

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Centro de Estudios Vallejanos

Vol. 1, n.º 1, enero-junio, 2018, 255-291

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.31381/archivoVallejo.v1n1.5150

Un poeta de las «causas perdidas» A poet of «lost causes»

VÍCTOR VICH

Pontificia Universidad Católica del Perú

vvich@pucp.pe



RESUMEN

El sujeto de la última poesía de Vallejo termina siendo, sobre todo, un sujeto de la voluntad. Si bien sus versos siempre se propusieron representar la condición frágil de la subjetividad humana y si bien nunca tuvieron reparos en reconocer cómo la subjetividad suele evadir la urgencia de tomar decisiones, vale decir, cómo el sujeto se acobarda ante el Acontecimiento (*icómo quedamos de tan quedarnos!*, dice un famoso verso), lo cierto es que esta es una poesía que también constata que en la humanidad hay un conjunto inédito de posibilidades políticas, una fuerza que invita a superar los límites de nuestras determinaciones vitales y sociales. En sus últimos poemas, Vallejo se propuso celebrar a un conjunto de sujetos que defendieron la «idea comunista» hasta las últimas consecuencias. La idea es la siguiente: un sujeto solo se vuelve un sujeto (un *hombre humano*, en sus palabras) cuando ha optado por ser fiel a una verdad y cuando esa decisión lo transforma por completo en un militante. Será objetivo de esta ponencia observar, en determinados poemas, la emergencia de ese sujeto que interrumpe la repetición hegemónica, que afirma una verdad que excede a la ley

conocida y que nunca se rinde a pesar de la derrota y de las «causas perdidas».

Palabras clave: Vallejo, acontecimiento, comunismo, verdad.

ABSTRACT

The subject of the last poem of Vallejo ends up being, above all, a subject of will. Although his verses were always proposed to represent the fragile condition of the human subjectivity - and even though they never had qualms about recognizing how subjectivity often evades the urgency of making decisions - that is, how the subject quails to the event («¡cómo quedamos de tan quedarnos!» - ‘How we remain, from so we remaining ourselves!’ says a famous verse). The truth is that this poem noted that humanity is a set of political possibilities, a force that invites you to go beyond the limits of vital and social determination. In his last poems, Vallejo agrees with a group of subjects who defended the «Communist idea» until ultimate consequences. The idea is the following: a single subject becomes a subject (a «human», in his words) when choosing to be loyal to the truth and when that decision transforms him fully into a militant. This paper states that in certain poems the emergence of that subject interrupts hegemonic repetition, declares the truth which exceeds the known law and never surrenders, despite defeat and «lost causes».

Keywords: Vallejo, event, Communism, truth.

Recibido: 15/03/18 Aceptado: 25/04/18 Publicado *online*: 31/08/18

El sujeto de la poesía de Vallejo es, también, un sujeto de la voluntad. Si bien toda su obra se propuso representar el carácter fundamentalmente frágil de la condición humana y nunca tuvo reparos en mostrar cómo la subjetividad siempre evade tomar grandes decisiones, vale decir, cómo se acobarda ante el acontecimiento (*icómo quedamos de tan quedarnos!*, dice un famoso verso), lo cierto es que su poesía constata también que el ser humano puede hacerse parte de una verdad universal y afirmarla con compromiso. Con pasión, Vallejo apostó por ella y entendió que la verdad podía estar articulada con un vasto conjunto de posibilidades políticas.

Hemos dicho que en la obra de Vallejo hay una apuesta por comprender las cosas de manera situada. Por eso, recorre las calles de París y aspira a capturar la realidad como reportero y como cronista. Por eso, viajó a Rusia hasta en tres oportunidades para observar directamente lo que ahí estaba ocurriendo y, por eso, apoyó decididamente la defensa de la república española. Su trabajo siempre fue una combinación entre el periodismo, la reflexión teórica y la intuición literaria, vale decir, entre la descripción de la realidad y la interpretación lírica y hermenéutica de la misma. Pero más aún: Vallejo optó por convertirse en un militante comunista, en alguien que, impactado por una verdad, decidió comprometerse fielmente con ella. A contracorriente de lo que muchas veces suele suceder en la práctica artística, las ideas políticas de Vallejo y su militancia partidaria enriquecieron sus escritos y le añadieron una carga poética sumamente radical.

En este artículo, estoy intentando sostener que si la poesía de Vallejo tiene un componente ético, ello ocurre a razón de que intenta reconstruir la categoría de sujeto. La idea es la siguiente: un sujeto solo se vuelve un sujeto (un *hombre humano*, en sus palabras) cuando opta por ser fiel a una verdad, cuando se involucra con el acontecimiento, cuando toma una decisión que lo transforma por completo. Vallejo observa que la vida humana es fundamentalmente una inercia (*solo se compone de días*, dice un verso ya estudiado) y que solo el acontecimiento puede forzarla a salir de su entrapamiento circular. «Todo sujeto está en el cruce de una repetición, de una interrupción, de un emplazamiento

y de un exceso» ha sostenido Badiou en su necesidad de argumentar cómo un «animal humano» solo se convierte en sujeto cuando está dispuesto a resubjetivarse, vale decir, a transformarse a razón de haber experimentado el contacto con ese exceso que es la verdad que el acontecimiento trae consigo (2009a: 165).

España, aparta de mí este cáliz es un poemario en el que Vallejo se propuso celebrar a un conjunto de personajes que defendieron la «idea comunista» hasta las últimas consecuencias. Se trata de sujetos que fueron capaces de tomar una decisión, que no se rindieron ante las dificultades y que entregaron su vida heroicamente. Si Vallejo escribió sobre ellos, lo hizo con la intención de generar un contraste, es decir, de neutralizar esa actitud en la que los sujetos nos volvemos indiferentes o reactivos ante la verdad del acontecimiento. La poesía de Vallejo observa cómo los procesos de subjetivación personal están íntimamente relacionados con la fidelidad o infidelidad ante el efecto de una decisión que siempre es muy difícil asumir. Al tratarse de la confrontación con una verdad, sus versos optaron por defenderla hasta las últimas consecuencias. Comencemos, sin embargo, comentando dos poemas sobre la huida, sobre la falta de coraje para tomar una decisión. Partamos por uno de ellos:

Va corriendo, andando, huyendo
de sus pies...

Va con dos nubes en su nube,
sentado apócrifo, en la mano insertos
sus tristes paras, sus entonces fúnebres.

Corre de todo, andando
entre protestas incoloras; huye
subiendo, huye
bajando, huye
a paso de sotana, huye
alzando al mal en brazos,
huye
directamente a sollozar a solas.

Adonde vaya,
lejos de sus fragosos, cáusticos talones,
lejos del aire, lejos de su viaje,
a fin de huir, huir y huir y huir
de sus pies -hombre en dos pies, parado
de tanto huir- habrá sed de correr.

¡Y ni el árbol, si endosa hierro de oro!
¡Y ni el hierro, si cubre su hojarasca!
Nada, sino sus pies,
nada sino su breve calofrío,
sus paras vivos, sus entonces vivos...

(Vallejo 1988: 287)

El poema afirma que el sujeto es una huida de sí mismo y, desde ahí, casi un movimiento de evasión que no tiene cuando acabar. Nada, ni el árbol ni el hierro, son capaces de detener sus pies. Esa huida parece censurable pero lo cierto es que la voz poética también intenta comprenderla y por eso la figura como un drama que describe y juzga de varias maneras. Este es un poema agónico porque observa una condición tensa, un entrapamiento, la imposibilidad de salir de un círculo vicioso.

El poema coloca la imposibilidad de tomar una decisión en primer plano. Por eso mismo, afirma que todo sujeto es como un embustero que siempre está intentando justificarse. La voz poética sostiene que el hombre lleva en la mano *sus tristes paras, sus entonces fúnebres*, pues ha notado la manera, siempre estratégica, que tiene de argumentar «coherentemente» sobre la propia huida. Esos *paras* (preposición que indica «finalidad») son *tristes* porque finalmente todas las justificaciones parecen apócrifas. Esos *entonces* (adverbio que marca un episodio o indica una sucesión) son *fúnebres* porque lo matan, vale decir, porque no le permiten vivir una vida articulada a la verdad del acontecimiento. La voz poética juzga buena parte de la acción del ser humano (lo que ha ocurrido o lo que está por llegar) porque sabe que

su actitud fundamental es la incansable huida de sí mismo. Ricardo González Vigil ha descrito así este poema:

El tema central del poema es la huida vista como *evasión*. No se trata de la humanidad indefensa, presa en el círculo vicioso del sufrimiento; sino de la tendencia (bastante generalizada, pero no extensiva a todos los hombres, por lo menos no a los revolucionarios que no han roto con el hombre nuevo) a escabullirse en la dura realidad, a solo emitir «protestas incoloras» (débiles e ineficaces) y «sollozar a solas» (sin los valores de la solidaridad revolucionaria). Vallejo está retratando al hombre *alienado* de sus propios pies cuando estos deberían servir para asentarse firme en la tierra y recorrer el camino hacia la plena realización humana (1991: 594).

Ahora bien, ¿por qué huye el sujeto? ¿Por qué se corre de todo? Una respuesta podría afirmar que lo hace para no enfrentarse a sí mismo, esto es, para evadir la responsabilidad que el acontecimiento le ha propuesto. De hecho, todo acontecimiento exige una renuncia personal y una decisión de reorganizar la vida en torno a la verdad que este activa. Involucrarse con él, por tanto, implica salir del lugar en el que uno se encuentra. Digámoslo así: si lo único que este sujeto hace es huir, si sube para abajo y baja para arriba, resulta claro que su condición habitual es siempre estática.

Sin embargo, en algún momento, el sujeto tendrá *sed de correr*, vale decir, querrá cambiar de posición y comenzar a hacer algo verdaderamente nuevo. De esa manera podemos notar que este es un sujeto que sí se da cuenta de la situación en la que ha quedado inscrito, pero no tiene coraje para tomar la decisión de salir de ella. Su huida parecería constituirse siempre como su condición final. Por eso, los versos notan que *huye directamente a sollozar a solas* y por eso la voz poética también siente algo de compasión y de agonía por lo que sucede. El problema es que este es un sujeto que debe desalienarse, pero no sabe cómo hacerlo. Veamos un nuevo poema al respecto:

Transido, salomónico, decente,
ululaba; compuesto, caviloso, cadavérico, perjuro,
iba, tornaba, respondía; osaba,
fatídico, escarlata, irresistible.

En sociedad, en vidrio, en polvo, en hulla,
marchóse; vaciló, en hablando en oro; fulguró,
volteó, en acatamiento;
en terciopelo, en llanto, replegóse.

¿Recordar? ¿Insistir? ¿Ir? ¿Perdonar?
Ceñudo, acabaría
recostado, áspero, atónito, mural;
meditaba estamparse, confundirse, fenecer.

Inatacablemente, impunemente,
negramente, husmeará, comprenderá;
vestiráse oralmente;
inciertamente irá, acobardárase, olvidará.

(Vallejo 1988: 293)

Como ya lo han explicado varios críticos (Escobar 1973; Franco 1984, entre otros), este poema resalta por su gran sentido del ritmo, por la selección de cada una de las palabras y por el efecto estético que trae consigo construir un poema sin elementos relacionales. Esto último, sin embargo, no impide que consiga contar una historia y representar un conjunto de movimientos que definen buena parte de la experiencia humana. Todo el poema apunta a revelar la condición contradictoria del sujeto, su permanente indecisión, la angustia existencial que lo define (González Vigil 2009: 232-236).

Comencemos notando dos grandes bloques en su estructura: las dos primeras estrofas refieren al pasado, mientras que las dos últimas adquieren una proyección futura. Al medio de ellas, y utilizando verbos infinitivos, la voz poética propone un conjunto de preguntas que

cambian la focalización propuesta y que asumen el punto de vista del sujeto descrito. Esto, sin embargo, dura muy poco, porque el poema regresa luego a la voz inicial y concluye mostrando una dinámica de lo que cree que sucederá o de lo que habitualmente suele suceder en las decisiones del sujeto.

Vayamos por partes. El poema comienza representando el aspecto claramente racional de la condición humana pero, al instante, los versos van sumando un conjunto de situaciones o de estados de ánimo que, poco a poco, erosionan la apariencia de control que el sujeto tiene sobre el mundo y sobre sí mismo. En la primera estrofa, se dice que el sujeto ha acumulado mucha experiencia (es *transido*), que puede observar las cosas con equidad y sensatez (es *salomónico* y *decente*) y que, por tanto, parece una persona madura, alguien capaz de asumir la vida con cautela y discreción.

El problema es que los versos representan además que el hombre no es solo eso: la voz poética también sabe que se trata de alguien que duda, que porta un exceso y que nunca está completamente seguro de lo que ha optado. Por eso, surgen un conjunto de palabras que tienen como finalidad desestabilizar toda la representación anterior y comenzar a cambiarla: *ululaba*, *cadavérico*, *perjuro* son palabras que introducen un componente más opaco en la descripción del sujeto, pues refieren a una especie de negatividad que también define a la condición humana y que irá haciéndose más presente en los versos. De hecho, al final de esta estrofa, el sujeto aparece como alguien que no tiene control sobre sí mismo y al que la vida se le escapa de sus propias manos. Desde este punto de vista, se trata de un sujeto errático, *fatídico* y *escarlata*; un sujeto *irresistible*.

Poco a poco, el poema va siendo cada vez más enfático: en distintas situaciones y en distintos tiempos (*en sociedad*, *en vidrio*, *en polvo*, *en hulla*), el hombre suele actuar más o menos igual: quiere comprometerse, pero siempre termina por evadir lo que ha descubierto. Intenta dominar las cosas, pero solo se llena de palabras y finalmente opta por replegarse. Para esta estrofa, el hombre es un sujeto que sabe que debe transformarse a sí mismo (y, de paso, intentar transformar al mundo), pero el problema es que no cuenta con el coraje para hacerlo

porque el miedo llega a dominarlo y, muchas veces, a apoderarse de todo su ser.

Notemos que, en este momento, el poema ya ha desestabilizado cualquier concepción racionalista que explique la subjetividad humana. Sus imágenes se encuentran muy distantes de todas aquellas teorías que definen al hombre como un sujeto racional y transparente. Por el contrario, la representación insiste en que se trata de alguien lleno de dudas, que es performativo, opaco y cobarde. Por eso, el poema no tiene reparos en juzgar al ser humano.

Lo cierto, sin embargo, es que el poema muestra además un conjunto de preguntas que dan cuenta de la incansable necesidad por encontrar algunas respuestas que neutralicen la desorientación existencial. Desde ahí, el sujeto aparece representado como alguien intranquilo que se encuentra en permanente búsqueda de sí mismo y del sentido del mundo. ¿Qué es lo que debo hacer? ¿Cómo debo afrontar la vida? ¿Debo *recordar*, *insistir*, *ir* y *perdonar*? El poema constata que en la vida no existe un guion preestablecido, esto es, que los seres humanos no contamos con un programa que podamos seguir clara y racionalmente. Esa permanente confusión, esa falta de garantías es, para el poema, la causa de la condición dramática de la subjetividad y es la que trae consigo una carga de negatividad de la que cuesta mucho liberarse.

El cierre es impactante: todas las imágenes desembocan en dos palabras cuya extrema tensión sirve para mostrar dos movimientos en la subjetividad. Estas son: *comprenderá* y *olvidará*. Es decir, los versos terminan por afirmar que el verdadero drama de la condición humana radica en la imposibilidad de ser fiel a una verdad, vale decir, de optar por algo que se ha descubierto como verdadero pero que no puede asumirse por una falta de coraje. Por eso, el poema subraya que luego de haber comprendido, es decir, luego de haber descubierto la verdad del acontecimiento, el hombre se acobarda, se viste oralmente, da marcha atrás y se va solo con su tristeza bajo el brazo.

Mal haríamos, sin embargo, en pensar que nos encontramos ante un poema escéptico. Por el contrario, los versos son claros en afirmar

que el sujeto sí es capaz de encontrar una verdad. Con mucho énfasis, el poema subraya que el hombre sí llega a «comprender» y, por lo mismo, que sí existe algo que pueda proporcionarle un sentido a la vida. El problema es que muchas veces esa verdad termina perdida por la incapacidad de sostenerla hasta las últimas consecuencias. Resaltemos, nuevamente, la importancia de notar los dos momentos contrapuestos en el poema: la constatación de que la subjetividad sí puede ser portadora de una verdad (se dice, finalmente, que la subjetividad sí *comprenderá*) pero, al mismo tiempo, la presencia de una cobardía estructural que, por lo general, siempre lo echa todo a perder.

* * *

A pesar de todo ello, Vallejo se dio cuenta de que el acontecimiento podría propiciar la emergencia de un sujeto dispuesto a defender una verdad. Sin embargo, supo también que la verdad es siempre un proceso de construcción (que nada la garantiza) y que el nuevo sujeto debía alejarse de cualquier tipo de dogmatismo fundamentalista como veremos más adelante. Vallejo se volvió un militante convencido, pero siempre estuvo abierto a la crítica y a la autocrítica. Son ejemplo de ello muchos de sus ensayos y crónicas periodísticas. La poesía de Vallejo representa que, aunque constituido por una verdad, el sujeto del acontecimiento tampoco es garante de hacer las cosas bien. Contra el pensamiento determinista, Vallejo quiso dar cuenta de los peligros ideológicos que aparecen en la lucha política. Comentemos entonces el poema titulado «Despedida recordando un adiós»:

Al cabo, al fin, por último,
torno, volví y acábome y os gimo, dándoos
la llave, mi sombrero, esta cartita para todos.
Al cabo de la llave está el metal en que aprendiéramos
a desdorar el oro, y está, al fin

de mi sombrero, este pobre cerebro mal peinado,
y, último vaso de humo, en su papel dramático,
yace este sueño práctico del alma.
¡Adiós, hermanos san pedros,
heráclitos, erasmos, espinozas!
¡Adiós, tristes obispos bolcheviques!
¡Adiós, gobernadores en desorden!
¡Adiós, vino que está en el agua como vino!
¡Adiós, alcohol que está en la lluvia!
¡Adiós también, me digo a mí mismo,
adiós, vuelo formal de los milígramos!
¡También adiós, de modo idéntico,
frío del frío y frío del calor!
Al cabo, al fin, por último, la lógica,
los linderos del fuego,
la despedida recordando aquel adiós.

(Vallejo 1988: 303)

¿Qué significa la palabra *adiós* en este poema? ¿De qué se está despidiendo esta voz poética? En primer lugar, resulta claro que se despiden del dogmatismo ideológico, esto es, de todas aquellas ideas y fórmulas que, en el medio de la lucha política, muchas veces terminan volviéndose rígidas y esquemáticas. Aquí, la palabra *adiós* debe entenderse como una especie de discurso autocrítico. Toda despedida, en efecto, implica un distanciamiento y algún tipo de final. Cuando el verso dice *¡Adiós, vino que está en el agua como vino!* se está produciendo una crítica a los dogmas inventados por los propios militantes, un adiós a los milagros, una reflexión sobre esa inercia a relacionarse rígidamente con las ideas. En este poema, la voz poética muestra su disgusto ante un pensamiento que se ha fosilizado y que impide que lo nuevo se abra a su propio devenir.

Lo interesante, sin embargo, es que si en un primer momento este *adiós* se produce hacia una realidad supuestamente «exterior», es decir, hacia algo ante lo cual la voz poética ha comenzado a sentirse

desengañada, ello termina revirtiendo hacia su propia enunciación. ¿Por qué ocurre esto? La respuesta es porque el poema sabe bien que ya no es posible entender lo «exterior» y lo «interior» bajo un pensamiento dicotómico. Es decir, la voz poética sabe que aquello «exterior» es también un agente constitutivo de la propia fe. San Pedro, Heráclito, Erasmo, Spinoza y los propios bolcheviques son agentes constitutivos de la identidad personal, pero son también el signo de algo con lo que hay que relacionarse críticamente. Notemos que esta es una voz que ha comenzado a tomar distancia de una parte central de sí misma y, por eso mismo, no duda en criticarse también. De hecho, el poema propone, de manera radical, que todo debe estar desidentificándose consigo mismo (Hart 1987: 58), y por eso, con un verso notable, el poema invoca a aprender a *desdorar el oro*, vale decir, a observar el lado problemático de la creencia propia, el lado radicalmente escéptico de nuestra propia fe. Vallejo es un artista que no se deja cegar por las luces del siglo y es capaz de distinguir en ellas «la parte de la sombra, su íntima oscuridad» (Agamben 2011: 22).

Digámoslo de manera dialéctica: este es un sujeto que ha comenzado a dejar de creer pero, al mismo tiempo, nunca puede dejar de creer. En ese sentido, podría sostenerse que el poema hace emerger una «fe escéptica» o, quizá, el comienzo de un «escepticismo dentro de la fe». Notemos que la revolución es nombrada como el *sueño práctico del alma*, verso que refiere al menos a tres características: la revolución es un ideal (un *sueño*) que debe realizarse urgentemente (por eso su condición *práctica*), pero, sobre todo, es algo que implica una pasión y una fidelidad (el *alma*). Sin embargo, en este poema todo ese sueño adquiere un carácter dramático porque intenta revelar la tensión entre la fe y la duda, entre la pasión por esa verdad y la autocrítica del presente.

En todo caso, el poema concluye en la necesidad de dar. Hay algo que no se puede explicar bien y que el poeta resuelve con las metáforas de la llave, el sombrero y esa carta dirigida a la humanidad entera. Para Hart (1987: 57), esa carta es el poema mismo y por eso puede decirse que lo que se intenta dar (con esa carta, con ese poema) es, nuevamente, el acto de no tener miedo a enfrentar el lado oscuro de la

propia fe. De hecho, desde sus inicios, esta fue una poesía muy crítica de la categoría de identidad y lo fue porque siempre se dio cuenta de que ella traía consigo el peligro de asumir una posición estática. Entonces si este poema cuestiona dicha inclinación, lo hace porque sabe que la rigidez que toda definición de identidad trae consigo puede terminar traicionando a la práctica revolucionaria. Veamos un nuevo poema al respecto:

¡Cúidate, España, de tu propia España!
¡Cúidate de la hoz sin el martillo,
cúidate del martillo sin la hoz!
¡Cúidate de la víctima a pesar suyo,
del verdugo a pesar suyo
y del indiferente a pesar suyo!
¡Cúidate del que, antes de que cante el gallo,
negárate tres veces,
y del que te negó, después, tres veces!
¡Cúidate de las calaveras sin las tibias,
y de las tibias sin las calaveras!
¡Cúidate de los nuevos poderosos!
¡Cúidate del que come tus cadáveres,
del que devora muertos a tus vivos!
¡Cúidate del leal ciento por ciento!
¡Cúidate del cielo más acá del aire
y cúidate del aire más allá del cielo!
¡Cúidate de los que te aman!
¡Cúidate de tus héroes!
¡Cúidate de tus muertos!
¡Cúidate de la República!
¡Cúidate del futuro!...

(Vallejo 1988: 381)

Digamos, con Eagleton, que Vallejo se dio cuenta de que «el tiempo revolucionario no era idéntico a sí mismo» (1998: 267). De hecho, aquí la palabra *cúidate* adquiere una fuerza política especial. Con

ella, el poema se propone evidenciar una amenaza que es interna a la coyuntura del presente. Podríamos decir que *Cuídate* significa «Cuestionate y no seas autocomplaciente» y que funciona, en efecto, como un mandato para estar siempre alertas, para saber tomar distancia de uno mismo, para intentar exceder a los límites personales. Vallejo fue un militante que se adhirió con pasión a la «idea comunista», pero ello no supuso la imposibilidad de tomar distancia de muchas de sus inercias. Los versos subrayan que la República debe cuidarse de sí misma porque la República nunca debe renunciar a una permanente revolución interna.

¿Por qué el poema insiste en que hay que cuidarse de algunos personajes *a pesar suyo*? Esta imagen es muy importante y podemos frasearlos de la siguiente manera: «*Cuídate* de la víctima, aunque sea realmente una víctima», vale decir, cuídate de que la víctima genere un discurso de una falsa «bondad», un discurso de «compasión» y no uno de justicia. *Cuídate* —además— del verdugo que ejecuta sin tener capacidad de intervenir en la orden que ha recibido. *Cuídate* —por último— del indiferente porque él es lo opuesto a la actividad. Este es un poema que afirma que hay que cuidarse de todos ellos porque pueden radicalizar el mal que ejercen.

Notemos el juego temporal de algunos versos que remiten tanto al presente como al futuro. Cuando el poema sostiene *cuídate de tus héroes / cuídate de tus muertos*, podríamos decir que está previniendo la tentación de construir una visión idealizada del pasado, esto es, de observar al pasado no como una constante de dominación social, sino como un falso relato heroico. De hecho, cuando dice *cuídate del que come tus cadáveres, / del que devora muertos a tus vivos*, se está criticando a quienes no entienden que el pasado es una deuda que hay que redimir y son incapaces de reconocerlo como el cimiento del presente.

Hay que notar que cuando se dice *cuídate del leal ciento por ciento, cuídate de los que te aman*, no se trata de un postulado cínico sino, más bien, de una afirmación que se constituye desde una profunda fidelidad. Se trata de la puesta en escena de un tipo de duda que sigue involucrando la fe y que no se ha desligado del acontecimiento

propriadamente dicho. Podría decirse, inclusive, que se trata de una duda que fuerza a un trabajo mayor y más comprometido. Cuando el verso sostiene *cuídate de la hoz sin el martillo y del martillo sin la hoz* se señala, por un lado, una necesidad de articulación política entre obreros y campesinos, pero también se afirma que la presencia de una parte no garantiza el buen funcionamiento del todo. Por eso, el poema sostiene que toda revolución también debe cuidarse de sus propios revolucionarios. Para Vallejo, el comunismo antes que ser una solución comenzaba a presentarse como un nuevo problema y «tenía que ser reinventado en cada secuencia histórica» (Žižek 2011: 11).

En suma, este es un poema donde se promueve la capacidad de observar la oscuridad en la propia fe. Para Badiou, «el simulacro tiene todos los rasgos formales de la verdad» (2004: 107) y, por eso, el sujeto debe estar muy alerta ante ciertos hechos que se dedican a inventar ciertas garantías cuando sabemos que nada las tiene. De hecho, el verbo *cuídate* implica motivar hacia una permanente actividad, un estar siempre atento, una forma de vigilancia ante cualquier desarrollo siempre imprevisible. «Tener respuestas ya hechas a nuevos problemas es dejar escapar el acontecimiento», ha sostenido Lazzarato (2010: 53). Este es, en suma, un poema que muestra cómo la fe se raja, pero cómo, al mismo tiempo, intenta reinventarse a pesar de la crisis. Con Agamben, podemos decir que Vallejo es un poeta que «quebró las vértebras de su tiempo» y que percibió su falla y su punto de ruptura (2011: 28). La duda de Vallejo no surge, sin embargo, como un agente desestructurante de la propia fe, sino que reconoce el carácter siempre discontinuo del propio devenir.

* * *

Hoy me gusta la vida mucho menos,
pero siempre me gusta vivir: ya lo decía.
Casi toqué la parte de mi todo y me contuve
con un tiro en la lengua detrás de mi palabra.
Hoy me palpo el mentón en retirada
y en estos momentáneos pantalones yo me digo:

¡Tánta vida y jamás!
¡Tántos años y siempre mis semanas!...

Mis padres enterrados con su piedra
y su triste estirón que no ha acabado;
de cuerpo entero hermanos, mis hermanos,
y, en fin, mi ser parado y en chaleco.

Me gusta la vida enormemente,
pero, desde luego,
con mi muerte querida y mi café
y viendo los castaños frondosos de París
y diciendo:

Es un ojo éste; una frente ésta, aquélla... Y repitiendo:
¡Tánta vida y jamás me falla la tonada!
¡Tántos años y siempre, siempre, siempre!

Dije chaleco, dije
todo, parte, ansia, dije casi, por no llorar.
Que es verdad que sufrí en aquel hospital que queda al lado
y está bien y está mal haber mirado
de abajo para arriba mi organismo.
Me gustará vivir siempre, así fuese de barriga,
porque, como iba diciendo y lo repito,
¡tánta vida y jamás y jamás! ¡Y tántos años,
y siempre, mucho siempre, siempre siempre!

(Vallejo 1988: 270)

Este poema da cuenta de un intento de reconciliación final con la vida, es decir, del momento en que se acepta su falta inherente, su complejidad estructural y su exceso destructivo. Sin embargo, no es solo eso: se trata también de un poema sobre cómo esa inclinación al exceso podría abrir la vida hacia nuevas posibilidades políticas.

La primera estrofa parecería sugerir la superación de una inmensa tristeza. El poema reconstruye dicha situación en el marco de una subjetividad que reconoce su condición quebrada (*hoy me gusta la vida mucho menos*), pero que, sin embargo, nunca duda en reafirmar su compromiso vital (*pero siempre me gusta vivir: ya lo decía*). Es decir, esta es una voz que reconoce la dureza de la vida, su condición antagónica, pero, por alguna razón, ha decidido posicionarse en otro lugar y comenzar a celebrar otras cosas. Si, por un lado, el poema nos coloca ante el reconocimiento de un límite, de una durísima imposibilidad, por otro también afirma una nueva apuesta por la vida.

El paso del tiempo es figurado como aquello que define la vida. Con dolor, aquí se recuerda a los padres y hermanos y se reconoce que, en esa pérdida, existe una herida *que no ha acabado* y que probablemente no acabará nunca. En ese sentido, si Vallejo introduce imágenes como las del *café*, los *castaños frondosos* y el *chaleco*, lo hace porque su opción fue escribir una poesía donde los grandes problemas metafísicos (los dolores existenciales o las intensas alegrías) se muestren insertos en las cosas más sencillas y ordinarias. Sin embargo, notemos cómo nada de ello conduce a la voz poética a una situación angustiante o depresiva. En estos versos, ella parece haber tomado una decisión y está alegre y segura de ella.

La vehemencia que el poema irradia se produce mediante una estructura reiterativa. ¿Cuántas veces aquí se repite la palabra *siempre*? La respuesta es diez veces. ¿Por qué ocurre esta repetición? La respuesta podría ser la siguiente: por la necesidad de hacer presente el exceso o, mejor dicho, por la necesidad de reconvertirlo en una nueva fuerza política. De hecho, este es un poema sobre la falla existencial, pero su objetivo final parece ser la reconciliación con ella a pesar de sus síntomas: *me gustará vivir siempre, así fuese de barriga*, dicen los versos con dignidad. Si podemos decir que el síntoma muestra una falla que perturba un estado de aparente normalidad, si refiere al modo en que la pulsión nos va comiendo, si de alguna manera el *jamás* (que es otra palabra que aparece mucho en el poema) está conectado con lo sintomático, vale decir, con aquello que hace que nada funcione completamente bien, entonces también podemos

afirmar que el adverbio *siempre* aparece para intentar encausar ese *jamás* hacia otro lugar, o sea, para intentar darle un curso distinto y más positivo. En buena cuenta, este es un poema que celebra haber podido «atravesar el fantasma» (Lacan 2005: 281; Žižek 2001: 63), es decir, que ha podido identificarse con un exceso para intentar hacer algo con él.

Si Vallejo es un escritor del exceso, lo es porque, desde un inicio, se dio cuenta de que «la única forma de ser verdaderamente humano consistía en exceder a la humanidad corriente» (Žižek 2008: 445). Vallejo es un escritor que cree en las verdades como exceso, cree que ellas traen consigo algo desproporcionado que desestructura el mundo y que, por eso, son muy peligrosas para el orden social. Vallejo, sin embargo, no se corre de ellas y opta por afirmarlas con fidelidad. De hecho, en la última década de su vida, Vallejo puso toda su fe en la «idea comunista» porque entendió que solo desde ahí podría reinventarse la historia del hombre en la tierra. Frente a una larga historia de opresión social y frente a una sociedad desquiciada por el movimiento del capital, Vallejo entendió al comunismo como un horizonte utópico que hay que defender siempre. Comentemos un nuevo poema, otro poema abiertamente político.

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.

Papel de viento, lo han matado: ¡pasa!
Pluma de carne, lo han matado: ¡pasa!
¡Abisa a todos compañeros pronto!

Palo en el que han colgado su madero,
lo han matado;
ilo han matado al pie de su dedo grande!
¡Han matado, a la vez, a Pedro, a Rojas!

¡Viban los compañeros
a la cabecera de su aire escrito!
¡Viban con esta b del buitre en las entrañas
de Pedro
y de Rojas, del héroe y del mártir!
Registrándole, muerto, sorprendieronle
en su cuerpo un gran cuerpo, para
el alma del mundo,
y en la chaqueta una cuchara muerta.

Pedro también solía comer
entre las criaturas de su carne, asear, pintar
la mesa y vivir dulcemente
en representación de todo el mundo.
Y esta cuchara anduvo en su chaqueta,
despierto o bien cuando dormía, siempre,
cuchara muerta viva, ella y sus símbolos.
¡Abisa a todos compañeros pronto!
¡Viban los compañeros al pie de esta cuchara para siempre!

Lo han matado, obligándole a morir
a Pedro, a Rojas, al obrero, al hombre, a aquél
que nació muy niñín, mirando al cielo,
y que luego creció, se puso rojo
y luchó con sus células, sus nos, sus todavía, sus hambres, sus
[pedazos.

Lo han matado suavemente
entre el cabello de su mujer, la Juana Vázquez,
a la hora del fuego, al año del balazo
y cuando andaba cerca ya de todo.

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:
«¡Viban los compañeros! Pedro Rojas».
Su cadáver estaba lleno de mundo.

(Vallejo 1988: 364-65)

Este poema narra la muerte de un personaje anónimo, Pedro Rojas, pero esa muerte no significa una derrota política ni mucho menos el final de la batalla. La necesidad de comunicar su muerte, el rumor oral que se activa a partir de ella, funciona, por el contrario, como una instancia cohesionadora de la comunidad, es decir, como una fuerza que será capaz de vencer a la injusticia y cambiar el orden social. Digamos entonces que si algo caracteriza a Pedro Rojas es su gran pasión política. Una política que él no se cansa de activar y que, luego de su sacrificio, sobrevive en la oralidad de todos sus compañeros.

La épica —ha sostenido Badiou— es el género «que exhibe el coraje de la verdad» (2009: 50) y, en efecto, esta es la historia de un personaje que es heroico por su terquedad y por su fe. De hecho, los versos lo representan como un agitador, como alguien que se sentía portador de una verdad por comunicar. No se trata, por eso, de un personaje cualquiera sino de un hombre de aparato, de organización, un militante cabal. Su propio nombre, Pedro Rojas, está cargado de resonancias bíblicas e históricas. Refiere tanto al apóstol al cual Jesús encomendó la construcción de la iglesia como al acontecimiento comunista que anuncia la llegada de un mundo igualitario. Con Badiou (1999: 5), podemos decir que Pedro Rojas reduce toda su vida a un solo enunciado. En realidad, al repetir una y otra vez *¡Viban los compañeros!*, Pedro Rojas está sosteniendo lo mismo que Marx y Engels propusieron en la oración final del manifiesto comunista: «Proletarios de todos los países, uníos» (Marx 1983: 61).

Dicho de otra manera: este es un personaje que reconoce que ha habido un acontecimiento, una irrupción de la verdad y que la misión en la vida consiste en declararlo incansablemente. En ese sentido, se trata de un sujeto que surge paralelamente a la verdad que declara. Su figura enseña que lo que importa es una convicción permanente.

Esa fe, esa verdad que Pedro Rojas no puede dejar de comunicar, es aquella que afirma que el mundo solo podrá ser diferente cuando los trabajadores se unan hacia el horizonte comunista.

Aquí, el personaje es como Cristo, lo han matado *obligándole a morir; lo han matado en un madero*, aunque también se lo representa como un hombre común, como un simple ferroviario que tenía su esposa y sus hijos, que pintaba en su casa y que vivía como cualquiera. Pedro escribe con una ortografía errada que, sin embargo, Vallejo recupera y hace suya (*con esta b de buitre en las entrañas*) porque ella se vuelve el signo de lo popular a partir del cual debe nacer un nuevo proyecto político; un signo que cuestiona toda imposición desde arriba y que se esfuerza por producir un lenguaje a caballo entre la oralidad y la escritura (Cornejo 1994: 241). Pedro Rojas nació en Miranda de Ebro, pero, como Lázaro, resucitó en España para luchar firmemente y quedarse *con sus células, sus nos, sus todavías, sus hambres, sus pedazos*.

El poema cuenta que finalmente Pedro lloró por España. Es decir, reconoció la derrota y comprobó el fracaso de su lucha. El punto, sin embargo, es que aquello no implicó que vaya a dejar de continuar luchando por lo que cree o que se cambie de bando (como muchos lo han hecho hoy). Este poema, por el contrario, es solemne en contar cómo, después de muerto, Pedro Rojas realizó un nuevo acto para continuar comunicando la verdad del acontecimiento comunismo. Al volver a escribir «*¡Viban los compañeros!*», este personaje reivindica el sentido de su vida, pero además, la completa, es decir, esta última frase redobla radicalmente todo lo hecho anteriormente (Butler 2001: 24-26). Si *su cadáver estaba lleno de mundo*, lo estaba por la presencia de un deseo que se afirma incansablemente y porque ahí podemos reconocer «el carácter imborrable de lo que es» (Lacan 2005: 279).

En suma, este es un poema en el que la verdad triunfa sobre la muerte porque apunta a algo que es universal. Su proyecto es excesivo porque sus últimas palabras exceden la temporalidad del enunciado y buscan volverse eternas. De hecho, el poema nos coloca ante una especie de victoria subjetiva que intenta generar esperanza para los sobrevivientes. La figura de Pedro Rojas adquiere un carácter heroico

porque su fidelidad hace resonar el acontecimiento sobre el paso del tiempo. Más allá de su aparente fracaso y de las «causas perdidas», Pedro Rojas es un militante que se dio cuenta de que la política puede ser, firmemente, «la continuación de la guerra por las palabras» (Badiou 2007: 7). Veamos un nuevo poema al respecto:

Niños del mundo,
si cae España —digo, es un decir—
si cae
del cielo abajo su antebrazo que asen,
en cabestro, dos láminas terrestres;
niños, ¡qué edad la de las sienes cóncavas!
¡qué temprano en el sol lo que os decía!
¡qué pronto en vuestro pecho el ruido anciano!
¡qué viejo vuestro 2 en el cuaderno!

¡Niños del mundo, está
la madre España con su vientre a cuestras;
está nuestra maestra con sus férulas,
está madre y maestra,
cruz y madera, porque os dio la altura,
vértigo y división y suma, niños;
está con ella, padres procesales!

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!

Niños,
hijos de los guerreros, entre tanto,
bajad la voz, que España está ahora mismo repartiendo
la energía entre el reino animal,
las florecillas, los cometas y los hombres.
¡Bajad la voz, que está
con su rigor, que es grande, sin saber
qué hacer, y está en su mano
la calavera hablando y habla y habla,
la calavera, aquella de la trenza,
la calavera, aquella de la vida!

¡Bajad la voz, os digo;
bajad la voz, el canto de las sílabas, el llanto
de la materia y el rumor menos de las pirámides, y aún
el de las sienas que andan con dos piedras!
¡Bajad el aliento, y si
el antebrazo baja,
si las férulas suenan, si es la noche,
si el cielo cabe en dos limbos terrestres,
si hay ruido en el sonido de las puertas,
si tardo,
si no veis a nadie, si os asustan
los lápices sin punta, si la madre
España cae —digo, es un decir—,
salid, niños del mundo; id a buscarla!...

(Vallejo 1988: 282-383)

Este es un poema que aspira a construir una nueva «posición subjetiva» en quienes han sido derrotados. Por esta categoría, «posición subjetiva», me refiero a una nueva manera de encarar la realidad; en este caso, a una forma de sostener ciertas verdades. No se trata, sin embargo, de transmitir un nuevo conocimiento, sino solo de interpelar a los niños para que ellos no declinen, para que insistan tercamente en el proyecto por construir una sociedad justa. Recordemos que Vallejo fue un

maestro de escuela primaria y que este poema parece haberse escrito tomando como base aquella experiencia. Podría decirse entonces que el poema les deja una «tarea» a los niños, pero que esta se reduce a un solo punto: si España cae, hay que insistir; si cae, no hay que dejar de luchar. Toda la estructura anafórica del poema cumple una función incansable. Si España cae, esa derrota no puede ser sinónimo de olvido; hay que mantener una terca voluntad de lucha.

El punto, para Vallejo, es que ha habido un acontecimiento y eso es una prueba de la verdad. ¿Cuál es el acontecimiento? Nuevamente, es la presencia de la «idea comunista» como horizonte histórico. Vallejo siente que de eso no se puede dudar y que siempre hay que partir desde ahí. Aunque observa que se está perdiendo la guerra, aunque se da cuenta de que algo va a quedar trunco (notemos que todo el poema está escrito bajo la repetición de un condicional), aunque reconoce, desgarradamente, que hay algo que puede caer *del cielo abajo su antebrazo que asen*, ello no debe implicar que haya que abandonar la verdad descubierta.

Desde el inicio del poema, España aparece representada como «madre» y «maestra». Como «madre», representa la protección, el amparo, un vínculo que sobrevive con su *vientre a cuestras*, con sus *férulas*, con su *división* interna y con el miedo de estar cerca de la muerte. De hecho, aquí la madre está a punto de ser crucificada. Por eso, la alusión a los niños es urgente. Los niños deben salvarla, socorrerla, ser los encargados de afirmar que la vida puede vencer a la muerte y que la justicia puede vencer al poder. Surge aquí una figura importante: a través de la figura de los niños, Vallejo sostiene la necesidad de declararse «hijo» de ese acontecimiento. Dicho de otra manera: lo que deberá venir ya no será un tiempo del «padre» sino un «tiempo del hijo», vale decir, un nuevo tiempo que ya no deberá basarse en el «discurso sabio» sino en la fe, en la absoluta convicción de haber sido parte de una verdad (Badiou 1999: 46). En este poema los niños deberán ser los representantes de esa nueva convicción.

Como «maestra», el símbolo es algo más disperso en el poema. En realidad, todo el poema está cargado de un vocabulario escolar que refiere a un proceso de aprendizaje que podría quedar truncado si gana

el fascismo (Higgins 1989; Rowe 2006): *láminas, palote, diptongo, alfabeto, sílabas, lápices sin punta* son palabras que recorren los versos y han sido propuestas por la cantidad de símbolos que convocan. Como profesor de escuela, Vallejo pensó que los voluntarios por la República le estaban «enseñando» al mundo cómo afirmar una verdad, cómo defenderla, cómo dar los primeros pasos hacia una sociedad auténticamente comunista. Es cierto que el poema se da cuenta de que ese proyecto está muy cerca de truncarse pero, pese a todo, no duda en afirmar que España debe seguir siendo «maestra» y seguir dándole un ejemplo al mundo.

De todas formas, el poema va haciendo suyo un discurso apocalíptico y por eso van apareciendo un conjunto de imágenes que anuncian aquellos sucesos que ocurrirán si España cae. Vallejo ha cambiado la expresión «partes procesales» por *padres procesales* para dar cuenta de un discurso autoritario que quiere imponerse con violencia. *¡Qué pronto en vuestro pecho el ruido anciano!* dice en otro verso con la intención de afirmar el retroceso histórico que el fascismo supone. Por eso —si el fascismo gana la guerra— los niños van a dejar de crecer, la naturaleza ya no será libre y se impondrá una sola versión de la historia. Julio Ortega ha sostenido que, para este poema, esta derrota será tan brutal que los niños perderían el lenguaje (2014: 221) y James Higgins (1989) que los hombres perderían su humanidad.

Sin embargo, el poema termina planteando una nueva estrategia de lucha que consiste en que los niños no hagan mucho ruido. Desde ahí, se trata de generar una complicidad entre la enunciación poética y su propio referente. La expresión *bajad la voz* es importante porque el proyecto consiste en extraer fuerza de la derrota, coraje del dolor y fortaleza de la fragilidad. Eagleton ha sostenido que «el poder aborrece la debilidad porque ésta le restriega su flaqueza secreta» (2010: 100) y por eso estos versos optan por el tono menor en lo que es casi una apología de la debilidad. Digámoslo de otra manera: si el poder es siempre hablado y locuaz, el poema propone que la resistencia debe ser silenciosa; si el poder siempre habla en voz alta, aquí se sostiene que hay que optar por el rumor. Si España está muriendo, los niños deben intentar resucitarla mediante un duelo.

Por su parte, Julio Vélez (1991) ha señalado que la mención a la *calavera* es una alusión al famoso monólogo de Hamlet, pero quizá lo sea también al episodio del cementerio cuando el propio Hamlet se encuentra la calavera de aquel bufón con quien jugaba cuando era niño (acto quinto, escena I). Al verla, se entristece, pues se da cuenta de que la muerte es una fuerza capaz de borrarlo todo. Entonces, nota con espanto que la muerte unifica a todas las personas, ya que cualquier calavera (Hamlet piensa, por ejemplo, en la de Alejandro Magno) termina siendo muy parecida a la que en ese momento tiene entre sus manos. Sin embargo, lo interesante de la escena es que el sepulturero le dice que las calaveras de los trabajadores se conservan mucho mejor a lo largo del tiempo, pues, por efectos del trabajo, se curten menos y así su singularidad se mantiene un poco más de tiempo. Quizá, entonces, el mensaje del poema puede hacerse un poco más claro: las demandas populares tienen más capacidad de resistir al tiempo. Retomemos algunos versos:

¡Bajad la voz, os digo;
bajad la voz, el canto de las sílabas, el llanto
de la materia y el rumor menos de las pirámides, y aún
el de las sienes que andan con dos piedras!

Notemos además que el último verso alude a la separación entre el pensar y el actuar, vale decir, a notar cómo la razón puede terminar acobardando al sujeto e imposibilitándolo —como si cargara con *dos piedras*— de hacer algo al respecto. «¿Qué es más noble para el alma? ¿Sufrir los golpes y dardos de una fortuna ultrajante o armarse contra un mar de pesadumbres y haciéndoles frente acabar con ellas?», se pregunta Hamlet ahora sí en el famoso monólogo (Shakespeare 2017: 128). De hecho, la suya es la historia de la postergación de una venganza, de un dilema entre actuar y no actuar y este poema retoma ese dilema pero para reconducirlo hacia otro lugar: no se trata de permanecer impávido ante la fortuna adversa ni tampoco se trata de desafiar descontroladamente los peligros existentes, sino de sostener una resistencia silenciosa, y siempre terca, para continuar desafiando al poder.

Por eso, a diferencia de Hamlet, que en buena parte permanece en el plano meditativo, pues le cuesta establecer un vínculo entre la reflexión y la acción, en el poema se hace un llamado a realizar una nueva faena, pero bajo una nueva estrategia política. Volvamos a subrayar que Vallejo no invoca a los niños de España como sujetos nacionalistas. Aquí se desecha cualquier tipo de particularismo histórico porque Vallejo sabe que la verdad del acontecimiento nombra un movimiento universal. Por eso mismo, los versos convocan a los niños de todo el mundo porque lo que está ocurriendo en España es algo que concierne a la humanidad entera, algo que podrá tener consecuencias en la historia misma. Volvamos a leer los siguientes versos:

bajad la voz, que España está ahora mismo repartiendo
la energía entre el reino animal,
las florecillas, los cometas y los hombres.

España se ha convertido aquí en un lugar encargado de irradiar la flora, la fauna, los astros y los nuevos hombres por el mundo entero. Digamos más políticamente que España se ha vuelto la «parte» que representa al «todo». Más aún: se ha vuelto aquella «parte» desde donde podría reconstruirse el todo. Nuevamente, Vallejo insiste en que el nuevo mundo tendrá que constituirse como un proyecto situado más allá de todo tipo de fronteras y nacionalismos. Vallejo es, en efecto, el poeta del universalismo, pero no de aquel que inventó el humanismo clásico (basado en la construcción de «esencias» humanas sustraídas de relaciones de poder), sino del que emerge desde antagonismos históricos y desde aquellos que no tienen nada. La estrategia que Vallejo propone remite entonces a la paciencia y a la perseverancia. «La esperanza no es esperanza de una victoria objetiva; es la modalidad subjetiva de una victoria de lo universal», ha sostenido Badiou (1999: 101).

En suma, este es un poema que incita a defender la «idea comunista» más allá de la derrota. Con coraje, los versos animan a defender esas «causas perdidas» que no indican otra cosa que la

igualdad y la necesidad de justicia. Estos niños son quienes deben volver a subjetivar a la humanidad porque aquello que los caracteriza como niños es, justamente, el hecho de vivir siempre abiertos a nuevas identidades (Agamben 2012: 29). ¿Cuál es esa abertura en la historia? ¿Cuál es la meta? Debemos repetirlo hasta el cansancio: la de un mundo, por fin, justo e igualitario. «El acontecimiento —sostiene Badiou— no ha venido a probar algo; es siempre puro comienzo» (1999: 53).

* * *

Comentemos, finalmente, el famoso poema «Masa». Subrayemos nuevamente que en la poesía de Vallejo emerge una recuperación de la voluntad a la que se entiende como adherencia a la verdad, como una decisión a no claudicar, como insistir tercamente en defender aquella verdad que ha sido activada por un acontecimiento. En este poema, Vallejo honra a quienes, con decisión, van formando un proyecto colectivo cada vez más grande, van ganando nuevos espacios políticos, van construyendo lo que Hallward ha denominado un «comunismo de la voluntad» (2010: 112). Vayamos directamente al texto:

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

Se le acercaron dos y repitiéronle:
«No nos dejes! ¡Valor! ¡Vuelve a la vida!»
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.

Acudieron a él veinte, cien, mil, quinientos mil,
clamando: «Tanto amor, y no poder nada contra la muerte!»
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.

Le rodearon millones de individuos,
con un ruego común: «¡Quédate hermano!»
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.

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

(Vallejo 1988: 378)

Este poema emerge de la constatación de algo dramático: el muerto está muerto. Sostiene que ha muerto hace muy poco y que su historia es ya un problema del pasado. Sin embargo, ese hecho comienza a cambiar a razón de un notable esfuerzo colectivo, de una voluntad generada desde el propio presente. Si el poema va adquiriendo una inusitada fuerza política, lo es porque representa una acción imposible: un ruego común va congregando a muchísimas personas a fin de resucitar a ese muerto.

Notemos que la representación de la temporalidad es fundamental en los versos. Con Walter Benjamin (1989), podríamos sostener que el poema propone que las cuentas pendientes de la historia sí pueden saldarse, vale decir, que sí puede hacerse algo con el pasado y comenzar a transformarlo radicalmente. En este poema, hay algo del pasado que «salta desde atrás» y que rompe al presente. Este es un poema que construye una temporalidad diferente porque ahí el pasado puede ser redimido. Por tanto, se trata de un presente que nunca es propiamente un presente, sino un momento que parece quedar inserto en un movimiento entre un pasado pendiente y un futuro que siempre puede convertirse en otro.

Analícemos la progresión retórica y digamos que la posibilidad de volver al pasado para resucitar a los muertos requiere, al menos, de dos posiciones, de dos tipos de requisitos. El primero es la formación de una comunidad universal. En realidad, la palabra clave del poema es el adjetivo *todos*. Solo gracias a la reunión de *todos* los hombres del

mundo es posible que el muerto resucite. Si en dicha reunión faltara alguien, es decir, si un solo hombre estuviera ausente, el muerto no podría levantarse y, más aún, seguiría muriendo. Por tanto, la reunión de *todos* los hombres del mundo emerge como el primer requisito para vencer a la muerte y para realizar lo imposible.

Subrayemos además que gracias al adjetivo *todos* es posible superar los particularismos existentes y no terminar estancados en una identidad específica. «Solo la verdad es indiferente a las diferencias», ha sostenido Badiou (2004: 53) con el fin de retomar un nuevo ideal universalista. En este poema, en efecto, no hay ninguna apelación hacia algún tipo de fundamento (religioso, nacional, étnico, ideológico, etc.) que no sea otro que la pura humanidad. Formado bajo una visión cristiana y habiendo adoptado luego una concepción marxista de la interpretación de la historia, Vallejo observa que un verdadero proyecto de transformación social necesita convocar a todos por igual. A contracorriente de las posiciones posmodernas que hoy fragmentan las luchas y las identidades sociales, este poema asume la necesidad urgente de retomar los grandes proyectos universales. «La vieja épica era la exaltación del héroe; la nueva épica será la exaltación de la multitud» había sostenido Mariátegui años antes (1985: 161).

Aquello, sin embargo, no es suficiente para resucitar al muerto. Es necesario un segundo requisito. Se trata, además, de tener fe, de la terca apuesta para que una mayor cantidad de gente se vaya sumando a la causa común. Notemos cómo el poema asume una lógica progresiva donde los resultados negativos no consiguen desanimar a los que se han acercado. A pesar de que el muerto no resucita, a pesar de que sigue muriéndose cada vez con mayor radicalidad, nadie se desanima y todos siguen insistiendo en lo imposible. Este segundo requisito invita a convertirse en un sujeto fiel que debe defender, a cualquier costo, la verdad del acontecimiento.

En la famosa imagen de Walter Benjamin (1989), también se trata de acudir a la teología para que el materialismo histórico pueda ganar la partida. En este poema, la teología es también el «enano» que se encuentra debajo del tablero de ajedrez. Los versos, en efecto, están escritos a partir de un diálogo con la resurrección de Lázaro y por eso la

fuerza política que la masa consigue también parece llegarle desde otro lugar. Es decir, solo una fuerza mesiánica puede llegar a inyectar una dimensión que parecería sustancial para cambiar la historia humana. Si hay mesianismo, lo hay porque estos versos saben que, por un lado, él simboliza «la espera del acontecimiento como justicia» (Derrida 1995: 188) y, por otro, porque el acto revolucionario es también la redención retroactiva de los pasados actos fallidos (Žižek 2014: 105). En este poema, se recupera una vieja imagen mítica, pero se trata de una estrategia para intentar superarla históricamente (Didi-Huberman 2006: 131).

Estos versos dan cuenta de un proyecto que es ciertamente desproporcionado e imposible (reunir a todos los hombres del mundo), sin embargo, dicha tarea es propuesta como la demanda esencial de la política, vale decir, como su tarea principal, como la terca apuesta por construir una fuerza humana de tal magnitud a partir de la cual sería posible redimir toda la historia humana. Al igual que Mariátegui (1981: 23), Vallejo colocó al mito como un motor de la agencia humana. El reto que el poema plantea es entonces estremecedor: si dejamos que los muertos sean simplemente muertos, si dejamos al muerto como un simple muerto, eso no solo tendrá que ver con el hecho de que «otros» mataron, esto es, no solo tendrá que ver con lo ocurrido en el pasado sino, sobre todo, con nuestra incapacidad para resucitarlo, es decir, con nuestra falta de decisión para poder redimir el horror de la historia.

En suma, este poema nos fuerza a pensar la política de otra manera. Vallejo nos anima a pensar la política desde un *exceso* entendido como imposible, desde una fidelidad incansable que se convierte en una ética nueva. «Toda verdad es antes que nada una potencia. Tiene poder sobre su propio devenir infinito», ha sostenido Badiou (2009b: 68). A diferencia de la ortodoxia del momento, Vallejo supo bien que el proletariado, esa nueva clase universal, no estaba constituida *a priori*, sino que tenía que ser el resultado de una nueva voluntad política y, por eso mismo, de la reunión de elementos heterogéneos. En este poema, la clase universal ya no es exactamente una «clase» sino, en efecto, una nueva «voluntad colectiva» (Laclau 2014: 17). «Masa» es uno de los poemas más famosos de toda la obra de Vallejo y quizá lo sea

porque intenta demostrar que, a pesar de las «causas perdidas», nunca debemos claudicar en seguir convocando esa utopía posible.

* * *

«¿Qué hacer cuando la historia se quebró y debemos sobrevivir entre los ganadores?». ¿Cómo buscarle un sentido a la pérdida y sostener la memoria contra todas las formas de olvido y de pesimismo?, son las preguntas que se hace Ana María Amar Sánchez al estudiar un conjunto de textos que, como *España, aparta de mí este cáliz*, se preguntan por la forma en la que se asume una derrota política y por las maneras de resistir a las nuevas reglas del sistema imperante (2010: 10-16).

Sostengamos nuevamente que la «ética de lo Real» apunta siempre al horizonte último del deseo: es una ética que se ha desprendido de la normativa cultural porque ha entrado en contacto con una verdad que se encuentra localizada más allá de cualquier particularismo simbólico. Es una ética que intenta liberarse de una fantasía de equilibrio y que asume una causa que excede al sujeto y a la sociedad. Con Bataille, podríamos decir que se trata de algo que empuja al individuo más allá de sus límites y que lo invoca a sacrificarse, inclusive, arriesgando su propia vida (2008: 117). Ese impulso al exceso trae consigo un carácter religioso que ya Mariátegui había explicado de la siguiente manera: «El socialismo y el sindicalismo, a pesar de su concepción materialista de la historia, son menos materialistas de lo que parecen. Se apoyan sobre el interés de la mayoría, pero tienden a ennoblecer y dignificar la vida. Los occidentales son místicos y religiosos a su modo. ¿Acaso la emoción revolucionaria no es una emoción religiosa?» (1985: 198).

En realidad, muchos de los poemas de Vallejo sostienen que la única forma de ser verdaderamente humano consiste en la voluntad por exceder a la humanidad común y en aspirar hacia algo mayor. Esta reconciliación con lo excesivo solo puede surgir en el momento en que el sujeto ha decidido ser fiel a la verdad del acontecimiento. «De la única cosa de la que se puede ser culpable es de haber cedido en su deseo», sostuvo Lacan (2005: 379) en uno de sus seminarios a fin de no dejarse chantajear por la falta de garantías. De hecho, «la búsqueda

de garantías es el miedo al abismo del acto» (Žižek 2008: 319). De múltiples maneras, la poesía de Vallejo promueve no tenerle miedo a las decisiones y a los actos que estas implican; es una poesía que activa un conjunto de imágenes que invitan a insistir en las verdades más allá de las derrotas.

Hay que distinguir a los perdedores de los derrotados. Esto significa comprender la irreconciliable distancia que media entre la resignación, la aceptación o, incluso, la traición de los segundos frente a la resistencia y capacidad de memoria de los primeros. Los perdedores no se dan por vencidos; han tomado la decisión de resistir y tercios, se obstinan en sus convicciones (Amar 2010: 12).

Podemos decir entonces que Vallejo es un poeta que nos coloca, en última instancia, ante una ética de la responsabilidad y de la convicción. A pesar de todos los fracasos ocurridos, su poesía insiste en que hay que seguir adelante y apuntar a lo imposible. «Llamaré sujeto al proceso de ligazón entre el acontecimiento y el procedimiento de fidelidad», ha sostenido Badiou (2003: 266). Por eso, en muchos de estos versos (en las descripciones a los voluntarios de la República, de Pedro Rojas, de Ramón Collar, entre otros), Vallejo se esfuerza por representar el sacrificio de quienes optaron por sostener ese deseo y por transformarlo en un «acto». Es cierto que muchas veces estos personajes terminan muertos, se quedan solos o fracasan, pero no es menos verdadero que son heroicos porque su fidelidad a la verdad demuestra la permanente falta que hay en lo simbólico. Ellos escenifican la voluntad de ir más allá del sentido común, de tener el coraje para convertir la pulsión en deseo o, mejor dicho, de encausar el exceso humano hacia una nueva opción política.

El comunismo trata de posibilitar la conversión del trabajo en voluntad. Es el esfuerzo deliberado, en una escala histórica mundial, por universalizar las condiciones materiales en las cuales pueda prevalecer la acción voluntaria y libre sobre el trabajo involuntario la pasividad. O mejor aún: el comunismo es el proyecto mediante el

cual la acción voluntaria procura universalizar las condiciones para una mejor acción voluntaria (Hallward 2010: 112).

En suma, estos poemas invocan a continuar defendiendo la «idea comunista» porque ella trae consigo una verdad que nunca puede destruirse del todo. De hecho, Vallejo se dio cuenta de que «las verdaderas ideas son indestructibles y vuelven siempre que se anuncia su muerte (Žižek 2008: 11) y, por eso, como el poeta de los vencidos, genera una temporalidad diferente para fundar un tiempo nuevo. «El acontecimiento solo es posible en forma de resurrección» ha sostenido Žižek (2008: 397). Digámoslo de otra manera: aunque la historia demuestre que este tipo de causas están irremediabilmente perdidas, aunque se nos machaque día a día la imposibilidad de estas causas, vale decir, la imposibilidad de construir un mundo justo, la poesía de Vallejo es una que nos invita a siempre salir en busca de España, a nunca claudicar ante ese objetivo. Desde este punto de vista, Vallejo es siempre un poeta del presente, un poeta del futuro, el poeta contemporáneo del mundo por venir.

Padre polvo, compuesto de hierro,
Dios te salve y te dé forma de hombre,
padre polvo que marchas ardiendo.

Padre polvo que vas al futuro,
Dios te salve, te guíe y te dé alas,
padre polvo que vas al futuro.

(Vallejo 1988: 379)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio (2011). *Desnudez*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- _____ (2012). *Teología y lenguaje. Del poder de Dios al juego de los niños*. Buenos Aires: Las Cuarenta.
- AMAR SÁNCHEZ, Ana María (2010). *Instrucciones para la derrota. Narrativas éticas y políticas de perdedores*. Barcelona: Anthropos.
- BADIOU, Alain (1999). *San Pablo o la fundación del universalismo*. Barcelona: Anthropos.
- _____ (2003). *El ser y el acontecimiento*. Buenos Aires: Manantial.
- _____ (2004). *La ética: ensayo sobre la conciencia del mal*. Barcelona: Herder.
- _____ (2007). *Se puede pensar la política*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- _____ (2009a). *Teoría del sujeto*. Buenos Aires: Prometeo.
- _____ (2009b). *Pequeño manual de inestética*. Buenos Aires: Prometeo.
- _____ (2010). *Segundo manifiesto por la filosofía*. Buenos Aires: Manantial.
- BALSO, Judith (2010). «Estar presente en el presente». En HOUNIE, Analía (comp.). *Sobre la idea del comunismo*. Buenos Aires: Paidós, 33-50.
- BATAILLE, Georges (2008). «La noción de gasto». *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 110-134.
- BENJAMIN, Walter (1989). «Tesis de filosofía de la historia». *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus, 175-191.
- BUTLER, Judith (2001). *El grito de Antígona*. Barcelona: El Roure.
- CORNEJO POLAR, Antonio (1994). *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Horizonte.
- DERRIDA, Jacques (1995). *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo, la nueva internacional*. Madrid: Trotta.
- DIDI-HUBERMAN, George (2006). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.

EAGLETON, Terry (1998). *Walter Benjamin. Hacia una crítica revolucionaria*. Madrid: Cátedra.

_____ (2008). *Terror santo*. Buenos Aires: Debate.

_____ (2010). *Sobre el mal*. Barcelona: Ediciones Península.

_____ (2012). *Razón, fe y revolución*. Barcelona: Paidós.

ESCOBAR, Alberto (1973). *Cómo leer a Vallejo*. Lima: P. L. Villanueva.

FRANCO, Jean (1984). *César Vallejo. La dialéctica de la poesía y el silencio*. Traducción de Luis Justo. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo (1991). «Prólogo». En VALLEJO, César. *Obras completas*. Lima: Banco de Crédito del Perú, XI-XLIII.

_____ (2009). *Claves para leer a Vallejo*. Lima: Editorial San Marcos.

HALLWARD, Peter (2010). «Comunismo del intelecto, comunismo de la voluntad». En HOUNIE, Analía (comp.). *Sobre la idea del comunismo*. Buenos Aires: Paidós, 105-127.

HART, Stephen (1987). *Religión, política y ciencia en la obra de Vallejo*. London: Tamesis Books Limited.

HIGGINS, James (1989). *César Vallejo en su poesía*. Lima: Seglusa.

LACAN, Jacques (2005) [1959-1960]. *Seminario 7. La ética del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.

LACLAU, Ernesto (2014). *Los fundamentos retóricos de la sociedad*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

LAZZARATO, Mauricio (2010). *Políticas del acontecimiento*. Buenos Aires: Tinta Limón.

MARIÁTEGUI, José Carlos (1981) [1925]. *El alma matinal y otras estaciones del hombre de hoy*. Lima: Amauta.

_____ (1985) [1925]. *La escena contemporánea*. Lima: Amauta.

MARX, Karl (1983) [1848]. *El manifiesto comunista*. Madrid: Sarpe.

ORTEGA, Julio (2014). *César Vallejo, una escritura de devenir*. Lima: Taurus.

ROCHABRÚN, Guillermo (1993). *Socialidad e individualidad. Materiales para una sociología*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

ROWE, William (2006). *Ensayos vallejanos*. Berkeley-Lima: Latinoamericana Editores.

SHAKESPEARE, William (2017) [1603]. *Hamlet. Príncipe de Dinamarca*. Traducción de Alvaro Custodio. Lima: Editorial Cátedra Vallejo.

TONO, Lucía (1992). «La pluralidad semántica en *Hoy me gusta la vida mucho menos*». *Inti. Revista de Literatura Hispánica*, 36, 75-80.

VALLEJO, César (1988). *Poesía completa*. Edición crítica y estudio introductorio de Raúl Hernández Novás. La Habana: Editorial Arte y Literatura/Casa de las Américas.

_____ (1991). *Obras completas*. Edición crítica, prólogo, bibliografía e índices de Ricardo González Vigil. Lima: Banco de Crédito del Perú.

VÉLEZ, Julio (1991). *Poemas en prosa. Poemas humanos. España, aparta de mí este cáliz*. Edición crítica. Madrid: Cátedra.

VÉLEZ, Julio y Antonio MERINO (eds.) (1984). *España en César Vallejo*. 2 tomos. Madrid: Fundamentos.

ŽIŽEK, Slavoj (2001). *El sujeto espinoso. El centro ausente de la ontología política*. Buenos Aires: Paidós.

_____ (2008). *En defensa de las causas perdidas*. Madrid: Akal.

_____ (2011). *Primero como tragedia, después como farsa*. Madrid: Akal.

_____ (2012). *Viviendo al final de los tiempos*. Madrid: Akal.

_____ (2014). *Acontecimiento*. Madrid: Sexto Piso.