos acusarán de trotskistas".

En todo caso, quizás esto explica el hecho extraordinario de que Vallejo casi no aparece mencionado en los periódicos y revistas de la época. Aparecen todos los escritores y poetas hispanoamericanos que visitan el frente o adhieren a la causa. Vallejo sólo aparece en una breve entrevista en "El mono azul", con un poema y una foto entre otros intelectuales que han llegado, a comienzos de julio del 37, al Congreso para la Defensa de la Cultura que tiene lugar en Valencia; pero aparece como "Carmen Vallejo", lamentablemente. Sólo hay dos notas cuando muere en 1938. Da la noticia Hora de España, en el famoso último número que quedó sepultado en una imprenta y nunca llegó a circular, y sólo apareció en los años de la democracia. Y El mono azul reproduce unos poemas suyos a raíz de su muerte. Esta ausencia literaria de Vallejo en la prensa de la época debe tener más de una explicación. Una de ellas es irónica: no era un poeta popular a la altura de las demandas; la otra es que su fama era mayormente entre escritores. No obstante, Vallejo estuvo visitando el frente. Y aunque muy bien podría ser que algún

periódico consignara sus pasos, no he dado con él. Durante el congreso antifascista los intelectuales eran llevados a visitar a sus connacionales en el frente de Madrid, porque en todos los grandes batallones hay grupos de peruanos, cubanos, chilenos, mexicanos, etc. Por eso, cuando llega Nicolás Guillén a visitar a los cubanos, éstos le ofrecen como homenaje un partido de fútbol. No he encontrado ninguna noticia, en cambio, sobre una posible visita de Vallejo. Es cierto, en todo caso, que Vallejo volvió a París el mismo mes de julio, donde alcanzó a visitar la Exposición Internacional, en cuyo pabellón español se exhibió por primera vez el Guernica de Picasso.

En Esprit, nos encontramos con otro contexto discursivo de este enigma político vallejjiano. Estos son los años en que la revista presenta al revolucionario ruso de la primera hornada, Victor Serge, como a un héroe intelectual. Serge fue un gran revolucionario, el único del grupo original que salvó la vida de las manos de Stalin. Representó para muchos el modelo del radical purista, que no creía en la política sino en la revolución, y fue reconocido como el máximo trotskista en Europa. Salvó la vida gracias a que Romain Rolland fue a Moscú y logró sacarlo a Francia. Se convirtió en seguida en el héroe de la parte de la izquierda internacional que no podía seguir justificando a Stalin cuando se hizo evidente la existencia del “universo concentracionario” soviético, así como las purgas y asesinatos de Stalin. Víctor Serge presidió un gran comité internacional de intelectuales en París para denunciar los crímenes de Stalin. Ya el año 35 en el primer Congreso Internacional de Escritores en Defensa de la Cultura, que tiene lugar en París, el caso Serge aparece como una división de trotskistas y stalinistas. André Malraux, que presidía este coloquio de verano, sentenció que cualquiera que mencionara a Víctor Serge sería expulsado inmediatamente de la sala. Ahora bien, Esprit es de las muy pocas revistas que asume el valor intelectual de Serge. No quiero sugerir ninguna identidad común entre los escritos de Serge y de Vallejo, pero hay algo en el espíritu revolucionario de Serge que se parece mucho al espíritu revolucionarista de Vallejo en su libro final. Porque no se trata sólo de una revolución permanente, como dicen los trotskistas, sino de una revolución que

no pasa por las necesidades autoritarias, porque es tan radical que cambia las costumbres, el lenguaje, la política y las mismas relaciones humanas. Asume, por eso, que la realidad verdadera es aquella que está por hacerse. Este radicalismo de Serge, creo yo, es pariente espiritual de esta soledad de Vallejo, y es probable que por eso haya sido percibido como trotskista. Y aunque tampoco se puede afirmar que fuese un trotskista, son estas percepciones las que gobiernan si no las razones sí las sanciones. Todo lo cual no hace sino más radicalmente solitario su canto colectivo por un nuevo mundo irrepresentable en sus propios términos.

Para concluir, se puede adelantar que en este libro convergen dos grandes tradiciones discursivas de Occidente. Por un lado, el discurso de los orígenes, que es fundacional, y supone que hay un proyecto utopista, que esta vez no está por hacerse sino que ya está aquí gracias a los milicianos de la República. En el poema hay una persuasión evangélica, que se enuncia directamente: "los cojos andarán", "volverán a nacer los que murieron", y "sólo la muerte morirá". Por otro lado, en el mismo poema y a veces en el mismo verso, emerge la otra gran tradición discursiva nuestra, que es el discurso apocalíptico. Porque en efecto, se está destruyendo la última esperanza de una República humanitaria, liberadora, espiritual, en manos del fascismo cuyo triunfo europeo equivaldría, literalmente, a un fin del mundo. Estos dos discursos no se resuelven sino que se alternan como la tensión vertebradora del libro, y terminan levantando lo que se puede llamar una "utopía trágica", lo que es una paradoja. En ese espacio utópico y desgarrado (una épica fantasmática) se daría el único modo de reprocesar la historia. La historia sería una fuerza inevitablemente de destrucción, pero frente a esa fatalidad de lo moderno y de la historicidad, el arte deberá oponer la posibilidad de una reescritura y reformalización radical de la experiencia humana. Para que la historia no sea trágica, habría que rehacer la condición humana. Este radicalismo dramático de Vallejo es la última lección modernista, diríamos, de su libro. Por eso es que el libro termina devolviendo el lenguaje a los niños.

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!

Si cae España los niños van a perder el lenguaje, es decir, van a perder el control de su propio destino histórico. Devolviendo el lenguaje a los niños, Vallejo, en primer lugar, está en la plena actualidad. Recordemos que mueren tantos niños en los bombardeos que ya el año 36 decide la República, en un acto de optimismo extraordinario, embarcar niños a Inglaterra, Rusia y México. El barco de niños españoles que se dirige a México, según dice la leyenda, traía niños tan rebeldes que en alta mar tomaron el control de la nave; Lázaro Cárdenas estaba construyendo una escuela para niños españoles pero cuando se supo del motin, rápidamente convirtieron la escuela en reformatorio. Imagino que ésta es una de las muchas historias orales de la guerra. Los niños de Inglaterra volvieron todos, los niños de México se quedaron en su mayoría y los de Rusia se quedaron casi todos. Romain Rolland llamó “tesoros del mundo” a los niños y las mujeres de España. Pero, en segundo lugar, devolviendo el lenguaje a los niños, Vallejo actúa dentro de la lógica del propio poema, que supone que la realidad empieza con un nuevo lenguaje, como la posibilidad de hablar de nuevo, de recuperar el habla. El libro debe volver cíclicamente a empezar con estos niños de España que son del mundo. Así, el lenguaje es albergado en el futuro, allí donde esta extraordinaria zozobra de la guerra impensable pueda tener sentido.

Por último, recordemos que tratándose de matar al enemigo, de lo que se trata es de matar a la muerte. Y poder llegar así al único final evangélico: "Sólo la muerte morirá". Y, en efecto, la muerte muere en el poema, en el discurso poético. El trabajo radical del poema es trascender lo histórico en este espacio mítico (y místico en su arrebatado de himno numinoso) de la poesía, siempre haciéndose y por hacerse. Como se ilustra bien en el

"Pequeño responso a un héroe de la República", donde la muerte no termina en un cadáver, termina en un libro. La muerte escribe un libro. Porque lo único que queda es este discurso que trasciende a la muerte y que resuelve así la tragedia, incluso la de la guerra. Este poema, se diría, devuelve la vida a la muerte. Y esa es quizá la metáfora más poderosa del pensamiento poético del libro: la poesía es lo que queda de la muerte. Es el discurso que la sobrevive.

Una alegoría apocalíptica de la modernidad sacrificada, se proyecta, por lo mismo, en la futuridad que la poesía provee, como la utopía radical de una humanidad salvada del tiempo y, sobre la muerte, vuelta a fundar.