

Trilce y España, aparta de mí este cáliz:
La palabra y la idea de libertad en Vallejo
(y una correspondencia posible con Sade)*

Dionisio Márquez Arreaza
<https://orcid.org/0000-0002-2764-379X>
Universidade Federal do Rio de Janeiro
dmarquezarreaza@ufrj.br

Resumen

Este ensayo estudia dos obras de César Vallejo y, de forma complementaria, una posible correspondencia con el marqués de Sade. En *Trilce* (1922), se estudia la crisis del lenguaje a través de la construcción verbal, lo escatológico y la dialéctica creación-destrucción a partir de la experiencia carcelaria. La ruptura verbal “libera” de la cárcel al poeta preso. En *España, aparta de mí este cáliz* (1939), se estudia la transformación del “cadáver” en un proyecto para la vida desde un discurso triple que combina lo poético, lo político y lo religioso a favor del movimiento revolucionario republicano español. La comparación entre el intelectual popular creyente del siglo veinte y el pornógrafo aristócrata revolucionario del decimoséptimo muestra dos poetas del lado oscuro de la modernidad.

Palabras clave: Vallejo, libertad verbal, cárcel, muerte, Sade

* Quisiera agradecer a Hugo Achugar por las discusiones que en su momento dieron pie a esta reflexión.



Trilce and *España, aparte de mí este cáliz*: The Word and the Idea of Freedom in Vallejo (and a Possible Correspondence with Sade)

ABSTRACT

This essay studies two works by César Vallejo and, in a complementary manner, a possible correspondence with the Marquis de Sade. In *Trilce* (1922), the crisis of language is studied through the verbal construction, the eschatological theme and the creation-destruction dialectic based on prison experience. The verbal rupture “frees” the imprisoned poet from jail. In *España, aparte de mí este cáliz* (1939), the transformation of the *cadaver* into a project for life is studied from a triple discourse that combines the poetic, the political and the religious in favor of the Spanish republican revolutionary movement. The comparison between the popular God-believing intellectual of the twentieth century and the *dix-septième* aristocratic-revolutionary pornographer shows two poets of the obscure side of modernity.

Keywords: Vallejo, verbal freedom, prison, death, Sade

¡Odumodneurtse!”

Trilce, XIII (1922)

Or, comme tous ces systèmes sont insoutenables, [...] en variant les formes de ses différents ouvrages, [la destruction] est avantageuse pour [la nature]

D.A.F. de Sade, *La Philosophie dans le boudoir* (1792).

Voluntario de España, [...] cuando marcha a morir tu corazón, [...] no sé verdaderamente qué hacer, dónde ponerme

España, aparte de mí este cáliz (1939).

Marx no profesó jamás el igualitarismo sumario que se confunde tan frecuentemente, ya sea para exaltarlo, ya para denigrarlo, con el espíritu democrático y con el comunismo
Henri Lefebvre, *El marxismo* (1948).

1. INTRODUCCIÓN

La obra de César Vallejo está signada por la contradicción. La prueba de ello se encuentra en la imposibilidad de salirse del lenguaje aun contando con rupturas impuestas al lenguaje y con la dosis de

agresividad de estilo llena de paradoja que reclama la libertad en todo orden. Que *Trilce* (1922), libertad radical del lenguaje (Ortega 1991: 9), se conciba en la cárcel es paradójico e igualmente contradictorio. Que *España, aparta de mí este cáliz* (1939) (*España en adelante*), texto militante en pro de la vida y de la libertad del proletariado, se obsesione por la figura del cadáver, y tenga también un uso puntual del discurso católico, es de modo semejante paradójico y contradictorio.

Estos textos de poesía, signos de libertad y contradicción, son a su vez sintomáticos de una crisis más amplia, fenómeno de larga duración, en el seno de la herencia de la función lógico-racional del lenguaje y de las aspiraciones republicanas de pueblos oprimidos por élites poderosas.

Este ensayo estudiará aquellas contradicciones como tensiones productivas. Teóricamente, las dos obras estudiadas de Vallejo aprovechan la crisis del signo lógico o burgués, su aspecto dicotómico, su doble articulación, para sugerir la complementariedad especial entre la norma y su ruptura, y entre la autonomía del signo y su utilidad social. A nivel analítico, comentaré una selección de poemas de *Trilce* a la luz de escritos del Marqués de Sade desde la óptica de una poética del espacio carcelario. La dialéctica e interdependencia del binomio creación-destrucción en Sade-reo es extremadamente actual en el Vallejo-presos de características vanguardistas, a saber, la ruptura formal y los tabúes sexuales y de los deshechos del cuerpo que vemos, por ejemplo, en los siguientes versos:

Pienso en tu sexo, surco más prolífico
y armonioso que el vientre de la Sombra,
aunque la muerte concibe y pare
a Dios mismo
(*Trilce*, XIII);

[...] cinco espinas por un lado
y cinco por el otro: Chit! Ya sale
(*Trilce*, XII).

Por ello, mi comentario entiende al texto como escritura y como puesta en escena, porque la manera de escribir contiene información que hace estallar la ahora ya renovada lingüística y la provocación temática.

Asimismo, en el caso de *España*, comentaré acerca de la tensa calma en el uso del discurso poético, el político y, en menor medida, el religioso, así como también discutiré su forma de manifestar la libertad expresiva que redundaba en la libertad proletaria. En esta obra, la imagen iterativa del cadáver pone el acento en el tema de la muerte. Esta dramatiza una valorización humanística de la vida y critica, por contraposición, la miseria del pueblo español, europeo, y más ampliamente, del mundo. Canta la voz lírica:

¡Voluntario italiano! [...]
¡Voluntario soviético! [...]
¡Voluntario del sur, del norte, del oriente
y tú, el occidental! [...]
en España, en Madrid, están llamando
a matar, voluntarios de la vida
(*España*, I).

Al hablar de la fuerza verbal y política del texto literario, en este caso, el poema, es importante recordar que el bardo peruano mismo entendía la diferencia entre ser y hacer en la política y literatura: “El artista y el escritor no tienen nada que ver con la política de partidos y de clases y deben trabajar en su arte, dentro de una libertad y de una independencia absolutas” (Vallejo 1973: 118). Así, será la lectura detallada “absoluta” de los versos la que orientará las ideas de “libertad” de este ensayo.

2. LA OSCURA ILUSTRACIÓN DE LA CÁRCEL

La anécdota carcelaria de Sade no justifica una lectura sádica y sadiana del texto vallejiano, por lo menos en el caso de 1922. Tampoco me pregunto cómo habrá leído Vallejo a Sade. Más que ningún otro poeta maldito, filósofo del superhombre o escritor

vanguardista, la reincidencia entre Sade y Vallejo es actual en más de un sentido: la reincidencia de la crisis de la racionalidad, del lenguaje y de la modernidad; la reincidencia de una versión oscura del poder racional. Más que mero lugar de producción de *Trilce* y de otro texto como *Justine ou Les Malheurs de la vertu* (1791), la cárcel es el parámetro psíquico que fija la base poética de todas las imágenes, tanto para quien las cifra como para aquel que las descifra. La escritura del aburrido no refleja la cárcel de modo transparente, ni viceversa. El espacio de confinamiento no solo hospeda al cuerpo y al individuo, sino que también al-verga o penetra, como en nuestro cálido hogar, los sitios materiales psíquicamente percibidos de nuestra vida íntima (Bachelard 1969: 8). Desde la óptica topoanalítica, la experiencia del condenado crea un sitio, pues, donde el texto traduce e inscribe la realidad histórica del reo dentro de otra realidad, poética. Este lugar, para insistir en el espacio, precede el tema del poema. A través de la topografía de la expresión poética, se deshecha la biografía del autor para centrar toda la atención en la fibra del texto.

El hogar, que ofrece protección al inocente, se diferencia nítidamente de la cárcel, que priva al individuo del contacto con la sociedad, lo que acarrea una carencia radical. Al mismo tiempo, la cárcel es el peor de los hogares: pequeño y reducido, sin cuartos ni pasillos, poca o ninguna iluminación, históricamente poco higiénico y, énfasis, asocial. Alberga sin hospedar: siendo espacio habitado se niega a ser habitable. La relación entre el hogar y la cárcel es como una moneda y sus dos caras, es decir, como la relación entre la norma y su ruptura. Ello genera el movimiento infinito del espíritu de contradicción y de paradoja.

Cara o cruz, Sade y Vallejo congenian la soledad radical asocial de la prisión con la libertad igualmente radical de la imaginación. Esta contradicción básica es el motor productor en el texto encarcelado. Si es verdad que todo preso que escribe hace un acto de resistencia, en aquellos, la escritura se libera solo a través del tropo carcelario; no la niega, sino que la habita. Ni la pornografía, en uno, ni lo excrementicio, en el otro; la producción de la escritura

es la singularidad de una libertad que nutre la forma artística de su propia carencia (Ortega 1991: 47) —cosa imposible en un político preso que no es un preso político—.

En *Justine*, la repetición sin fin de la cadena irrepresentable de coitos y asesinatos redunda en la infinitud de un espacio fijo que nunca varía (Didier 1973: 12). En *Trilce*, la iteración de defecar redunda en el silencio y el ocio creativo del detenido (Iberico en Ortega 1991: 49). Si en el plano ético hay diferencias (vuelvo más adelante), en el plano estético, el punto convergente de la escritura presa es esa radical ruptura de todas las reglas. Al comparar al poeta peruano y al francés, no sugiero una simetría. Esta lectura comparada¹ destaca la *diferencia* y la semejanza estética entre sus textos para subrayar la *consecuencia* expresiva de la libertad verbal radical que los une. Sin ser libertino, el libertinaje verbal de Vallejo plantea la crisis del signo lingüístico y, más importante, de la función lógica del lenguaje.

Escapo de una finta, peluza a peluza.
Un proyectil que no sé dónde irá a caer.
Incertidumbre. Tramonto. Cervical coyuntura.

Chasquido de moscón que muere
a mitad de su vuelo y cae a tierra.
¿Qué dice ahora Newton?
Pero, naturalmente, vosotros sois hijos.

Incertidumbre. Talones que no giran.
Carilla en nudo, fabrica
cinco espinas por un lado
y cinco por el otro: Chit! Ya sale
(*Trilce*, XII).

¹ El mencionado “punto convergente” se entiende como una lectura comparada a partir de la noción de literatura comparada que, desde Rene Wellek a mitad del siglo XX, superó, de la escuela francesa, la relación de hecho o *fait accompli* entre textos formalmente “afines”. El propósito era poder comparar textos, estilos y estéticas de distinto orden, espacio y tiempo, como lo comenta el comparatista brasileiro Eduardo F. Coutinho en *Literatura Comparada na América Latina* (2003: 15-16).

En un ocioso contexto asocial, ir al baño es un evento memorable, interesante. Temáticamente sobre las heces, la asociación corre de escapar un impuesto o un disgusto, poco a poco como un polvito sucio bajo el mueble, a un proyectil rumbo al impacto y culminar su caída bajo la ley universal de la gravedad de Newton. Afectado por la “incertidumbre”, el poema somete a lo universal lo marginado. Defecar, como cualquier otra actividad, está sujeto a la gravedad. El inoportuno paralelo entre la mierda y el físico pone en tensión la dignidad de la ciencia con un tema de prestigio cero, indigno de la tradición literaria aceptada en un Perú católico que profundiza la economía de exportación de guano.

El poema XII presenta un modo de pensar y una manera de escribirlo. La reincidencia sadiana acompaña a Vallejo en una voz lírica que ejerce la razón con objetos displicentes y, por ende, ilumina de modo oscuro. La tensión mierda-Newton es productiva en tanto el poema usa la razón para temas desprestigiados. El uso de la puntuación monta en escena frases desfamiliarizantes: “Incertidumbre. Tramoto. Cervical coyuntural” o “Incertidumbre. Talones que no giran. Carilla en nudo [...]”. La sutil ortografía encontrada de “peluza” por “pelusa”, en su propia falta ortográfica, corresponde al efecto igualmente sutil de un ir “poco a poco”: “*peluza a peluza.*” El experimento con el ritmo sintáctico y con la ortografía informa al lector atento que, en la forma, hay información que reincide nuevamente en el tema fecal. Gesto vanguardista, al mismo tiempo caso singular, la *cárcel* temática de lo excrementicio libera, en Vallejo, al material lingüístico de toda convención formal y de todo asunto aceptable. La idea de la libertad no está tratada propiamente, sino que está en la hechura del poema.

El poema siguiente, XIII, recidiva la oscura iluminación en una paradoja conceptual: la muerte que crea. El deseo sexual y el experimento anagramático redundan en el mensaje del poema.

Pienso en tu sexo, surco prolífico
y armonioso que el vientre de la Sombra,
aunque la Muerte concibe y pare
de Dios mismo.

Oh conciencia,
[...]
¡Odumodneurtse!
(*Trilce*, XIII)

El anagrama *estruendo mudo* es oxímoron exclamativo que descubre el silencio como génesis divina (“de Dios mismo”) de la voz vital de la conciencia —siguiendo un esquema bastante bíblico—. Sin embargo, dando placer y vida desde un espacio de “Sombra”, el sexo extrae la vida de la muerte y no al revés. No se niega la existencia de dios, pero se adelanta que la muerte puede también ser origen de vida. No obstante, es el anagrama lo que enajena al poema y lo convierte en artefacto artístico, en cálculo verbal calibrado. El gesto vanguardista juega con la forma y con la puesta en escena del verso, y, simultáneamente, la mudez carcelera susurra estridencias poemáticas rasgadas con papel y pluma. XIII, ese “número severo y apostólico” (Sucre 1975: 139), es un ejercicio de creación en varios registros: de la génesis bíblica al placer del coito, de la experiencia erótica vivida a la muerte de la celda, de la frase al anagrama. El punto más intenso del placer y de la creación no puede sino realizarse en la expresión de la negación y de la paradoja: *estruendo mudo*, rayo de luz y especie de muerte: la oscura iluminación, la perversa racionalidad de la cárcel. La razón perversa se opone intransigentemente a la razón ilustrada. Fraternidad, libertad e igualdad son mitos que hay que destruir para refundar una libertad radical a través del fratricidio, el placer y el sometimiento.

Ahora se podrá preguntar, ¿no hay más diferencias entre Sade ateo y libertino, y Vallejo creyente, vanguardista que esa cierta oscuridad en el empleo de útiles modernos de expresión? Lo religioso y lo erótico, se podrá avanzar, conllevan a resultados diferentes. Las diferencias están tan presentes como las eras históricas que los distancia, con más razón, al reparar que *España* ofrece frutos expresivos partiendo del uso conjunto de discursos diversos, el religioso con el socialista. La respuesta a la pregunta no está en

la confrontación directa entre discursos, el ateo contra el creyente. La pornografía y la ruptura gramatical representan una crisis más amplia: sistemas enteros que se caen, más allá de las implicaciones morales y éticas de los discursos en crisis. Por ello, responderé que lo que opera como éticamente suicida² en el marqués de Sade resulta estéticamente productivo en Vallejo. No sería sino después de Nietzsche, Rimbaud y luego las vanguardias que el sentido de la ética se ampliara de la moral a la escritura misma.

Tal vez sea necesario aclarar que no estoy pensando en lo erótico *per se*, sino cómo cada poeta, con sus medios propios y en su espacio y tiempo, *concretizan* la misma consecuencia de libertad verbal. Critican la modernidad desde los espacios marginados (cárcel en ambos) y desde las lógicas-ideologías marginadas por esa misma modernidad (la pornografía en uno, lo agramatical en el otro). Tal crítica desde la poesía precedería, *avant la lettre*, nada menos que uno de los argumentos centrales de Adorno y Horkheimer en la obra filosófica frankfurtiana *Dialéctica de la Ilustración* de 1944.

El terreno común entre Sade y Vallejo en lo textual se da en la dialéctica destrucción-creación. En *La Philosophie dans le boudoir* (1792) (*Boudoir* en adelante), se asoman los Sade: el sádico y el sadiano. A propósito de *Justine*, Béatrice Didier hace la distinción del doble Sade: “Le libertin pratique deux type de discours: la dissertation théorique, philosophique, quand il justifie ses actes, explique son système, et, d’autre part, la parole brève qui est celle d’un impossible dialogue et qui, le plus souvent, est incisive, violente, ordre ou injure. Le point commun entre ces deux discours, c’est leur intransigeance”³ (1973: 21). Por un lado, personajes sádicos dialogando; por el otro, el discurso sadiano revelando el lado oscuro

² Tómese nota de que, además de la censura de la época, la primera versión textualmente íntegra de *Justine* data de 1973, la edición de Béatrice Didier, unos doscientos años después de su primera publicación.

³ “El libertino practica dos tipos de discurso: la disertación teórica, filosófica, cuando justifica sus acciones, explica su sistema, y, por otra parte, el discurso oral breve que es el de un diálogo imposible y que, la mayoría de las veces, es incisivo, violento, orden o insulto. El punto común entre estos dos discursos es su intransigencia” (traducción propia).

de la ilustración, legitimador de la destrucción. Obra estructurada literalmente en *diálogos*, como el uso del pronombre “tú” en *Trilce*, en *Boudoir* la topografía de la cárcel reaparece en forma de negación: el diálogo y el interlocutor parten desde el silencio del reo. Así, desde una poética del espacio carcelario es posible convenir en la muerte, la carencia, la miseria, en una palabra, en la destrucción como vehículo de creación. Por ejemplo, el crimen deber entenderse como creación y no debe tener como consecuencia la cárcel. En el “Cinquième Dialogue” de *Boudoir*, Sade defiende la dialéctica destrucción-creación contra la moral católica de “l’Écriture sainte, fastidieuse compilation d’un juif ignorant, pendant la captivité de Babylone”⁴ (1976: 157). El ejemplo es la sodomía donde primero descalifica el sistema moral al que se opone:

Ceux qui veulent proscrire ou condamner ce goût prétendent qu’il nuit à la population. Qu’ils sont plats, ces imbéciles qui n’ont jamais que cette idée de population dans la tête, et qui ne voient jamais que du crime à tout ce qui s’éloigne de là ! Est-il donc démontré que la nature ait de cette population un aussi grand besoin qu’ils voudraient nous le faire croire ? Est-il bien certain qu’on l’outrage chaque fois qu’on s’écarte de cette stupide propagation ? Scrutons un instant, pour nous en convaincre, et sa marche et ses lois⁵ (1976: 158).

Luego, justifica la dialéctica sadiana:

Si la nature ne faisait que créer, et qu’elle ne détruisît jamais, je pourrais croire avec ces fastidieux sophistes que le plus sublime de tous les actes serait de travailler sans cesse à celui qui produit, et je leur accorderais, à la suite de cela, que le refus de produire devrait nécessairement être un crime. Le plus léger coup d’œil sur

⁴ Las Santas Escrituras, esa fastidiosa compilación de un judío ignorante, durante su cautividad de Babilonia (Sade 2005: 50).

⁵ Los que quieren proscribir o condenar este gusto pretenden que obstaculiza la natalidad. ¡Qué chatos, estos imbéciles que no tienen otra idea en la cabeza que la de la propagación, y que ven un crimen en todo lo que se aleja de ella! ¿Está acaso demostrado que la naturaleza tenga necesidad de esa propagación como quieren hacernos creer? ¿Es verdad que se la ultraja cada vez que nos apartamos de la estúpida propagación? Escribamos un instante su marcha y sus leyes, para convencernos (Sade 2005: 50).

les opérations de la nature ne prouve-t-il pas que les destructions sont aussi nécessaires à ses plans que les créations ? que l'une et l'autre de ces opérations se lient et s'enchaînent même si intimement qu'il devient impossible que l'une puisse agir sans l'autre ? que rien ne naîtrait, rien ne se régénérerait sans des destructions ? La destruction est donc une des lois de la nature comme la création⁶ (1976: 158).

El argumento es válido: si el hombre es paralelo a la naturaleza, ¿no debe este asumir tanto la creación como la destrucción como sus útiles de trabajo? Sea el sistema insostenible que sea, la religión o la gramática, no se puede normativizar todo acto de creación —la vanguardia se jugó esta queja en buena medida—. La idea de creación misma es puesta en tela de juicio. La destrucción amerita un espacio en la productividad y en la ética de la escritura, la orgía en uno, la agramaticalidad en el otro, se reclama la libertad de acabar con el sistema como método válido de crear: el arte será testigo. El poema XXXVIII entretiene semejante raciocinio oscuro a través de, por lo menos, dos imágenes: el alimento y el mensaje.

Este cristal aguarda ser sorbido
en bruto por la boca venidera
sin dientes. No desdentada.
Este cristal es pan no venido todavía
(*Trilce*, XXXVIII).

Físicamente líquido, el cristal frágil es en este poema una bebida que aguarda ser sorbida (¿temerá ser embuchada?) por una boca de encía pura y tendencia “bruta.” Sin embargo, la tensión agresor-agredido no es entre el cristal y la boca, sino al revés: el líquido lento la amenaza con sus quebradas gotas afiladas:

⁶ Si la naturaleza solo crease y nunca destruyese, podría yo creer con esos fastidiosos sofistas que el más sublime de los actos es trabajar en lo que produce, y admitiría, como consecuencia, que el rechazo a producir es un crimen. Pero el más ligero vistazo a las operaciones de la naturaleza prueba que es tan necesaria para sus planes la destrucción como la creación; ambas se encadenan tan íntimamente que es imposible que una actúe sin la otra, nada nacería, nada se regeneraría sin destrucciones. La destrucción es pues una de las leyes de la naturaleza, tanto como lo es la creación (Sade 2005: 50).

Hiere cuando lo fuerzan
y ya no tiene cariños animales.
Mas si se le apasiona, se melaría
y tomaría la horma de los sustantivos
que se adjetivan de brindarse
(*Trilce*, XXXVIII).

El genio de esta estrofa radica en el cálculo logrado de, primero, el cristal, como también el tiempo verbal y el comentario metalingüístico. Claro está, la conjugación de los tres elementos contiene la libertad en la idea de la forma. Las palabras cambian de humor y no siempre se prestan: de ahí el indicativo principal y los dos condicionales. Este brebaje verbal, solo bajo peligro inminente (“*Hiere cuando lo fuerzan*”), pero moldeable (“y tomaría horma”), crea la tensión exacta para producir expresiones sorprendentes, como esta estrofa. Es evidente, pues, que las relaciones semánticas entre “cristal”, “sustantivos”, y “melaría” se basan en una tensa calma (“*Hiere cuando lo fuerzan*”). La fragilidad del cristal reitera, en tensión, la fragilidad del verbo en condicional y la violencia del vidrio cortante; asimismo, la brutalidad desdentada, la pasión del buen adjetivo. La multidimensionalidad de los elementos poemáticos reproduce una libertad de la palabra. Julio Ortega amplía el punto sugiriendo que la naturaleza signica de “cristal” se vuelve incierta y cabe como alegoría de la crisis entre significante y el referente: “[Vallejo] utiliza el nombre no por la cosa que designa, sino por la tensión que puede introducir entre nombre y cosa: “cristal” ya no es aquí un mero cristal, sino la tensión entre el signo y el objeto” (1991: 189). En efecto, la crisis entre “el signo y el objeto” deja al significado en una asociación abierta que destruye la asociación fija, cerrada, *carcelaria*. Cabe el comentario metalingüístico de la libertad de la palabra, la palabra libertad no dicha.

Recapitulando, expresiones en *Trilce* como “Chit! Ya sale” (XII), “la Muerte concibe y pare” (XIII), y “Hiere cuando lo fuerzan” (XXXVIII) pasan por varios horizontes de lectura: el montaje de un ritmo sintáctico, la anécdota escatológica y la destrucción

creadora. Dentro de la óptica del encierro, el producir deshechos, el morir creador y producir arte conforman los pequeños temas marginados que ponen en crisis a los “grandes temas” de la poesía “elevada, virtuosa y edificante.” Al observar las peripecias gramaticales, sin llegar a ser malabar del virtuosismo a lo Huidobro (no hace falta tampoco), se llega a la conclusión de que se puede seguir escribiendo, produciendo letras, pero de un modo radicalmente diferente: ruptura de la norma y recuperación de la libertad de la palabra.

3. CADÁVER SOCIAL

Si la poesía de vanguardia debe estudiarse en el marco de rupturas y reacciones dentro del universo verbal del sistema literario, como vengo haciendo, para escapar la historieta biocéntrica, la historia literaria no puede ignorar la especificidad histórica del contexto social, y menos cuando se trata del “imperativo político” de todo texto específicamente literario (Jameson 1994: 18). Los destellos sadianos vuelven a aparecer en *España*, aunque esta actualidad no sea la más importante. La palabra revolución, y su historia de ciento cincuenta años en 1937, laten en este poemario⁷. La ideología republicana (desde 1789), las ideologías marxistas (desde 1856) y la revolución rusa (1917) son constitutivos del discurso político del Vallejo “español”.

La voz lírica de *España vive*, dentro del universo verbal del libro, los eventos de la guerra civil española (1936-1939). La enunciación en *Boudoir vive*, dentro del panfleto intercalado, los eventos de la Revolución francesa (1789). Si la cuestión ética es conflictiva con la estética, en ambos maestros de la oscura iluminación, la cosa política también lo es. Advertido el lector, el punto de encuentro-desencuentro está en un panfleto de esta obra titulado “François, encore un effort si vous voulez être républicains”. Sade, siempre intransigente, critica en dos apartes (*La religion, Les mœurs*) todos

⁷ Recordando que fue escrito en 1937 y publicado en 1939 póstumamente.

los puntos institucionales y culturales de Francia decimoséptima. Su contradicción histórica: aristócrata revolucionario. De hecho, en este diálogo Dolmancé manda a salir del *boudoir* a Augustin, el jardinero cuyo cuerpo sirvió de modelo a sus lecciones sádicas, y le dice al excusarlo: “Sors, Augustin: ceci n’est pas fait pour toi; mais ne t’éloigne pas; nous sonnerons dès qu’il faudra que tu reparaisse”⁸ (Sade 1976: 186).

El lector del panfleto, aristócrata revolucionario, excluye a la masa del debate de lo público aun cuando ella sea indispensable para destronar al rey monarca, Luis XVI⁹. Ahora bien, para los objetivos de este trabajo, es imperativo conservar la discusión sobre la crisis de la modernidad y, en especial, la resolución artística de indicar la libertad (de semejante crisis) en la idea de la forma dentro de la dialéctica destrucción-creación. De igual manera, distinguimos el carácter enunciativo en la reincidencia Sade-Vallejo. El narrador cortesano de *Boudoir* excluye a Augustin, el jardinero, mientras que la voz lírica de *España* se dirige a un segmento poblacional que la ideología marxista denomina proletario o *masa*, título del poema XII de este libro de poemas: “Le rodearon millones de individuos”.

Por esto, la ruptura de Vallejo en *España*, ya desde el experimento formal de *Trilce*, supera todo clasismo (Sade) para ser verbo social y poético. Ya afirmaba en 1948 Henri Lefebvre, el filósofo francés de posguerra, tomando de Marx: “y es el ser social quien determina la conciencia, no la conciencia quien determina el ser social” (1966: 61), y continuaba precisando más aun: “El campesino tiene conciencia e ideas de campesino; es evidente que ni su conciencia

⁸ Vete, Agustín; esto no está hecho para ti; te llamaremos cuando convenga que reaparezcas (Sade 2005: 61).

⁹ Roland Barthes señala que la exclusión social de Augustin no implica su humillación: “le langage populaire, d’abord frotté plaisamment au langage aristocratique, est ensuite simplement exclu”, y continúa “l’érotisme panique s’arrête à la division des sociolectes; il est le *populaire* pur [...] : il n’est en rien humilié, mais seulement exclu” (1971: 164) (“el lenguaje popular, al principio agradablemente frotado con el lenguaje aristocrático, luego es simplemente excluido [...] el erotismo del pánico se detiene en la división de los sociolectos; es el *popular* puro [...] de ningún modo es humillado, sino solo excluido” [traducción propia]).

ni sus ideas crean íntegramente su relación con la tierra, la organización de su trabajo, sus instrumentos, sus relaciones con sus vecinos, con su comuna, su región, su país, etc. Los ejemplos se podrían multiplicar” (1966: 61). Estas afirmaciones de Lefebvre, escritas un decenio luego de la publicación de *España*, reflejan con mayor claridad epocal el tipo de revolución por el que aboga el poeta peruano, que no el hereje francés. Decir que las ideas “del campesino” no recrean todo el complejo escenario de la descripción marxista de la sociedad no significa excluirlo del debate de ideas —por lo menos en el socialismo utopista bipolar clásico de posguerra—, y es por aquí donde está Vallejo.

Por esta razón es que el cínico hoy día leería con morbo *Boudoir* y con *conciencia* un poema como *España*. El sexo y la política se mezclan diferentemente que la política y la pobreza, pero reitero, considerando la filosofía de creación de Sade, vale acercarse a la dimensión poética y político-social en Vallejo. No obstante, desde el punto de vista estético, el morbo por la figura del cadáver da mayor significación política al poema. El poema XII, “Masa”, dice:

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
(*España* XII).

Cuatro de las cinco estrofas terminan con el cadáver que “siguió muriendo”, pero en la última, el muerto, viendo a todos quienes lo animaban a continuar, “echose a andar”. Cuatro quintas partes del poema se preocupan por el miedo a que el sujeto muera, pero la última observa un cadáver “vivo” que se “echa a andar”. Alegórico o literal, el poema XII repite toda la estrategia del poemario: la mayor parte del tiempo habla sobre el cadáver, es decir, las víctimas de la guerra por una España republicana, pero, al contrario, al favorecer la muerte, la figura de esta, el cadáver, sirve para hablar por todo el sufrimiento del “muerto en vida”, víctima de la explotación

del hombre por el hombre¹⁰. El uso de imágenes oscuras en Vallejo no corresponde, pues, a una fascinación por el ejercicio del mal de la vida secreta de élite, sino a una estrategia estética donde la dialéctica destrucción-creación, sintomática de la crisis de la modernidad, porta la fuerza de un mensaje social sin dejar desatendida, precisamente, la dimensión estética del poema. No se trata de justificar el homicidio, sino de retratar el hecho de la destrucción como punto de partida para la construcción específicamente republicana. En efecto, la crítica a grupos privilegiados es pertinente al texto vallejiano en tanto texto vanguardista que, como en las vanguardias europeas, “can be defined as an attack of the status of art in bourgeois society”¹¹ (Bürger 2002: 49).

Hay que insistir en la estrategia estética de Vallejo para con la imagen del cadáver social:

Proletario que mueres de universo, ¡en qué frenética armonía
acabará tu grandeza, tu miseria, tu vorágine impelente,
tu violencia metódica, tu caos teórico y práctico, tu gana
dantesca, españolísima, de amar, aunque sea a traición, a tu
enemigo!
(*España*, I)

Las violaciones gramaticales aparecen mucho menos en este poemario, que toma en cuenta a su audiencia sin dejar el genio creativo e incluso las rupturas formales logradas en *Trilce*. La última cita evidencia la diversidad discursiva del Vallejo de 1937. De “proletario” a “frenética armonía”, lo político y lo poético se conjugan a la vez en la universalidad y en especificidad “españolísima”. El vocabulario ideológico, sin llegar a ser panfletario, reúne la contradicción de la expresión en el sentido social manifiesto. La paradoja

¹⁰ La redacción de *España* antecede por dos años a la dictadura de Franco, militar de éxito en la guerra de Marruecos (una de varias entre 1869 y 1921), que le costó más al pueblo español en pérdidas materiales y humanas que a la élite monárquica, política y burguesa de España.

¹¹ “Puede ser definido como un ataque al estatus del arte en la sociedad burguesa” (traducción propia).

“frenética armonía” define la naturaleza del “proletario” y, así, la contradicción latente, ingenio poético, se convierte en idea que redunda en la comunicabilidad social sobre el antagonismo de clases.

Un recurso gramatical que refuerza el efecto ideológico es el uso de los pronombres a lo largo del poema. La voz lírica se dirige frecuentemente a “vosotros” y también a “tú” en señal de referir un signo de familiaridad y sentido colectivo.

¡Voluntarios,
por la vida, por los buenos, matad,
a la muerte, matad a los malos!
¡Hacedlo por la libertad de todos!
(*España*, I)

En apelación directa, la voz está destinada a una escucha que está conformada por el pueblo. Lo político y poético son puestos en contacto con aun otro discurso, el religioso:

¡Obrero, salvador, redentor nuestro,
perdónanos, hermano, nuestras deudas!
(*España*, I)

De este modo, la ideología del oprimido está unida tanto al credo católico como a la estrategia poética del cadáver social. Esta “trinidad” discursiva recupera el espíritu contradictorio de sus obras anteriores como *Trilce* y *Poemas humanos*, lo que indica que la forma siempre dice información sobre el sentido de la forma. Léase, desde ahí, versos como el siguiente:

Extremeño, ¡oh no ser aún ese hombre
por el que *te mató la vida y te parió la muerte*
[...]
Málaga sin defensa, donde *nació mi muerte* dando pasos
y *murió de pasión mi nacimiento*
(*España*, II, subrayado mío).

La contradicción y la paradoja entre la vida y la muerte viven y reviven en la estrategia expresiva de todo el poema. Pasando por diferentes regiones y habitantes de España proletaria, casi como un cronista de la realidad española, la vida se sostiene a través de la fuerza expresiva de la muerte, y no al revés. Y no es solo vida en abstracto, es vida localizada en las regiones específicas de España, de Castilla a Andalucía. La dualidad en el empleo de la palabra vida, entre universal y localizable, se enriquece a su vez con el discurso triple, discurso que sustenta la voz lírica y que encuentra su productividad expresiva más significativa por el hecho mismo de que hay tensión entre lo poético, lo político y lo religioso. Cuando esta elección de discursos simultáneos se toma en cuenta para la interpretación del crítico, se tiene que la elección es tan significativa como el contenido de los discursos y se concluye, por ende, que la tensión entre estos es de una tensión productiva.

Como si clamara su derecho a la contradicción, la idea de libertad se asume en un texto que usa palabras que vienen de distintos centros, atendiendo a distintas necesidades: la religión a lo espiritual, el marxismo a la justicia social, la muerte a la alegoría vital. Al mismo tiempo, el uso que Vallejo da a vocabularios tan diversos redundante en el ejercicio del poeta: combinar palabras o, mejor, combinar poéticamente una plétora de lenguajes. Este ejercicio, como en *Trilce* y de otra manera que *Trilce*, produce dos centros de atención lectora: la significación manifiesta (España republicana) y la forma significativa (triple discurso). La unión de estos dos centros es lo que yo llamo tensión productiva.

4. CONCLUSIÓN

No es preciso decir que *Trilce* tiene de formal lo que le faltó a *España*. Ambas ofrecen signos crudos que buscan destronar barreras y liberar realidades. ¿Cómo liberarse de la cárcel de una sociedad injusta sin liberar a la expresión que detecta esa injusticia? Libertad exterior del reo o libertad exterior del colectivo, poetizar las carencias a través del espacio carcelario en *Trilce* o cantar la muerte

a través del cadáver cuya memoria es vitalidad social en *España*, los textos de Vallejo resultan, en todo orden, liberadores, porque usan la tensión en el seno de una crisis profunda, en la producción del signo poético que explora espacios y mensajes sociales. Por todo esto comentado hasta aquí, se podría argüir que más importante que una errónea igualdad ideológica —como apunta el último epígrafe que inicia mi reflexión—, se trata de usar la desigualdad de distintos discursos y la ruptura de normas no tanto para ofrecer soluciones milagrosas, sino para rendir el estado de cuentas incluso en la contradicción y en la paradoja.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BACHELARD, Gaston

[1958]1969 *The Poetics of Space*. Trad., Maria Jolas. Boston: Beacon.

BARTHES, Roland

1971 *Sade, Fourier, Loyola*. Paris: Seuil.

BÜRGER, Peter

[1974]2002 *Theory of the Avant-Garde*. Trad., Michael Shaw. Minneapolis: UP.

COUTINHO, Eduardo

2003 *Literatura Comparada na América Latina*. Rio de Janeiro: EdUERJ.

DIDIER, Béatrice

1973 “Préface”. En Sade [1791] 1973: 7-24.

JAMESON, Fredric

1994 *The Political Unconscious*. Ithaca: Cornell UP.

LEFEBVRE, Henri

[1948]1966 *El marxismo*. Buenos Aires: Eudeba.

ORTEGA, Julio

1991 “Introducción”. En Vallejo [1922] 1991: 9-23.

SADE, D.A.F. de

[1792]2005 *Filosofía en el tocador*. Buenos Aires: Gradifco.

SADE, D.A.F. de
[1791]1973 *Justine ou Les Malheurs de la vertu*. París: Le livre de poche.

SADE, D.A.F. de
[1792]1976 *La Philosophie dans le boudoir*. París: Folio classique.

SUCRE, Guillermo
1975 *La máscara, la transparencia*. Caracas: Monte Ávila.

VALLEJO, César
1973 *El arte y la revolución*. Lima: Mosca Azul.

VALLEJO, César
[1939]1988 *España, aparta de mí este cáliz*. Ed., Julio Vélez. Madrid:
Cátedra.

VALLEJO, César
[1922]1991 *Trilce*. Ed., Julio Ortega. Madrid: Cátedra.

Recepción: 09/09/2021

Aceptación: 16/06/2023