

vestido, cartera, lápiz...—, que funcionan como emblemas de la petrificación; la clausura sémica; la escritura como liturgia de reconciliación con la Historia, etc.) porque hace suyo el principio de la *particidad* como base misma de la lógica productiva del texto.²³ Descartada la ideología del misterio estrictamente surrealista, el criptograma vallejiiano cobra pleno sentido por referencia al *genotexto*, combinando la negación de lo orgiástico y la imagen apolínea de lo destructivo.²⁴ La metafísica del sufrimiento y la estética de lo trágico²⁵ entroncan con la doctrina hegeliana de la racionalidad de lo real en cuanto poesía oracular: Lo externo se hace imagen especular de lo interno pero en una línea radicalmente distinta a las alegorías de catástrofes (Spengler...). En Vallejo no es operativa la metáfora de la eternización del dolor (procedente del romanticismo de la desilusión que declara a cada individuo convicto de hecatombe moral)²⁶ ni la visión heideggereana del presente como el lugar de la impropiedad y la inautenticidad (o la caída): Vallejo se sitúa más allá de la rúbrica narcisista (el drama de Narciso es el peligro del Otro o del Objeto)²⁷ en cuanto que apadrina la reconciliación del Yo con el Mundo.

Sólo un análisis puntual de *España...* revelará los modos de producción estética de Vallejo.

II. Análisis de *España, aparta de mí este cáliz*²⁸

2.1. *La hipóstasis del Sujeto y la visión mitologizante*

En «Himno a los voluntarios de la República»²⁹ la óptica dualista (con cierto lastre maniqueo) catapulta su particidad ética hacia una concepción sincrética. A lo largo de todo el poema, Bien/Mal (con sus expansiones sinonímicas: buenos/malos, justos/injustos, víctimas/victimarios...) actúa no como una fuerza estrictamente moral sino como categoremas míticos. El Bien y el Mal se resemantizan al verse reducidos a conceptos ormu-

²³ J. C. Rodríguez (1974), p. 25, afirma: «la literatura [...] es el producto peculiar de un inconsciente ideológico segregado desde una matriz histórica, propia de unas relaciones sociales dadas».

²⁴ Cft. W. Benjamin (1982), pp. 125 y 159.

²⁵ Dicha denominación pertenece a Th. Adorno (1983), p. 129.

²⁶ Son palabras de Th. Adorno (1969), p. 106.

²⁷ Cft. el espléndido análisis del diseño narcisista en Rosolato, G. (1974), pp. 18-34.

²⁸ Para toda cita o referencia al texto, manejamos la edición de Francisco Martínez García (1987), Madrid, Ed. Castalia.

²⁹ Cft. G. Meo Zilio (1960), especialmente pp. 145-193, donde el autor hace un análisis portentosamente sugestivo del poema desde una perspectiva spitzeriana. Como afirma en la p. 150, «Così l'intenzionalità ideologica lascia squisitamente il posto a valori spirituali più ampi». Complementariamente, cft. R. Paoli (1975), pp. 347-372; J. Higgins (1975), pp. 292-294 y pp. 324-330, para quien (p. 292) el poema «se inspira en las profecías de Isaías»; y M. Gottlieb (1967), p. 197. A. Lora Risco (1965), p. 563, afirma: «Todas las dimensiones étnicas, políticas, sociales, ideológicas, han sido deliberadamente aniquiladas». A. Ferrari (1972),¹ p. 46, por su parte, sostiene: «El poeta nos sitúa directamente en el mundo del mito y del milagro, donde "sólo la muerte morirá"». Jean Franco (1984), p. 343 y pp. 346-351, traza una visión en profundidad sobre el libro, llegando a sostener (p. 343) que en el poema «el supremo crimen de los fascistas es destruir todo cuanto constituye expresión humana». A. Coyné (1968), p. 309, a su vez, dice que «la secuencia central del «Himno a los voluntarios de la República» apunta hacia una palingenesia que desborda cualquier porvenir histórico».

zarimanianos, como actancias demiúrgicas y cosmogónicas en torno a las cuales el mundo (el Mundo) se dilacera en opósitos sólo reconciliables a través de un acto filantrópico que colisiona con un cierto adanismo primitivista. Aún así, el tono de la invectiva (contra los liberticidas) y del panegírico (fuerzas republicanas) no pierde fuerza. La sentimentalización de lo anecdótico requiere de una semántica de contrarios para interiorizar la exterioridad hasta su hipóstasis terminal (España = Paradigma). El arranque gno-seológico («no sé verdaderamente / qué hacer, dónde ponerme» —> «y, otra vez, *sin saber* qué hacer, sin nada») prelude (a partir del haz isotópico Saber/No-Saber) distintas oposiciones como forma vicaria del desgarramiento. La ignorancia del poeta opera como una fuerza ideológica asociada a la hipérbole laudatoria y/o denigratoria por vehicular un sentimiento de admiración que supedita lo individual (lo contemplativo) a la praxis política de los defensores de la República. Desde esta declaración de principios queda asegurada la multiplicidad anaforizante de elementos contrastivos u oximorónicos que vienen a reforzar el dualismo subyacente a toda la composición. Los motivemas de la Autenticidad/Inautenticidad: Legitimidad/Ilegitimidad, etc., están en la base de esta patografía de la esquizofrenia política. El semantismo opositivo, el conceptismo (juegos de palabras, calambures...) y las simbolizaciones plurívocas (a pesar de que el contexto está nítidamente perfilado) se textualizan a modo de unidades de sentido reagrupadas en momentos climáticos. Así, el primer haz contrastivo, paradójico o antonímico («déjame / solo cuadrumano, más acá, mucho más lejos, / al no haber entre mis manos tu largo rato extático, / quiebro contra tu rapidez de doble filo / mi pequeñez en traje de grandeza») queda cohesionado por los nudos sémicos que le anteceden por ser, todos ellos, copartícipes de la *idiocia oppositorum*: «digo a mi pecho que acabe, al *bien*, que venga, / y quiero *desgraciarme*» —> «refluyen mis *instintos* a sus *sogas*» —> «humea ante mi *tumba* la *alegría*», etc., son algunos de los sintagmas significantes de este código de símbolos encadenados que convierten la antítesis y el oxímoron en los moldes más indicados para el canto elegíaco. El primer juego opositivo contiene, en potencia, toda la discursividad sígnica: La neolalia (la funcionalidad neológica como transgresión del código: «cuadrumano»); el paralelismo contrastivo interno (de carácter deíctico-locativo, en este caso: «más *acá*, mucho más *lejos*») como movimiento pendular de un ideolecto que funciona por escansiones arrítmicas (no previstas); la simbiosis de realidades no concordantes (concreción/abstracción: lo numerable/lo indefinido, etc.: «al no haber entre mis *manos* tu *largo* rato extático»); la antítesis que contiene otra antítesis (efecto del espejo infinito: «tu largo rato *extático*, / quiebro contra tu *rapidez* de doble filo / mi *pequeñez* en traje de *grandeza*!»). Asegurada la polivalencia de lo rizomático y lo aleatorio, la equívocidad se constituye en eje enucleador de esa semiótica de los contrarios que se reproducen en todos los estratos de significación: Como aporía de naturaleza axiológica (Bien vs. Mal: «digo (...) al *bien*, que venga» — «quiero *desgraciarme*» — «¡Voluntarios, por la vida, por los *buenos*, matad / a la *muerte*, matad a los *malos*» — «soñé que era yo *bueno*, y era para ver / vuestra sangre, voluntarios...» — «Marcha hoy de vuestra parte el *bien* ardiendo»), fuerza centrípeta que imanta, hasta su identificación, la mitología del Yo (el Poeta) y la mitología del Mili-ciano en términos de lucha de clases («Hacedlo por la libertad de todos, / del explotado y del explotador»). El adstrato imaginístico veterotestamentario en nada impide el desarrollo de esta genealogía del Bien y del Mal figurativizados por sobreimposición de