

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Centro de Estudios Vallejanos

Vol. 1, n.º 1, enero-junio, 2018, 293-309

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.31381/archivoVallejo.v1n1.5151

## Figura del poeta en la iconografía vallejana: pobreza y dandismo

A poet's figure in Vallejo's iconography: poverty and dandyism

ENRIQUE FOFFANI

Universidad Nacional de La Plata-IdIHCS-Conicet

Universidad de Buenos Aires

e.foffani@yahoo.com.ar



### RESUMEN

Este ensayo se propone leer la figura del poeta y los modos con que Vallejo la construye en su escritura (sobre todo en la poesía y en las cartas) para confrontarla con los textos iconográficos, en especial con la fotografía. Como punto de partida, se pretende discernir los alcances de la pobreza del autor tal como esta se registra en la biografía, es decir, como creciente intensificación particularmente en los últimos años de su estadía europea. La hipótesis del ensayo consiste en sostener que Vallejo se esmera en construir esa imagen en las poses y el vestido registrados en las fotos y, de esa manera, sitúa su propia imagen al resguardo para impedir poner en riesgo la dignidad del escritor. Por eso el dandismo de Vallejo es un dandismo de la pobreza, y el uso del traje su expresión más elocuente.

**Palabras clave:** Vallejo, figura de poeta, dandismo, pobreza, textos iconográficos, fotografía, biografía.

## ABSTRACT

This paper intends to understand the poet's figure and how Vallejo built it in his writing (especially in poetry and letters) to compare it with the iconographic texts, especially photography. As a starting point, it is intended to discuss the author's poverty scope reflected in his biography that is to say in increasing intensification, particularly in the last years of his European stay. The hypothesis of this paper is Vallejo's endeavor to build an image through the poses and clothing in the photos and, thus, protecting his own image to prevent compromising his dignity. So the dandyism of Vallejo is a dandyism of poverty and the use of a suit is his most eloquent expression.

**Keywords:** Vallejo, poet's figure, dandyism, poverty, iconographic texts, photography, biography.

Recibido: 18/02/18 Aceptado: 10/04/18 Publicado *online*: 31/08/18

*Si he hablado de dinero, es porque el dinero es indispensable para las personas que hacen un culto de las pasiones. Pero el dandy no aspira al dinero como algo esencial; un crédito indefinido podría bastarle; abandona esta grosera pasión a los mortales vulgares. El dandismo no es siquiera, como muchas personas poco reflexivas parecen creer, un gusto desmesurado por el vestido y por la elegancia material. Estas cosas no son para el perfecto dandy más que un símbolo de la superioridad aristocrática de su espíritu.*

CHARLES BAUDELAIRE

La imagen acuñada de César Vallejo como el poeta que ha vivido en la pobreza surge principalmente de la lectura llevada a cabo por los poetas latinoamericanos que escribieron en los años cincuenta y durante la década de los sesenta y que tuvieron acceso a su obra, en la mayoría de los casos, a partir de la publicación de la *Poesía completa* de Losada del año 1949, un auténtico acontecimiento editorial que suscitó su difusión en América Latina, con resonancias tan profundas que produjo un desplazamiento en el interior del campo de la poesía latinoamericana. Ahora en el centro está Vallejo y entre tantas significaciones hay una que no es menor, leída en el marco esperanzador de la época: se ha vuelto una figura emblemática para los poetas latinoamericanos, ya que encarna tanto a la poesía social como a la poesía pura, dos tradiciones encontradas que Vallejo parece unificar. La presencia tan patente del peruano en la poesía de los cincuenta y de los sesenta significaba, además, una reparación histórica al interior de la lírica en América Latina, una genuina justicia poética que venía a compensar una recepción silenciosa y hasta cierto punto un desconocimiento de su poesía. La figura del poeta pobre es entendida como la que corresponde a un escritor que ha hecho su obra en condiciones precarias y cuyo entorno de carencia no hizo mella en la dimensión de la creatividad poética. Rafael Gutiérrez Girardot, en un ensayo que consideramos fundamental, analiza este aspecto que no deja de ser dilemático por cuanto suscitó no pocas divergencias entre los críticos a la hora de analizar la pobreza de Vallejo y las condiciones precarias en las que vivió. El crítico

colombiano es categórico al plantear que el poeta peruano vivió en una progresiva pauperización económica que se agudiza justamente en el contexto europeo de entreguerras en el cual Vallejo se adhiere a lo que podríamos llamar la proletarización del escritor<sup>1</sup>.

En este marco, una pregunta válida quizá sea hasta dónde la pobreza lo cercó concretamente y hasta dónde determinó su concepción del arte, hasta dónde es posible fijar su límite y discernir cómo pudo llevar adelante la realización de su obra sin sucumbir justamente ante la carencia económica, la cual habría podido cercenar su creatividad. En el marco de la modernidad capitalista, la pobreza es concebida como producto de la falta de dinero. Esta es una oscilación estructural de nuestra tradición moderna, ya que se tendió a considerar la pobreza más como falta de carácter que como falta de dinero. En este aspecto es deslumbrante la lectura que hace Roland Barthes<sup>2</sup> a propósito de León Bloy al referirse a las elucubraciones de Paul Bourget que defendía una interpretación psicológica.

El crítico colombiano sostiene que Vallejo vivió en un proceso de constante pauperización a lo largo de su vida cuya mayor escalada tiene lugar, justamente, en los últimos años del peruano en París. El libro de Stephen Hart<sup>3</sup>, centrado en la biografía vallejana —hasta el

---

1 Rafael Gutiérrez Girardot escribe: «para Vallejo, la proletarización no significó un descenso económico y social, sino la continuación de un *status* social, es decir, del de la gran mayoría de la población hispanoamericana: la pobreza [...] contempló Vallejo la pregunta por la tarea del intelectual revolucionario en la sociedad, es decir, por su tarea como intelectual y artista» (2000: 159-160).

2 En el ensayo llamado «Bloy», Roland Barthes analiza la interpretación «ignominiosa» de George Bourget cuando afirma que los pobres no pueden cambiar debido a su falta de carácter, la única causa de todos sus males, sobre todo la invariancia de su condición de pobres (1987: 236).

3 En innumerables pasajes de la biografía de Vallejo, Stephen Hart describe la pobreza del poeta peruano mediante detalles que no dejan lugar a dudas acerca de ello; por ejemplo, así describe el crítico inglés la situación de Vallejo a fines de los años veinte: «Todas estas privaciones y el vivir a salto de mata tuvieron definitivamente un efecto acumulativo en Vallejo» (2014: 195). Es evidente que el «efecto acumulativo» es una referencia que atañe al movimiento inercial de la pobreza

momento la más completa y meticulosamente cuidada en la datación de los hechos y la lectura atenta de los trabajos biográficos anteriores—, demuestra claramente la tesis esgrimida por Gutiérrez Girardot, ya que, salvo momentos muy precisos en los cuales el poeta peruano y su esposa Georgette Philippart consiguen gozar de cierta bonanza, las necesidades económicas vuelven a arreciar y a escandir los derroteros de una biografía contigua a la catástrofe de la vida cotidiana. Tales condiciones materiales de la existencia pueden evaluarse desde diversas perspectivas: no solo se vuelven visibles ante la pérdida del inmueble familiar de Georgette que los hace volver a la vida precaria de los hoteles, sino también ante los contratiempos suscitados por el cobro tardío y reticente de las colaboraciones periodísticas y a veces un cobro directamente suspendido, quedando el trabajo impago, que era el único medio de subsistencia. La cuestión del dinero en la obra poética vallejana no solo es un tema o un motivo lírico, también implica una retórica que estructura la propia obra y determina a la vez la situación social del escritor. El epistolario muestra el entorno de carencia no solo de una manera incómoda para el lector (el pedido de dinero es constante y el sujeto epistolar implementa diversas argucias para recuperar el decoro), sino también de manera dramática en los dos sentidos: como el drama existencial de la vida cotidiana de un sujeto pobre/empobrecido y como la puesta en escena dramatizada que toda carta despliega en cuanto escritura privada del yo; y otra vez privada en un doble sentido: como esfera de intimidad y como esfera de privación, es decir, un sujeto *privado* de las condiciones materiales que el artista necesita para hacer su obra.

Este rédito de Vallejo poco tenido en cuenta por el discurso crítico que consiste en haber practicado una crítica al capitalismo antes de

---

como una instancia en un punto insuperable (de allí el carácter definitivo de su existencia) salvo, como Hart mismo se encarga de explicar, los momentos en que se observa una bonanza económica; aun cuando esto sucede, el alivio no es duradero. Asimismo, al referirse al periodo menos documentado de la biografía de Vallejo, Hart recuerda que Juan Larrea señala que el poeta peruano y su esposa se vieron «reducidos a vivir en la pobreza extrema, mudándose a hospedajes cada vez más baratos» (2014: 278), una aserción también ratificada por André Coyné.

su real conocimiento del marxismo representa el patrimonio simbólico de la creación poética entendida como un lugar de elaboración fundamentalmente estética y, por ende, no coincide a plenitud con el campo deliberadamente intencional del autor, de allí que en los textos que Vallejo escribiera en Europa —reunidos después en *El arte y la revolución* o en *Contra el secreto profesional* y, por supuesto, en sus *Crónicas*— el tema de debate continuo no sea otro que las funciones del artista diferenciadas de las del ciudadano, como si ambas esferas estuvieran en colisión permanente y fuera imprescindible ponerlas en claro una y otra vez, discernirlas, despejar la una de la otra. Hay que repensar en Vallejo la tensión entre autonomía y heteronomía del arte, en la medida en que Vallejo defiende una concepción de la poesía que la exime de toda tentativa de subordinarla a otra esfera que no sea la del arte. Incluso Vallejo apela a la figura de Mallarmé para ejemplificar el sentido revolucionario de la poesía y la imposibilidad de que esta se someta a lo político, a pesar de que Walter Benjamin pudo leer esos aspectos revolucionarios nada menos que en su inclasificable y vanguardista poema *Un coup de des* comparando los versos escritos con mayúsculas con los titulares del diario. La lectura de este Mallarmé que surge de la dimensión popular y democrática de los periódicos que Benjamin logra arrancar del círculo dorado de la élite confrontando la poesía con el periódico es similar a la que hace Vallejo cuando discierne entre ciudadano y artista y los roles diferenciados que cada uno debe cumplir.

La experiencia de pauperización vivida por Walter Benjamin a lo largo de la década de los treinta ha sido interpretada como más dura que la del poeta peruano porque, como sagazmente sostiene Gutiérrez Girardot, el autor de «Capitalismo como religión» provenía de una familia judía adinerada cuyo descenso en consecuencia fue mucho más abrupto y destructivo. Por todas estas razones que atañen no solo a cuestiones ideológicas, sino también estéticas, la pobreza de Vallejo no pasa mecánicamente de su entorno al poema para reafirmar los necesarios vasos comunicantes entre texto y vida, entre poesía y biografía. Vallejo somete la pobreza —y con ella la relación de falta entre sujeto y dinero— a un proceso de ironización

y, como contrapartida, compensa la carencia con la tesaurización de una lengua poética que opera como *potlach*: como puro gasto y como respuesta potentemente ironizable del capitalismo entendido como confiscación de la subjetividad; de allí que el sujeto del poema que se constituye paradójicamente en la destitución de sí aparezca en escenas autoconmiserativas que lo preservan por vía imaginaria de la alienación absoluta o del nihilismo negativo: ya sea el sujeto que se toma el pelo a sí mismo, ya sea que se vuelve blanco de sus propias burlas, ya sea que en el autorretrato se identifique a un Cristo crucificado como la imagen *alter ego* por antonomasia, todas estas figuraciones son salidas decorosas, aunque miserabilistas. Por lo tanto, la concepción de la poesía en Vallejo implica percibirla y entenderla como un espacio de resguardo donde es posible restañar la dimensión humana herida y desvalida del hombre. El humanismo vallejiano se construye desde lo no-humano, esto es, la instancia de sacar a la luz lo humano desde su animalidad constituyente.

Hay un doble decoro en el texto escrito: por un lado, la autoironía intenta suspender la situación extrema de indigencia para acceder a la *dignidad del sujeto* y, por el otro, el devenir hermético de la lengua poética se dirige en cambio a la *dignidad de la palabra*. Desde esta perspectiva, las fotografías conservadas de Vallejo ponen en entredicho la condición de pobreza como proceso de continua intensificación. El texto iconográfico restituye así el decoro inherente a la imagen de escritor que Vallejo tiene de sí. La autoironización y el hermetismo de la lengua representan en el texto poético lo que aparece en las fotografías: una imagen restituida y recompuesta que, mediante una figura atildada y portadora de elegancia, inicia un proceso de reparación subjetiva que equivale, en cierta medida, a una autoimagen compensatoria (*Erstz*) del sujeto en consonancia con la imagen de escritor que se intenta preservar. Esta problemática ya había sido formulada a mitad del siglo XIX por Baudelaire, el poeta-padre de la modernidad, el poeta que no podía desvincularse, como bien lo muestra su epistolario, del dinero y las prerrogativas mercantilistas, contra el que se trata de luchar en vano, porque en esa compra y venta las leyes que se imponen son la encarnación más emblemática del peligro que acecha al artista, quien bascula entre

la amenaza y la fascinación del mercado. Walter Benjamin hace un análisis agudo de las restricciones con que el poeta en la modernidad se enfrenta en la sociedad burguesa; en verdad, estamos frente a un diagnóstico moderno, válido incluso para pensar la experiencia latinoamericana cuando el artista se enfrenta a la carencia del entorno, de los medios, es decir, cuando el artista se encuentra cara a cara con la negatividad material de las condiciones de enunciación: «Baudelaire se vio obligado a reclamar (a reivindicar) la dignidad del poeta en una sociedad que ya no disponía de ninguna dignidad que otorgar. De ahí la *bouffonnerie* de su conducta» (2008: 145).

Si los textos poéticos habían sabido construir, como una resistencia, estrategias de superación de los límites económicos a través de los procesos de autoironía, autoparodia y, correlativamente, la creación de una lengua dispendiosa y contracapitalista, los textos iconográficos —en especial la fotografía, pero también el retrato pictórico, el dibujo y la caricatura— elaboran en consonancia la imagen del cuerpo de autor como una figura que no está dispuesta a perder, como plantea Walter Benjamin a propósito de Baudelaire, *la dignidad del escritor*. En efecto, hay una consonancia singular entre el texto poético y la imagen fotográfica, entre el sujeto textual que se construye en el poema y el sujeto social como el rol de poeta en la esfera pública, entre el sujeto de la poesía y la imagen de autor que se sobreimprime al sujeto biográfico. ¿En qué radica la singularidad de esta consonancia? La imagen de la fotografía ostenta una dimensión estética no solo por la elegancia del vestir, sino también por un cuidado de sí que se asocia a la dimensión ética, a un *ethos* que se vuelve, por su persistencia, un valor nominativo a la hora de emitir un juicio sobre la persona empírica Vallejo. Por tal motivo, la iconografía vallejana se vincula a la imagen textual del sujeto de la poesía de un modo singular: pone en entredicho la pobreza del peruano.

Esta imagen fotográfica no responde a la captación espontánea de la pose, y no solamente por el comportamiento de la cámara en un momento en que todavía se requiere de cierta preparación para su toma. Más allá de tales procedimientos, que se disipan velozmente con el paso del tiempo, conforme avanza la tecnología, es evidente que la



pose de Vallejo en las fotos que se conservan es deliberada. Y no solo la pose, sino todos los elementos que la componen: el modo de colocar el cuerpo, el modo en que aparece el rostro, el uso del traje y todo lo que atañe al vestir, la escenificación del entorno, la presencia de los acompañantes, la clave de las actitudes, la función de los objetos, es decir, todo lo que implica el espacio semiótico de la fotografía o la representación pictórica o escultórica de la figura vallejiiana, incluidos el dibujo y la caricatura. De este modo, el texto iconográfico, en especial el fotográfico completa o mejor suplementa la imagen textual del sujeto, asociándola al registro autoral que representa la esfera del cuerpo histórico; este suplemento repara en la *imagen menoscabada* en su sentido etimológico: hay la construcción de una contrafigura que intenta revertir el *menos*.

En uno de los ensayos más agudos que se hayan hecho sobre la imagen de un escritor en el ámbito de la literatura latinoamericana, Ottmar Ette ha analizado la iconografía de José Martí y planteado la penetrante y deliberada operación con la que el escritor cubano elaboró su figura a partir del poder de la imagen. No solo se interesó el autor de *Ismaelillo* por el análisis de la fotografía como técnica de la modernidad, sino que trabajó en aras de que su propia imagen lograra reflejar las inflexiones de sus proyectos políticos: «Hasta hoy en día [...] no se ha tomado en cuenta la importancia de la *figura* de Martí, su caracterización y *escenificación* en fotografías, carteles u otros medios visuales. Me parece evidente que sobre todo su representación fotográfica ha ejercido y sigue ejerciendo una gran influencia en la historia de la recepción de la obra martiana» (1994: 3)<sup>4</sup>. Pese a las

---

4 Se trata del artículo «Imagen y poder-poder de la imagen: acerca de la iconografía martiana» de Ottmar Ette, quien analiza a fondo el interés del propio Martí por la fotografía, más orientado por el momento histórico en el que vive a considerar la fotografía en tanto valor científico de reproducir fielmente los modelos de la realidad y no como hará más tarde Walter Benjamin en su famoso ensayo «El concepto de obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica», orientado a valorar los efectos estéticos de la fotografía. «No debe sorprendernos que Martí, en las breves noticias, no ha insistido sobre la dimensión propiamente artística de los nuevos inventos. Lo que le interesa aquí es, sobre todo, la documentación de los logros científicos y no las cuestiones estéticas» (1994: 3).

contundentes diferencias entre la figura de Martí y la de Vallejo con respecto a la textualidad iconográfica, habría sin embargo una afinidad digna de ser destacada y es la que consiste en el carácter deliberado de su construcción.

En casi todas las fotografías existentes de Vallejo<sup>5</sup> que conforman el corpus iconográfico, la figura del poeta peruano aparece en su mayoría, salvo en contadas ocasiones (el perfil con pantalones levantados en la playa de Barranco y en la foto tomada durante el Segundo Congreso Internacional de Escritores Antifascistas de 1937 en la que aparece sin saco) con un rasgo recurrente y sostenido que comprende todas las etapas biográficas de Vallejo (desde la bohemia trujillana y el periodo limeño hasta la larga estancia en Europa): el poeta peruano siempre de traje, de color oscuro, con sombrero, con corbata, pajarita o pañuelo anudado, a menudo con bastón y con la presencia de un anillo en su mano derecha. A partir de este rasgo constante, es evidente que la imagen esmerada respecto del vestido está poniendo el énfasis en el cuidado de su propia figura, orientada a preservar lo que Benjamin lee en Baudelaire y define como *dignidad del escritor*, un modo de construir el *ethos* que le corresponde a su condición de escritor o

---

5 El corpus de las fotografías que hemos reunido proviene de distintas fuentes, pero en su conjunto pueden encontrarse en Jaime León O., *César Vallejo. Investigación fotográfica literaria sobre la vida y obra*, una publicación de Concytec, y en la nueva edición, la más completa, coordinada por Carlos Fernández y Valentino Gianuzzi, un álbum editado por la Academia Peruana de la Lengua. De hecho, hay repertorios fotográficos y plásticos anteriores que alimentan las dos colecciones mencionadas: me refiero a los archivos de Juan Larrea y los materiales que pueden encontrarse en su *Aula Vallejo*, de Juan Espejo Asturrizaga y de Luis Monguió, entre otros. El inestimable valor de la reciente edición de Fernández-Gianuzzi, en la que incluso se incorpora imágenes provenientes de materiales fílmicos, reside por un lado en la reposición contextual de la fotografía (advirtiendo cautamente cuando la fecha no es segura) y, por otro, la inclusión de las imágenes plásticas: caricatura, dibujo, escultura, pintura que se hayan elaborado en vida de Vallejo. De este modo, el álbum fotográfico más completo hasta el presente consta de un total de cuarenta y dos fotografías, un retrato de Víctor Morey, un retrato escultórico de José de Creeft, una caricatura de Armando Mirabona y tres dibujos de Arístides Vallejo, de Manuel Benavidez Gárate y Juan Luis Velázquez.

más específicamente de poeta. No olvidemos que Michel Foucault plantea que ese cultivo de sí (también traducido como «inquietud de sí») aparece en diversos momentos de la historia: con los estoicos, con el hombre renacentista y con el dandismo del siglo XIX. Se trata de la construcción de la propia imagen que coincide con la imagen de la vida. ¿Pero cuál sería la imagen de la vida de Vallejo? ¿Cómo leer la vida, eso tan evanescente y al mismo tiempo tangible que muchas veces suele condensarse en el detalle insignificante o secundario de la fotografía? ¿Qué decisión y participación autoral tuvo Vallejo en la toma de la foto cuando deliberadamente el cuerpo adopta cierta pose y en cierta escenografía? Recordemos que Michel Foucault sitúa esta relación entre una práctica de escritura y un estilo de vida en el ámbito urbano y siempre en un momento en el cual la ciudad atraviesa un periodo de transformación. En el caso del dandismo se asocia al tiempo de la revolución industrial de fines del siglo XVIII y comienzos del XIX. Más adelante retomaremos la cuestión del dandismo.

Es este cuidado estético de sí el rasgo que más se aproxima a los ideales del dandi. Un rasgo notable en los textos iconográficos de Vallejo sucedáneo a este aspecto lo constituye, entre otros, el de su elegancia en el vestir como una instancia estética de la que no importa tanto el valor económico de las prendas como la pulcritud y el gusto sobrio y severo que puede observarse, incluso con algunos toques que son, precisamente, los que corroborarían el cuidado que Vallejo parece haber puesto en el uso de la ropa. Uno de ellos es el pañuelo que sobresale del bolsillo del saco, la corbata siempre presta, el sombrero infaltable puesto o en la mano, el bastón y en pocas oportunidades observamos también el uso de un anillo bastante llamativo. Cabe señalar, asimismo, que la postulación de la elegancia de Vallejo se recorta sobre ciertos límites que obtienen de ese modo una significancia específica. No se trata, en términos de lo que Balzac denominó el *Tratado de la vida elegante*, ni de una extravagancia ni mucho menos de una excentricidad sino de un uso de las prendas que expresa cierta austeridad y se basa en dos principios: por un lado la sobriedad, asociada al carácter civil del ciudadano como empleo habitual de una clase que no busca el último grito de la moda y, por el otro, la elección del color negro u oscuro

como el azul marino, vinculado a la vida religiosa o monacal, tal como había sido regla durante el siglo XIX, si bien este color se encuentra decididamente contrastado con el blanco y deviene, a juzgar por su persistencia, el valor de una preferencia personal.

El concepto de la elegancia en Vallejo funde el principio de la sobriedad con el de la austeridad y entre el orden de lo civil y el orden de lo religioso es evidente la primacía del primero por sobre el segundo. Pero, además, desde adentro de esa misma estructura, la dimensión civil del vestir no se inclina por el vector de lo burgués como ineludible expresión del valor económico. La primacía de lo civil sobre lo religioso del vestido rechaza abiertamente el carácter burgués del traje para recuperar una dimensión de hidalguía, como si la utopía de la figura desdibujara el valor económico que fundamenta el orden de lo burgués, y el traje que lo atilda lo definiera en un comportamiento elegante que incluso es observable cuando la pose de la foto lo muestra de traje y corbata en pleno trabajo, como ocurre con la que lo registra en compañía de Ernesto More en la oficina de *Les Grands Journaux Ibero-américaines* en París, en la que se nota el anillo con su piedra engarzada que, como se cuenta, el poeta solía hacer repiquetear mientras conversaba. Con el traje, Vallejo es más hidalgo que burgués, aun cuando la guardarropía que utiliza no es otra que la que tiene su circulación en plena sociedad burguesa ya orientada a la masificación. El carácter deliberado de la pose y su innegable participación decisiva en la toma de la foto permiten sospechar al menos que una forma de contrarrestar el menoscabo y la destitución capitalistas en la traza del atuendo es hacer de la pulcritud y la elegancia una genuina contraimagen del burgués: el pañuelo, el bastón, el sombrero, el anillo son ornamentos que no caen del lado de lo burgués porque se resisten a ser leídos en clave dineraria; aparecen, más bien, como inflexión de un decoro que rescata la imagen del hidalgo incluso venido a menos como leemos en el *Lazarillo*, una figura emblemática que no puede sustraerse de la picaresca, tal como es posible leer en el epistolario por un lado y por el otro también en la poesía ligada a todas las formas miserabilistas de la pobreza urbana que es la que Vallejo conoce al dedillo. Este decoro es barroco y a él nos volveremos a referir más adelante. Cuando

Ángel Rama analiza este tema en los modernistas latinoamericanos se remonta al concepto de «máscara» en el sentido nietzscheano, de allí que sustente el comportamiento de la subjetividad moderna bajo el lema de las máscaras democráticas del modernismo, esto es, bajo la paradójica idea de que toda la guardarropía de la aristocracia pasa por el registro de la democracia cuya dirección indefectible se dirige hacia las muchedumbres que Darío infundiría al menos como deseo en su segunda etapa poética. Pero quien mejor describe esta problemática en relación con la guardarropía como la tramoya de la modernidad es el poeta colombiano posmodernista Porfirio Barba Jacob en su ensayo «La divina tragedia»: «Es indudable que le debemos a Rubén el sentimiento de la aristocracia formal como una conquista democrática. Antes no eran aristocráticos sino unos cuantos señores, ahora lo queremos ser todos» (1957: 26).

Esta nueva sensibilidad que el modernismo democratiza continúa su curso en la lírica temprana de Vallejo tanto en los poemas juveniles como en *Los heraldos negros*, pero es indudablemente en *Trilce* donde las máscaras se tornan de pronto la clave de la verdad del sujeto: el poema XLIX comienza diciendo: «Murmurado de inquietud, cruzo, / el traje largo de sentir, los lunes / de la verdad». Más allá de las interpretaciones de la composición, la imagen de la guardarropía vallejana a partir de *Trilce* se conecta con la verdad del sujeto y sobre todo con el orden del sentimiento, como si para Vallejo el traje se volviera siempre el «traje de sentir», un traje que viste y sobre todo se inviste del mundo de los sentidos antes que de las facultades intelectivas. De allí que el atuendo vallejano recupere la hidalguía que se asocia más a los ideales de decoro y reputación caballeresca que al comportamiento burgués.

Se trata, por tanto, de un vestir que ha corroído el valor-dinero. No exhibe el costo de la prenda tal como Thorstein Veblen describe el vestido como expresión de la cultura pecuniaria de la clase ociosa. Esta presentaría tres características fundamentales: el derroche ostensible, la demostración por medio del atuendo de no dedicarse a tarea productiva alguna y la prenda cara y a la moda. Es la cuestión de la moda la que se asocia de manera directa al factor *dinero*:

Es evidente que si solo se permite que cada prenda sirva durante un plazo breve, y si nada de lo empleado en vestir en la temporada anterior se lleva ni se usa en la actual, aumenta el *dinero* derrochado en los vestidos. Dicho así, esto es cierto, pero no es más que negativo. Casi todo lo que esta consideración nos permite afirmar es que la norma del derroche ostensible ejerce una vigilancia reguladora en todo lo relativo al vestido, de tal modo que cualquier cambio de moda tiene que conformarse a la exigencia del derroche (Veblen 1992: 179)<sup>6</sup>.

En síntesis, el vestir de Vallejo no responde, como puede constatar, a ninguna de las tres condiciones definidas por Veblen. Sí podríamos postular que el derroche como lujo y valor excedentario aparece en el comportamiento de la lengua poética, no en la indumentaria. En este sentido, proponemos una vez más que el lujo del lenguaje como hermetismo funciona como el principio que atenta contra la economía capitalista: acumulación sin inversión, es decir, *potlach*. El vestido, en

---

6 Thorstein Veblen, *Teoría de la clase ociosa*. En el capítulo VII de esta obra, el sociólogo analiza el vestido como índice de la clase ociosa y expresión, por ende, de la cultura del dinero. Con respecto a la relación con los cambios de la moda, Veblen plantea el hecho de que no hay una respuesta clara acerca de cuáles son los motivos que llevan a esta clase a la necesidad de adherir a un estilo determinado en un momento dado. «Si queremos encontrar un principio creador, capaz de servir como móvil para la invención y la innovación en materia de modas, tendremos que recurrir al motivo primitivo y no económico en el que se originó el atavío (el motivo del adorno). Sin entrar en un estudio a fondo de cómo y por qué se afirma ese motivo bajo la guía de la ley de lo costoso, puede afirmarse, en términos generales, que todas y cada una de las sucesivas innovaciones en materia de modas constituyen un esfuerzo para lograr alguna forma de exhibición que pueda ser más aceptable para nuestro sentido de la forma y el color o de la eficacia que aquella a la que desplaza. El cambio incesante de estilos es expresión de una búsqueda inquieta de algo que sea agradable a nuestro sentido estético; pero como toda innovación está sujeta a la acción selectiva de la norma del derroche ostensible, el ámbito dentro del cual pueden producirse tales innovaciones es un tanto restringido. La innovación no solo tiene que ser más bella (o acaso con más frecuencia menos ofensiva al gusto) que aquella a la que desplaza, sino que tiene que alcanzar también el patrón aceptado en materia de costo» (1992: 179-180).

cambio, en su circulación social, obedece sin aspavientos al imperativo de la preservación del decoro como traducción de la *dignidad del escritor*. Ninguna de las fotografías conservadas, en las que dada la relación de cercanía que el mismo Vallejo tenía con el fotógrafo en la mayoría de los casos, dejaría entrever las condiciones precarias en las que vivía. Ahora bien, tampoco podríamos afirmar que lo que busca Vallejo es simular un estado de bienestar que en su estancia europea poco tiempo pudo disfrutar. No hay ocultamiento de la indigencia sino construcción de una figura que se quiere poner al resguardo. Cuidar la imagen es, también, cuidarla en el futuro, una concepción del tiempo que en Vallejo se vuelve fundamental en más de un sentido. No escamotea su condición para simular holgura, más bien intenta instalar su imagen en un espacio estético que lo defina en su condición de escritor. Resguarda su imagen en la esfera social en la medida en que coincide con la esfera pública de su rol. De allí que en el espacio íntimo y privado de la carta pueda describir su precariedad económica en los detalles más pedestres: no salir a la calle para no gastar la suela de los zapatos o confiase los días que ha estado sin comer haciendo uso de la ironía, una de las figuras más recurrentes en la poesía vallejeana. La escisión entre lo público-social y lo privado-individual confirma el propósito de construcción de la imagen y es en este aspecto que su proyecto de resguardar la imagen de sí coincide en un punto con la dimensión estética que a toda costa inculca a su figura social. Este cultivo de sí en el uso de las prendas equivale a una utopía del vestido, una compensación a la progresiva pauperización poniendo en práctica una estrategia que le permite expresar su imaginario de escritor. Es desde esta perspectiva que se puede establecer en el decurso biográfico dos grandes momentos que atañen a la imagen de escritor: la etapa trujillano-limeña y la etapa europea atravesada por el uso constante del traje si bien con las diversas inflexiones de sentido que le infunden el escenario y los contextos históricos.

El uso del traje que desconoce el desuso lo vuelve un dandi pero un dandi de la pobreza. En la estela reflexiva de Charles Baudelaire esta figura se desentiende del dinero y construye una aristocracia del espíritu, una «distinción» en la perfección del vestido que puede

consistir en «la simplicidad absoluta que es, en efecto, el mejor modo de distinguirse» (Baudelaire 2014: 238). En una tradición de dandis peruanos ilustres como Valdelomar y Mariátegui, Vallejo hace dandismo con la pobreza tal como podemos leer en la conjunción de la imagen surgida de su escritura y los materiales de la iconografía conservada.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBA JACOB, Porfirio (1957). *Poemas intemporales*. México: Compañía General de Ediciones, S. A.

BARTHES, Roland (1987). «Bloy». *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona-Buenos Aires-México: Ediciones Paidós.

BAUDELAIRE, Charles (2014) [1863]. *El pintor de la vida moderna. El gran libro del dandismo*. Buenos Aires: Mardulce, 201-256. Originalmente publicado en tres entregas en *Le Figaro*, entre el 26 y el 29 de diciembre de 1863.

BENJAMIN, Walter (2008). «Fragmento 12». *Charles Baudelaire, un lírico en la época del altocapitalismo*. Madrid: Abada Editores.

ETTE, Ottmar (1994). «Imagen y poder – poder de la imagen: acerca de la iconografía martiana». En ETTE, Ottmar y Titus HEYDENRICH (eds.). *José Martí 1895/1995*. Frankfurt am Main: Vervuert/Holmes/Amanda.

FOUCAULT, Michel (1987). *Historia de la sexualidad*. México: Siglo XXI.

GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael (2000). *César Vallejo y la muerte de Dios*. Bogotá: Panamericana Editorial.

HART, Stephen (2014). *César Vallejo. Una biografía literaria*. Lima: Editorial Cátedra Vallejo.

LEÓN O., Jaime (1988). *César Vallejo. Investigación fotográfico literaria sobre la vida y obra*. Miraflores/Lima: Concytec.



VALLEJO, César (1991). *Obras completas. Tomo I. Obra poética*. Edición de Ricardo González Vigil. Lima: Biblioteca Clásicos del Perú, Ediciones del Centenario. Banco de Crédito del Perú.

\_\_\_\_\_(2011). *Correspondencia completa*. Edición de Jesús Cabel. Valencia: Pre-Textos.

VEBLEN, Thorstein (1992). *Teoría de la clase ociosa*. México: Fondo de Cultura Económica.