UCLA
Mester

Title
Imágenes corporales y filosofía política en España, aparta de mí este cáliz

Permalink
https://escholarship.org/uc/item/7n228205

Journal
Mester, 9(1)

Author
Damasceno, Leslie

Publication Date
1980

DOI
10.5070/M391013621

Copyright Information
Copyright 1980 by the author(s). All rights reserved unless otherwise indicated. Contact the author(s) for any necessary permissions. Learn more at https://escholarship.org/terms

Peer reviewed

eScholarship.org Powered by the California Digital Library
University of California

Imágenes corporales y filosofía política en *España, aparta de mí este cáliz*

Este ensayo intenta estudiar la síntesis estético-política en *España, aparta de mí este cáliz*. El centro de interés está en las imágenes corporales por cuanto éstas ejemplifican la dialéctica estética vallejiana entre lo concreto y lo abstracto. Dichas imágenes se presentan como técnica de desunificación de lo real para reconstruirlo en una síntesis que permita una polivalencia semántica a la vez que transmita la máxima afectividad poética. Por su abundancia e insistencia dramática en el poemario, estas imágenes se destacan en el primer plano de significación.

La significación de las imágenes corporales en Vallejo siempre tiene que ver con una estética vitalista y concretizante. En sus últimos poemas llega a estar teoréticamente ligada su pensamiento político. Vallejo lo explica en términos del deber del poeta revolucionario:[1]

> El objeto o materia del pensamiento transformador radica en las cosas y hechos de presencia inmediata, en la realidad tangible y envolvente. El intelectual revolucionario opera siempre cerca de la vida en carne y hueso, frente a los seres y fenómenos circundantes. Sus obras son vitalistas. Su sensibilidad y su método son terrestres (materialistas, en lenguaje marxista), es decir, de este mundo y no de ningún otro, extraterrestre o cerebral. . . . El intelectual revolucionario desplaza la fórmula mesiánica, diciendo: "mi reino es de este mundo".

Las imágenes corporales en *España* tienen un alto valor simbólico. Por ejemplo, una imagen como "cadáver" lega a ser, por repetición y persistencia, un símbolo que corporiza la dialéctica filosófica de la supervivencia colectiva a la par que transmite la realidad inmediata y dramática de la guerra civil. En vista del enfoque dialéctico del poeta, se trata aquí de estas imágenes en términos de oposiciones y de síntesis. Además, no hay ningún uso de imagen corporal que no implique una antítesis, si no dentro de la polivalencia semántica de la imagen misma, al menos en una correspondencia entre la imagen y el resto del poema.

Los conceptos marxistas forman la base nocional y afectiva de mucha de la última poesía de Vallejo. Especialmente en *Poemas humanos*, se encuentran su concepto de la historia/prehistoria, su poetización de la lucha de clases y la correspondiente glorificación del proletariado, y su filosofía de solidaridad—o sea, la dialéctica entre el individuo y la colectividad. En *España*, se destacan, en primer plano, la solidaridad y el amor, la idea de masa y de acción y la necesidad de la violencia constructiva. Sobre todo, se destaca la esperanza en la supervivencia colectiva.

Respecto a esta esperanza en el futuro socialista Roberto Paoli atribuye a Vallejo una visión mesiánica y sumamente cristiana del futuro.[2] No hay duda de que esto está en la visión filosófica del poeta. Sin embargo, se desempeña como un recurso estilístico para manifestar la posibilidad socialista dentro del holocausto inmediato. Hay que recordar que en ese momento histórico la guerra civil se veía como apocalipsis real. El futuro del mundo—por lo menos occidental—dependía de los acontecimientos en España.[3] En resumen, la dialéctica vallejiana se basa en la realidad. La predominancia de lo afectivo en las imágenes tiene que ver con la inmediatez de la guerra, ésta relacionada con la esperanza en el porvenir. El entendimiento que el poeta tiene de la guerra siempre sostiene el lado afectivo de su poética.

El presente estudio incluye sólo sustantivos específicamente corporales y analiza como estos diseminan sentidos pertinentes tanto a la realidad como a la visión filosófica de Vallejo.[4] Podemos clasificar las imágenes en imágenes de huesos, imágenes de los órganos corporales e imágenes de las sustancias corporales. Generalmente éstas contienen una polivalencia semántica y afectiva que sintetiza lo positivo y lo negativo, donde lo positivo se refiere a la vida y lo negativo representa la muerte. Pero la muerte se positiviza por el sacrificio.

Las imágenes óseas predominan en el poemario. Hablando de la primera imagen del "Himno a los voluntarios de la república", ("miliciano / de huesos fidedignos"), Giovanni Meo Zilio nos da la razón: "Il fatto che esso figuri in primo piano fin dall'apertura stessa del poema, denuncia l'importanza che Vallejo attribuisce, como base strutturale, essenziale, dall'essere vivente".[5]

Por sinecdoque, los huesos representan al individuo, y por generalización, a la colectividad humana: por ejemplo, el caso de Pedro Rojas cuyo "cadáver estaba lleno de mundo".[6] Así, la estructura orgánica esencial del hombre sobrevive, a pesar de su individualidad.

Se advierte que lo negativo se encarna más en las imágenes de los órganos humanos. Es que los órganos que sostienen la vida son sumamente frágiles. De cierto modo, están indefensos contra el cáncer de los males del mundo actual. Lo negativo se equilibra con la esperanza en el caso de Pedro Rojas. La "be del buitre" que se instaló en las entrañas de Rojas indica la naturaleza rapiñadora y bárbara de la cultura que ha relegado a Rojas a ser semi-alfabeto. Sin embargo, lo que antes era señal de insuficiencia, ahora se convierte en símbolo de la gloria de Rojas.

En "la responsabilidad del escritor" Vallejo declara que la "barrera secular que existe entre la inteligencia y el pueblo, entre el espíritu y la materia . . . [ha] sido creada por las clases dominantes anteriores al dominio de la monarquía".[7] Espíritu e inteligencia se encarnan en las entrañas de Rojas, con todas las contradicciones histórico-culturales. En efecto, Rojas transmite la citada obligación poética por medio de su declaración marcada con la "be del buitre": "Viban los compañeros". La inteligencia revolucionaria es una praxis. La palabra no está al servicio

de la teoría, sino representa una acción sintetizante que se una al ser orgánico.

Otro ejemplo que muestra mayor negatividad se encuentra en el "apéndice penoso" del poema II (v. 7). Como órgano inútil, el apéndice sugiere la sin-razón existencial. Pero, este apéndice está inflamado, representando así el dolor, o sea la miseria, actual. Se refiere al sacrificio de los milicianos a la vez que implica una operación futura donde el socialismo erradicaría tales miserias físicas y económicas.

El corazón es el símbolo orgánico que mejor representa la síntesis positiva. Solicita imágenes de amor, coraje, pureza y vida. En el ejemplo del poema IX (vs. 12-13) también implica una cultura futura que incorporía lo positivo: "poesía en la carta moral que acompañara / a su corazón".

El extremo de la negatividad de la muerte se encuentra, con suma dramaticidad, en la personificación de la muerte en el poema V. El poeta vincula su conciencia existencial de la contingencia con la realidad de la muerte. Usando "férula" para sugerir "herida mortal", el poeta se asocia con los milicianos: "¡ay de mi férula, teniente!" (v. 44). La frase adverbial que precede esta figura—"De su pus para arriba"—denota el herido real y existencial. Sin embargo, la oscuridad sintáctica del verso permite una correspondencia con la muerte personificada; ya que el pus fluye de la muerte.

Las otras imágenes de sustancias corporales encarnan un alto valor positivo, aun cuando impliquen la realidad negativa. La "sangre" como imagen tiene sumo valor dramático: la sangre se derrama en todas partes. (Véase la serie de "sangre" en el poema II, vs. 11-14.) Pero, la mayor significación de esta imagen es la de glorificar el sacrificio. Es la "¡sangre muerta de la sangre.viva!", como se ve en esta síntesis del sentido de la primera estrofa de "Batallas" (II:14).

Lo mismo se obtiene con el uso de "sudor". Por ejemplo, hablando del víacrucis de los milicianos en el Poema VII, Vallejo declara "Varios días orando con sudor desnudo" (v. 9). El "sudor desnudo" se refiere a la angustia ("sudor") sin defensa ("desnudo"). "Orando" se refiere a la esperanza. En otras partes del poemario "sudor" se usa más como metáfora de uso, donde "sudor" connota "trabajo", con sus implicaciones actuales y futuras.

Dentro de esta categorización de las imágenes corporales hay una fuerte interdependencia imagística que incorpora varias oposiciones temáticas. Por ejemplo, cuando el poeta hace reverencia a los milicianos en el primer poema: "descúbrome la frente impersonal hasta tocar / el vaso de la sangre" (vs. 9-10). Hay la oposición poeta/realidad donde su "frente impersonal" solicita, a la vez, aislamiento y solidaridad—"impersonal" implicando lo universal. La impertinencia semántica de tocar el "vaso [vena] de la sangre" con su frente se reduce, afectivamente, por el gesto de reverencia. En cuanto al poeta, esta vena implica su conciencia angustiada. Pero también es una conciencia, o sea reconocimiento, del sacrificio del miliciano.

Por razones de simplificación, se trata de la temática en oposiciones binarias esquemáticas, volviendo más tarde a una investigación de la estilística que sintetiza estas oposiciones. Es claro que cualquier imagen corporal va a solicitar, especialmente en Vallejo, un concepto de la contingencia humana. Entonces, la oposición de primaria importancia, tanto en lo nocional como en lo afectivo, es de vida/muerte. Siempre en correspondencia con esta oposición englobadora, se desarrollan, en varios grados de interdependencia, las siguientes oposiciones: la dialéctica individuo/colectividad; las oposiciones que se sintetizan en imágenes del nuevo hombre; las oposiciones entre el "yo poético" y la transmisión de la realidad; y las imágenes opuestas que más específicamente incorporan la relación España/mundo.

La poetización de la contingencia humana incluye la oposición cuerpo/alma donde "cuerpo" asume primaria importancia, de acuerdo con el credo poético ya citado.[8] Dentro de esta oposición el alma se ve al servicio del ser humano. Correspondientemente, las imágenes del alma se corporizan, (I:99-101):

> Unos mismos zapatos irán bien al que asciende
> sin vías a su cuerpo
> y al que baja hasta la forma de su alma!

El adjetivo determinante posesivo ("su") implica una síntesis temporal entre el hombre del presente y el del futuro. (Denotando específicamente al miliciano, en el presente, Vallejo usa "tu".) Esta frase exclamativa, en su totalidad, apunta a un futuro de integración ya comenzado con el miliciano. El alma toma forma, o sea especificidad, dentro del cuerpo individual.

El alma representa un espíritu universal, siempre en correspondencia con el cuerpo individual, representando este último la colectividad. Es el caso de Pedro Rojas: "en su cuerpo un gran cuerpo, para el alma del mundo", (III:19-20). Aquí, el mundo mismo se corporiza, por correspondencia imagística.

Hablando de la oposición cuerpo/alma, Meo Zilio observa que "il corpo vien presentato prevalentemente come cadávere, cioè nel suo modo di essere più drammatico es concertante".[9] Sin embargo, las oposiciones afectivas siempre se sintetizan en una unidad filosófica en este poemario. La corporificación del alma es un recurso unificador cuyo sentido se encuentra en la filosofía vallejiana de la supervivencia colectiva, donde "el cadáver" se presenta como imagen dramática e inmediata —aún viva por sus implicaciones universales. El "cadáver" de estos poemas trasciende la pasividad de objeto para convertirse en sustantivo transitivo.

La actividad del cadáver se destaca en el primer plano de significación en el estribillo de las cuatro primeras estrofas del poema XII: "Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo". La oposición muerte/vida se encuentra en la impertinencia semántica de un cadáver—ya cuerpo muerto—que

continúa muriendo. Este cadáver sigue muriendo—a pesar de las invocaciones de mucha gente—hasta que, en la última estrofa, "todos los hombres de la tierra le rodearon".[10] Los esfuerzos combinados de todos los hombres efectúan una resurrección del cadáver, que se emociona por este amor, vuelve a la vida ("incorporóse lentamente") y re-ingresa en la colectividad ("abrazó al primer hombre; echóse a andar . . ."). Los primeros pasos del cadáver marcan una transición histórica hasta el porvenir. Esta interpretación está por la acción del poema y en las reticencias con las que el poema termina.

La muerte del miliciano representa un sacrificio que sintetiza lo filosófico y lo práctico en relación con la supervivencia colectiva. Luis Monguió ve esta visión vallejiana como "una inmortalidad general en la supervivencia de los ideales y de la causa en que creían los muertos individuales, y por las cuales aceptaron la necesidad del sacrificio de su vida como útil y fructífero para la colectividad".[11] No obstante, Monguió habla de este sacrificio en términos de "altruísmo", donde el atruísmo se ve como justificación del sacrificio.[12] Considerando la posición marxista de Vallejo, es importante responder a este punto. El énfasis en el altruísmo—es decir, hacer algo por otro sin pensar en sí—implica una idealización fundamental de la ética cristiana. El altruísmo implica una aniquilación del "yo". Es una idealización en el sentido de que es ontologicamente imposible. (Usamos "idealización de acuerdo con la definición que hace Marx de "idealismo".) La visión de Vallejo del miliciano en *España* no es una idealización sino una glorificación de la realidad y potencialidad humana.

Aunque Vallejo conserve mucho de la ética cristiana, su concepto de sacrificio enfatiza la interdependencia humana. La guerra se ve, en sentido práctico, como un trabajo colectivo necesario para construir el nuevo mundo. Los milicianos de *España* tienen una conciencia espontánea de sus acciones: conciencia que denota el "yo", o sea, el "yo" en correspondencia dialéctica con los otros. La matanza también se ve en estos términos. Es la violencia constructiva.

La conciencia del miliciano no se basa en una teoría de interdependencia. Es una conciencia espontánea que remite al espíritu del ser individual, donde el instinto de preservación está orgánicamente vinculado a la colectividad. Hablando del heroísmo del miliciano, Vallejo dice que este "brota . . . de una impulsión espontánea, apasionada, directa, del ser humano. Es un acto reflejo, medular, comparable al que él mismo ejecutaría, defendiendo, en circunstancias corrientes, su vida individual".[13]

Vallejo alaba el espíritu de la interdependencia: espíritu que trasciende las razones de Estado. Por esto, Vallejo coloca su esperanza para el porvenir en esta etapa histórica. Como él dice:[14]

> Por primera vez, la razón de una guerra cesa de ser una razón de Estado, para ser la expresión, directa e inmediata, del interés del pueblo y de su instinto histórico, manifestados al aire libre y como a boca de jarro.

El cadáver de "Masa" representa este espíritu en praxis. La integración de espíritu y acción se ve en el poema por el equilibrio entre las declamaciones afectivas y el uso de verbos de sumo valor transitivo. El cadáver actúa en correspondencia con las acciones de los otros.

El uso de la imagen "cadáver" para señalar la muerte de la pre-historia y el comienzo de la historia—o mejor dicho, la transición implicada en la dialéctica de la resurrección—también remite a lo cultural. El ejemplo más destacado de esto se encuentra en el poema IX, que, significativamente, se intitula "Pequeño responso a un héroe de la república". A través del poema, un libro sigue retoñando de un cadáver. (Vallejo usa el imperfecto: "retoñaba".) En el último verso de este libro "retoño del cadáver ex abrupto" (v. 22). Entendiendo "retoñar" también en el sentido de "lo que puede engendrar", vemos una equivalencia entre el poder viviente de la cultura y la sobrevivencia del cadáver. El uso del pasado ("retoño") en combinación con el complemento circunstancial de modo ("ex abrupto") indican el tiempo de transición histórica.

La equivalencia entre la realidad histórica y la problemática cultural se enfatiza, en este mismo poema, a través de la siguiente personificación: "poesía del pómulo morado" (v. 10). La poesía—y por extensión la cultura—sufre, está casi moribunda. Por correspondencia, podemos decir que la poesía espera la resurrección del cadáver.

Dentro de la oposición muerte/ vida hay una glorificación del "sacrificio pasivo". Hablando de la sección sobre Guernica en el poema II ("Batallas"), Roberto Paoli explica el valor del sacrificio pasivo: es "el frente moral de lucha del dolor y la inacción es tan eficaz como el militarismo de los milicianos".[15] Paoli observa a continuación que este sacrificio pasivo es "el punto de mayor contacto de Vallejo con el Evangelio, el más periférico de su ideología marxista".[16]

Es cierto que, según Vallejo, este sacrificio vale, pero como acusación histórica que trasciende cualquier punto de filosofía. Las imágenes corporales atestiguan el horror de la guerra y la vulnerabilidad de los atacados: "lid contra los cuerpos débiles" (II:61). Han matado a todos, incluso a los enfermos. Esta sorprendente y dramática imagen del poema titular ("España, aparta de mí este cáliz": XV) es otro ejemplo: "niños, ¡qué edad la de las sienes cóncavas!" (v. 6). El uso de "edad" relaciona la vida con la muerte, donde la incongruencia implicada entre "edad" y "sienes cóncavas"—imagen dramática de una calavera—expresa el horror vivo que Vallejo siente al ver las fotografías de los niños muertos.

Estas "sienes" tienen correspondencia con las calaveras que hablan en los versos 35-37: "La calavera, aquella de la trenza" sintetiza la oposición muerte/vida, refiriéndose a los niños muertos e implicando a los niños vivos: la "trenza"—o cabello—continúa creciendo después de la muerte.

Es significativo, vista la precisión histórica de Vallejo, que haya imágenes corporales que indiquen un detenimiento en la acción donde hay un punto estático entre la oposición vida/muerte. El poema X, "Invierno en la batalla de Teruel", ejemplifica esta detención (v. 11-13):

Así responde el hombre, así a la muerte,
así mira de frente y escucha de costado,
así el agua, al contrario de la sangre, es de agua,

"Frente" y "costado" tienen valor de metáfora de uso. Es decir, funcionan en primer grado como complementos circunstanciales de lugar: el miliciano está atento a lo que pasa alrededor de él. Sin embargo, como partes corporales en posición opuesta, expresan la gran tensión de este momento.

A pesar de haberse detenido, momentáneamente, la batalla, la muerte sigue como posibilidad inmediata, como se ve en la oposición "agua"/ "sangre". El agua puede tornarse hielo en el invierno. Pero no sufre. La sangre, al contrario, sufre por el frío, lo que es un recuerdo continuo de la mortalidad.

La muerte, pues, está en oposición dialéctica a la vida, y debe ser reconocida así, como se infiere de las invocaciones del poema V. La muerte está personificada en relación con el miliciano. El poeta comienza, diciendo que hay que llamarla, "Es su costado!" (v. 1). La muerte—o sea, el sacrificio es la llave del futuro. En el primer poema, el poeta sintetiza esta relación en términos del miliciano: "Tal en tu aliento cambien . . . de llave las tumbas en tu pecho" (vs. 38–39).

La "tumbas" se refieren a los muertos que se incorporan—figurativamente—en el pecho del miliciano y que constituirán la llave de la nueva vida. Lo negativo ("tumba") se torna positivo ("llave") por la valentía del miliciano ("pecho"). Además de sintetizar la oposición vida/muerte, esta imagen sintetiza, a través de la correspondencia "llave"/"tumbas"/ "pecho", la oposición entre cantidad y calidad. El plural ("tumbas") vale por el singular generalizado ("tu pecho"), y vice-versa.

La labor del miliciano prepara el campo del futuro. Por ejemplo, el extremeño en el poema II que sigue "arando en nuestros pechos" (v. 18). Se interpreta en dos sentidos: el sacrificio nos duele, aún cuando inspira esperanza ("pecho") y el miliciano adquiere una presencia "sustancia" por el mundo, como se ve en esta imagen: "entró su boca en nuestro aliento".[17]

Vallejo usa, varias veces, el adjetivo "social" en conjunción con una imagen corporal para enfatizar la dialéctica entre el individuo y la colectividad. En el primer poema invoca al campesino caído "con la inflexión social de tu meñique" (v. 73). Se encuentra aquí también la oposición impotencia/potencia. "Meñique" funciona sinecdóquicamente para significar al campesino. Por ser el dedo más pequeño e inútil, indica la impotencia. En correspondencia con este lado negativo, "inflexión" sugiere la rigidez de la muerte. No obstante, "inflexión social" sugiere expresión. Por ser "social" esta inflexión se refiere a la pluralidad. En suma, el gesto de este meñique es altamente significativo.

El nuevo hombre agredecerá el sacrificio: "beberán en nombre / de

vuestras gargantas infaustas!" (I:92-92). Las "gargantas infaustas" indican la miseria actual. El tiempo futuro ("beberán") indica una era cuando todos habrán comido y bebido en abundancia. Los caídos de hoy perdurarán vivamente en la memoria colectiva. Todos los hombres "ajustarán . . . sus figuras soñadas y cantadas" (I:98). La dialéctica entre el presente y el futuro se encuentra en la ambivalencia del adjetivo determinante posesivo: son sus propias figuras (vidas) las que realizarán la vida soñada, y realizándola, todos los hombres harán real el sueño de los caídos.

La glorificación del miliciano, pues, alcanza un fuerte grado de mitificación. El miliciano, como Pedro Rojas, es el nuevo Cristo. Lo mismo se obtiene en el caso de Ernesto Zúñiga, cuyos "huesecillos de alto y melancólico dibujo / forman pompa española" (VI:21-22). Esta imagen sugiere una tradición española encarnada en los cuadros del Greco. La tradición, en sus aspectos más positivos, vive a través del sacrificio de Zúñiga. Es importante reiterar que, como en el caso de Cristo, este sacrificio representa una conciencia de responsabilidad. Y, en el caso de este poemario, tal responsabilidad siempre se refiere a la realidad inmediata.

Vallejo usa imágenes corporales para señalar la dialéctica entre la responsabilidad existencial y la necesidad real. En el primer poema, el poeta habla del pueblo que "cerró su natalicio con manos electivas" (v. 29). Meo Zilio interpreta esta imagen en términos existenciales: significa "la determinazione ("elección") di lottare".[18] Además, la determinación del pueblo—donde "mano" es metonímica por esfuerzo—engendra su propio nacimiento, o sea renacimiento. No obstante, en correspondencia con las alusiones temporales de la misma estrofa ("bienio"—v. 23; y "déspotas"—v. 30), esta imagen se destaca primariamente en referencia histórica. Las "manos electivas" del pueblo se refieren a la elección de 1936, como apunta James Higgins. Higgins comenta que Vallejo "canta la victoria del Frente Popular en las elecciones de febrero de 1936 como el alba de una nueva era".[19] Y agrega: "para Vallejo la República española es símbolo de la nueva sociedad universal en el proceso de nacer".[20]

Respecto a esto, se puede inferir el estado de ánimo del poeta en relación con la realidad de la guerra a través de una investigación de las imágenes corporales. En el "Himno" el poeta está lleno de esperanza. El grado—pero no la calidad—de la esperanza en los acontecimientos varía en el poemario. En "Batallas" (poema II), el poeta personifica el éxodo de Málaga, (vs. 116-120):

> la vida sigue con tambor a tus honores alazanes,
> con cohetes, a tus niños eternos
> y con silencio a tu último tambor,
> con nada, a tu alma,
> y con más nada, a tu esternón genial!

Hay una ambivalencia de imágenes en los versos 117–119 que indican la derrota a la par que transmiten la esperanza. Sin embargo, la vida anda al compás ("tambor") del éxodo, al "esternón genial" de Málaga.

Como parte del esqueleto, "esternón" significa la muerte. Pero aquí tiene mayor importancia como hueso de fuerza. Hay una correspondencia de imágenes que vincula el momento histórico de Málaga con la naturaleza de la lucha en España. El esternón de Málaga se refiere a la hermandad de los esfuerzos de la lucha, en correspondencia con "las dos costillas que se matan" del verso 113. El esternón de España es el hueso con el cual se articulan las dos costillas. Aquí, el poeta nos recuerda, por medio de una oposición biológica, que se trata también de una guerra fraticida.

El recurso de oponer imágenes corporales para significar caos y/o desesperanza logra su máxima expresión en la personificación de España en "España, aparta de mí este cáliz" (XV). El poeta invoca a los "niños del mundo", proclamando: "está la madre España con su vientre a cuestas" (v. 11). El impacto visual y dramático se logra al situar a España en posición de la muerte. Pero hay una incongruencia en esta posición: ¿cómo es que un vientre puede estar a cuestas? Entendemos "el vientre" como depositario de los niños" en el sentido que aluden a un futuro. Así, España carga el porvenir a cuestas como una cruz.[21] El poeta invoca a los niños del mundo para salvar al espíritu del futuro que se encarna en la España en caso de que ella caiga: "si la madre / España cae—digo, es un decir— / salid, niños del mundo; id a buscarla! . . . (vs. 49–51).

A *pesar* de todo, España todavía vive. La "calavera" de la España que habla todavía está en su "mano" (vs. 34–37). La disyunción de estas partes corporales ("calavera"/"mano") implica el caos. Sin embargo, la "calavera hablando y habla y habla" (v. 35) es "aquella de la vida" (v. 37). De nuevo, hay una ambivalencia semántica en el uso del adjetivo determinante posesivo que vincula presente/futuro. "Su mano" puede entenderse en el sentido de que España todavía tiene fuerza. Esta mano también se refiere al cuerpo colectivo de los niños todavía vivos: niños que tienen que valer por los niños muertos.

El "yo poético" resuena en todos los poemas de *España*, a veces interpolado específicamente en un poema como hallamos al fin de IV: "El poeta saluda al sufrimiento armado". Pero, siempre se oye la voz del poeta en el tono de inmediatez que resuena en el poemario. Vallejo resuelve, en sus propias palabras, la posible oposición entre lo universal y lo pesonal: "es mejor decir 'Yo'? O mejor decir 'El hombre' como sujeto de la emoción—lírica y épica—. Desde luego, más profundo y poético, es decir 'yo'—tomado naturalmente como símbolo de 'todos'—".[22]

No obstante esta resolución estilística, hay una fuerte oposición entre impotencia y potencia que tiene base en el dolor que el poeta siente. Hay expresiones de dolor donde el poeta señala su propio cuerpo, como cuando dice: "¡Abajo mi cadáver! . . . Y sollozo". (X:33). Usando la imagen "cadáver" para identificarse, el poeta indica un estado de ánimo

en vías de morir. Pero, "cadáver" también se vincula con el sentido simbólico del sacrificio. Asocia al poeta con los ya muertos, implicando un sentido de culpabilidad (rasgo muy común en Vallejo). El se siente cupable de vivir cuando los valientes están muriendo.

Esta asociación personal y corporal con la guerra se ve también en una especificidad temporal. Hablando del éxodo de Málaga, hallamos que el poeta empatiza con ella, (II:204–205): "Málaga de mi sangre diminuta / y mi coloración a gran distancia". Estas imágenes atestiguan el dolor del poeta, y remiten a su sentido de culpabilidad e impotencia ("diminuta", "distancia"). También implican un sentido de insuficiencia, o sea impotencia, al tratar de captar poéticamente la realidad.

La oposición impotencia/potencia del poeta es más notable en el "Himno" donde el poeta dice al miliciano que él, el hablante, no sabe qué hacer, "al no caber entre mis manos tu largo rato extático" (v. 20). Como apunta Meo Zilio, este verso se refiere a la grandeza del miliciano que, parafreasando a Vallejo, "è superiore alla mia possibilità".[23] En referencia al poeta, las "manos" implican una impotencia real: apunta a *su* impotencia en la lucha. En términos poéticos, "manos" sugiere escribir: es decir, el poeta se siente insuficiente de transcribir la significación del sacrificio del miliciano ("tu largo rato extático").

Es significativo que las imágenes corporales que más remiten a la visión existencial del poeta se encuentran en el poema que trata de la personificación de la muerte (poema V). Sin embargo, el poeta cuida de ligar su expresión filosófica a la realidad inmediata. La muerte busca a toda la gente, "se apoya de aquel brazo que se enlaza a nuestros pies" (v. 10). La acción de la muerte se traduce en términos corporales. "Pies" significan movimiento. La fuerza ("brazo") de la muerte detiene el movimiento del hombre.

La muerte busca al poeta, "con su cognac, su pómulo moral" (v. 40). La impertinencia semántica se reduce así; el "pómulo" es la parte más protuberante de la calavera. Es "moral" porque la muerte es el fin inequívoco de la vida, es el hecho más protuberante de la vida. Hay una correspondencia entre este pómulo y la cabeza del poeta. La muerte "es un ser . . . cuyo principio y fin llevo grabados / a la cabeza de mis ilusiones." (vs. 22–24). Sus ilusiones tienen doble naturaleza: se refieren a las abstraciones filosóficas y se refieren al desánimo—éste en oposición con la esperanza que tiene valor real y que no es ilusión. El hablante pide ayuda a los compañeros: hay que seguir la muerte para vencerla, para instaurar la vida nueva.

El sentido total del poema remite a la acción colectiva. Pero, hay un inciso—el único del poema—que es importante en la medida en que afirma la contigencia univeral, ligándola a lo universal poético. Vallejo nos advierte de la potencia de la muerte: "(Porque elabora [la muerte] su hígado la gota que te dije, camarada; / porque se come el alma del vecino)" (vs. 18–19). Por la red de asociaciones sobre la sangre en el poemario, "gota" se puede ver como una poetización del sacrificio. Es

también la "gota" de la contingencia, vida que presencia a la muerte. Sobre todo, significa la palabra poética, mensaje elaborado por la realidad (muerte). En cualquier caso, el hígado es el órgano en que circula la sangre para renovarse. Así, la realidad inmediata—expresada por el hígado viviente—renueva la significación del sacrificio y de la poesía.

A través de *España* se nota una predominancia de metonimias en las imágenes, lo que sería lógico en el caso de las imágenes corporales, ya que éstas, siendo partes del ser, sugerirían sinécdoques o metonimias. Pero, la metonimia es el tropo dominante en todas las imágenes. Meo Zilio lo atribuye a la dramaticidad, comentando que el motivo de la preferencia reside:[24]

> nel fatto che la metonimia implica un *inserimento operante* nella realtà, una modificazione energica della stressa, una scossa nel sistema delle relazioni fenomeniche; mentre la metafora à solo una lirizzazione, uno spostamento graduale della realtà, una modificazione plastica, senza scosse, nel sistema relazionale. Questa *rappresenta* più mediatamente il reale, quella lo *presenta* sul vivo.

Lo "sul vivo" es la organicidad que tanto preocupa al poeta. Arguyendo contra las imágenes de sustitución—que se puede entender como metáforas fáciles—Vallejo dice:[25]

> las imágenes por sustitución son "ambiguas, híbridas, inorgánicas, falsas, estas imágenes carecen de virtualidad poética. No son creaciones estéticas, sino penosas y artificiosas articulaciones de dos creaciones naturales.

La diferenciación entre tropos poéticos siempre ha sido una problemática estética. En el sentido más alto, podemos decir que la sinécdoque y la metonimia sirven como bases para estructurar una metáfora. Pero, para elucidar el estilo muy personal de Vallejo, se hacen las siguientes distinciones simplificadas.[26] En las imágenes corporales, la metáfora—relación por semejanza—se ve en la personificación, en el símbolo, y, en un caso, en la sinestesia. La metonimia—una relación por contigüidad donde unas ideas son evocadas por otra con la cual presenta cierta interdependencia—abunda en el poemario. La sinécdoque se ve mayormente en relaciones de la parte por el todo, (el ser corporal), y en relaciones del singular por el plural, (el individuo/la colectividad). Hay algunos ejemplos sinecdócquicos que se refieren al efecto por la causa.

En cuanto al uso de tropos, lo más significativo en *España* es la fuerte interpendencia de estos recursos. Por ejemplo, "cadáver" se usa metonímicamente para hacer una red de asociaciones con base en la muerte. Pero, como hemos visto, el "cadáver" llega a ser símbolo por reiteración expresiva. Lo mismo sucede con "sangre".

Dentro de todas las personificaciones, hay imágenes corporales que funcionan metonímicamente para concretizar la personificación central. En el primer poema, aparece la imagen de "la pólvora mordiéndose los codos" (v. 24). La "pólvora" es una personificación de la guerra.

Sugiere una imagen de ira que apunta al carácter fratricida de la guerra. Sin embargo, se puede verla en asociación con "comerse uno los codos de hambre", en cuyo caso se refiere a la miseria de los dos años ("bienio") de la guerra.

En el caso de la sinestesia, la imagen corporal sintetiza todos los sentidos del soldado: "tú lo oyes [la guerra] en tu boca de soldado natural" (X:26). El soldado "oye"/respira la guerra, como aire natural. Este aire es la realidad y la aspiración al futuro.

Hay varios ejemplos de lo que podemos llamar metáforas de uso, desde lo coloquial hacia lo realista. El poeta llama a Ramón Collar, "paladín de Madrid y por cojones" (VIII:11). En el poema II (v. 45) se ve un uso común en el complemento circunstancial de lugar: "el perder a la espalda". Y, en el poema VI (v. 15), Ernesto Zúñiga "duerme con la mano puesta", lo que denota posición y estado de atención. Todas estas tres imágenes de uso tienen fuertes asociaciones metonímicas. En el contexto del poema, "cojones" enfatiza la síntesis entre lo corporal y lo espiritual. El "perder a la espalda" se refiere a la dialéctica entre distancia/proximidad que se integra en la conciencia del miliciano. Y, hay una incongruencia de sentido en la imagen que se aplica a Ernesto Zúñiga: Zúñiga ya murió. Que todavía viva ("duerme") en actitud de participar, corresponde con la idea vallejiana sobre la sobrevivencia colectiva.

La metonimia se usa en varios grados de polivalencia semántica, con las imágenes corporales en interdependencia a través de un poema—y por extensión, a través del poemario. No obstante, hay también usos que parecen, a primera vista, destacarse aisladamente por su dramaticidad enfatizante. Tal es el caso del poema XV, donde el poeta, hablando de España, advierte: "si cae / del cielo abajo su antebrazo" (vs. 3-4). La oposición aquí está entre la victoria y la derrota, donde el antebrazo todavía señala la posibilidad de victoria por estar en el cielo., Pero, el descenso ya está implícito ("del cielo abajo").

Comentando sobre el uso de sinécdoque en la poesía de Vallejo, Jean Franco dice que: "In Vallejo's poetry, the part is not simply used for the whole ('feet' or 'legs') for the sake of verbal economy but in order to stress certain functions".[27]

En el poema III (v. 35), hay una serie de complementos circunstanciales que vinculan instrumento/modo, describiendo cómo luchó Pedro Rojas. La primera imagen de la serie es "luchó con sus células". Sinecdóquicamente, "células" se refiere al ser de Rojas. El sentido de la imagen se extiende por función: las células son la base orgánica de la vida y de la fuerza. "Células" en correspondencia con "pedazos" (el término final de la serie) se destaca también como imagen de oposición dialéctica de cantidad/calidad. La "organicidad" de Rojas se compone de sus experiencias de la vida y de sus reacciones a éstas—"sus nos, sus todavías, sus hambres". Es una "organicidad" biológico-espiritual.

El poemario abunda en impertinencias semánticas de oposición entre imágenes corporales y adjetivos—o frases adjetivales—que determinan estas imágenes. Este recurso funciona, mayormente, para sintetizar, con

gran efectividad, la oposición entre lo concreto y lo abstracto, donde el plano nocional tiene base en la dialéctica entre la materia y el espíritu. Por ejemplo, la ya citada "miliciano / de huesos fidedignos" (I:1-2). Un ejemplo cuyo sentido es más difícil de penetrar se encuentra en la imagen dramática, "la madre pega con su grito, con el dorso de una lágrima" (II:65). Hay aquí una equivalencia entre "madre" y dolor. Es una corporificación dramática del dolor: cuando la madre pega de dorso, se quiebra la espina y también se quiebra—por su muerte—la espina de su expresión dolorosa ("lágrima").

Hay muchos usos de oposiciones entre las partes corporales dentro de una imagen: por ejemplo, "Voluntarios soviéticos, marchando a la cabeza de tu pecho universal" (I:121). Esta imagen, en su totalidad, sintetiza el ser del voluntario en movimiento al futuro. El "pecho" denota valentía, y por ser lo que contiene el corazón, denota amor universal. "Cabeza" sugiere claridad, pensamiento y determinación. En términos históricos, recordemos que Vallejo considera a la Unión Soviética como la vanguardia. Pues, este voluntario está a la cabeza de la marcha histórica.

Las oposiciones entre las imágenes corporales se expresan en varios grados de dificultad semántico-sintáctica. Vallejo sintetiza lo corporal y lo espiritual en referencia ontológica y temporal en esta imagen de mucha oscuridad semántico-sintáctica; (I:117-118):

> qué jamás tan efímero, tu espalda!
> qué siempre tan cambiante, tu perfil!

Está hablando del voluntario. En la estructura superficial, tenemos el sentido: "tu espalda es un jamás tan efímero" y "tu perfil es un siempre tan cambiante". La imagen se explica a través de la correspondencia equivalente entre las frases nominales de la estructura profunda de toda la imagen. "Tu espalda" y "tu perfil" representan, sinecdóquicamente, el voluntario. "Jamás" se refiere a la realidad de la vida cortada por el sacrificio a la vez que implica, por inversión, el futuro. "Efímero" indica la contingencia a la par que sugiere el espíritu. El "perfil cambiante" alude a la pluralidad en la medida en que "cambiante" se refiere a los varios perfiles de que se compone la colectividad. Que el perfil esté "siempre" en un estado de cambio sugiere las siguientes posibilidades: las emociones del individuo están siempre vivas dentro del presente de la lucha; por extensión, lo mismo sucede con el grupo; y el presente tiene relación dialéctica con el futuro.

En suma, "siempre" denota un proceso hacia el porvenir. Como en muchas otras imágenes en el poemario, el poeta utiliza el discurso directo para vincular su expresión personal al contenido poético, enfatizando así la urgencia de su mensaje.

Las imágenes corporales se usan mucho como recurso sintetizante dentro de la técnica de recolección que marca las últimas estrofas de estos

poemas. Un buen ejemplo se encuentra en el último verso del poema III: "su cadáver estaba lleno de mundo". Este es el único uso de tal símbolo en el poema. Las otras partes corporales mencionadas—dedo, pie, entrañas, carne, células y cabello—se integran en esta figura, dándole una especificidad que se vincula al sacrificio universal y a la sobrevivencia colectiva.

En conclusión, Vallejo utiliza un estilo poético muy complejo y personal para transmitir una visión unificadora y orgánica de la vida y de la historia. Las imágenes corporales en *España* se basan en la realidad concreta, que indica la esperanza en el futuro. Conviene terminar este estudio con las proprias palabras del poeta, que sintetizan las posibles contradicciones estilísticas. Hablando de la regla gramatical, Vallejo afirma:[28]

> —cada poeta forja su gramática personal e intransferible, su sintaxis, su ortografía, su analogía, su prosodia, su semántica. . . . en vez de restringir el alcance socialista y universal de la poesía, como pudiera creerse, lo dilata al infinito. Sabido es que cuanto más personal (repito, no digo individual) es la sensibilidad del artista, su obra es más universal y colectiva.
>
> Leslie Damasceno

Notas

1. César Vallejo, *El arte y la revolución* (Lima: Mosca Azul editores, 1973), págs. 13-14.
2. Roberto Paoli, "'España, aparta de mí este cáliz'," in *Aproximaciones a César Vallejo*, ed. Angel Flores (New York: Las Américas, 1971), págs. 349-370.
3. Mi referencia general para la guerra civil ha sido: Arthur H. Landis, *Spain: The Unfinished Revolution*, (New York: International Publishers, 1975).
4. Mucho menos común en *España* es el uso de la metáfora para significar el ser corporal. Ejemplo: I:72-73, donde la metáfora "verde follaje" tiene correspondencia casi inmediata con la sinécdoque "meñique":

> ¡Campesino caído con tu verde follaje por el hombre,
> con la inflexión social de tu meñique,

"Follaje" también tiene valor metonímico: sugiere la labor fecunda a la vez que representa el ser productivo cortado en su productividad ("verde"). Otro ejemplo—metonimia que indica lo corporal—se encuentra en el uso muy genial de "forma" en XIII:17: "Dios te salve y te dé forma de hombre". Así, Vallejo invoca la corporalización del espíritu ("polvo") de España.

5. Giovanni Meo Zilio, *Stile e poesia in César Vallejo* (Padova: Liviana Edit., 1960), pags. 80-81.
6. César Vallejo, *España, aparta de mí este cáliz* in *Obra poética completa* (Lima: Mosca Azul editores, 1974), poema III:45. Todas las citas de *España* son de la misma edición. Las referencias al poema y al verso serán incluidas, parentéticamente, en el texto. La enumeración de los versos está en acuerdocon la edición con facsímiles: *Obra poética completa* (Lima: Moncloa edit., 1968).
7. César Vallejo, *Enunciados de la guerra española* (Buenos Aires: Rodolfo Alonso Editor, 1975), p. 49.
8. *El arte y la revolución*, pags. 13-14.
9. Meo Zilio, p. 129.

10. Me parece evidente que el siguiente pensamiento sirvió como base para este poema: "Si a la hora de la muerte de un hombre, se reuniese la piedad de todos los hombres para no dejarle morir, ese hombre no moriría." César Vallejo, del carnet de 1929 en *Contra el secreto profesional* (Lima: Mosca Azul editores, 1973), p. 69.

11. Luis Monguió, *César Vallejo (1892-1938. Vida y obra. Bibliografía. Antología.* (New York: Hispanic Institute in the U.S., 1952), p. 154.

12. Monguió, p. 155.

13. *Enunciados*, p. 33.

14. *Enunciados*, p. 29.

15. Paoli, p. 363.

16. Paoli, p. 363.

17. Poema IX:4. Véase también, VIII:27-30:

> han comido aquí tu carne
> sin saberlo
> tu pecho, sin saberlo,
> tu pie.

18. Meo Zilio, p. 164.

19. James Higgins, *Visión del hombre y de la vida en las últimas obras poéticas de César Vallejo* (México: Siglo XXI edit., 1970), p. 319.

20. Higgins, p. 320.

21. Esta interpretación fue elaborada en el Seminario Vallejo: UCLA, primavera, 1979, con la profesora Irene Vegas-García.

22. *Contra el secreto profesional*, p. 100. (Del carnet de '36/'37 ['38]).

23. Meo Zilio, p. 161.

24. Meo Zilio, p. 77.

25. *El arte y la revolución*, p. 102.

26. Carlos Henrique de Rocha Lima, *Gramática normativa da língua portuguesa* (Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1974), pags. 460-469. También he consultado a Jean Cohen, *Estructura del lenguaje poético* (Madrid: Editorial Gredos, S.A., 1970).

27. Jean Franco, *César Vallejo* (Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1976), p. 113.

28. *El arte y la revolución*, p. 64.