

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Centro de Estudios Vallejanos

Vol. 1, n.º 1, enero-junio, 2018, 173-183

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.31381/archivoVallejo.v1n1.5141

Leer a Vallejo desde Valle-Inclán

Read Vallejo from Valle-Inclán

LAURIE LOMASK

Borough of Manhattan Community College (City University of New York)

laurie.lomask@gmail.com



RESUMEN

Este trabajo explorará las conexiones entre César Vallejo y Ramón María del Valle-Inclán (1866-1936), novelista, dramaturgo y poeta español. Ya se ha notado que Vallejo se inspiró en uno de los versos de Valle-Inclán para el título de su novela, *Fabla salvaje* (1923). Sin embargo, la conexión entre estos dos escritores es aún más profunda. Basándose en el uso del *esperpento*, expuesto en la obra de teatro *Luces de bohemia* (publicada por primera vez en 1920, y en versión definitiva en 1924), se hará una comparación con los textos teatrales de Vallejo, en particular con su obra *Entre las dos orillas corre el río* (comenzada en 1930 bajo el título *Moscú contra Moscú*) y varias colecciones de tratados sobre el valor y la función del teatro. En los dos autores el *esperpento*, efectivamente, representa la dificultad de evolucionar entre generaciones, de transicionar entre el pasado y el futuro. Mientras en Valle-Inclán los personajes sufren físicamente para superar el plano ético, en Vallejo vemos que lo físico y lo ético no se separan, sino que

profundizan la complejidad del existir en el tiempo. Tanto en el arte como en la política, el progreso se ve limitado por las condiciones físicas que inscriben y demarcan toda experiencia humana.

Palabras clave: esperpento, distorsión, cuerpo físico, teatro, Valle-Inclán.

ABSTRACT

This paper explores the connections between Cesar Vallejo and Ramon Maria del Valle-Inclan (1866-1936), Spanish novelist, playwright and poet. So far, we have seen that Vallejo was inspired by one of the verses of Valle-Inclan for the title of his novel, *Fabla salvaje* ('Wild Fabla', 1923); however, the connection between these two writers is even deeper. Based on the use of the *esperpento* 'grotesque', exposed in the work of *Luces de bohemia* ('Lights of bohemia') first published in 1920 and in final version in 1924, there will be a comparison with the theatrical texts of Vallejo, in particular with his work *Entre las dos orillas corre el río* ('Between the Two Shores Run the River'), started in 1931, and several collections of treaties of theater's value and function. Both authors represent *esperpento*, as a difficulty of evolving between generations, of transition between the past and the future. While in Valle-Inclan's characters suffer physically to overcome the ethical plane, in Vallejo, the physical and ethical planes are not separated, but that deepens the complexity of existing in the time. Progress is limited by the physical conditions that register and draw all human experience in art and politics.

Keywords: grotesque, distortion, physical body, theater, Valle-Inclan.

Recibido: 05/04/18 Aceptado: 15/05/18 Publicado *online*: 31/08/18

La novela corta de César Vallejo, *Fabla salvaje* (1923), comienza con una escena de ruptura: la ruptura física de un espejo. El mal afortunado Balta Espinar se resbala al levantarse de la cama, dando con un pilar y descolgando un espejo de la pared: «El espejo se hizo trizas en el enladrillado pavimento, y en el aire tranquilo de la casa sonó un áspero y ligero ruido de cristal y hojalata» (1976: 95, tomo II). El personaje, desconcertado, se mira en los pedazos de vidrio esparcidos por el suelo, viendo su cara «fraccionándose a saltos, alargada la nariz, oblicuada de la frente, a retazos los labios, las orejas disparadas en vuelos inauditos...» (1976: 96, tomo II).

La novela es un ensayo sobre la psicología de una mente infirme, inestable, que no se reconoce a sí misma, y se entiende que la imagen grotesca en el espejo es un reflejo de su identidad fracturada. Esto va de acuerdo con lo que ha dicho Xavier Abril sobre las imágenes barrocas de deformación física en la poesía de Vallejo: una representación de la «pesadumbre de ser figura humana» (1971: 356). Publicada en 1923, justo antes de su partida para Europa, considero esta novela el final de una etapa en la obra vallejana, el final de una etapa enfocada en la interioridad y en el sufrimiento del individuo. Luego, al salir del Perú para Francia, va a comenzar otra vez, paulatina y dolorosamente, una búsqueda sobre la función del ser en su exterior, es decir, en su función social.

Además, esta novela da una pista para el análisis de la obra tardía del poeta, que es un vínculo con el escritor español Ramón del Valle-Inclán. Si el vocablo *fabla* suena a lo medieval, tuvo por lo menos una aparición más en el siglo XX, en uno de los versos de Ramón del Valle-Inclán (1866-1936). El poema particular es «Ave», que salió en la colección *Aromas de Leyenda*, versos en loor de un santo ermitaño (Madrid, Villavicencio 1907), pero que también se publicó en Caracas en la revista *El Cojo Ilustrado* a finales de ese mismo año (el 15 de diciembre). Así, en el tercer sexteto del poema se lee:

¡Oh, tierra de la fabla antigua, hija de Roma,
Que tiene campesinos arrullos de paloma!

El lago de mi alma, yo lo siento ondular
Como la seda verde de un naciente linar,
Cuando tú pasas, vieja alma de mi lugar,
En la música de algún viejo cantar (citado en Servera 2010: 385).

Aunque fuera coincidencia, se advierte un vínculo entre los dos escritores, quienes compartían una pasión por la experimentación en el arte matizada por cierto recelo ante los movimientos vanguardistas. El uso de la variante *fabla* en vez de *fábula*, en el verso de Valle-Inclán y en el título de la novela de Vallejo, es un toque de antigüedad en la visión estética de los dos escritores, y nos llama la atención sobre la evolución del lenguaje, cómo el pasado se adapta a las condiciones modernas, qué se mantiene en cada época y qué se pierde.

La primera escena de *Fabla salvaje* indica otro punto de contacto entre Vallejo y Valle-Inclán, que es la representación de una figura deformada a través de un espejo. Valle-Inclán desarrolló este motivo bajo el término *esperpento*, que, aunque deriva de un efecto visual, refleja una experiencia vivida y sumamente corporal. Será el objetivo de este trabajo mostrar unos paralelos y distanciamientos en la estética de los dos escritores sobre la base del esperpento, no en sus escritos narrativos ni poéticos, sino en sus obras dramáticas. Este enfoque tiene dos motivos: primero, porque es en los escritos teatrales donde se encuentra más uso y comentario sobre el esperpento y, segundo, porque es en este género literario donde efectivamente una trayectoria espiritual está representada en vivo, clavada dentro de una valija corporal en el escenario. Si Valle-Inclán tiende a la frustración por los ideales que no encuentran lugar en el mundo moderno, hasta sacrificando el cuerpo por los valores espirituales, Vallejo al otro lado demuestra que el espíritu y el cuerpo son uno, y que ninguno puede desprenderse del otro.

En los dos autores el esperpento, desde luego, es síntoma de la dificultad de evolucionar entre generaciones, de pasar entre el pasado y el futuro. Mientras en Valle Inclán los personajes se cansan físicamente para superar en el plano ético, en Vallejo vemos que lo físico y lo ético no se separan, sino que profundizan la complejidad y la dificultad del

existir moderno. Tanto en el arte como en la política, el progreso se ve limitado por las condiciones físicas que inscriben y necesariamente limitan la plenitud del vivir.

El esperpento como género literario es propio de Ramón del Valle-Inclán, quien lo propuso más explícitamente en su obra teatral *Luces de bohemia* (publicada por primera vez en 1920, y en versión definitiva en 1924). En esta obra, el protagonista Max Estrella, un poeta ciego, lamenta su estado actual, en el cual está casi desconocido, y anhela su pasado glorioso, en el que se consideraba el mejor poeta de España. Una noche, andando por las calles de Madrid con su amigo Don Latino se ve incapaz de andar, ni siquiera consigue ponerse de pie (valga la observación que la caracterización del esperpento viene en un momento de incapacidad física). Las famosas frases del diálogo entre Max y Don Latino se leen:

Max: La tragedia nuestra no es tragedia.

Don Latino: ¡Pues algo será!

Max: El Esperpento.

Y sigue Max: El esperpentismo lo ha inventado Goya. Los héroes clásicos han ido a pasearse en el callejón del Gato. [...] Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada. (Escena XII)

Max alude a los icónicos espejos cóncavos de la calle de Álvarez Gato en Madrid, que fueron restituidos en el año 2008 después de un acto de vandalismo diez años antes (Sevillano 2008). Como ha notado Jesús Rubio Jiménez, el reflejo distorsionado del espejo le proveía a Valle-Inclán el mismo sentido que los grabados de Goya, «una imagen crítica de su sociedad a la vez que una imaginación desbordante» (1999: 597). Se nota, además, que casi todos los *Caprichos* de Goya están representados en los personajes de *Luces* (Fraga 2004: 434). El espejo, por lo tanto, es una herramienta que rinde a la figura humana extraña, pero también que perturba la representación del entorno. En las propias palabras de Valle-Inclán, el esperpento sale de la

perspectiva de «mirar al mundo desde un plano superior, y considerar a los personajes de la trama como seres inferiores al autor, con un punto de ironía. Los dioses se convierten en personajes de sainete [...] con un transporte grotesco, pero rigurosamente geométrico» (Martínez 1928: 3).

El esperpento se destaca por un tipo específico de deformidad grotesca. Consiste en la idea de un héroe clásico que está sujeto a un contexto moderno carente de sentido. La distorsión, según las reglas geométricas de la reflexión, es tanto de la figura como de su ambiente, e indica cuán lejos los arquetipos se han alejado de sus orígenes, cuán trastornados son ellos y el ambiente donde se encuentran.

Al final de la duodécima escena de las quince que constan en *Luces de bohemia*, Max Estrella termina muriéndose en la puerta de su propia casa. Cansado de lidiar con la ridiculez de la sociedad moderna, pide volver a casa para, efectivamente, despedirse del mundo. El pobre alucina, creyendo haber recobrado la vista, y con gran ironía anuncia a su amigo Don Latino: «Los muertos no hablan... ¡Buenas noches!» (Valle-Inclán 2012: 174). Se entiende que Max se ha dado por vencido, agotado por el esperpento en que ha caído, y justamente cuando recobra la vista, cuando ve más al plano ético, se le acaban las fuerzas físicas para lidiar.

Cardona y Zahareas han identificado cuatro rasgos básicos del esperpento que Valle-Inclán luego desarrolló durante el resto de su creación artística: la deformación grotesca con un vínculo histórico, la parodia de la tragedia, la exagerada expresión teatral y la angustia existencial (1970: 30-32). Es un motivo que expone la falta de lógica en los nuevos sistemas sociales, que destaca el desacuerdo entre los ideales antiguos y las costumbres modernas. Si Valle-Inclán usa elementos nocturnos, los juegos de luz y elementos del mundo al revés (Fraga 2004: 434-435), para levantar un ojo cinematográfico sobre un mundo trágico, veremos que Vallejo usa la misma técnica de distorsión rigurosa para dar un efecto de corporalidad sincrética a sus obras. Leyendo a Vallejo desde Valle-Inclán, se verá ahora cómo Vallejo maneja las contradicciones del espíritu humano y las manifiesta en los cuerpos de sus personajes.

El esperpento es útil para examinar la obra teatral de Vallejo *Entre las dos orillas corre el río*. Vallejo comenzó a redactarla por el año 1930, después de sus primeros dos viajes a Rusia, con el título original *Moscú contra Moscú*. Al cambiar el título, se incorporó la metáfora de las dos orillas, la cual se refiere a la división ideológica entre generaciones. Como *Luces de bohemia*, este drama comienza con un núcleo familiar en circunstancias aflictivas: el padre de la familia, Osip, se pierde en la bebida, mientras la madre Varona se desespera ante las ideas radicales de sus hijos, quienes fueron partidarios de la Revolución bolchevique. Los cuatro hijos discuten constantemente sobre política, lo cual le da a Varona mucha pena, aún más cuando la hija menor, Zuray, se hace *komsomolka*, miembro de las brigadas juveniles. Con solo trece años después de la revolución marxista, la obra tiene lugar en un mundo volteado, casi un mundo al revés, donde la tensión entre ideología y realidad se manifiesta a toda hora. No hay manera de salir de este conflicto, y vemos que, como es típico del teatro vallejiano, no hay ninguna resolución clara (Ballón 1979: 23).

El esperpento en Vallejo, sin embargo, no es simplemente una referencia a las ideas antiguas que no coinciden con la realidad presente. Es la fricción que resulta cuando no hay síntesis entre lo físico y lo espiritual. Max Estrella, de la obra de Valle-Inclán, siempre tenía una relación conflictiva con su entorno físico: caracterizado como un viejo a la gloria, su ceguera lo alejaba aún más de su alrededor, y las calles y la noche, que constan como el marco por el cual anda a lo largo de *Luces de bohemia*, terminan ofuscando su identidad (Fraga 2004: 432). Sin embargo, en Vallejo vemos un compromiso con lo físico, lo cual prueba que el cuerpo es donde el espíritu habita, y el uno no puede desprenderse del otro. Como ha dicho Carolyn Wolfenzon: «En la concepción del poeta, el lenguaje es materia, como cualquier otro de los objetos que nos rodean, y existe del mismo modo en que el ser humano existe en tanto tiene un cuerpo —Vallejo niega la separación platónica entre lo corporal y lo espiritual— y, por ende, no puede haber significado sin significante» (2007: 69).

Entre las dos orillas representa muchas escenas de baja luz, haciendo que los personajes confíen en sus sentidos táctiles más que

en la vista. El prólogo tiene lugar durante una mañana de invierno, con la «luz cruda» (Vallejo 1979: 101) de madrugada; el acto primero comienza cuando Mukinin, amigo de Osip, se topa con la estatua animada de Lenin, cruzando una plaza en Moscú a medianoche; y en el segundo cuadro del acto Mukinin y el amigo Osip toman refugio en un almacén en tinieblas, del cual Osip insiste en marcharse «en la oscuridad absoluta», sin ninguna luz ni linterna (Vallejo 1979: 111).

En la plaza se encuentra a un montón de personajes: obreros, policía y vecinos. Además de la confusión de ideas y voces en la obra, se nota que varias identidades se presentan en un solo personaje, que de momento en momento un solo personaje adopta distintas perspectivas no solamente en pensamiento, sino también en cuerpo. De este modo, por ejemplo, Osip hace de Stalin, convenciéndose a sí mismo y a todos los demás de que él es ese líder del partido socialista. Es solamente cuando llega su mujer, Varona, y ella le repite su nombre, que repentinamente Osip ve «un halito... una sombra...» que parece caerse del techo, y vuelve a la realidad (Vallejo 1979: 119). Su confusión proviene de un estremecimiento físico, «¡El calofrío, el vértigo, los ceros tenebrosos!», dándole a entender la importancia de los estímulos del mundo: «Está escrito sin sensación, no hay pensamiento» (Vallejo 1979: 119).

Es con frecuencia que los acontecimientos de la obra quedan en los cuerpos de los personajes. Cuando Varona se entera de los compromisos políticos de su hija Zuray, por ejemplo, ella exclama, «¡Komsomolka de feria! ¡Instrumento de los odios del Soviet contra la gente honrada y decente, me has enterrado vivas las entrañas, me has herido en lo más hondo del alma, me has asestado el golpe de gracia!» (Vallejo 1979: 166). La desgracia que Varona siente y la rebeldía de Zuray aumentan tanto que, al final de la obra, la madre termina matando a su propia hija, hundiéndole un cuchillo de mesa en el pecho. La madre no ha podido aceptar que se haya perdido a un fruto de su propio vientre.

Si la violencia repentina del final parece poco realista, indica la coherencia particular del mundo creado dentro del teatro para representar las vidas de sus personajes. Dice Vallejo en sus «Notas sobre una nueva estética teatral», que el teatro «no es más el espejo

de la realidad, es el reverso de ella. No hay que buscar verificar o identificar ésta en aquél» (Podestá 1985: 171). El teatro es en sí una totalidad con «una existencia expansiva, elástica, ágil e infinita: la existencia escénica, las necesidades de la cual se burlan de las leyes y convenciones del mundo corriente» (Podestá 1985: 172). El esperpento en Vallejo llega a separar la obra teatral de la realidad, siguiendo, como ha notado Guido Podestá, «una coherencia arbitraria, una confusión aparente, una suerte de sinfonía densa y espesa» (1985: 66).

Es posible buscar raíces del esperpento vallejiano en el arte cubista, y mientras válidamente el cubismo entra dentro del análisis de la distorsión de la realidad, hay muchas diferencias. Una de las más significantes es que el cubismo insiste en la existencia concurrente de las cosas, en la representación junta de perspectivas distintas. La pintura, en este sentido, logró cierta simultaneidad que en literatura quedaba por probar (Wolfenzon 2007: 77), y que Vallejo, más tarde en su vida, la negaba. Se lee en uno de los textos recogidos en *Contra el secreto profesional* la siguiente exposición sobre la composición de la realidad. Dice: «Bajo la ilusoria simultaneidad de las cosas y los seres, reposa, en el fondo, la realidad exclusivamente sucesiva y en marcha del universo. La masa es más un desfile que un remolino. La asíntota surgente de la historia tiene más de línea que de punto» (1976: 43, tomo III)¹. Wolfenzon ha demostrado este efecto en *Trilce*, a través de una serie de imágenes en que «el pasado y el futuro se funden, las fronteras entre uno y otro se vuelven desacordes, porque un “vestí mañana” evidencia la inexistencia del continuum lineal del tiempo» (2007: 75). Vallejo no niega el paso del tiempo, al contrario, plantea que el tiempo es uno, sin paralelas ni divisiones. Todos formamos parte de una sola historia que se desencadena en el tiempo.

Por lo tanto, una característica particular de la obra tardía de Vallejo es que la perspectiva individual se desvanece, convirtiéndose en una exageración individual de la realidad universal. El desafío de cada uno es buscar ese sincretismo, esa conexión con la totalidad. En su época etiquetada «marxista», vemos que lo que más le preocupa a

1 «El movimiento consustancial de la materia».

Vallejo es la función del individuo como parte de la totalidad social. Como ha notado Luis López Álvarez, la época en que Vallejo pasa por «la comprobación de la inautenticidad de su existencia, no le lleva al retorno a su yo, sino a una proyección solidaria con los demás» (1988: 1062). El esperpento vallejiano, por lo tanto, va más allá de la incomodidad de verse uno reflejado irregularmente dentro del marco de un mundo absurdo y desmoronado. En Vallejo es la experiencia de verse uno reflejado en múltiple, disperso en cada capa de la sociedad y en cada momento de la historia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRIL, Xavier (1971). «Del barroco al cubismo». En FLORES, Ángel (ed.). *Aproximaciones a César Vallejo: simposio dirigido por Ángel Flores*. Nueva York: Las Américas, 353-359.

BALLÓN AGUIRRE, Enrique (1979). «Prólogo». En VALLEJO, César. *Teatro completo*. Tomo I. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 9-25.

CARDONA, Rodolfo y Anthony N. ZAHAREAS (1970). *Visión del esperpento: teoría y práctica en los esperpentos de Valle-Inclán*. Castalia: Madrid.

FRAGA RODRÍGUEZ, Lucía (2004). «Valle-Inclán: el esperpento entre la pintura y el cine». *Arte y nuevas tecnologías: X Congreso de la Asociación Española de Semiótica*. Coordinado por Miguel Ángel Muro Munilla. Logroño: Asociación Española de Semiótica, 431-441.

GEIROLA, Gustavo (1999). «César Vallejo: enunciación y teatralidad». *Revista Chilena de Literatura*, 55, 31-65.

LÓPEZ ÁLVAREZ, Luis (1988). «César Vallejo en París». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 456-457, 1057-1063.

MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio (1928). «Hablando con Valle-Inclán». *El ABC* (Madrid), 7 diciembre, 3-4.

PODESTÁ, Guido (1985). *César Vallejo: su estética teatral*. Valencia: Hiperión.

RUBIO JIMÉNEZ, Jesús (1999). «Goya y el teatro español contemporáneo: de Valle-Inclán a Alberti y Buero Vallejo». *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 3, 593-619.

SERVERA BAÑO, José (2010). «Los poemas de Valle-Inclán en *El Cojo Ilustrado*». *Revista de Literatura*, 144, 379-396.

SEVILLANO, Elena G. (2008). «El esperpento vuelve a reflejarse en el “callejón del Gato”». *El País* (Madrid), 26 febrero. Edición digital accedida el 15 de febrero de 2018.

VALLE-INCLÁN, Ramón (2012). *Luces de bohemia. Esperpento*. Edición de Alonzo Zamora Vicente con guía de lectura y glosario de Joaquín del Valle-Inclán. Barcelona: Austral.

VALLEJO, César (1976). *Obras completas*. IX tomos. Barcelona: Laia.
____ (1979). *Teatro completo*. Prólogo, traducciones y notas de Enrique Ballón Aguirre. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

WOLFENZON, Carolyn (2007). «El cubismo vallejiano y las simplificaciones de la crítica». *Latin American Literary Review*, 69, 67-81.