

**LA POÉTICA DEL ALEGATO EN *ESPAÑA*, APARTA DE MÍ ESTE CÁLIZ, DE
CÉSAR VALLEJO**

**THE POETRY OF THE ALLEGATION *ESPAÑA*, APARTA DE MÍ ESTE CÁLIZ,
BY CÉSAR VALLEJO**

Edmundo de la Sota Díaz
Universidad Tecnológica del Perú
edmundodelasotadiaz@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-1999-0537>
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.98>

Fecha de recepción: 08.01.21 | Fecha de aceptación: 20.08.21

RESUMEN

El objetivo de esta investigación es revelar con exhaustividad las características de una poética del alegato en el poema “España, aparta de mí este cáliz”. Para ello, a partir de las propuestas teóricas desarrolladas por la Teoría de la Enunciación de Oswald Ducrot y la Teoría de la Argumentación de Ruth Amossy y Dominique Maingueneau, nos interesamos en señalar el desenvolvimiento de los interlocutores, donde los *locutores* se dirigen a los *alocutarios* con el fin supremo de persuadirlos para que se unan a la lucha libertaria del pueblo republicano. Asimismo, se detalla cómo en el propósito persuasivo que se evidencia en el discurso lírico, este alcanza su consumación enunciativa gracias a la gran *performance* del *ethos* y del *pathos*.

PALABRAS CLAVE: Poética del alegato, locutores, alocutarios, ethos, pathos.

ABSTRACT

The objective of this investigation is to reveal exhaustively the characteristics of a poetics of the argument in the poem “España, aparta de mí este cáliz”. To do this, based on the theoretical proposals developed by Oswald Ducrot's Theory of Enunciation and the Argumentation Theory of Ruth Amossy and Dominique Maingueneau, we are interested in pointing out the development of the interlocutors, where the speakers address the allocutors, with the supreme goal of persuading them to join the libertarian struggle of the republican people. Likewise, it is detailed how in the persuasive purpose that is evidenced in the lyrical discourse, it reaches its enunciative consummation thanks to the great performance of ethos and pathos.

KEYWORDS: Poetics of the plea, announcers, allocators, ethos, pathos.

INTRODUCCIÓN

La Guerra Civil española (1936-1939) inspiró algunas obras de arte, principalmente, en el campo literario. Entre estas destacan tres poemarios: *España en el corazón* (1936-37), de Pablo Neruda; *España: poema en cuatro angustias y una esperanza* (1937), de Nicolás Guillén; y *España, aparta de mí este cáliz* (1939), de César Vallejo. En este conflicto bélico, cuando el pueblo republicano se enfrentó al poder monárquico de impronta fascista (Pérez-Reverte, 2015), estos poetas latinoamericanos se involucraron activamente con los sucesos acaecidos. En el caso particular del poeta peruano, en su libro se plasma la identificación con la lucha emprendida por el sujeto republicano. En este, una poderosa voz poética expresa su alegato en defensa de la causa libertaria del hombre común y su apuesta por el nacimiento de un mundo más justo.

Según la RAE, un *alegato* viene a ser una argumentación a favor o en contra de alguien o algo. Esta intencionalidad discursiva se observa desde el título del poemario, pues el enunciado paratextual (*España, aparta de mí este cáliz*) está construido con un cariz vocativo. En este resalta el empleo metonímico que se hace del vocablo *España* con el afán de dirigirse al pueblo revolucionario. En cierta medida, con este mismo tono argumentativo, se desarrollan los quince poemas que constituyen este libro. Justamente, debido a estas características del discurso lírico, se denomina este artículo *la poética del alegato*. Nuestra hipótesis es que Vallejo, en este poema, logra configurar un eficaz circuito comunicativo de adoctrinamiento, debido a que el locutor se dirige a un auditorio de niños con un mensaje centrado en la idea-fuerza: “España es nuestra Madre”. En esta perspectiva, se buscará precisar, mediante un análisis exhaustivo, cómo se recrea el alegato discursivo a través de los roles que desempeñan los interlocutores y las elaboraciones emotivas (el *ethos* o el *pathos*) que estos expresan en el texto lírico.

LOS INTERLOCUTORES EN EL TEXTO LÍRICO

En estas últimas décadas, ha alcanzado un gran desarrollo teórico la precisión de categorías como *autor*, *locutor*, *auditorio* y *alocutario*. Esto es, se ha buscado señalar con claridad la participación de los diversos interlocutores en la construcción y funcionamiento de un

texto. En este camino, muchas disciplinas que se ocupan del discurso literario como la retórica, la pragmática y las teorías del discurso han desarrollado un armazón teórico y su provechosa aplicación en la lectura, comprensión e interpretación de un poema. En ese sentido, de estas propuestas multidisciplinarias, tomaremos para nuestra lectura analítica algunas categorías desarrolladas por la Teoría de la Enunciación.

Según Ducrot (2001), todo enunciado es esencialmente polifónico¹. En esta perspectiva, concibe la enunciación como una escenificación teatral, donde se tiene la participación de múltiples interlocutores. Por lo mismo, en el campo de la emisión, primero, se distingue los roles del *sujeto hablante* y del *sujeto locutor*. El primero viene a ser el productor físico del enunciado, es decir, la persona que escribe la obra literaria. El segundo se constituye en un sujeto lingüístico que se expresa en el texto.

El locutor es el supuesto responsable del enunciado, es el que está presente en el sentido mismo del enunciado, como el ser a quien debemos imputar la aparición de este enunciado. A él remiten —salvo en el discurso referido en estilo directo que excluyo de mi exposición— el pronombre *yo* y las otras marcas de la primera persona (Ducrot, 2001, p. 259).

En efecto, se distingue con claridad la diferencia entre el autor y el locutor. Por ejemplo, en los versos del poeta peruano Javier Heraud (1942-1963): “Yo soy un río, / voy bajando por / las piedras anchas, / voy bajando por / las rocas duras, / por el sendero / dibujado por el / viento” (1989, p. 14), el pronombre *yo* que se identifica como un río viene a ser el *locutor*. Entonces, esta voz se constituye en el ente lingüístico que organiza el discurso lírico.

En un segundo momento, Ducrot (2001) diferencia las figuras discursivas del *locutor* (L) y los *enunciadores* (En). Puesto que en la comunicación virtual que subyace en el texto no solo aparece la voz del *locutor*; sino, también, participan otras voces con posturas discursivas distintas, y hasta de confrontación, con respecto al punto de vista del primero. Por lo mismo, en este escenario textual, el primero se erige en la voz general del discurso y será siempre una presentación en singular; el segundo, en cambio, estará conformada por

¹ No se debe olvidar que el concepto de *polifonía* fue desarrollado por Bajtín (1986), quien sostiene que la principal característica de una novela es su estructura dialógica. A partir de esta propuesta primigenia, el teórico francés lo que ha hecho es profundizar la propuesta del teórico ruso.

otros entes discursivos que expresan otras posturas o actitudes y siempre tendrá una participación en plural.

Observemos esta distinción en estos versos de “Piedra negra sobre una piedra blanca”. Por un lado, en los cuartetos que empieza con: “Me moriré en París con aguacero, / un día del cual tengo ya el recuerdo [...]” (vv. 1-8), el *locutor* (L) está enmarcado por el pronombre (me) en primera persona. Y este ente discursivo presagia su muerte en un espacio y tiempo específico. Por otro lado, en los tercetos que se inicia con: “César Vallejo ha muerto, le pegaban / todos sin que él les haga nada [...]” (vv. 9-14) (Vallejo, 1987, p. 85), claramente se percibe la participación de una voz en tercera persona, distinta a la voz de los cuartetos. Esta es el *enunciador* (E1), quien nos confirma la ejecución del anuncio de la muerte, y la importancia de su enunciación radica en que devela las penalidades que sufrió en vida el poeta. Por lo visto, con la revelación de E1, se complementa el sentido de soledad enunciada por el locutor (L).

En cuanto al campo de la recepción, Ducrot observa la necesidad de diferenciar los roles que cumplen los *receptores* dentro del entramado discursivo. En este esquema, principalmente, se diferencia al *auditor* del *alocutario*. El primero viene a ser el sujeto humano que identificamos como el lector en general. Mientras que “los alocutarios son las personas a las que el locutor declara dirigirse. Se trata, por consiguiente, de una función que el locutor confiere a tal o cual persona por la fuerza de su mismo discurso” (Ducrot, 2001, p. 136). Además, este *alocutario* es parte constituyente de la estructura del texto y su participación forma parte de la comprensión del discurso. Por ejemplo, en estos versos: “Jamás, hombres humanos, / hubo tanto dolor en el pecho, en la solapa, en la cartera, / en el vaso, en la carnicería, en la aritmética!” (Vallejo, 2011, p. 396). Se observa que el *locutor* se dirige específicamente a “hombres humanos” para reiterarle cómo el dolor insondable envuelve todos los estamentos de la existencia. Por lo tanto, este receptor específico se erige en el *alocutario*.

Asimismo, se diferencia al *alocutario* (AL) del *destinatario* (Dn). Como ya se indicó, el primero responde en la comunicación textual al *locutor*; mientras que el segundo viene a ser otro “oyente” u “otros oyentes” distintos al *alocutario*. En efecto, en muchas situaciones

enunciativas, fácilmente, se comprueba que el locutor no solo se dirige al *alocutario*, sino también a otros destinatarios. Justamente, esta presencia de múltiples interlocutores caracteriza a un texto polifónico. Por ejemplo, en estos versos: “Señor Ministro de Salud: qué hacer? / Ah! desgraciadamente, hombres humanos, / hay, hermanos, muchísimo que hacer” (Vallejo, 1987, p. 56). Se observa, primero, la presencia de tres receptores claramente designados por sus respectivos vocativos. Segundo, el discurso global del locutor se dirige al “Señor Ministro de Salud”; por lo tanto, este se erige en el *alocutario*. Tercero, “hombres humanos” y “hermanos” vienen a ser otros “oyentes”, designados con sus respectivos vocativos en plural y estos se constituyen en los destinatarios 1 (mensaje a la Humanidad) y 2 (mensaje a un grupo familiar).

LOS AFECTOS EN EL DISCURSO LÍRICO

En la elaboración de un discurso, en la tradición clásica, existía el interés de organizar una exposición cuidadosa sobre un determinado tópico que debía pronunciarse ante un auditorio con el fin de convencerlo. Justamente, en torno a este esquema discursivo es que Aristóteles organiza su estudio sobre la retórica. En este marco, destacan tres categorías fundamentales en la construcción y realización del discurso: el *logos*, el *ethos* y el *pathos*. El primero viene a ser el conjunto de “estrategias discursivas empleadas para informar y argumentar mediante testimonios, documentos, datos estadísticos u otras *pruebas* que el orador puede integrar en su discurso con el fin de convencer al otro sobre su punto de vista” (Pereira, 2017, p. 78). El segundo, el *ethos* se refiere a la puesta en escena de una imagen adecuada del orador y, el tercero, el *pathos* alude al efecto emocional que se busca producir en el auditorio.

En el desarrollo de las teorías del discurso (la retórica textual, la pragmática, la teoría del discurso, entre otros) se ha vuelto a teorizar en torno a estas categorías aristotélicas. Justamente, en *El decir y lo dicho* (1984) de Ducrot, se comenzó a discutir el concepto de *ethos* en términos pragmáticos en su reflexión de la elaboración de la subjetividad enunciativa (Maingueneau, 2010). A partir de esta reelaboración de los conceptos sobre los elementos emocionales en el discurso, se observa su aplicación prolija en la interpretación de cualquier discurso escrito; con mayor razón, se comprueba su utilidad en el análisis de

un poema. En esta propuesta, el *ethos* está ligado al gran *performance* de alocución que desarrolla el locutor en su búsqueda de sensibilizar los afectos del alocutario.

A través del *ethos*, el destinatario es convocado a un sitio, inscrito en la escena de enunciación que implica el texto. Esta “escena de enunciación” se descompone en tres escenas que he denominado “escena englobante”, “escena genérica” y “escenografía”. La *escena englobante* otorga un estatuto pragmático al discurso, lo integra en un tipo: publicitario, administrativo, filosófico, [poético]... La *escena genérica* es aquella del contrato ligado a un género o un subgénero del discurso: el editorial, el sermón, la guía turística, el examen médico... En cuanto a la *escenografía*, esta no se impone en función del género, sino se construye en el mismo texto: un sermón puede ser enunciado a partir de una escenografía profesoral, profética y amistosa, etcétera (Maingueneau, 2010, p. 211).

Por lo visto, la elaboración de una *escena de enunciación* es fundamental en el desarrollo exitoso de un discurso. Sin embargo, de las tres escenas que se configuran, la *escenografía* se constituye en el elemento primordial que permite la realización plena y productiva de un discurso, pues se observa que, en el marco de la enunciación progresiva, se va validando esta escenografía. Por tanto, el modo de decir del locutor se convierte en el gran actor discursivo con cuyo desenvolvimiento eficaz se conmoverá y atraerá al alocutario.

Con respecto a la participación del *pathos* en el desarrollo de un discurso exitoso, este se relaciona directamente con la recepción, reacción y participación del auditorio. Por ello, el locutor no solo está obligado a expresar sus ideas fuerza, sino que también su discurso debe disfrazarse con un ropaje lingüístico emotivo que apueste por atraer el interés del *alocutario*. No obstante, no se puede razonar que la persuasión es puramente subjetiva; más bien, su elaboración es producto de un trabajo de razonamiento pleno y el conocimiento de una situación específica. Además, “la persuasión completa se obtiene por la conjunción de tres operaciones discursivas: el discurso debe *enseñar, deleitar y conmover*: puesto que la vía intelectual no alcanza para desencadenar la acción” (Plantin, 2014, p. 4). En definitiva, el *pathos* es producto de la asociación exitosa entre el qué se dice y el cómo se dice.

Es necesario llevar al auditorio a identificarse con los sentimientos del que escucha, o cuyo estado le describe. Esta identificación puede efectuarse en dos niveles: primero; la de la mención de los sentimientos que experimenta el que nos pide que compartamos su emoción, y eventualmente una justificación de esa reacción afectiva. Luego, el de la sugestión de ese sentimiento por vías más o menos indirectas, que permiten adivinar y

compartir el sentimiento que anima al locutor o la persona mencionada. En ambos casos, los sentimientos del locutor suscitan (o al menos intentan suscitar) una empatía en la interacción que se establece con su interlocutor (Amossy, 2017, p. 121).

En efecto, la participación del *pathos* en el discurso se desarrollará por la conjunción de intereses que unen al locutor y a su alocutario. Para ello, el primero debe ofrecerle un discurso impregnado de afectividad tanto en el nivel de los tópicos como en la construcción de un lenguaje apropiado. El segundo, por su parte, debe sentirse identificado con la propuesta discursiva del locutor, porque este lo involucra como partícipe dinámico en la realización semántica y pragmática del discurso. Al final, la consumación del *pathos* en cualquier tipo de enunciación será posible gracias a la argumentación sostenida y justificada por razones.

LOS INTERLOCUTORES Y LOS AFECTOS EN *ESPAÑA, APARTA DE MÍ ESTE CÁLIZ*

España, aparta de mí este cáliz (1939) fue publicado póstumamente por Georgette Philippart al año siguiente de la muerte del poeta. Según Julio Ortega, es el mayor producto literario de la Guerra Civil española donde convergen dos grandes tradiciones discursivas de Occidente. Por una parte, el discurso que pregona la fundación de una utopía, esto es, el nacimiento de una república de hombres libres; y, por otra parte, el discurso apocalíptico donde justamente esta república naciente se encuentra en peligro de ser arrasada por el fascismo. Lo que al final conllevaría a la construcción de un discurso poético paradójico porque se le canta a una utopía trágica (Ortega, 2000). Por su parte, Edson Guáqueta sostiene que estamos ante una enunciación bifronte, puesto que el discurso del poemario se ubica, de un lado, en el campo discursivo del cristianismo y, de otro lado, en el campo discursivo del marxismo. En tal sentido, estas dos perspectivas ideológicas de gran predicamento en el mundo contemporáneo, en apariencia irreconciliables, se armonizan en el discurso lírico de César Vallejo (Guáqueta, 2016).

En efecto, estas ideas desarrolladas por Ortega y Guáqueta se complementan en la perspectiva de ubicar *España, aparta de mí este cáliz* en el eje discursivo de la poética del alegato, ya que los temas de la fundación mítica y del apocalipsis de la humanidad o de la

nueva sociedad se sostienen, esencialmente, en la diversificación de las emociones en la enunciación (que vendría a ser la constitución del *ethos* en el texto). Asimismo, estos discursos (del logos cristiano o del marxista) se centran tanto en sus ejes ideológicos específicos como en la preocupación por elaborar grandes relatos con una carga sugestiva abundante en tópicos existencialistas a fin de lograr una aceptación militante por parte de los adeptos (que vendría a ser la consumación del *pathos* en el texto).

En seguida, observemos cómo interactúan los interlocutores y cómo se configuran las elocuciones emotivas en dos poemas representativos del poemario cuyos ejes semánticos desarrollan una secuencia temática contradictoria, puesto que tiene como punto de partida un discurso de algarabía ante la masiva concurrencia de la población, quienes se muestran prestos a la lucha por la fundación de una república popular. Sin embargo, en el punto de cierre, se lee un discurso de advertencia de un tono de absoluta desconfianza, donde el locutor percibe la inminencia de la traición por parte de los mismos militantes de la causa revolucionaria.

En el primer poema, “Himno a los voluntarios de la república”, se desarrolla el tema de la incorporación del pueblo a la lucha revolucionaria. En este marco, se organiza un discurso de celebración ante la decidida participación de la población para pelear por su liberación del yugo monárquico y la posterior fundación de la república española de raigambre popular. En esta perspectiva, el poema se organiza al modo de un alegato de alabanza, pues, en el circuito comunicativo, un *locutor eufórico* (suponemos uno de los líderes de la revolución) se dirige a un *alocutario convencido de su gesta* (el poblador civil convertido en soldado de la revolución).

*Voluntario de España, miliciano
de huesos fidedignos, cuando marcha a morir tu corazón,
cuando marcha a matar con su agonía
mundial, no sé verdaderamente
qué hacer, dónde ponerme; corro, escribo, aplaudo,
lloro, atisbo, destrozo, apagan, digo
a mi pecho que acabe, al que bien, que venga,
y quiero desgraciarme [...]*

(Vallejo, 2011, p. 430).

Como se observa en este párrafo inicial, es preponderante la emotividad en estos versos del poema. En primer lugar, la enunciación del locutor alcanza su tonalidad sublime (el *ethos* en su mejor ejemplificación) cuando este configura un discurso que alude a una escena de suprema alegría desbocada (“corro, escribo, aplaudo, / lloro, atisbo, destrozo”). Esta narrativa emocional, desde la perspectiva de la recepción, confirma dos logros de los organizadores de la rebelión: el éxito de la convocatoria y la participación conmovedora de la población (“cuando marcha a morir tu corazón, / cuando marcha a matar con su agonía / mundial”).

Ante este cuadro conmovedor, por lo maravilloso de la entrega del ciudadano común a la causa de la guerra justa, el locutor no solo se exhibe con un discurso de gran bagaje ideológico (“Todo acto o voz genial viene del pueblo / y va hacia él”) o cultural (“o a Quevedo, ese abuelo instantáneo de los dinamiteros”), sino que, además, busca envolver con una secuencia de expresiones laudatorias al alocutario (lo que vendría a ser la escenificación del *pathos*). En este contexto, el orador se vale de una secuencia de vocativos de elogio para ensalzar la participación del combatiente y, a la vez, concientizarlo para su inmoliación: “Voluntario de España, miliciano de huesos fidedignos / proletario que mueres de universo / ¡Liberador ceñido de grilletes! / ¡Obrero, salvador, redentor nuestro! / ¡Voluntarios, por la vida, por los buenos, matad a la muerte, matad a los malos!”.

En el poema “XIV”, se desarrolla el tema de la advertencia ante la inminencia de la traición por parte de los mismos republicanos. Ante este posible contexto contrarrevolucionario, se organiza un discurso angustiado de claros efectos perlocutivos. Por lo mismo, en el circuito comunicativo, la enunciación del locutor está revestido de un tono sostenido de exigencia, porque se busca concientizar al alocutario para que esté preparado ante el posible desmoronamiento de la lucha libertaria. En esta perspectiva, se nombra al receptor con el vocativo “España”, un vocablo metonímico poderoso para referirse al pueblo revolucionario.

*¡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!
¡Cuidate del que, antes de que cante el gallo,
negárate tres veces,
y del que te negó, después, tres veces!*

(Vallejo, 2011, p. 460).

En cuanto a la emotividad elocutiva, en este fragmento se observa que la enunciación del *ethos*: la exhibición discursiva laudatoria del locutor se difumina para dar paso, únicamente, al lucimiento de su voz imperativa, porque el panorama que se vislumbra lo amerita. Por tal razón, en este poema, la enunciación del *pathos* alcanza su plenitud, puesto que se configura una atmósfera emocional asfixiante y una perspectiva existencial de riesgo para el auditorio. En efecto, el discurso desesperado del locutor se debe a las múltiples evidencias de que el fracaso de la guerra revolucionaria no será obra del enemigo monárquico, sino de cualquiera de los militantes republicanos (“Cuidate de la hoz sin el martillo, / cuidate del martillo sin la hoz”).

Entonces, la intención enunciativa, a lo largo de los veintitrés versos del poema, es alertar al alocutario; convencerlo de la posibilidad de una derrota, un fracaso, un traspie o una traición, entre otras posibles desgracias en el proceso de la gesta revolucionaria (“¡Cuidate de la víctima a pesar suyo, / del verdugo a pesar suyo / y del indiferente a pesar suyo!”). También, en esta oratoria de anticipación, se puede leer el mensaje siguiente: el triunfo en las trincheras no garantiza el nacimiento automático de una república popular; por lo mismo, el origen de la justicia será obra de múltiples errores (“¡Cuidate de los que te aman! / ¡Cuidate de tus héroes! / ¡Cuidate de tus muertos! / ¡Cuidate de la República!”).

ANÁLISIS DE “ESPAÑA, APARTA DE MÍ ESTE CÁLIZ”: LOS INTERLOCUTORES Y LOS AFECTOS

XV

*España, aparta de mí este cáliz
NIÑOS DEL MUNDO,
si cae España —digo, es un decir—
si cae
del cielo abajo su antebrazo que asen,*

<i>en cabestro, dos láminas terrestres;</i>	5
<i>niños, ¡qué edad la de las sienes cóncavas!</i>	
<i>¡qué temprano en el sol lo que os decía!</i>	
<i>¡qué pronto en vuestro pecho el ruido anciano!</i>	
<i>¡qué viejo vuestro 2 en el cuaderno!</i>	
<i>¡Niños del mundo, está</i>	10
<i>la madre España con su vientre a cuestras;</i>	
<i>está nuestra madre con sus férulas,</i>	
<i>está madre y maestra,</i>	
<i>cruz y madera, porque os dio la altura,</i>	
<i>vértigo y división y suma, niños;</i>	15
<i>está con ella, padres procesales!</i>	
<i>Si cae —digo, es un decir— si cae</i>	
<i>España, de la tierra para abajo,</i>	
<i>niños ¡cómo vais a cesar de crecer!</i>	
<i>¡cómo va a castigar el año al mes!</i>	20
<i>¡cómo van a quedarse en diez los dientes,</i>	
<i>en palote el diptongo, la medalla en llanto!</i>	
<i>¡Cómo va el corderillo a continuar</i>	
<i>atado por la pata al gran tintero!</i>	
<i>¡Cómo vais a bajar las gradas del alfabeto</i>	25
<i>hasta la letra en que nació la pena!</i>	
<i>Niños,</i>	
<i>hijos de los guerreros, entre tanto,</i>	
<i>bajad la voz que España está ahora mismo repartiendo</i>	
<i>la energía entre el reino animal,</i>	30
<i>las florecillas, los cometas y los hombres.</i>	
<i>¡Bajad la voz, que está</i>	
<i>en su rigor, que es grande, sin saber</i>	
<i>qué hacer, y está en su mano</i>	
<i>La calavera hablando y habla y habla,</i>	35
<i>la calavera, aquella de la trenza;</i>	
<i>la calavera, aquella de la vida!</i>	
<i>¡Bajad la voz, os digo;</i>	
<i>bajad la voz, el canto de las sílabas, el llanto</i>	
<i>de la materia y el rumor menos de las pirámides, y aún</i>	40

el de las sienes 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, 45
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—, 50
salid, niños del mundo; id a buscarla!...
 (Vallejo, 1987, p. 45).

En el poema se desarrolla el tema de la posibilidad de una derrota en la lucha libertaria emprendida por el pueblo español. A nivel del tópico, se propone un discurso persuasivo que incide en la toma de posta, por parte de los niños, en la continuación de la guerra en el caso hipotético de que la lucha de los padres sea derrotada. Ahora bien, desde el título del poema ya está sugerida la enunciación de una poética del alegato, dado que desde el mismo enunciado paratextual se organiza una comunicación, en su forma imperativa, entre un emisor identificado con el pronombre personal “mí” y un receptor consignado con el vocativo “España” que, metonímicamente, representa al pueblo republicano.

LOS INTERLOCUTORES EN EL ALEGATO

En cuanto a la organización del campo de la emisión en el texto, se observa la participación de un solo enunciador (E1). Este se identifica con el pronombre personal en primera persona y en número singular que se conjuga con los verbos *digo* (véase los versos 2, 17, 37 y 50) y *tardo* (véase el verso 47). Como este E1 se constituye en la única y principal voz lírica que organiza todo el enunciado discursivo, se convierte en el locutor (L) del poema.

Mientras tanto, en la estructuración del campo de la recepción, resalta la participación de varios “oyentes”. Cada uno de estos receptores virtuales están identificados con sus respectivos vocativos: “Niños del mundo” (véase los versos 1, 10 y 51) y “Niños” (véase los versos 6, 15, 19 y 27). Aunque en apariencia pareciera confirmarse la posibilidad de una

misma identidad, estas dos denominaciones no corresponden a un mismo grupo de sujetos. En primer lugar, porque el locutor del poema se dirige, en el marco general de la comunicación textual, a “Niños del mundo”, como los posibles militantes de la causa revolucionaria en el futuro. En ese sentido, debido a esta expresa direccionalidad comunicativa del locutor con este receptor, este se configura como el *alocutario* (AL) del poema. En segundo lugar, el locutor en su papel de enunciador se dirige también, en el contexto de la enunciación, a los “Niños”, a quienes trata, más bien, con cierta cercanía familiar; entonces, estos se constituyen en los destinatarios (D1).

En virtud de lo planteado, en el poema se vislumbra un doble circuito comunicativo. Es decir, el armazón comunicativo se desarrolla del siguiente modo: primero, un locutor (L) busca persuadir, en el *nivel de la convicción*, al alocutario para que se una a la lucha libertaria ante la situación de una posible derrota de España. Estos aludidos (“Niños del Mundo”) se ubican fuera del espacio de enunciación del locutor (véase los versos 1-5, 10-13 y 49-51). A modo de transparentar esta explicación, diríamos que un locutor se dirige a través de los medios de comunicación (prensa escrita o radio, por ejemplo) a un público (Niños del mundo) de distintos lugares, naciones o países. Segundo, el locutor en su condición de enunciador busca persuadir, en el *nivel de la motivación*, al destinatario inmediato para que estos interactúen junto a sus padres en función a los sucesos de la guerra que se viene librando en los frentes de batalla. En esta dinámica comunicativa entre L y D1, se observa cercanía y cierta familiaridad (véase los versos 27-31), por lo que podemos inferir que esta comunicación se realiza en un mismo espacio de enunciación. En suma, en este discurso persuasivo, la guerra, también se libra en el frente de la comunicación en toda su densidad enunciativa. Por un lado, en el frente externo, el L se dirige al AL y, por otro lado, en el frente interno, el L se dirige al D1.

LOS AFECTOS EN EL ALEGATO

Con respecto a la elaboración de la subjetividad enunciativa en el poema, se observa una gran *performance* del *ethos* en la constitución del poema, ya que todo el armazón discursivo se sostiene gracias a la portentosa oratoria del que hace gala el locutor y su particular manera de entusiasmar con un alegato de tinte existencialista que se mueve entre

la motivación y el convencimiento a la causa de la lucha del pueblo español. En esta perspectiva, la *escena de la enunciación* (Maingueneau, 2010) se configura en tres niveles: en el nivel de la *escena englobante*, estamos ante la presencia de un tipo de texto ideológico en su variante de tópico del apocalipsis (véase los versos 17-18), pues el locutor, frente al posible cataclismo de la derrota de España, busca concientizar a los “Niños del Mundo” para que estos se encarguen de la resurrección de España (véase los versos 49-51). Luego, en el nivel de la *escena genérica*, el poema se ubica dentro del subgénero discursivo de la arenga, puesto que se configura como un discurso de tono solemne y elevado en su variante del tópico patriótico. Sin embargo, en esta alocución de tinte nacionalista no solo se busca levantar los ánimos, enaltecer la causa de la guerra justa o enardecer la conciencia de los niños españoles (véase los versos 27-30), sino también la de todos los niños del mundo (véase los versos 10-13). En otras palabras, se busca la identificación de los hombres del futuro con los sucesos acaecidos en esta lucha del pueblo español. Finalmente, en cuanto a la *escenografía*, la puesta en escena de la imagen del locutor se desenvuelve desde la perspectiva de una arenga enunciada por un militante de la causa libertaria del pueblo español.

Entonces, la puesta en escena de un discurso persuasivo se desarrolla de la siguiente manera. De una parte, cuando se dirige a los “Niños del Mundo”, que vendría a ser un público alejado del entorno del locutor, se acude al formato del discurso de persuasión en su *variante de convicción*. Se apela a la identificación con la lucha de España (“¡Niños del mundo, está / la madre España con su vientre a cuestras; / está nuestra madre con sus férulas”) y que la reivindiquen si es derrotada (“si la madre / España cae —digo, es un decir— / salid, niños del mundo; id a buscarla!”). De otra parte, cuando se dirige a los “Niños”, que vendría a ser un público del entorno del locutor, se emplea el formato del discurso de persuasión en su *variante de motivación*. Se busca elevar la identificación moral con la experiencia de la guerra (“niños ¡cómo vais a cesar de crecer! / ¡cómo va a castigar el año al mes!”) y, al mismo tiempo, se les pide guardar la compostura ante los contratiempos y carencias producidas por la guerra (“Niños, hijos de los guerreros, entre tanto, / bajad la voz que España está ahora mismo repartiendo la energía”).

Ahora, ¿cómo se construye la *escenografía* en el poema? El locutor, desde la perspectiva de un profeta, desarrolla un discurso persuasivo que se mueve, al mismo tiempo, en dos direcciones que se complementan. En la primera dirección, el locutor se dirige al alocutario “Niños del Mundo” con la intención de que estos receptores se identifiquen con la causa de la lucha. Para este propósito se configura, primero, un panorama apocalíptico con la metonimia: “Si cae España —digo, es un decir— / si cae” (vv. 2-3); segundo, se asocia a España con la madre, pues en dicha equivalencia ambas corren peligro y merecen la preocupación de los hijos: “la madre España con su vientre a cuestras; / está nuestra madre con sus férulas” (vv. 11-12); y, tercero, ante la posibilidad de la derrota, se pide que se unan a la lucha: “si la madre / España cae —digo, es un decir—, salid, niños del mundo; id a buscarla!” (vv. 49-51).

En la segunda dirección, el enunciador exige al destinatario “Niños” a que interactúen en función a los sucesos de la guerra. En este contexto imperativo, por un lado, se busca crear un clima motivacional de identificación con la lucha: “niños, ¡cómo vais a cesar de crecer! / [...] / ¡cómo van a quedarse en diez los dientes, [...]” (vv. 19-21); y, por otro lado, se ordena que controlen sus miedos: “Niños, / hijos de los guerreros, entre tanto, / bajad la voz que España está ahora mismo repartiendo” (vv. 27-29) y que calmen sus angustias: “Bajad el aliento, y si / el antebrazo baja, / si las férulas suenan, si es la noche” (vv. 41-43).

Con respecto a la configuración del *pathos*, en el poema se observa que el locutor, en su objetivo de predisponer al auditorio para que se identifique con la lucha del pueblo español, se dirige a los futuros hombres mediante los vocativos “Niños del mundo” y “Niños”. Ahora, ¿por qué se interesa en la persuasión de un auditorio conformado solo por los niños? Principalmente porque este público garantizaría la sostenibilidad del proyecto republicano que se está gestando en el contexto del discurso gracias a la lucha de los hombres mayores. Desde la perspectiva del locutor, es casi segura la victoria y la concretización del nacimiento de una república donde los hombres comunes se desarrollarán en una sociedad justa y solidaria.

No obstante, hay un resquicio de que no se logre la victoria y el proyecto de la nueva sociedad sea derrotada. Entonces, ante la posibilidad de la muerte de los combatientes y la

caída de España, el locutor se anticipa y busca preparar las bases del futuro. Estas las constituyen los niños, los “padres procesales” (v. 16). Por lo tanto, el alegato del locutor se centra en la ideologización de los futuros combatientes en torno a la fundación de una república española. En este proceso de persuasión, el locutor desarrolla ante su auditorio la idea eje: “España es nuestra madre” (véase los vv.11-12). Así, en primer lugar, resulta poderoso el llamado del locutor para que los niños se identifiquen con la lucha de la madre y se involucren en su gesta heroica.

En segundo lugar, cuando el locutor se dirige a los “Niños del mundo” (el auditorio externo), se configura un estado de apocalipsis (“si cae España —digo, es un decir— / si cae”) con el objetivo de que estos se concienticen e involucren en la defensa de la madre e impidan su muerte. En tercer lugar, cuando el L se dirige a los “Niños” (el auditorio interno), se recrea un ambiente de tensión (“Niños, bajad la voz... / bajad el aliento”) con la intención de que estos se adecúen con los sucesos de la guerra que vienen librando sus padres. Por ello, el Locutor ordena compostura y comprensión con los rigores de la violencia (“Niños / hijos de los guerreros, entre tanto, / bajad la voz que España está ahora mismo repartiendo / la energía [...]”).

CONCLUSIONES

En síntesis, en el análisis se comprueba el desarrollo de una poética del alegato. Por una parte, en el nivel del funcionamiento del circuito comunicativo, se observa la vertiginosa alocución desarrollada por el locutor con el objetivo de adoctrinar a su auditorio en defensa de la victoria de la madre España. Asimismo, es sugestiva la propuesta de dirigirse a dos tipos de receptores (un público externo y otro interno) que se complementan en la perspectiva de ser convocados al llamado por la liberación de una nación. Por otra parte, en cuanto a la construcción de los afectos en el discurso lírico, resulta cautivante cómo se elabora el *ethos*; sobre todo porque el locutor se exhibe como un hábil orador conforme se va configurando, en el proceso de la alocución, una arenga portentosa que valida la idea eje: España es nuestra madre y su lucha debe ser sostenida por los hombres del futuro. En cuanto a la producción del *pathos*, se logra su concretización discursiva cuando, en la

enunciación, se excita al auditorio con el tópico de la posible derrota de la lucha emprendida por la España republicana.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMOSSY, R. (2017). El pathos o el rol de las emociones en la argumentación. En M. C. Pereira, *Semiología. En torno al análisis de los discursos* (pp. 110-123). Cátedra di Stéfano.

BAJTÍN, M. (1986). *Problemas de la poética de Dostoievski*. Fondo de Cultura Económica.

DUCROT, O. (2001). *El decir y lo dicho*. Paidós.

GUÁQUETA, E. (2016). Lugar de la enunciación y procedimientos poéticos de “España, aparta de mí este cáliz” de César Vallejo. *La Palabra*, 28, 127-139. <https://doi.org/10.19053/01218530.4792>

GUILLÉN, N. (2011). España, poema en cuatro angustias y una esperanza. En Y. Velazco (Coord.), *Nicolás Guillén: las elegías elegidas* (pp. 99-106). Editorial UH.

HERAUD, J. (1989). *Poesía completa*. Peisa.

MAINGUENEAU, D. (2017). Problemas del ethos. En M. C. Pereira, *Semiología. En torno al análisis de los discursos* (pp. 90-96). Cátedra di Stéfano.

MAINGUENEAU, D. (2010). El enunciador encarnado. La problemática del Ethos. *Versión*, 24, 203-225.

NERUDA, P. (1938). *España en mi corazón: himnos a las glorias del pueblo en la guerra* (2.^a ed.). Ercilla S.A.

ORTEGA, J. (2000). *César Vallejo y la guerra civil española* (Conferencia magistral). Cátedra Latinoamericana Julio Cortázar. https://spanport.byu.edu/instituto_vallejiano/documents/cesar_vallejo_3.pdf

PÉREZ-REVERTE, J. (2015). *La guerra civil contada a los jóvenes*. Alfaguara.

PEREIRA, M. C. (2017). La perspectiva del análisis del discurso. En *Semiología. En torno al análisis de los discursos* (pp. 77-81). Cátedra di Stéfano.

PLANTIN, C. (2014). *Las buenas razones de las emociones*. Universidad Nacional de Moreno.

VALLEJO, C. (2011). *Poemas completos*. Fondo Editorial Universidad de Ciencias y Humanidades.

VALLEJO, C. (1987). *Poemas humanos. España, aparta de mí este cáliz*. Editorial Castalia.