

ARCHIVO VALLEJO

REVISTA DE INVESTIGACIÓN DEL CENTRO DE ESTUDIOS VALLEJANOS

Vol. 1, n.º 1, enero-junio, 2018. Publicación semestral. Lima, Perú
ISSN: 2663-9254 (En línea) | DOI: 10.31381/archivoVallejo.v1n1



CENTRO DE ESTUDIOS
VALLEJANOS

ARCHIVO VALLEJO

REVISTA DE INVESTIGACIÓN DEL CENTRO DE ESTUDIOS VALLEJIANOS
VOL. 1, N.º 1, ENERO-JUNIO, 2018
PUBLICACIÓN SEMESTRAL. LIMA, PERÚ

DIRECTORA

Gladys Flores Heredia (Centro de Estudios Vallejanos)

COMITÉ EDITORIAL

Francisco Távara Córdova (Centro de Estudios Vallejanos), Jorge Luis Kishimoto Yoshimura (Centro de Estudios Vallejanos), Ricardo Silva-Santisteban (Centro de Estudios Vallejanos), Ricardo González Vigil (Centro de Estudios Vallejanos), Iván Rodríguez Chávez (Centro de Estudios Vallejanos), Antonio González Montes (Centro de Estudios Vallejanos), Jesús Cabel Moscoso (Centro de Estudios Vallejanos).

COMITÉ DE CONSULTORES

Stephen M. Hart (University of London), Enrique Foffani (Universidad de Buenos Aires), Gonzalo Santonja Gómez-Agero (Instituto Castellano y Leonés de la Lengua), José Antonio Mazzotti (Tufts University), Laurie Lomask (City University of New York), Francisco Javier Pérez (Asociación de Academias de la Lengua Española), Olga Muñoz Carrasco (Saint Louis University, Madrid Campus), Thomas Ward (Loyola University Maryland), Víctor Vich (Pontificia Universidad Católica del Perú), Javier Morales Mena (Universidad Nacional Mayor de San Marcos).

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.31381/archivoVallejo.v1n1

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú n.º 2018-07704

El contenido de cada artículo es de responsabilidad exclusiva de su autor o autores y no compromete la opinión de la revista.

CORRESPONDENCIA: La correspondencia sobre suscripción, canje, pedidos u otros debe dirigirse a nombre de la directora de *Archivo Vallejo*, av. Universitaria Sur 1965, dpto. 309, Lima 21, Perú. *E-mail:* revistaarchivovallejo@gmail.com

CONSEJO DIRECTIVO
CENTRO DE ESTUDIOS VALLEJIANOS

Presidenta: Gladys Flores Heredia
Vicepresidente: Francisco Távara Córdova
Secretario: Jorge Luis Kishimoto Yoshimura
Tesorero: Ricardo Silva-Santisteban
Vocal: Ricardo González Vigil
Vocal: Iván Rodríguez Chávez
Vocal: Antonio González Montes
Vocal: Jesús Cabel Moscoso

La revista *Archivo Vallejo* es una publicación académica del Centro de Estudios Vallejanos, que tiene como objetivo fundamental la difusión de investigaciones sobre la producción literaria de César Vallejo, y, como objetivo complementario, fomentar el estudio de la literatura y la cultura iberoamericana desde diversas orientaciones humanísticas. De acuerdo con estos propósitos, se incluyen en sus páginas artículos originales e inéditos sobre literatura, lingüística, filología, filosofía e historia. *Archivo Vallejo* es una publicación de periodicidad semestral y sus artículos son arbitrados de manera anónima por especialistas externos a la institución.

Archivo Vallejo recibe las colaboraciones de todos los académicos de nuestra corporación, así como los trabajos de intelectuales nacionales y extranjeros. La revista está dirigida a investigadores, docentes universitarios, profesores, estudiantes, escritores y a un público lector interesado en las cuestiones propias de la reflexión, el trabajo crítico y la investigación humanística.



Archivo Vallejo Journal is an academic publication of *Centro de Estudios Vallejanos* (Vallejos' Studies Center) which aims to disseminate the researches on Cesar Vallejo literary productions and complementarily aims to promote Iberoamerican culture and literature studies from different humanistic orientations. In accordance with the previous purposes, we are presenting original and unpublished articles on literature, linguistics, philology, philosophy and history. *Archivo Vallejo* is a semiannual journal which articles are arbitrated anonymously by external experts to this institution.

Archivo Vallejo receives contributions from all scholars of our Corporation, as well as national and foreign intellectuals' works. This journal is addressed to researchers, university professors, teachers, students, writers and any public reader interested in reflection, critical work and humanistic research issues.



ARCHIVO VALLEJO

REVISTA DE INVESTIGACIÓN DEL CENTRO DE ESTUDIOS VALLEJANOS

VOL. 1, N.º 1, ENERO-JUNIO, 2018. LIMA, PERÚ

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.31381/archivoVallejo.v1n1

CONTENIDO

NÚMERO MONOGRÁFICO DEL III CONGRESO INTERNACIONAL VALLEJO SIEMPRE 2018

GLADYS FLORES HEREDIA
Homenaje a César Vallejo en España 13

GONZALO SANTONJA GÓMEZ-AGERO
Donde se revela el nombre en muerte de Pedro Rojas 17

1. POESÍA

GUSTAVO LESPADA
Los heraldos de una estética 25

FRANCISCO TÁVARA CÓRDOVA
Los heraldos negros a casi cien años de su publicación.
Una mirada histórica de su recepción 37

DOMINIC MORAN	
<i>Trilce</i> XXXVIII: arte poética de la evolución	53
CAMILO RUBÉN FERNÁNDEZ-COZMAN	
La poesía de César Vallejo: interculturalidad y sujeto migrante en <i>Trilce</i> y <i>Poemas humanos</i>	71
JOSÉ ANTONIO MAZZOTTI	
Vallejo migrante y la diáspora poética latinoamericana	83
ALAIN SICARD	
La épica como pasión: reflexión sobre el exordio de <i>España, aparta de mí este cáliz</i>	103
JORGE LUIS KISHIMOTO YOSHIMURA	
La obra poética de César Vallejo y la crítica de su tiempo (1911-1923)	115
2. NARRATIVA	
IVÁN RODRÍGUEZ CHÁVEZ	
<i>El tungsteno</i> como novela antiimperialista	137
3. TEATRO	
LAURIE LOMASK	
Leer a Vallejo desde Valle-Inclán	173
JOSEPH MULLIGAN	
Vallejo aporético: la individualización en <i>La piedra cansada</i>	185
JOSÉ JULIO VÉLEZ SAINZ	
«Abrazó al primer hombre»: el teatro político de César Vallejo	203
4. VALLEJO Y ESPAÑA	
ANTONIO GONZÁLEZ MONTES	
Vallejo y España (1925-1938)	225

ANTONIO MERINO	
Las estaciones de lo Real. César Vallejo y la (no) poética del 27	243
5. OTROS ASEDIOS	
VÍCTOR VICH	
Un poeta de las «causas perdidas»	255
ENRIQUE FOFFANI	
Figura del poeta en la iconografía vallejana: pobreza y dandismo	293
ALAN SMITH SOTO	
«Ceci n'est pas Vallejo», o «¿Quién no tiene su vestido azul?»: Vallejo y Magritte en traje de hombre	311
STEPHEN M. HART	
El cadáver exquisito de César Vallejo	325
6. RESEÑAS VALLEJIANAS	
PAOLO DE LIMA	
Antenor Orrego. <i>El sentido americano y universal de la poesía de César Vallejo</i>	351
INSTRUCCIONES PARA LOS AUTORES	357

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Centro de Estudios Vallejanos

Vol. 1, n.º 1, enero-junio, 2018

ISSN: 2663-9254 (En línea)

NÚMERO MONOGRÁFICO DEL III CONGRESO INTERNACIONAL VALLEJO SIEMPRE 2018

Organizan



Auspician



UCL Centre of César Vallejo Studies



ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Centro de Estudios Vallejanos

Vol. 1, n.º 1, enero-junio, 2018, 13-16

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.31381/archivoVallejo.v1n1.5134

Homenaje a César Vallejo en España

GLADYS FLORES HEREDIA

Centro de Estudios Vallejanos

gladysflorescev@gmail.com



Uno de los vínculos iniciales de César Vallejo con España está expresado en la elaboración de su tesis de bachiller: *El Romanticismo en la poesía castellana* (1915), así como también en los hondos poemas de *España, aparta de mí este cáliz* (1939), y su elección del español como idioma para escribir toda su producción literaria en su etapa europea. Si bien en una de las cartas que le dirige a Juan Larrea, fechada el 29 de enero de 1932, el poeta menciona: «Aquí, en Madrid, hay solo pocas cosas que me gustan: el sol, que es infalible [...] los ascensores de las casas y la tranquilidad aldeana en que se vive» (Vallejo 2011: 318), también en otro momento acuñará para la posteridad esa suerte de lapidario fragmento con el que enmarcaba la gesta de la libertad de los españoles que ofrendaban su vida, tal como el compañero Pedro Rojas, a favor de que la patria no caiga: «El día de mayor exaltación humana que registrará mi vida, será el día en que he visto Madrid en armas, defendiendo las libertades del mundo» (citado en Vélez y Merino 1984: 7). Los vínculos de nuestro vate universal con España fueron sistemáticamente estudiados para destacar su compromiso con la causa y la lucha del pueblo español. Entre uno de

los tempranos retratos que se conservan de Vallejo en Madrid, destaca el estampado por el periodista español César González Ruano, quien, en una entrevista con el autor de *Los heraldos negros* (1919) y *Trilce* (1922), escribe para el *Heraldo de Madrid*, el 27 de enero de 1931:

Duros y picudos soles le han acuchillado el rostro hasta dejarlo así: finamente racial, como el de un caballero criollo del Virreinato, que con espuelas de plata fuera capaz de hacer correr el caballo de Juanita y espantarle el Rívoli. Mazos de pensamiento sacaron su frente y hundieron sus ojos, a los que la noche daba el «kool» de quienes suspiraban más hacia dentro que los demás. Este hombre, muy moreno, con nariz de boxeador y gomina en el pelo, cuya risa tortura en cicatrices el rostro, habla con la misma precisión que escribe, y no os espantará demasiado si os juro que en el café se quita el abrigo y lo duerme en la percha (citado en Vélez y Merino 1984: 14-15).

Como estos pasajes descriptivos y algunos otros más analíticos, la tradición crítica española ha dado a los estudios sobre la obra de César Vallejo notables contribuciones que se encuentran desperdigadas en libros, prólogos, notas, artículos, varias tesis universitarias y la elaboración de ediciones de los distintos poemarios del vate santiaguino. Podría recordar aquí, sin pretender ser exhaustiva, el pionero e iluminador prólogo, para el continente europeo, de José Bergamín para la segunda edición de *Trilce* (1930) y el paradigmático texto de Luis Monguió: *César Vallejo (1892-1938). Vida y obra. Bibliografía. Antología* (1952). Asimismo, es obligatorio mencionar, entre el conjunto de notables aportes que Juan Larrea realizó desde el exilio, *César Vallejo o Hispanoamérica en la cruz de su razón* (1958) y el texto que reúne buena parte de sus trabajos vallejianos *Al amor de Vallejo* (1980); el orgánico texto de Federico Martínez García: *Acercamiento a la obra poética de César Vallejo* (1973), la tesis doctoral de Julio Vélez titulada *César Vallejo: poesía última, el hombre como expresión de un espacio y un tiempo concretos* (1989), que aún permanece inédita, y aquella otra publicación de dos volúmenes realizada por el mismo Vélez y Antonio Merino: *España en César Vallejo*. Tomo 1:

poesía y tomo 2: prosa (1984). A estas publicaciones les podríamos sumar los trabajos de quienes enriquecieron con sus interpretaciones, hallazgos bibliográficos o biográficos los aún nebulosos pasajes de la vida de Vallejo en España: Carlos Fernández (juntamente con el peruano Valentino Gianuzzi), *César Vallejo en Madrid en 1931* (2012), y las sistemáticas ediciones completas de Antonio Merino tanto de la narrativa (1996) y poesía (2005) vallejanas. Indiscutiblemente, en una cartografía crítica de la vallejística mundial, el país ibérico estaría entre los que difundieron y diseminaron la obra y la crítica vallejana por todo el orbe.

La realización del III Congreso Internacional Vallejo Siempre 2018 en Salamanca, España, es un motivo propicio para reflexionar sobre el estado de la cuestión vallejana en la comunidad académica española, tanto como para intercambiar conocimientos sobre las investigaciones que se realizan en distintas partes del mundo.

Este breve excursus histórico no estaría completo si no menciono que este homenaje a Vallejo en España es la continuación de las bienales vallejanas iniciadas e institucionalizadas en la ciudad de Lima en el marco del Congreso Internacional Vallejo Siempre 2014, y que tuvo continuidad en la ciudad de Montevideo, con el Congreso Internacional Vallejo Siempre 2016. Y así como en esos certámenes fueron ejemplares el quijotismo vallejiano de Francisco Távara Córdova (Perú) y el lirismo heraldiano de Andrés Echevarría (Uruguay), esta versión española del congreso se debe íntegramente a la medular humanidad de Gonzalo Santonja Gómez-Agero, el hacedor.

Cuando organizamos el congreso en Lima, nos impusimos como objetivo la publicación de las actas que deberían reunir las ponencias leídas en el mismo. Con esa consigna, se lograron publicar los tres tomos del certamen realizado en Lima, así como un volumen con las ponencias de la bienal realizada en Montevideo. En respuesta a las solicitudes de los investigadores que participan en estos congresos —los mismos que sugieren y recomiendan que en lugar de actas las ponencias se deriven a números monográficos de revistas que cumplan con los estándares de las publicaciones científicas—, en adelante todas las ponencias de las futuras bienales (Nueva York, 2020; y Londres,

2022) se difundirán a través de la revista *Archivo Vallejo*, órgano institucional del Centro de Estudios Vallejianos de Lima; por ello, las ponencias del congreso salmantino forman parte del nutrido primer número de esta revista.

En toda esta gesta vallejana, lo que une a los organizadores, los ponentes y los asistentes es la fe en la obra de César Vallejo. Desde la cordillera de los Andes, la espesura gris de Lima, el inconmensurable llano y la pampa hispanoamericana; desde las ciudades con solares y construcciones precarias, hasta la extensa geografía de la península ibérica, los rascacielos de Nueva York o las ciudades con menos plomo en el medio ambiente, la certeza que mueve a cada uno de los vallejistas, vallejólogos o vallejólatras para que participen en estas bienales es la creencia en que la palabra y la acción de César Vallejo tiene una actualidad mundial que se debe transmitir a los demás. El conjunto de ponencias que se publican en este primer número de *Archivo Vallejo* ratifica que tras ciento veintiséis años de su natalicio y a ochenta años de su muerte, el legado intelectual de César Vallejo aún persiste como faro que guía a este mundo envuelto en la penumbra de la deshumanización. ¡Avisados están los compañeros del mundo!

Gladys Flores Heredia

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

VALLEJO, César (2011). *Correspondencia completa*. Edición e introducción de Jesús Cabel. Valencia: Pre-textos.

VÉLEZ, Julio y Antonio MERINO (1984). *César Vallejo en España*. 2 tomos. Madrid: Fundamento.

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Centro de Estudios Vallejanos

Vol. 1, n.º 1, enero-junio, 2018, 17-22

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.31381/archivoVallejo.v1n1.5135

Donde se revela el nombre en muerte de Pedro Rojas

GONZALO SANTONJA GÓMEZ-AGERO

Universidad Complutense de Madrid

Instituto Castellano y Leonés de la Lengua

gsantonj@pdi.ucm.es



¡Viban los compañeros!

Tercer poema de *España, aparta de mí este cáliz*, versos en la memoria y el corazón de «los compañeros»: ese grito del alma era el que «solía escribir con su dedo grande en el aire» Pedro Rojas, «padre y hombre, marido y hombre, ferroviario y hombre», a quien César Vallejo hace mirandés, o sea, de Miranda de Ebro, enclave industrial y nudo ferroviario en el noreste de la provincia de Burgos, en los límites con Álava y La Rioja, ahora con más de treinta y cinco mil habitantes que durante la guerra incivil apenas llegaban a trece mil, y donde las izquierdas, concretamente el Partido Socialista Obrero Español (PSOE), dominaban entonces y siguen dominando en la actualidad, con alcalde socialista tras la muerte de Franco de 1979 a 1995 y de 2002 hasta hoy, dando continuidad a la victoria por mayoría aplastante de la candidatura del Frente Popular en las elecciones del 16 de febrero de 1936.

Esas elecciones otorgaron el mandato municipal a Emiliano Bajo Iglesias, fusilado por los franquistas en Burgos el 18 de septiembre, una víctima más de la feroz campaña de represión que acabó con la vida de cerca de doscientos mirandeses, cómputo riguroso establecido por el historiador Isaac Rilova López, autor de garantía, que ha puesto nombres a ese horror desde los fondos del Archivo Intermedio Militar Noroeste, para entendernos, el Archivo Militar de El Ferrol (La Coruña), donde se conservan más de 160 000 expedientes judiciales de la guerra, y gracias también a los desvelos de la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica de la ciudad, cuyos integrantes han llevado a cabo una tarea verdaderamente admirable, revisando así fuentes escritas como orales¹.

Pedro Rojas, «de Miranda de Ebro, padre y hombre, / marido y hombre, ferroviario y hombre», cantó nuestro poeta, llevándonos en línea recta a un cadáver al que «hallamos un papel rugoso y sucio», según denunció A. Ruiz Vilaplana en *Doy fe... Un año de actuación en la España Nacionalista*², su estremecedor testimonio, estremecedor

1 Isaac Rilova Pérez, *La guerra civil en Miranda de Ebro (1936-1939) a la luz de la documentación histórica* (2008) y *Guerra Civil y violencia política en Burgos (1936-1943)* (2016 [2001]). La relación de víctimas mortales fijada por dicha Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica de Miranda de Ebro, que me ha sido generosamente facilitada por Rilova Pérez, incluye ciento ochenta y siete nombres y recoge diversas circunstancias estremecedoras, como «se lo llevaron a un cuartel de la Guardia Civil y luego en un camión», «fusilado» o «desaparecido». El franquismo levantó en Burgos cuatro campos de concentración, uno en el casco urbano de Miranda, sobre un solar de la empresa Sulfatos Españoles S. A., activo de 1937 a 1947, y otro a menos de ochenta kilómetros, pasada la barrera natural de los Montes Obaranes, atravesando localidades tan bellas como Oña y Poza de la Sal y poco antes de llegar a Medina de Pomar, capital de las Merindades. Allí se alza Valdenoceda, paraje de ensueño en la posguerra, «pervertido» cuando «el gobierno del general Franco convirtió en 1938 en el más cruel penal del régimen» lo que antes había sido la fábrica de seda artificial de Alday, cuya historia trágica han reconstruido Fernando Cardero Azofra y Fernando Cardero Elso en una monografía cuya contundencia no admite réplica: *El penal de Valdenoceda* (2011).

2 Escrito en el exilio de París, en 1938 apareció en dos ediciones, francesa y española: Editions Imprimerie Coopérative Etoile, París, 1938; y Barcelona, Ediciones Españolas. Reed., con prólogo de Arturo Pérez Reverte: Burgos, Olivares, 2010.

y autorizado, porque siendo el autor abogado, presidente del Colegio de Secretarios Judiciales de Burgos y secretario de su Juzgado de Instrucción, puesto que también se desempeñó en la Comisión de Incautación de Bienes, en razón de tales cargos manejó informes confidenciales y asistió a infinidad de levantamientos de cadáveres, abandonados en las cunetas o a la entrada de los cementerios, de modo que su libro, uno de los primeros que levantaban acta de la represión en la España franquista, corrió de mano en mano, y así llegaría a las de César Vallejo, como en su momento advirtieron, pioneros en esto y en tantos otros detalles de su peripecia española, Julio Vélez y Antonio Merino (1984)³.

¿Y qué decía ese papel «rugoso y sucio»? Pues, «escrito a lápiz, torpemente y con faltas de ortografía», agrupaba un puñado de palabras que al autor de *Trilce* le llegaron al corazón. Textualmente:

abisa a todos los compañeros y marchar pronto
nos dan de palos brutalmente y nos matan
como lo ben todo perdió no quieren sino la barbaridad.

Aquel hombre, sigue Ruiz Vilaplana, no exageraba, y la certeza de su aviso «pronto había de comprobar el desgraciado, pues el forense apreció además de las heridas mortales un apaleamiento grande, que había quebrantado el cuerpo». Un cadáver sin nombre, uno más, ya que, «como ocurría siempre, nadie se atrevía a identificarlo». A partir de ahí César Vallejo, conmocionado, inventó el nombre de Pedro Rojas: Pedro por Petrus, piedra, «firme como una roca», y Rojas, en plural, posiblemente por las banderas rojas del Partido Comunista. Además del nombre de aquel asesinado anónimo, también fue de su cosecha la ciudad: Miranda de Ebro, llevando así la contraria al relato de Ruiz Vilaplana: «Uno de los primeros [asesinados] que nos hizo actuar y que se halló junto al cementerio de Burgos, era el cadáver de un pobre campesino de Sasamón; apareció junto a una morena de trigo [...]. Era

3 *España en César Vallejo*. Obra insustituible, treinta y tantos años después de su aparición al respecto sigue representando el punto de referencia.

un hombre relativamente joven, fuerte, moreno, vestido pobremente, y cuya cara estaba horriblemente desfigurada por los balazos».

De Sasamón, no de Miranda, y ni siquiera de su comarca, dado que ambas localidades, una al oeste (dominios de los ríos Odra y Pisuerga) y la otra al noroeste de la provincia, distan entre sí, según la carretera que se tome, ciento veinte o cerca de ciento cincuenta kilómetros. Y tampoco ferroviario, sino campesino, en consonancia con la economía de la villa, un pequeño núcleo rural (en la actualidad contará poco más de mil habitantes) y no una ciudad industrial, consagrado a tareas agrícolas y ganaderas, con su caserío presidido por una iglesia gótica, la de Santa María la Real, con proporciones y patrimonio histórico-artístico de catedral.

Pedro por Petrus, piedra firme, y Rojas por las banderas rojas, pero ¿por qué ferroviario y de Miranda, donde no existe —y conste que se ha buscado— ni rastro de un represaliado llamado así? Posiblemente se trate de un homenaje del poeta a Miranda de Ebro, para él una ciudad conocida, punto de paso obligado en sus viajes por tren de París a Madrid y viceversa, y a los trabajadores del ferrocarril, uno de los gremios más politizados y con más penetración del Partido Comunista en la España de la preguerra, con varios ferroviarios mirandeses ciertamente asesinados entonces. Así pues, este sería el esquema: con el testimonio de Ruiz Vilaplana en el corazón, el poeta escribió «con su dedo grande» el poema que desde entonces a tantos y tantos nos ha conmovido, convirtiendo a Pedro Rojas en causa común.

De acuerdo, pero es que hay más. Para saber en qué consiste ese más, tenemos que consultar el segundo libro de Isaac Rilova, *Guerra civil y violencia política en Burgos (1936-1943)*, tomando por el principio la entrada dedicada, precisamente, a Sasamón (2016: 233):

En esta localidad fueron fusilados los dos alcaldes que se sucedieron desde las elecciones a Cortes de febrero de 1936 [...]: Eutiquio Martín Triana, alcalde en los días del Alzamiento, de quien dice un informe que «fue alcalde rojo y está fusilado en la actualidad» [1940]

y Paulino Campos Cuasante, alcalde hasta el 24 de mayo, detenido y conducido a la prisión de Burgos [...], fusilado en Estepar⁴.

Pedro Rojas nació en la muerte del primero: Eutiquio Martín Triana, campesino y con un hermano herrero, hombre de izquierdas, afín al PSOE. Rilova, una parte de cuya familia es sasamonense o segisamonense, ha identificado a Eutiquio Martín Triana, nombre de prosapia griega, apellidado en Marte, «aquel consagrado a Marte», y en Atrayana, palabra árabe, «más allá del río», y lo ha hecho sin resquicio para las dudas a partir de los recuerdos, sumamente precisos, de su pariente Daniel Peña Rilova, alcalde de Sasamón de 1991 a 2003, un niño a la desazón del fusilamiento de Eutiquio, pero un niño golpeado por los crueles acontecimientos de aquellos años, con nitidez grabados en su memoria, así como en la de otros lugareños, especialmente en la del médico, que también lo era de Villadiego, quienes le franquearon de par en par, al cabo de los años y sobre la base de una familiaridad teñida de respeto, las puertas del muro de sus silencios.

Desde esta revelación tengo el honor de prologar las páginas del III Congreso Internacional Vallejo Siempre 2018, con Salamanca como punto de encuentro de vallejianos preclaros de Perú y de vallejianos decisivos del ancho mundo del español y el hispanismo con los mejores vallejianos españoles, fruto del entendimiento entre el Centro de Estudios Vallejianos, la Academia Peruana de la Lengua y el Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, entendimiento que deseablemente cuajará en una relación permanente, porque el autor de *Los heraldos negros* nos une en «la soledad, la lluvia, [y] los caminos». Con sus propias palabras, «por sobre el hombro nos llama una palmada». Atendámosla.

4 Localidad situada en el alfoz de Burgos, en su monte se perpetraron infinidad de asesinatos, no menos de cuatrocientos presos arrancados de la cárcel de Burgos, allí acribillados a balazos y luego enterrados en fosas clandestinas. La Coordinadora por la Recuperación de la Memoria Histórica, Espacio Tangente y la Asociación Cultura Denuncia (Burgos) han levantado un panteón para acoger con dignidad los restos que van siendo inhumados, y Antonio Narváez, cuyos padres yacen (todavía) en una de las fosas, ha creado «El blog de los fusilados en Monte Estepar».

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

RILOVA PÉREZ, Isaac (2008). *La guerra civil en Miranda de Ebro (1936-1939) a la luz de la documentación histórica*. Miranda de Ebro: Fundación Cultural Profesor Cantera Burgos.

_____ (2016). *Guerra civil y violencia política en Burgos (1936-1943)*. Segunda edición. Burgos: Aldecoa.

VÉLEZ, Julio y Antonio MERINO (1984). *España en César Vallejo*. 2 tomos. Madrid: Fundamentos.

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Centro de Estudios Vallejanos

Vol. 1, n.º 1, enero-junio, 2018, 25-134

ISSN: 2663-9254 (En línea)

POESÍA



ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Centro de Estudios Vallejanos

Vol. 1, n.º 1, enero-junio, 2018, 25-36

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.31381/archivoVallejo.v1n1.5136

Los heraldos de una estética

The heralds of an aesthetic

GUSTAVO LESPADA

Universidad de Buenos Aires

glespada@gmail.com



RESUMEN

El ensayo es una reflexión acerca del sentido (no solo la significación) en el primer libro de César Vallejo: *Los heraldos negros*. Tomamos como punto de partida la noción pergeñada por Michel Foucault de *signatura*, entendida no como ausencia del signo sino como su grado cero. Desde esta perspectiva nos concentramos en el poema-*incipit*, de título homólogo al libro y «Espergesia», el poema-*éxcipit* bajo el método de indagar no solo por la apertura y cierre del poemario, sino también, y sobre todo, en calidad de representar los lugares semiológicos más emblemáticos del libro, para poder interrogar acerca del saber y la tensión fundante entre yo sé y yo no sé, una pareja que tensiona epistemes tanto como modalidades de la lengua coloquial. De este modo, se intenta, además, responder, a través de la dupla saber/no-saber, el conflicto de la crítica vallejana entre cristianismo y marxismo.

Palabras clave: Vallejo, ensayo, sentido, poesía, *Los heraldos negros*, cristianismo, marxismo.

ABSTRACT

This paper reflects on the sense (not only the meaning) in the first book of Cesar Vallejo: *Los heraldos negros* ('The Black Heralds'). As starting point, it is considered the notion of signature presented by Michel Foucault not as absence but zero-degree signature. From this perspective, we concentrate on the book's poem title, incipit, and on the poem «Espergesia», excipit, using the investigation not only for the opening and closing of the book of poems, but also and above all, to represent the most emblematic semiological places of the book, to be able to ask about knowledge and the based tension between I know and I don't know, a couple which stresses episteme as well as the forms of colloquial language. Thus, this paper tries to also respond through the knowing/not knowing pair, Vallejo's critical conflict between Christianity and Marxism.

Keywords: Vallejo, paper, sense, poetry, *Los heraldos negros* ('The Black Heralds'), Christianity, Marxism.

Recibido: 23/02/18 Aceptado: 20/03/18 Publicado *online*: 31/08/18

1. EL LEGADO

Estas notas tienen por finalidad caracterizar algunos de los procedimientos poéticos de César Vallejo desde sus primeros poemas, partiendo del convencimiento de que no puede haber una real valoración tanto estética como sociohistórica del fenómeno literario sin un previo análisis exhaustivo de los aspectos formales de las obras. Más aún, de acuerdo con Paul de Man, entendemos que este formalismo previo es una condición indispensable antes de formular cualquier perspectiva teórica sobre el tema si no se quiere caer en una crítica impresionista (1990: 47-83). Y es que, antes que en sus motivos, la dimensión poética (o sea, *transgresora*, ya que lo poético es, por definición, lo *marcado*, lo que se aparta de la norma) de un texto reside en sus aspectos retóricos, en su agramaticalidad, en los desacatos del significante.

La crítica ha destacado la singularidad de una poesía que fue capaz de reunir la exploración más radical del lenguaje con el compromiso social más contundente, sobre todo en la última etapa de sus *Poemas humanos* y *España, aparta de mí este cáliz*. Esta atípica convergencia no es ajena al deslizamiento entre el sentido figurado y el directo sin solución de continuidad: los juegos fónicos alternan con términos cargados de referencias sociales, aunque no exista una correspondencia lineal con el referente. Entonces, si bien el predominio del ritmo, del sonido, de los tonos y del movimiento analógico por sobre el significado nos remite a la actividad semiótica —en términos de Julia Kristeva (1981)—, creo pertinente también incorporar el concepto de *signatura*, como esos índices que, sin ser signos, orientan la comprensión.

Michel Foucault ha definido a las firmas como «signos dentro del signo», como ciertos elementos que se ubicarían en el hiato entre la semiología y la hermenéutica. A su vez Giorgio Agamben, partiendo del concepto de «oposición privativa» de Trubetzkoi, concluye que en

ciertos casos la no presencia no equivale a una mera ausencia sino que se trataría de *un grado cero de la presencia*, es decir, una ausencia que se manifiesta como *falta*. Este «grado cero» no es un signo sino una signatura que, en ausencia de un significado, actúa como exigencia de significación (Agamben 2009a: 47-110). En pocas palabras, la categoría de *signatura* además de dar cuenta de una zona imprecisa, anfibológica, de la construcción de sentidos, sirve para entender cómo el lenguaje poético puede operar con el referente social sin necesidad de recurrir a la relación mecanicista ni caer en la vulgaridad del panfleto.

La potencia de la estética vallejana parece residir en una especie de cohesión molecular que fortalece toda la configuración del poema. Se lo construye con un sentido arquitectónico; trabando los materiales que lo componen, consolidando sus flancos y estructuras por medio de mecanismos analógicos y diferentes modos de repetición —total o parcial, con o sin variaciones—, a la manera en que se repite una hilada de ladrillos o una escala musical¹. Son frecuentes los paralelismos u otras manifestaciones de correspondencia, así como diversas formas de contraste tanto como la asociación de términos, ya sea por el significado o por el sonido.

Hay también en su poética un uso intenso de la *traspelación*, es decir, del traslado de palabras o frases fuera de su ambiente habitual pasando, bruscamente, de un sentido figurado a uno literal —y viceversa— pero a la vez conservando cierta impregnación del anterior: esta forma de enunciar opera como argamasa rellenando el hiato entre uno y otro nivel de lenguaje. Además, y pese al predominio de versos irregulares, posee una coherencia, una familiaridad léxica que favorece el entramado. En esta sintonía resulta habitual la presentación de un motivo —a la manera de un croquis o bosquejo— para luego desarrollarlo más adelante con una fuerte impronta rítmica; un ritmo meditativo, discontinuo, imprevisible. El rechazo de motivos idealistas

1 No en vano los estudios actuales de lingüística consideran a la función iterativa un elemento fundamental en la cohesión del discurso poético, ya sea respecto de las rimas, asonancias, cadencias rítmicas, aliteraciones y cualquier otra forma de paralelismo en la organización del texto. Véase Mortara Garavelli (1991: 212-216).

o simbólicos y la apelación tenaz a registros e imaginarios populares no son ajenos a su consistencia.

Noël Salomón, en un ya clásico ensayo, cuestiona ciertos comentarios de los *Poemas en prosa*, *Poemas humanos* y *España, aparta de mí este cáliz* que hablan de «existencialismo cristiano», de «sed de absoluto» y otras etiquetas esencialistas, argumentando que aquello que pudo haber tenido alguna justificación en el momento de *Los heraldos negros*, ya no se corresponde con el Vallejo marxista, comprometido con la Revolución rusa, sobre todo a partir de 1928 (Salomon 1975). A pesar de coincidir en muchos puntos de su lectura, tal vez no fuera necesario recurrir a los datos biográficos del autor ni a sus declaraciones para confrontar con tales reduccionismos místicos o metafísicos; un análisis riguroso del lenguaje y de las figuras empleadas en poemas como «Gleba», «Los nueve monstruos», «Parado en una piedra...» o «Masa» —para dar unos pocos ejemplos— habría bastado para echar por tierra la hermenéutica religiosa y sostener desde la materia lingüística de los versos esa solidaridad profundamente humana.

Es indudable que Vallejo poseía una clara conciencia ideológica además de una firme convicción acerca del rol de la poesía. En «La nueva poesía norteamericana» —un artículo de 1929, publicado en el diario *El Comercio* de Lima— afirma drásticamente que la gramática en poesía «carece de razón de ser», que cada poeta debe forjar su propia «gramática personal e intransferible, su sintaxis, su ortografía», que puede hasta *cambiar la estructura literal y fonética de una misma palabra, según los casos*. Y esto, sostiene, lejos de restringir el alcance sociológico del poema lo expande, lo potencia, porque *cuanto más personal es la sensibilidad del artista, su obra será más universal y colectiva* (Vallejo 1973: 70). Ahora bien, esta concepción teórica se anticipa al menos en tres décadas a la «Paradoja específica de la formación lírica» —formulada por Theodor W. Adorno, según la cual la subjetividad y el estado de individuación del *yo* poético se trasmutan en contenido social—.

2. LOS ORÍGENES DE LA REBELDÍA

Por ahora basten estos párrafos a manera de semblanza sobre la dimensión estética del peruano porque nos interesa más demostrar, a partir del análisis de algunos aspectos de poemas como «Los heraldos negros», «El pan nuestro», «Los dados eternos» o «Espergesia», de su primer libro, que Vallejo siempre tuvo un proyecto poético definido y que sus transgresiones y rebeldía nunca respondieron a la moda ni al tono de una época sino que le son propias, estructurales, residen en sus imágenes tanto como en sus figuras y sus disrupciones lingüísticas.

Hay golpes en la vida, tan fuertes... Yo no sé.
Golpes como del odio de Dios; como si ante ellos,
la resaca de todo lo sufrido
se empozara en el alma... Yo no sé (Vallejo 2013: 91).

Para Jean Franco este «yo no sé» incorpora el «Principio de incertidumbre» (que establece la imposibilidad de determinar la posición de una partícula en movimiento) al lenguaje, haciendo de la voz poética el registro de la ignorancia y de la negación (1984). Sin embargo, entiendo que el «yo no sé» en este caso no expresa exactamente *incertidumbre* sino una forma de saber humilde, de tono bajo; la expresión coloquial, propia del hombre común, frente a algo que resulta inadmisibile, del tipo «Yo no sé cómo Fulano pudo haber hecho una cosa así». Expresión que, en el caso del poema, resume la impotencia del desahuciado, la desolación ante lo irreparable (como la imagen del pan que se quema en la puerta del horno), la fragilidad ante el sufrimiento, lo inexplicable del dolor de los justos en un mundo regido por un Dios que, en consecuencia, se torna cruel o, al menos, impotente. Se trata más bien de la incomprensión ante un proceder divino que poco hace a favor del bien o de la equidad. En suma, esta formulación dubitativa, en las antípodas de las certezas apodícticas, pareciera que poco tiene que ver con la sofisticada abstracción de Heisenberg concebida para la física cuántica.

Tal vez Blanchot nos ayude a pensar de otra manera esta expresión, cuando formula que el «no sé» es sosegado y silencioso, que toma su atractivo del habla más simple; que «la negación se recoge en ella para

callar, acallando el saber», como si saber y negación se suavizaran mutuamente para llegar hasta un límite en el que su común desaparición sería solo aquello que se nos escapa: lo inefable. Lo opone al «Sé», marca soberana del saber impersonal e intemporal, que se apoya en un «Yo» autoritario: es la afirmación no ya del saber como tal, sino de un saber que se quiere imponer como saber. En cambio —dice Blanchot—: ¡Qué dulce es el saber cuando «no sé»! ¡Cómo se aparta la negación del interdicto cuando «no sé» la deja perderse en la susurrante distancia del hiato! Esta especie de «no sé... pero» coloca entre paréntesis al presente y su negatividad, dando lugar a una dilación, a la posibilidad de futuro o de apertura que de alguna forma toda demanda o todo juicio contiene (1994: 142-143).

Por otro lado, la ubicación del registro popular en ese estatus lírico produce el efecto de romper la burbuja y el boato existencial de un tema muy codificado por la poesía romántica y modernista; lo torna más tangible, más cercano. Basta compararlo con uno de los poemas más fuertes de Darío que también evoca la debilidad e impotencia del hombre frente a su destino, como es «Lo fatal», para percibir la diferencia del tono sin que esto vaya en desmedro de la calidad o intensidad poética, más bien al contrario.

Son las caídas hondas de los Cristos del alma,
de alguna fe adorable que el Destino blasfema.
Esos golpes sangrientos son las crepitaciones
de algún pan que en la puerta del horno se nos quema.

No solo estamos ante el «odio de Dios» —y uno se pregunta cómo se pudo hacer una lectura devota cuando el poema es de tono sacrílego o al menos desafiante de la ortodoxia—, sino que quienes lo sufren son, justamente, los hombres, los «pobres» hombres, esos «Cristos del alma». A nadie puede escapársele que responsabilizar al odio de Dios de los sufrimientos de su hijo es una severa contravención al relato teológico tradicional.

Pero además de «los Cristos del alma» en oposición a Dios, el segundo verso habla de una «fe adorable» que el destino trastrueca

en «blasfema», palabra que contiene a «fe» en su interior, a la manera en que lo siniestro (*das unheimliche*) lleva en su seno a su opuesto, lo familiar (*das heimliche*). Si relacionamos este primer poema con el *santo saqueo* de «El pan nuestro» y con la idea de un «Dios enfermo» que se repite como un estribillo en «Espergesia» (Vallejo 2013: 204), el último del libro, percibimos la coherencia de un planteo que recurre al imaginario cristiano de manera heterodoxa, para hacer una demanda por la injusticia y la impiedad del mundo.

En «Absoluta» (Vallejo 2013: 169) se refuerza el reclamo por la pasividad o la impotencia del Creador: «Mas, ¿no puedes, Señor, contra la muerte, contra el límite, contra lo que acaba?». Y «Los dados eternos» aún va más lejos al ubicarlo por debajo del hombre:

Dios mío, si tú hubieras sido hombre,
hoy supieras ser Dios;
pero tú, que estuviste siempre bien,
no sientes nada de tu creación.

Y el hombre sí te sufre: el Dios es él! (Vallejo 2013: 183).

Si, como dice Agamben, la religión puede definirse como aquello que sustrae seres y objetos del uso común y los transfiere a una esfera separada, esta poesía hace todo lo contrario al restituir al uso de los hombres elementos sacralizados. En este sentido, podemos hablar de un gesto profanador en la poesía de Vallejo, porque no solo desactiva los dispositivos de la separación, sino que le asigna una funcionalidad nueva a esa simbólica religiosa (Agamben 2009b: 97-119).

A su vez, no debemos perder de vista que las imágenes y motivos del culto frecuentemente aparecen asociados al amor sensual, carnal y humano, antes que deudores de una adoración divina o una postura metafísica. Para ejemplos remitimos, entre otros, a «Comunión» (Vallejo 2013: 96); «Nervazón de angustia» (Vallejo 2013: 98); «Impía» (Vallejo 2013: 123); «Mayo» (Vallejo 2013: 149); «Amor prohibido» (Vallejo 2013: 174) o «El poeta y su amada» (Vallejo 2013: 118). Veamos la primera estrofa de este último:

Amada, en esta noche tú te has crucificado
sobre los dos maderos curvados de mi beso;
y tu pena me ha dicho que Jesús ha llorado,
y que hay un viernesanto más dulce que ese beso.

En «Amor prohibido», además de las metáforas alusivas a los órganos sexuales (estambre y cáliz, este último también de resonancias litúrgicas), el *Yo* lírico relaciona su beso con el «cuerno del diablo» y obliga a rimar «pecado» con «credo sagrado», culminando con la imagen irreverente del amor como «un Cristo pecador». Y en «Mayo» se habla de las *ganas* de entregarse a los vientos otoñales «en pos de alguna Ruth sagrada, pura, / que nos brinde una espiga de ternura / bajo la hebraica unción de los trigales» (Vallejo 2013: 150). En este primer Vallejo el fervor de su devoción deviene en sacrilegio, o mejor, su fervor poético *se manifiesta con devoción sacrílega*.

En «El pan nuestro», se habla de darle a los pobres y de «saquear a los ricos» con «las dos manos santas» del Cristo, desclavadas de la cruz:

Se quisiera tocar todas las puertas,
y preguntar por no sé quién; y luego
ver a los pobres y, llorando quedos,
dar pedacitos de pan fresco a todos.
Y saquear a los ricos sus viñedos
con las dos manos santas
que a un golpe de luz
volaron desclavadas de la Cruz! (Vallejo 2013: 167).

No hay manta ideológica capaz de *en-cubrir* la contundente proclama que implica este *santo saqueo*. Por otra parte, puesto que lo sagrado es aquello que se coloca fuera del alcance del hombre —y el fetiche sufriente ubicado en lo alto del ábside es una materialización de ese escamoteo—, bajar al Cristo de la cruz y del culto a lo inasequible significa devolverlo a su rol mundano de líder justiciero y ejemplar.

A todo esto falta sumar los ceros, puesto que aquello que en matemática no cuenta puede significar riqueza para el arte. Y es así porque un enunciado expresa no solo por lo que dice, sino también por lo que calla. El poema, entonces, nos habla *in absentia*, desde sus blancos y silencios, y en esta apelación al mito cristiano se hace notoria y significativa la falta de referencia al consuelo compensatorio del *más allá*, del tipo: «bienaventurados los pobres [...] porque de ellos será el reino de los cielos». Ahora tengamos en cuenta el rol ideológico que cumple el relato de la Pasión y el martirologio como aceptación pasiva de un destino de sufrimiento —pensemos en el «Hágase Tu voluntad»— y en cómo las operaciones, las imágenes vallejanas —incluso sus silencios u omisiones— afectan, deconstruyen ese discurso de la resignación.

3. CODA

Pero la actividad de desmontar cristalizaciones y estereotipos de Vallejo no se limita al dogma católico. Es frecuente el empleo de arcaísmos, neologismos y coloquialismos para romper un «clima» romántico o quitarle solemnidad al motivo metafísico. Incluso hay *heráldicos* anuncios de las transgresiones formales que caracterizarán el gesto radical de *Trilce*, como transcribir un número natural en el penúltimo verso de «Absoluta» (Vallejo 2013: 169) o las distintas formas de autorreferencialidad respecto del lenguaje, tal un verso de «Avestruz» (Vallejo 2013: 105) que apela a la grafía de una letra dándole consistencia material: «cuando abra su gran O de burla el ataúd»; o que «Los anillos fatigados» culmine con este verso: «¡hay ganas de quedarse plantado en este verso!» (Vallejo 2013: 185). Rupturas de lo canónico —como el abandono paulatino de la rima— que, lejos de las estridencias pseudovanguardistas que pretendían eliminar lo emotivo del poema, en Vallejo lo potencian, como sucede en «A mi hermano Miguel» (Vallejo 2013: 200), conmovedora composición que recurre al tono íntimo, coloquial y a la retrospectiva del juego infantil para hablarnos del lacerante dolor de la pérdida y de la ausencia del hermano mayor en la casa familiar «donde nos haces una falta sin fondo».

Como último ejemplo, en «Espergesia» se menciona a la «esfinge», figura mítica de rancio prestigio literario, pero su abolengo semántico se verá alterado por un adjetivo coloquial como «preguntona». Optar por la oscuridad del misterio, de la anfibología, de todo lo ignorado o lo inefable frente a la limitada claridad racional, será dicho con el lenguaje más desatildado posible: «Todos saben... y no saben / que la Luz es tísica, / y la Sombra gorda...» (Vallejo 2013: 205).

Por todo lo expuesto, insistimos en no dejar fuera de la indiscutible singularidad vallejana —entendida la *singularidad* a partir del epígrafe de Edmond Jabès, como sinónimo de subversión— a *Los heraldos negros*, porque en aquel primer poemario ya está presente, si se quiere, en forma tentativa, larvaria, el germen de su descomunal rebeldía poética. Todo lo cual debe entenderse al servicio de sus postulados estéticos que —como señala Ballón Aguirre, sin ambages (1979: 9-77)²— rompen con el estatuto de una creación literaria fetichista y al servicio de la clase dominante. Esta forma de diferenciarse y de confrontar, este accionar poético y político ya se encuentra en *Los heraldos negros* mal que les pese a aquellos que solo han visto allí reminiscencias religiosas, románticas o modernistas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. (2003). «Discurso sobre lírica y sociedad». *Notas de literatura*. Madrid: Akal, 49-67.

AGAMBEN, Giorgio (2009a). «Teoría de las firmas». *Signatura rerum. Sobre el método*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 47-110.

_____. (2009b). «Elogio de la profanación». *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 97-119.

2 La poética rebelde de Vallejo persigue, con su economía lingüística «parca y penetrante (litótica)», rechazar de cuajo todo embelesamiento simbólico a lo Santos Chocano (XIII).

BALLÓN AGUIRRE, Enrique (1979). «Para una definición de la escritura de Vallejo». En VALLEJO, César. *Poesía completa*. Prólogo a César Vallejo. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 9-77.

BLANCHOT, Maurice (1994). *El paso (no) más allá*. Barcelona: Paidós.

DE MAN, Paul (1990). *La resistencia a la teoría*. Madrid: Visor.

FRANCO, Jean (1984). *César Vallejo. La dialéctica de la poesía y el silencio*. Buenos Aires: Sudamericana.

KRISTEVA, Julia (1981). «El sujeto en cuestión: el lenguaje poético». En LÉVI-STRAUSS, Claude. *Seminario: La identidad*. Barcelona: Petrel.

MORTARA GARAVELLI, Bice (1991). *Manual de retórica*. Salamanca: Cátedra.

SALOMON, Noël (1975). «Algunos aspectos de lo “humano” en *Poemas humanos*». En ORTEGA, Julio (ed.). *César Vallejo*. Madrid: Taurus, 289-335.

VALLEJO, César (1973). «La nueva poesía norteamericana». *El arte y la revolución*. Lima: Mosca Azul.

_____ (1992) [1927]. «Los artistas ante la política». En URRESTARAZU, Mónica y Jorge WARLEY (comps.). *César Vallejo en Europa 1926-1938*. Buenos Aires: Imago Mundi, 25-28.

_____ (2013). *Poesía completa*. Edición de Ricardo González Vigil. Lima: Ediciones Copé.

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Centro de Estudios Vallejanos

Vol. 1, n.º 1, enero-junio, 2018, 37-51

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.31381/archivoVallejo.v1n1.5137

***Los heraldos negros* a casi cien años de su publicación.**

Una mirada histórica de su recepción

Los heraldos negros ('The Black Heralds') after nearly one hundred years of its publication.
A historical look of its reception

FRANCISCO TÁVARA CÓRDOVA

Centro de Estudios Vallejanos

fatavara@gmail.com



RESUMEN

La próxima celebración del centenario de la publicación de *Los heraldos negros* (1919) motiva esta aproximación centrada en la descripción y el comentario de los principales argumentos que se han propuesto sobre el poemario vallejiano. El acercamiento que realizamos combina el comentario de textos, el análisis y la síntesis interpretativa.

Palabras clave: César Vallejo, *Los heraldos negros*, poesía peruana, historiografía crítica, recepción crítica.

ABSTRACT

The next centenary celebration of the poetry book publication, *Los heraldos negros*, ('The Black Heralds', 1919) is coming and this is why descriptions and commentaries of the main arguments have been proposed on the collection of Vallejo's poems. This approach combines texts' comment, analysis and interpretive synthesis.

Keywords: Cesar Vallejo, *Los heraldos negros* ('The Black Heralds'), Peruvian poetry, critical historiography, critical reception.

Recibido: 15/01/18 Aceptado: 25/02/18 Publicado *online*: 31/08/18

INTRODUCCIÓN

Uno de los poemas más recordados por los especialistas entendidos en poesía, como por aquellos lectores que se conmueven con la palabra o el verso que produce en su interior una serie de sensaciones, ese poema citado, parafraseado, musicalizado y transformado en sabiduría de la vida tiene como título «Los heraldos negros», y uno de sus versos expresa con profundidad que «Hay golpes en la vida, tan fuertes... Yo no sé!» (Vallejo 2012: 59). Se trata del poema que presta el título para el poemario que el año próximo cumple cien años, me refiero a *Los heraldos negros* (1919).

Para la mayor parte de la crítica la publicación de este primer poemario marca el inicio de la «aventura creadora» (González Vigil 2009: 79) que Vallejo finalizará con *Trilce* (1922) y los póstumos *España, aparta de mí este cáliz* (1939) y *Poemas humanos* (1939).

Es harto conocido que para su debut poético Vallejo había decidido hacerse acompañar de uno de los escritores más representativos de la época: Abraham Valdelomar, quien había comprometido el prólogo para el poemario, aunque finalmente no lo hizo.

Los motivos que no le permitieron cumplir con tal compromiso podemos hallarlos si investigamos las actividades que absorbían por entonces al fundador de la literatura peruana moderna. Según el minucioso libro biográfico de Manuel Miguel de Priego, que lleva por título *El conde plebeyo. Biografía de Abraham Valdelomar* (2000), desde el mes de diciembre de 1917 el escritor se había propuesto realizar una campaña de divulgación cultural por todo el Perú, esta consistía en conocer la realidad social de cada pueblo y fomentar la afirmación del sentimiento nacional, por ello en su gira por el norte peruano lo veremos recorriendo entre mayo y octubre de 1918: Trujillo, Ascope, San Pedro de Lloc, Pacasmayo, Cajamarca, Chepén, Guadalupe, Chiclayo, Paita, Piura y Catacaos; así también en su gira por el sur, entre febrero y agosto de 1919: Arequipa, Puno, Sicuani, Cusco, Moquegua e Ica (Priego 2000: 365-427).

Como se observa en el amplio itinerario, Valdelomar se encuentra entregado a su labor de difusión cultural y concientización patriótica.

Recordemos, además, que el 5 de septiembre de 1919 Valdelomar es proclamado diputado regional. Los demás detalles son muy conocidos.

A casi un siglo de la publicación de *Los heraldos negros* (1919) considero que resulta importante elaborar una síntesis histórica donde se expliquen los principales juicios críticos que se propusieron sobre este primigenio texto vallejiano.

Quizás se pregunte alguno de ustedes si tiene sentido realizar un balance de los estudios que se realizaron sobre *Los heraldos negros*. Puedo responder, parafraseando a David Sobrevilla, para quien este tipo de inventario crítico de recepción resulta fundamental pues permite comprender la historia y el proceso de las aproximaciones a la obra de Vallejo, ya sea para ratificar algunas apreciaciones críticas, o para cuestionar algunos otros juicios erróneamente propuestos (Sobrevilla 1994: 11).

En tal sentido, pretendo trazar un panorama sintético de los principales estudios que se realizaron sobre este emblemático poemario vallejiano. A efectos de ordenar la exposición, propongo tres aproximaciones temáticas que fueron predominantes en el pasado siglo, y que se proyectan hasta la actualidad. La primera de estas la conforman los asedios que se proponen descifrar el significado del poemario, es decir, buscan responder a la pregunta respecto al por qué Vallejo tituló de ese modo su primer poemario. La segunda aproximación destaca la indagación por la presencia del elemento divino, es decir, trata de explicar el sentido que tienen, en algunos poemas, las explícitas alusiones al universo religioso. La tercera y última aproximación temática explora la presencia de elementos poéticos del romanticismo, el modernismo y la inserción de insumos literarios de una nueva estética propiamente vallejiana, esa que para José Carlos Mariátegui marcaría «el orto de una nueva poesía en el Perú» (1968: 24).

A continuación, presento cada una de estas.

1. LA DILUCIDACIÓN DEL SIGNIFICADO DEL TÍTULO DEL POEMARIO

Los heraldos negros

Hay golpes en la vida, tan fuertes... Yo no sé!
Golpes como el odio de Dios; como si ante ellos,
La resaca de todo lo sufrido
Se empozara en el alma... Yo no sé!

Son pocos; pero son... Abren zanjas oscuras
en el rostro más fiero y en el lomo más fuerte.
Serán tal vez los potros de bárbaros atilas;
o los heraldos negros que nos manda la Muerte.
Son las caídas hondas de los Cristos del alma,
de alguna fe adorable que el Destino blasfema.
Esos golpes sangrientos son las crepitaciones
de algún pan que en la puerta del horno se nos quema.

Y el hombre... Pobre... pobre! Vuelve los ojos, como cuando por
sobre el hombro nos llama una palmada;
vuelve los ojos locos, y todo lo vivido
se empoza, como charco de culpa, en la mirada.

Hay golpes en la vida, tan fuertes... Yo no sé!

(Vallejo 2012: 91)

Buena parte de los investigadores que explican el significado de la elección del título del poemario proponen que este sería el resultado de una sumatoria de acontecimientos funestos que circundan la vida de Vallejo entre 1915-1918, años en los que el vate publica las primeras versiones de algunos poemas que formarán parte de *Los heraldos negros*.

De estos hechos, son relevantes los que rodean su vida como poeta y como migrante que vive alejado del hogar familiar. Primero, la muerte de su hermano (agosto de 1915); tres años después, la muerte

de Manuel González Prada (julio de 1918) y la muerte de su madre (agosto de 1918). En una de sus cartas dirigidas a su hermano Manuel, Vallejo escribe: «En este mundo no me queda nada ya. Apenas el bien de la vida de nuestro papacito. Y el día que esto haya terminado, me habré muerto yo también para la vida y el porvenir, y mi camino se irá cuesta abajo. Estoy desquiciado y sin saber qué hacer, ni para qué vivir. Así paso mis días huérfanos lejos de todo y loco de dolor» (2002: 27).

Estas manifestaciones de honda afectación espiritual continuarán haciéndose visibles en otras cartas, estas serían una muestra de la tristeza que invade al poeta y que se trasladará a su poesía. No pretendo repetir aquí lo mismo que comentaron Monguió (1952: 44-47), Espejo (1965: 91), Coyné (1968: 57), Ferrari (1998: 215-245) y Hart (2014: 88). Lo que quiero destacar es la muerte constante que marca aquellos años de Vallejo, es decir, la presencia de la muerte desencadena en la vida del poeta una conciencia de la finitud de la existencia, el saber que no se puede hacer nada contra la muerte: «La muerte de la madre biográfica no hará sino reproducir, agravándola con la ausencia definitiva, la muerte de la madre ontológica, dadora de ser, aquella que murió para el hijo, en el momento en que él fue expulsado del primer hogar que conoce todo ser humano: el vientre materno» (Sicard 2015: 20-21).

De esta idea sobre la orfandad se deriva el argumento del título del primer poemario vallejiano. En tal sentido, el componente cromático que Vallejo le asigna a los heraldos estaría revelando, indirectamente, la experiencia extrema del ser: la muerte.

Tiene razón Américo Ferrari cuando menciona que, desde este primer poemario, y en una buena proporción de poemas, se define una constante que se encontrará en la poesía de Vallejo, se trata de la presencia frecuente de la muerte, el dolor, la angustia y el vacío (1998: 245). Es importante agregar, como lo han mencionado algunos críticos, que estos elementos de impacto espiritual se nutren también de la experiencia intelectual que por entonces tenía Vallejo a través de la lectura de los textos del filósofo danés Søren Kierkegaard y el alemán Friedrich Nietzsche.

Así, *Los heraldos negros* sería el resultado de la síntesis del clima espiritual de la experiencia que le impuso a Vallejo los rigores extremos de la vida (la muerte de su hermano, su madre y el librepensador que admiraba) y una proyección reflexiva que encuentra su raíz en dos grandes pensadores cuyas ideas influirían «decisivamente la búsqueda poética de Vallejo», no en el plano del esteticismo modernista, sino en el de la indagación por el destino humano (Oviedo 1994: 85).

De esta manera se logra tener una imagen de lo que el título del poemario define para el quehacer del poeta: los elementos con los que elaborará las imágenes, las metáforas y los símbolos poéticos tendrán sus raíces en la experiencia de la muerte del ser humano; así, el poeta no habita en un mundo separado de los hombres y protegido por los dioses; su palabra no se detiene para hablarnos de hechos u objetos exóticos, ella expresa en sus pausas y silencios la consciencia del poeta que ha llegado a comprender que su poesía está ahí acompañando al ser en el drama de su discurrir por la vida:

Deshojación sagrada

Luna! Corona de una testa inmensa,
que te vas despojando en sombras gualdas!
Roja corona de un Jesús que piensa
trágicamente dulce de esmeraldas!

Luna! Alocado corazón celeste
¿por qué bogas así, dentro la copa
llena de vino azul, hacia el oeste,
cual derrotada y dolorida popa?

Luna! Y a fuerza de volar en vano,
te holocaustas en ópalos dispersos:
tú eres tal vez mi corazón gitano
que vaga en el azul llorando versos!...

(Vallejo 2012: 95)

2. LA PRESENCIA DEL COMPONENTE DIVINO

El poema citado líneas arriba permite explicar la segunda aproximación al elemento divino o religioso. Es claramente visible la presencia de este rasgo por la alusión a «Jesús» en una faceta no propiamente sufriente, sino más bien en una casi filosófica, pues él «piensa trágicamente». Si bien muchos críticos han mencionado la asociación que existe entre el sentido de lo trágico y la proliferación de elementos alusivos a una retórica fúnebre (Codina 1994: 73), me interesa comentar algunas ideas que se han formulado respecto a este componente.

El poema «Deshojación sagrada» integra el apartado «Plafones ágiles», y en este es notoria la presencia de lo divino rodeado de cierta carga negativa que pese al cromatismo estético modernista que envuelve todo con el vivo resplandor de la «luna», el llamativo «rojo» y la brillantez multicolor de las «esmeraldas», pese a este derroche de colores, existe un elemento no explícitamente colorido, sino casi siniestro «un Jesús que piensa / trágicamente». Este elemento radicalmente opuesto a las sensaciones positivas que puede producir el cromatismo del poema, en versos más adelante, se completará con palabras cuyo significado no describe sentimientos de alegría o gozo, sino, por el contrario, produce desazón y tristeza. Pensemos en la sugerencia semántica de estas palabras contenidas en algunos versos: «derrotada y dolorida», «corazón gitano» y «llorando versos».

Este rasgo de humanización de lo divino para cuestionar su proceder se hará constante en los poemarios sucesivos. El poema que le presta su nombre al título del libro expresa con rotundidad la interpelación humana a la divinidad a quien se le señala por «el odio de Dios». Pero la referencia a lo divino no solo cuestiona a Dios, de poema en poema aparecen referencias a pasajes de la cultura cristiana y su libro capital la Biblia.

En el pórtico del poemario *Los heraldos negros* se estampa la sentencia latina «Qui potest capere capiat» cuya traducción dice «Quien puede entender que entienda» (Mateo 19, 12). Al colocar esta frase, no tengo duda de que Vallejo está pensando en todos los detalles que producirán significado. Es decir, tiene madura la conciencia poética,

pues sabe que en el libro o el poemario cada elemento tiene significado, desde el título hasta los epígrafes de los poemas. En tal sentido, la frase latina no puede pasar por un llamado sencillo de atención, ya que él está invocando la disposición del lector para que reciba la singularidad de la ofrenda de la palabra que desde el título se hace mensaje poderoso y contundente.

Del mismo modo, las palabras que aparecerán, luego, en distintos poemas, harán alusión a pasajes y escenarios del texto sagrado de la religión cristiana, así lo evidencian, por ejemplo, «rosado Jordán», «Domingo de Ramos», «Belén», «Jueves Santo», entre otros tantos.

Los críticos que explicaron la presencia de estos elementos religiosos en la poesía de Vallejo encontraron que la biografía del autor podría brindar muchas luces. Y así fue, pues aquellas metáforas e imágenes cristianas tienen explicación ya que la familia del vate santiaguino proviene de dos abuelos sacerdotes, en otras palabras, aquella interpelación a Dios y, en algunos casos, las muestras de solidaridad por compartir el mismo sino soledoso que se hallan plasmadas en numerosos poemas como «Los heraldos negros», «Deshojación sagrada», «La de a mil», «Los dados eternos» y «Dios» explican la filiación de Vallejo, es decir, el hecho de ser nieto de un representante de la Iglesia. Según el novelista peruano Miguel Gutiérrez: «Ser hijo o nieto de cura constituía un baldón, un estigma, sobre todo en los pequeños pueblos» (2009: 36), Santiago de Chuco no era la excepción. Aquel sufrimiento, dolor y desgarramiento serían expresiones simbólicas de estos sentimientos encontrados; además: «Cuenta Juan Espejo que de muy niño César deseaba ser obispo y un poco después prefirió convertirse en el portaestandarte de las procesiones patronales» (2009: 38).

Para otros estudiosos, la presencia de estos elementos religiosos es cuestión estrictamente literaria y se vincula con los componentes de la poética vallejana: la vida, la historia personal y pública entrelazadas con la poesía; una poética que cuestiona las creencias religiosas y las certezas del pensamiento en su afán de aproximarse a la complejidad y hondura de lo humano; de hecho, desde *Los heraldos negros*, el lector tiene la impresión de asistir a la progresiva «descomposición

del mundo familiar» y a la «desintegración de las viejas certezas espirituales». En efecto, «Vallejo hereda y comparte la crisis espiritual de la sociedad occidental moderna» (Higgins 2015: 21). Por ello, en sus versos, el hombre está plasmado en tres aspectos constitutivos: «la orfandad, el hambre y la deuda, que es al mismo tiempo falta y culpa» (Ferrari 1998: 121).

Estas posiciones de los críticos sobre la presencia de los elementos religiosos en la poesía de Vallejo, más que excluir una a la otra, se complementan en una poética que logra articular la vida y la poesía. Parte del mensaje que *Los heraldos negros* transmite tiene esta huella de la vida, y su reverso, la muerte, y coloca al ser humano como cuestionador de las creencias y certezas absolutas, aquellas que Nietzsche y Kierkegaard cuestionaron en su momento: Dios, ciencia, verdad, historia, entre otras.

3. LA INDAGACIÓN POÉTICA Y LA CLAUSURA DEL MODERNISMO

Es consensual, entre los críticos especializados, el juicio respecto a *Los heraldos negros*, en cuanto a que el poemario hace suyos los logros poéticos del modernismo. Según Coyné, la «filiación modernista en cuanto a técnica y expresión» (1968: 11) puede observarse en numerosos poemas donde no solo se oye el ritmo y las imágenes de Darío, sino también se hallan los ecos poéticos de Julio Herrera y Reissig.

Pero si bien Vallejo opta por emplear en sus versos algunos elementos del modernismo que para entonces ya estaba en «agonía» (Silva-Santisteban 2016: 24), su intuición poética le hace explorar las posibilidades de otra estética que proponga una nueva sensibilidad y un nuevo lenguaje, y se trata de una estética que aún no tiene nombre. Vallejo comienza a escribirla, desprendiéndose poco a poco de los elementos propios de la retórica del modernismo, entre estos, el oropel, los adjetivos luminosos, las imágenes brillantes, los ritmos y la composición en alejandrinos, la contemplación exotista, la exterioridad y el retraimiento en adornos, disfraces y realidades orientales u occidentales (Ferrari 1998: 220; Coyné 1968: 27-30).

Leamos el poema donde los críticos consideran que ocurre este cambio:

Idilio muerto

Qué estará haciendo esta hora mi andina y dulce Rita
de junco y capulí;
ahora que me asfixia Bizancio, y que dormita
la sangre, como flojo coñac, dentro de mí.

Dónde estarán sus manos que en actitud contrita
planchaban en las tardes blancuras por venir,
ahora, en esta lluvia que me quita
las ganas de vivir.

Qué será de su falda de franela; de sus
afanes; de su andar;
de su sabor a cañas de Mayo del lugar.

Ha de estarse a la puerta mirando algún celaje,
y al fin dirá temblando: «Qué frío hay... Jesús!».
y llorará en las tejas un pájaro salvaje.

(Vallejo 2012: 155)

¿Existe, verdaderamente, un abandono de la estética modernista, pese a que en el poema se alude a «Bizancio» y al «coñac»? Se trata de un distanciamiento, una toma de posición, por ejemplo, en el poema «Retablo» se expresa provocativamente: «y Darío que pasa con su lira enlutada» (Vallejo 2012: 181). No se encuentra plasmado en este poema el exteriorismo contemplativo de las féminas urbanas de oriente u occidente, en deslumbrantes vestidos incrustados de pedrería diamantina; el lenguaje enojado y deslumbrante ha cedido lugar a la representación de la belleza andina mediante un lenguaje que estratégicamente hace uso de la oralidad en el exacto lugar: «y al fin dirá temblando: “Qué frío hay... Jesús!”».

Este ritmo y tonalidad vallejana, ciertamente coloquial, se hace acompañar de elementos significativos; si queremos comprender el proceso vallejano de desprendimiento de la poética modernista, notemos cómo las palabras locales están introduciendo los elementos de una estética personal: «junco y capulí», «falda de franela», «cañas de Mayo del lugar», «tejas», entre otros.

Por ello, concuerdo con Ferrari cuando señala que estos y otros elementos, como los que están presentes en los poemas «Los heraldos negros», donde se introducen coloquialismos («Yo no sé», «son pocos, pero son») o «La araña», donde se reemplaza el cisne modernista por un repulsivo arácnido, hacen que el poemario *Los heraldos negros* se lea como una exploración poética para encontrar un lenguaje original: «el poeta está ya en busca de un “alfabeto competente”. *Trilce* está ya ahí» (Ferrari 1998: 245).

En síntesis, estos tres núcleos de aproximación en torno al primer poemario de Vallejo sugieren que se entienda *Los heraldos negros* como poemario cuyo título propone comprender el mensaje de los poemas como indagación sobre el sentido trágico de la existencia humana; asimismo, como el poemario donde la alusión a los elementos religiosos se debería entender como despunte de la condición humana, más que la divina; y, finalmente, *Los heraldos negros* debiera leerse como poemario de exploración poética tras el ocaso del modernismo.

4. EXHORTACIÓN FINAL

Cuando consulté el primer tomo de *Vallejo 2014*, publicación que reúne las ponencias leídas en el Congreso Internacional Vallejo Siempre, realizado en Lima y Trujillo el año 2014, advertí que solo un artículo aborda directamente el primer poemario de Vallejo, se trata del texto de Laurie Lomask cuyo título es «El lenguaje profético de *Los heraldos negros*: un compromiso con la palabra» (2014: 99-107). Al revisar el libro *Vallejo 2016*, el mismo que reúne las ponencias leídas en el Congreso Internacional Vallejo Siempre, realizado en Uruguay el mismo 2016, pude notar que las alusiones directas al primer poemario de Vallejo casi no se perciben, como sí ocurre con los artículos sobre la producción literaria vallejana posterior a *Trilce*.

Y si revisamos el primer tomo del libro *Vallejo. Su tiempo y su obra* (1994), que reúne las ponencias leídas en el Coloquio Internacional realizado por el centenario del nacimiento del vate santiaguino en 1992, en este sí existen por lo menos cuatro artículos sobre *Los heraldos negros*.

¿Qué significa esta presencia y aquella ausencia de reflexiones sobre el primer poemario de Vallejo? Ciertamente ilustra el progresivo desinterés que experimentan los críticos de un siglo a otro; asimismo, revela también la ampliación y el desarrollo de las reflexiones que aún podrían realizarse. Una de estas podría ser la indagación por las ideas de justicia que proponen los poemas «El pan nuestro» y «La cena miserable», es decir, podría preguntarse ¿cuál es la idea de justicia que proyectan ambos poemas?, y si es que esta idea corresponde con lo que proponen, por ejemplo, los relatos reunidos en el libro poco explorado: *Escalas* (1923).

Las inquietudes pueden multiplicarse, la presentación panorámica que he realizado invita a repensar en lo que se tiene como aporte al conocimiento del primer poemario de Vallejo, asimismo, llama la atención sobre la importancia de establecer conexiones interpretativas sobre la base de la idea de justicia que proponen los poemas antes mencionados. Como lo expresaría Vallejo, en cuestión de conocimiento de *Los heraldos negros*, «hay hermanos muchísimo qué hacer».

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRAVO, José Antonio (1994). «Oposiciones complementarias en la temática de *Los heraldos negros*». En CORNEJO POLAR, Jorge y Carlos LÓPEZ DEGREGORI (eds.). *Vallejo. Su tiempo y su obra. Actas del Coloquio Internacional*. Tomo I. Lima: Universidad de Lima, 55-70.

CODINA, Hilda (1994). «Sobre el morir en *Los heraldos negros*». En CORNEJO POLAR, Jorge y Carlos LÓPEZ DEGREGORI (eds.). *Vallejo. Su tiempo y su obra. Actas del Coloquio Internacional*. Tomo I. Lima: Universidad de Lima, 71-77.

COYÑÉ, André (1968). *César Vallejo*. Buenos Aires: Nueva Visión.

ESPEJO ASTURRIZAGA, Juan (1989) [1965]. *César Vallejo. Itinerario del hombre (1892-1923)*. Lima: Seglusa.

FERRARI, Américo (1998). *El universo poético de César Vallejo*. Lima: Universidad San Martín de Porres.

GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo (2009). *Claves para leer a César Vallejo*. Lima: San Marcos.

____ (2012). «Prólogo». En VALLEJO, César. *Poesía completa*. Nueva edición aumentada y corregida. Prólogo, edición y notas de Ricardo González Vigil. Lima: Ediciones Copé, 7-39.

GUTIÉRREZ, Miguel (2004). *Vallejo, narrador*. Estudio y antología. Lima: Fondo Editorial del Pedagógico San Marcos.

____ (2009). «Vallejo, una lectura permanente». *César Vallejo, voy a hablar de la esperanza (poesía y narrativa)*. Lima: Norma, 29-84.

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

HIGGINS, James (2015). *César Vallejo en su poesía*. Lima: Editorial Cátedra Vallejo.

KRISTAL, Efraín (2009). «Introducción». En VALLEJO, César. *Los heraldos negros*. Edición de Marta Ortiz Canseco. Madrid: Castalia, 7-28.

LOMASK, Laurie (2014). «El lenguaje profético de *Los heraldos negros*: un compromiso con la palabra». En FLORES HEREDIA, Gladys (ed.). *Vallejo Siempre 2014*. Tomo I. Lima: Editorial Cátedra Vallejo, 99-107.

MARIÁTEGUI, José Carlos (1968). *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Biblioteca Amauta.

MONGUIÓ, Luis (1960) [1952]. *César Vallejo (1892-1938). Vida y obra. Bibliografía. Antología*. Lima: Perú Nuevo.

OVIEDO, José Miguel (1994). «Contextos de *Los heraldos negros*». En CORNEJO POLAR, Jorge y Carlos LÓPEZ DEGREGORI (eds.). *Vallejo. Su tiempo y su obra. Actas del Coloquio Internacional*. Tomo I. Lima: Universidad de Lima, 79-91.

PRIEGO, Miguel de (2000). *El conde plebeyo. Biografía de Abraham Valdelomar*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

RODRÍGUEZ RIVERA, Guillermo (1994). «La elegía familiar de *Los heraldos negros* a *Trilce*». En CORNEJO POLAR, Jorge y Carlos LÓPEZ DEGREGORI (eds.). *Vallejo. Su tiempo y su obra. Actas del Coloquio Internacional*. Tomo I. Lima: Universidad de Lima, 93-100.

SICARD, Alain (2015). *César Vallejo, el poeta de la carencia*. Lima: Editorial Cátedra Vallejo.

SILVA-SANTISTEBAN, Ricardo (2016). *César Vallejo y su creación literaria*. Lima: Editorial Cátedra Vallejo.

SOBREVILLA, David (1994). *César Vallejo, poeta nacional y universal y otros estudios vallejianos*. Lima: Amaru.

VALLEJO, César (2002). *Correspondencia completa*. Edición de Jesús Cabel. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

____ (2012). *Poesía completa*. Nueva edición aumentada y corregida. Prólogo, edición y notas de Ricardo González Vigil. Lima: Ediciones Copé.

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Centro de Estudios Vallejanos

Vol. 1, n.º 1, enero-junio, 2018, 53-69

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.31381/archivoVallejo.v1n1.5138

***Trilce* XXXVIII: arte poética de la evolución**

Trilce XXXVIII: Poetic Art of Evolution

DOMINIC MORAN

Christ Church, Oxford

dominic.moran@chch.ox.ac.uk



RESUMEN

El presente ensayo complementa mi trabajo «Algo más sobre las fuentes de *Trilce* XXXVI» (publicado como parte de las Actas del Congreso Internacional Vallejo Siempre [Lima, 2014]) y pretende demostrar que *Trilce* XXXVIII («Este cristal aguarda ser sorbido») es una específica y concentrada respuesta poética a la lectura de Vallejo de los trabajos de Darwin y Haeckel. Postula, en particular, que la aparentemente extraña y a la vez elaboradamente desarrollada idea de una «boca venidera / sin dientes» que un día ingerirá cristal «en bruto» deriva de manera directa del encuentro y acercamiento que Vallejo guardó con la teoría de la evolución; asimismo, revela y proporciona coherencia a la completitud de un poema que ha desconcertado y dividido por igual a los críticos de Vallejo dando lugar a una enconada variedad de lecturas.

Palabras clave: Vallejo, ensayo, poesía, *Trilce*, fuentes, Darwin, Haeckel.

ABSTRACT

This paper complements my work «Algo más sobre las fuentes de *Trilce XXXVI*» ('More about the sources of *Trilce XXXVI*'), published as part of the *Actas del Congreso Internacional Vallejo Siempre* (Proceedings of the International Congress Always Vallejo) in Lima 2014, and it aims to demonstrate that *Trilce XXXVIII* «Este cristal aguarda ser sorbido» ('This glass waits to be sipped') is a Vallejo's specific and concentrated poetic response to Darwin and Haeckel's works. It supports the seemingly strange and elaborated idea of «boca venidera / sin dientes» que un día ingerirá cristal «en bruto» ('a toothless future mouth that one day will sip the glass in the rough') is coming from the encounter and direct approach Vallejo had about the theory of evolution. Furthermore, it reveals and provides consistency to the completeness of a poem that has confused and divided equally to the critics of Vallejo, giving rise to a bitter variety of readings.

Keywords: Vallejo, paper, poetry, *Trilce*, sources, Darwin, Haeckel.

Recibido: 06/02/18 Aceptado: 10/03/18 Publicado *online*: 31/08/18

*La sola presencia de una persona
descoloca la Naturaleza, la ahuyenta con
su orgullo y humanidad.*

ÍGOR BARRETO

Pocos poemas de *Trilce* han dado lugar a lecturas tan diversas y contradictorias como el poema XXXVIII, y un número todavía menor de esas lecturas, incluidas las numerosas interpretaciones que lo ven como una suerte de alegoría o arte poética (de índole política, estética o incluso teológica), han logrado encontrar sentido al poema en su conjunto. De hecho, ciertos críticos, de manera más notable Neale-Silva, han llegado a desestimar el poema por no conseguir articular de forma coherente el argumento metafórico o lección que, según aseveran de forma perentoria, este se propone transmitir¹. El presente trabajo tiene como propósito sugerir que en efecto hay en el poema una «narrativa» o «discurso» subyacente, pero que dicha «narrativa», al menos en primera instancia, no es política o estética sino más bien *científica*. Por otra parte, aunque no excluiré por completo lecturas alegóricas, y a pesar de lo estafalaria que la noción pueda parecer a primera vista, argumentaré que *Trilce* XXXVIII cobra más sentido cuando se interpreta en términos más «literales».

EL CONTEXTO

En su edición revisada de la *Poesía completa* de Vallejo, Ricardo González Vigil indica que los versos 7 y 17 del poema contienen «imágenes con ecos de Darwin, en cuanto a la animalidad de los

1 Ver Neale-Silva 1975: 53-65. Como Julio Ortega comenta en su edición crítica de *Trilce*, esta «mecánica» exegética es típica de Neale-Silva, quien, cuando se confronta con lo que no corresponde a su interpretación «lo atribuye a una falta del poeta» (Vallejo 1991: 228). Para un resumen de las principales respuestas críticas al poema, ver Vallejo 1991: 187-190. Para ejemplos más recientes de interpretaciones alegóricas, una de ellas predominantemente política y la otra en parte religiosa, ver Rowe 2013: 5-15 y Clayton 2013: 119-120.

instintos humanos» (Vallejo 2013: 288), pero no explica cómo estas imágenes se relacionan con el resto del poema y, en particular, con la descripción meticulosamente elaborada de la «boca sin dientes» inserta en los versos 1-2 y reiterada de forma enfática en los versos 15-16, la cual desempeña evidentemente una función fundamental. Es ante todo esta desconcertante noción de una boca sin dientes que, nos informa el hablante con toda naturalidad, un día consumirá el cristal como si de pan se tratara, lo que ha llevado a los críticos a recurrir a lecturas metafóricas que justifiquen la aparente falta de lógica. Sin embargo, si interpretamos el escenario en términos darwinianos, esta falta de lógica desaparece². Como ya he argumentado en otro ensayo (Moran 2016), Vallejo era plenamente consciente de las profundas e inquietantes repercusiones de la teoría de la evolución, que consideraba la vida como una incalculable serie de transformaciones sin agente director ni meta final que, como ocurría desde tiempos inmemoriales, continuaría produciendo indefinidamente tanto nuevas especies como mutaciones dentro de las especies. Interpretados en este contexto, los versos 1-4 implicarían que, dado suficiente tiempo, eventualmente aparecerán seres que, en vez de beber de un vaso hecho de vidrio, serán capaces de ingerir y alimentarse del vidrio mismo, que para ellos será tan nutritivo como el pan para nosotros. Este es seguramente el quid de la cuidadosa distinción que Vallejo hace entre una «boca sin dientes» y una «boca desdentada» —es decir, entre una boca que simplemente no tiene dientes y otra que alguna vez los tuvo pero que los ha perdido—. Los críticos que se decantan por una interpretación alegórica (sin importar la alegoría particular en cuestión) han afirmado que Vallejo se refiere aquí de modo figurativo a dos generaciones diferentes: una vieja y obsoleta (y en consecuencia desdentada) y otra que sigue en su infancia (a la cual, por lo tanto, aún no le han salido los dientes).

2 Al igual que otros críticos, y basándose en la simbología poética tradicional, González Vigil considera que «cristal» es un sinónimo culto de «agua» (Vallejo 2013: 288). No obstante, toda una serie de descripciones y alusiones del poema desmienten tal noción: el agua no hiere ni tiene costados; es incapaz de individuación y en ningún caso «se melaría» puesto que ya es un líquido. Además, la presencia o falta de dientes no acarrea ninguna consecuencia cuando de beber se trata.

Sin embargo, casi todos pasan por alto o prefieren no comentar la enfática calificación del verso 16: «que *ya no* tendrá dientes» (y no «que *aún no* tiene»)³. Esto no se refiere a la boca de una criatura que está en crecimiento, sino más bien a un nuevo *tipo* de boca, que carece por completo de dientes. La sensación de extrañeza que este trastrocamiento radical de un estado de cosas supuestamente natural e inamovible provoca en el lector puede distraernos muy fácilmente del hecho de que la transformación aquí imaginada, en apariencia absurda, en principio no es diferente a las que observamos en otros poemas de *Trilce*, por ejemplo V y X⁴. Para reforzar esta idea pueden aducirse dos observaciones, ambas derivadas de la teoría evolucionista. Con el objeto de reafirmar la tesis darwiniana fundamental, Ernst Haeckel (1834-1919), con algunas de cuyas obras Vallejo estaba plenamente familiarizado, se propuso refutar la milenaria teoría dualista de la Naturaleza predicada alrededor de la idea de una división absoluta entre la materia bruta y un espíritu suprasensible, mostrando que existe una continuidad entre la materia inorgánica y la vida orgánica, y que toda distinción entre ambas era de índole puramente cuantitativa y no cualitativa. Para probar su teoría seleccionó deliberadamente un ejemplo aparentemente extremo de la primera: el cristal. El argumento de Haeckel, al que invoca principalmente en *Morfología general* (1866) e *Historia de la creación de los seres* (publicada por primera vez en 1868 y revisada y ampliada en repetidas ocasiones), es extenso, pero lo que él intenta evidenciar en esencia es que los cristales están compuestos precisamente de los mismos elementos que la materia orgánica (solo difiere su combinación); que los organismos vivos más simples tienen formas geométricas básicas análogas a las de los cristales, y que los cristales se desarrollan y son moldeados por fuerzas materiales del

3 Aquí una excepción parcial, aunque igualmente problemática, al respecto es William Rowe, quien llama la atención a lo que él identifica (para validar su propia lectura) como una anomalía, concluyendo que la boca en el verso 16 es justamente lo contrario a la de los versos 2-3, cuando en realidad ambas son claramente la misma (2013: 8).

4 En el primero hay «petreles» que emergen de un «grupo dicotiledón», mientras que en el segundo vemos «Cómo escotan las ballenas a palomas. / Cómo a su vez éstas dejan el pico / cubicado en tercera ala» (Vallejo 2013: 226, 235).

mismo modo que los organismos vivos se adaptan y son modificados por su entorno. Por tanto, según Haeckel:

Si comparamos [...] esos elementos que constituyen el cuerpo de los organismos con los que se encuentran en los inorganismos, notaremos [...] que no existe en los animales y vegetales ninguna materia primordial que no se encuentre en la naturaleza privada de vida. No hay elementos o materiales primordiales orgánicos. Las diferencias químicas y físicas existentes entre los organismos y los inorganismos no descansan en la diversidad de la naturaleza de los materiales primordiales que los constituyen sino más bien sobre los modos especiales de combinación química de esos elementos primeros (1905: 313-314).

Todos los fenómenos vitales, todos los hechos de la evolución de los organismos dependen estrechamente de la constitución física y de las fuerzas de la materia orgánica, como los fenómenos vitales de *los cristales inorgánicos*, es decir, su crecimiento, sus formas específicas, dependen de su composición química y su estado físico (1905: 316, énfasis mío).

Recientemente, los radiolarios, y muchos otros protistas, nos han hecho conocer un gran número de organismos inferiores cuya forma puede reducirse, como la de *los cristales*, a una configuración matemática específica, limitada por superficies y ángulos claramente geométricos (1905: 318, énfasis mío).

Si se considera el crecimiento y la formación de un cuerpo de los organismos como actos vitales, se está en el caso de hacer otro tanto para *el cristal que se forma espontáneamente* (1905: 321, énfasis mío)⁵.

Es más, los cristales comparten otra cualidad característica con los organismos vivos, la de la individuación, a la cual hay una alusión explícita en el poema (Haeckel 1887: 140, 160, 254; Haeckel 1907: 55-56). Por consiguiente, para Haeckel «No hay entre la naturaleza

5 Ver también Haeckel 1887: 159-160; Haeckel 1907: 51-59.

inorgánica y la naturaleza orgánica ningún abismo infranqueable» (1905: 320)⁶. Otra fuente más accesible que podría arrojar luz sobre la sustancia concreta elegida por Vallejo como eje de su poema podría ser el «Ensayo de una cosmogonía de diez lecciones» (1906), de Lugones, donde este también niega la existencia de una distinción definitiva entre materia orgánica e inorgánica, ubica la «cristalización» en el mismo centro del proceso evolutivo y afirma que los cristales «se portan como seres vivos» (Lugones 1997: 247, 262, 264, 268). Volveré sobre este posible vínculo más abajo.

En cuanto a los dientes, Darwin ya los había señalado como marcador clave de la evolución. El confinamiento del raro grupo de los *Edentata* (mamíferos como los perezosos o armadillos que, con el tiempo, han perdido parte de los dientes) a Sudamérica le proporcionó una prueba temprana del rol de la selección natural y la adaptación en la evolución, y cita la presencia de dientes sin desarrollar en ciertas criaturas como ejemplo común de «órganos rudimentarios», vestigios evolutivos que ya no cumplen ninguna función y que irán desapareciendo de modo gradual (Darwin 1877: 161, 410, 519, 550)⁷. De hecho, en *El origen del hombre* Darwin sugiere que las muelas del juicio en las razas del hombre que él califica de «civilizadas» ya «tienden a convertirse en rudimentarias» (1880: 23), presagiando quizá la transformación más drástica prevista por Vallejo en *Trilce* XXXVIII. No ha de sorprender entonces que en buena parte de la obra poética de Vallejo los dientes aparezcan relacionados con la evolución y que, en el que es quizá su poema más darwiniano, «El alma que sufrió de ser su cuerpo», Vallejo

6 Quizá resulte significativo, dado el ejemplo específico elegido por Vallejo, que Haeckel denomine «imbibición» al proceso mediante el cual la materia inorgánica se convierte en vida orgánica (1887: 133 y ss.).

7 Darwin pregunta: «¿Hay nada más curioso que la presencia de dientes en los fetos de las ballenas, las cuales ya desarrolladas no tienen ni un solo diente en sus cabezas; o los dientes, que nunca rompen las encías, en las quijadas de las vacas nonatas?», y señala luego que los terneros han desarrollado bocas mejor preparadas para cortar las hierbas sin dientes (1877: 519, 550). Tal vez merezca la pena destacar en el presente contexto que la traducción al español de *El origen de las especies* refleja *Edentata* como «desdentados» (1877: 161, 410).

haga referencia de manera explícita a la naturaleza evolutiva de la dentadura humana en la forma del «híbrido colmillo» del hombre (2013: 565).

DÉJENLO SOLO NOMÁS

¿Pero, cómo y hasta dónde una lectura «evolutiva» del concepto central del poema nos puede ayudar a entenderlo en su conjunto? Para decirlo simplemente, el resto del texto sugiere que *todo* intento —ya sea físico («lo fuerzan»), emocional («amor») o, paradójicamente dado el contexto, incluso verbal («los sustantivos que se adjetivan de brindarse») — de aprehender o redirigir (seguramente Vallejo está jugando con el sentido etimológico de *enviar* —encaminar—) la serie de transformaciones en la cual el cristal está implicado, no constituye más que un fútil e incluso arriesgado («hiere») acto de intromisión en un fenómeno natural y espontáneo. Por extensión, Vallejo alude de manera más general al lugar problemático de seres (humanos) conscientes, dotados de una propensión al parecer innata a conferirle intención y sentido al universo, dentro de un proceso fundamentalmente inconsciente y sin propósito, y a las limitaciones y prejuicios que sustentan nuestras perspectivas de ese proceso. El cristal, se insinúa, de ninguna manera existe *para* la manipulación humana, ni siquiera para el entendimiento («no dáse por ninguno de sus costados») y cualquier respuesta afectiva a él es simplemente una proyección intencional de nuestra parte, una especie de falacia patética (de ahí «Quienes lo ven allí triste individuo» —la tristeza es la de los observadores, no la del cristal—). El pensamiento poético de Vallejo aquí se encuentra muy cercano al de otro filósofo de la evolución, Henri Bergson, y en particular a la teoría de este último de la «evolución creadora» desarrollada en *L'Évolution créatrice* (1907)⁸.

8 Aunque resulta difícil determinar el grado preciso de familiaridad de Vallejo con la obra del filósofo francés durante la composición de *Trilce*, sabemos que en 1916 la biblioteca del Centro Universitario de Trujillo «se incrementa [...] con importantes publicaciones, entre las cuales figuran obras de Henri Bergson» (Kishimoto 1993: 37).

Al menos dos de los puntos clave de la tesis de Bergson son centrales también en el poema. En primer lugar, Bergson insistía en que la individualidad, particularmente dentro del mundo orgánico, era una ilusión conveniente creada por nuestra detención y división consciente de la subyacente duración (*durée*) de la vida, un proceso esencialmente dinámico y en permanente estado de ebullición. El término que emplea para describir el trabajo de nuestra «meddling intellect» («entrometida inteligencia», según la famosa frase de Wordsworth) parece resonar directamente en el poema:

Los *contornos* distintos que atribuimos a un objeto que le confieren *individualidad*, no son más que el dibujo de cierto género de influencia que podríamos ejercer sobre un punto determinado del espacio; cuando vemos *las superficies* y *las aristas* de las cosas, no vemos, en realidad, más que el plan de nuestras acciones posibles, que es devuelto a nuestros ojos como por un espejo. Si se suprime esta acción [...] *la individualidad de aquel cuerpo es de nuevo olvidada dentro de la universal interacción*, que es, sin duda, la realidad de las cosas todas (1913a: 32, énfasis mío).

El seccionar la materia en cuerpos inorganizados *es cosa puramente relativa a nuestros sentidos y a nuestra inteligencia*; ya que la materia, tomada como un todo [...] *mejor que cosa es flujo*; no es, fluye (1913b: 5, énfasis mío).

Compartimentar el «flujo de lo real» de esta forma «lo hace *crystalizar* en formas definidas», tales como el «triste individuo» del cristal (Bergson 1913b: 33, énfasis mío). Además, nuestro afán por desenmarañar la «multiplicidad de devenires diversamente coloreados» que nos confrontan, para ver solo «diferencias de color» nítidamente marcadas (esto es, diferencias «de estado»), nos lleva a abrazar el concepto de un único y fundamental «devenir siempre y doquier el mismo, invariablemente *incoloro*» (Bergson 1913b: 164, énfasis mío). Esta manera divisiva de mirar el mundo es inherente al lenguaje que empleamos para referirnos al mismo, el cual, en su impulso por «hace[r] lo posible para tomar vistas estables sobre la inestabilidad», hace una distinción entre «tres especies de representación», a saber:

«las cualidades», «las formas o esencias» y «los actos», acudiendo a «tres categorías de palabras» con las cuales designarlas: «*adjetivos, sustantivos y verbos*». Las dos primeras, obviamente, se refieren a estados, pero Bergson agrega que «aun el mismo verbo, ateniéndose a la parte iluminada de la representación que evoca, no representa gran cosa más» (1913b: 163). La proximidad entre estas reflexiones y los versos 8-9 del poema parece ser una coincidencia demasiado marcada como para considerarla fortuita.

El segundo planteo de importancia de Bergson era que, a diferencia de la concepción uniforme, incorpórea y «mecanicista» del tiempo estipulada por la ciencia, que en principio permite un grado exacto de cálculo y previsión, el tiempo entendido como algo concreto, como duración, es tanto irrepetible como imprevisible. Del primero dice: «La esencia de la explicación mecánica consiste en considerar *el pasado* y *el porvenir* como calculables en función del presente, y supone que todo está dado de antemano» (1913a: 69, 71, énfasis mío).

El segundo, sin embargo, es una «corriente que no se puede remontar», que consiste en «lo que hay de irreductible e irreversible en los momentos sucesivos de una historia» y da lugar a una «creación continua de imprevisible forma», a un «chorro no interrumpido de novedades» (Bergson 1913a: 58, 71, 82). De nuevo, la coincidencia con el poema, tanto en términos de sentido como de expresión, es sorprendente. Lo que más nos acerca a la experiencia de la duración pura, arguye Bergson, no es la inteligencia sino el instinto o la intuición, una forma de conciencia que «no se actualiza las más de las veces más que en la fase inicial de [un] acto, *dejando* que el resto del proceso se realice *solo*» (Bergson 1913a: 247, énfasis mío). De hecho, el entendimiento intuitivo solo puede lograrse mediante el acto de «dejarse ir» (Bergson 1913b: 26). De ahí, quizás, el ruego final del poema, que el poeta mismo acata al callarse y dejar que las cosas sigan su curso sin intervención ulterior. Aquí puede haber también un tenue eco de «Revelación» de Amado Nervo (de la colección *El estanque de los lotos* [1919]), aunque este último está principalmente inspirado en una difusa filosofía oriental más que en la teoría evolucionaria:

*Deja que los seres y las cosas hablen;
si sabes mirarlas y escucharlas bien,
tornaránse lentamente cristalinos,
hasta deslumbrarte con su limpidez* (1955: 633)⁹.

Según Bergson, la naturaleza esencialmente creadora de la duración evolucionista significaba que su curso no era ni inevitable ni previsible, que en principio podía haber seguido una numerosidad de caminos, dando lugar a «formas sin analogía con las que conocemos, con otra anatomía y otra fisiología», y que de hecho probablemente *había* seguido tales caminos en algún lugar del universo (1913b: 99). Esta concepción radicalmente ingeniosa de la evolución podría explicar la aparentemente extravagante reconfiguración de los elementos «boca», «dientes» y «cristal» que de tan familiares hemos llegado a considerar fijos y necesarios y no transitorios y sujetos al cambio.

LAS IZQUIERDAS, LOS NUEVOS MENOS

La fuente principal de los desacuerdos críticos con respecto al poema radica sin duda en la enigmática afirmación en los versos 18-19, ejemplo sumamente ilustrativo de la notoria tendencia de Vallejo a arrojar aseveraciones aparentemente prosaicas y sintácticamente transparentes en un idioma metafórico que resulta casi imposible de descifrar. Naturalmente, dada la terminología específica que el hablante emplea, muchos comentaristas han asumido que el sentido debe ser político, incluso de modo explícito. No obstante, si así fuera, considero que Neale-Silva hace bien en cuestionar (aunque por razones equivocadas) la coherencia del poema en su totalidad, puesto que nada de lo que antecede ha preparado al lector para este brusco

9 Tal vez de manera sorprendente, Espejo Asturrizaga afirma que Nervo era un poeta admirado por Vallejo y por el grupo literario La Bohemia de Trujillo (1965: 57). Nervo mismo estaba sumamente familiarizado con las ideas de Bergson sobre la evolución (ver más adelante). Para más observaciones sobre la posible influencia de Nervo sobre Vallejo ver Moran 2016.

y aparentemente caprichoso giro político (Neale-Silva 1975: 63)¹⁰. William Rowe afirma que el verbo «márchase» «obviously gives to “form” a sense of social mobilisation» (Rowe 2013: 5), pero en realidad este verbo se asocia tanto o incluso más con la evolución que con la política en la poesía hispana contemporánea que sin duda le era familiar a Vallejo. Por ejemplo, «Ridendo», de Amado Nervo (también del poemario *El estanque de los lotos*), poema obviamente influido por Bergson, comienza: «¿Adónde marcha el Cosmos?» (1955: 633), mientras que el siguiente poema de la misma colección, «El desfile», cuyo tema central también es la evolución y el lugar del individuo dentro de ella, empieza:

Asisto a un desfile perpetuo. Yo soy
parte del desfile. Con la Especie voy
marchando (1955: 634).

Por otra parte, su compatriota, José Santos Chocano, usa el verbo repetidas veces en relación con la evolución en «El triunfo de las ciencias», la tercera sección de *El canto del siglo: poema finisecular* (1901), su reverencial acto de homenaje a Victor Hugo (Santos Chocano 1954: 291) y figura también en la traducción española de *L'Évolution créatrice*, donde Bergson se refiere a «La vida [...] que siempre marcha adelante» (1913a: 187). Precisamente lo mismo podría decirse del verbo *formar* y sus derivados, que pueden encontrarse en prácticamente todas las páginas de Darwin, Haeckel y Bergson, de modo invariable en el contexto de la evolución. Por lo tanto, parece una elección extraña por parte de Vallejo si el sentido que se pretende

10 Neale-Silva, como otros comentaristas, asume que el uso de mayúscula en «Menos» indica que se refiere a un grupo de personas, el de los oprimidos y marginados (a saber, el proletariado), mientras que González Vigil se refiere más general y especulativamente a «un bloque amplio [...] de lo que está fuera o contra el sistema actual, prefigurando el futuro, tanto los ismos vanguardistas como las agrupaciones políticas anti-imperialistas y/o revolucionarias» (Vallejo 2013: 287). No obstante, probablemente bajo la influencia de Herrera y Reissig, Vallejo venía empleando rutinariamente las mayúsculas para designar conceptos puramente abstractos desde *Los heraldos negros* (1919).

es primero y ante todo político. Otros estudiosos, incluidos Juan Larrea (1971: 284-278) y Julio Ortega (Vallejo 1991: 189-190), han asociado la alusión a «izquierdas» y «nuevos Menos» a la expresión coloquial «Ser un cero a la izquierda», que aparece completa, posiblemente con connotaciones positivas, en el poema XVI, y que también se repetirá en otros fragmentos de la colección, aunque ninguno de los dos ofrece una explicación convincente, o, en efecto, completamente inteligible de su función o significado preciso en el poema. La formulación se presta, sin duda, a la desorientación, pero aun así se pueden admitir lecturas contextualmente más pertinentes. La idea de ceros a la izquierda puede sugerir un decimal decreciente y, por lo tanto, la idea de que el cristal, luego de sus numerosas transformaciones, dejará de existir definitivamente, aniquilándose en el «gran colapso» (esto es, la destrucción final del universo) mencionado en el poema V (Vallejo 2013: 226). También merece la pena recordar que Lugones califica las sucesivas fases de/regenerativas de su propio modelo cíclico de la evolución con signos matemáticos de suma y resta (siempre colocados a la *izquierda* de cada fase), utilizando (y a la vez privilegiando) este último para denotar «lo que concibe y produce a sí mismo», es decir, lo que pone fin a un ciclo e inicia el próximo (1997: 265-266)¹¹. Y, además, está Bergson. En su amplia crítica de la filosofía idealista, Bergson señala que la materia mutable y perecedera siempre ha sido considerada una «disminución» de o «vacío» o «cero» añadido al presuntamente preexistente mundo de Ideas o Formas eternas e invariables, una «nada que no se puede asir» que, «deslizándose entre las ideas [...] alcanza así de golpe el devenir universal» (1913b: 180).

11 Según Lugones: «Cuando un planeta ha organizado toda su materia en los tres estados [...] comienza el proceso de desintegración de esta materia [...] en un tiempo equivalente al que empleó para formarse [...] y en semejantes estados, bien que inversos» (1997: 262). Este pasaje sigue inmediatamente a sus observaciones respecto al papel crucial desempeñado por la cristalización en el proceso evolutivo, y en cierta medida podría explicar el curioso orden de las transformaciones esbozado en el poema, con el animal aparentemente precediendo el mineral antes de que el cristal desaparezca por completo. Curiosamente, en el original de 1906, «estados» aparece equivocadamente como «costados», el término empleado por Vallejo.

Cada paso atrás de lo ideal a lo material entraña «una *nueva cantidad de negación* que se le ha agregado», y sin embargo para Bergson esta «caída» desde la idealidad, este «menos», es de modo alguno negativo. Más bien es la fuente misma de la duración materializada y creadora, «el perpetuo devenir de las cosas» (1913b: 180, énfasis mío). Bergson de manera repetida compara la evolución natural con la invención artística. La poesía es una constante fuente de analogía, aunque Bergson también ofrece una impresionante descripción de la creación de un cuadro:

El pintor está delante de la tela, los colores están en la paleta, el modelo está presente; vemos todo esto, y conocemos además la manera del pintor; ¿podemos prever lo que aparecerá en la tela? Poseemos los elementos del problema; sabemos, con un conocer abstracto, cómo será resuelto, porque seguramente el retrato será parecido al modelo [...] pero la solución concreta trae consigo *la nonada que no podía preverse*, y que *lo es todo en una obra de arte*. Esta nonada es la que exige tiempo. *Nada hecha de materia*, créase a sí misma *como forma*, cuya germinación y floración en una incomprimible duración que *hace un todo* con ellas. Lo mismo pasa en las obras de la naturaleza (1913b: 212-213, énfasis mío).

Huelga decir que en el poema no hay un corolario específico a este pasaje. Sin embargo, no es difícil imaginar que la idea de una «Nada» generativa en el seno de una creación artística, indisociable de la duración dentro de la cual ocurre y que refleja así la emergencia de las formas de vida en la Naturaleza, a Vallejo le hubiera resultado atractiva¹².

12 *Trilce* XXXVIII no es de modo alguno el único poema de la colección en el cual se puede detectar la influencia directa de Bergson. El poema XLVIII, por ejemplo, parece ser una respuesta creativa directa a los conceptos de número y cantidad expresados en su *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889).

CONCLUSIÓN

Debo remarcar que el análisis antecedente es tentativo y de carácter necesariamente especulativo, y no pretendo haber descifrado definitivamente este poema tan enigmático y desorientador. No obstante, al intentar identificar sus fuentes de inspiración en autores, ideas y textos específicos que sabemos le eran familiares a Vallejo, espero haber demostrado que *todo* en el poema puede ser entendido en relación con las ideas contemporáneas sobre la naturaleza y el funcionamiento de la evolución y, en consecuencia, haber arrojado algo más de luz sobre algunas de sus alusiones y expresiones más oblicuas y recónditas. ¿Lo convierte esto en un arte poética «evolutiva» en vez de una política o estética? En realidad, en lugar de constituir un arte poética en el sentido estricto (esto es, un poema que esboza, defiende y/o pone en práctica una estética en particular), sostendría que es —y que Vallejo pretendía que lo fuera— un poema *ejemplar* en términos culturales, estéticos e incluso políticos más amplios. Al igual que otros poemas de la colección (tales como V, XIX, XXXVI y significativas secciones de otros muchos), *Trilce* XXXVIII tiene toda la pinta de ser una respuesta artística a la repetida directiva del mentor de Vallejo, Manuel González Prada, según la cual la poesía de la época —una época que, insistía, iba dejando atrás las supersticiones y el huero metafisiqueo de antaño— debería ser *científica*¹³. Al destacar y extrapolar algunas de las teorías científicas contemporáneas más inquietantes y contraintuitivas, el poema cumple su cometido de manera más llamativa y memorable que casi ningún otro de *Trilce*. Por consiguiente, funciona no tanto como un manifiesto *para* el tipo de poesía que Vallejo consideraba que él y sus coetáneos deberían escribir, sino más bien como una ilustración radical y calculadamente desconcertante —lo que Nietzsche hubiera denominado «intempestiva»— *de* tal poesía.

13 Para observaciones detalladas sobre el concepto de poesía «científica» de González Prada y la reacción creativa de Vallejo, ver Moran 2014. Los teóricos de la evolución como Darwin, Haeckel y Spencer desempeñaron un papel clave en la visión materialista de González Prada. Además, él enfatizó que el Hombre no era la culminación de sino más bien una vía efímera para un proceso evolutivo en el cual, en un futuro indeterminado, daría lugar a seres que podrían superarlo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERGSON, Henri (1913a). *La evolución creadora*. Tomo I. Traducción de Carlos Malagarriga. Madrid: Renacimiento.

____ (1913b). *La evolución creadora*. Tomo II. Traducción de Carlos Malagarriga. Madrid: Renacimiento.

CLAYTON, Michelle (2013). «Animalestar: Animal Affections in Vallejo's Poetry». En HART, Stephen (ed.). *Politics, Poetics, Affect: Revisioning César Vallejo*. Newcastle: Cambridge Scholars, 117-133.

DARWIN, Charles (1877). *El origen de las especies*. Traducción de Enrique Godínez. Madrid: Perojo.

____ (1880). *El origen del hombre: la selección natural y la sexual*. Traducción de José María Bartrina. Barcelona: Trilla y Serra.

ESPEJO ASTURRIZAGA, Juan (1965). *César Vallejo, itinerario del hombre 1892-1923*. Lima: Librería Editorial Juan Mejía Baca.

HAECKEL, Ernst (1887). *Morfología general de los organismos*. Tomo I. Traducción de Salvador Sanpere y Miquel (revisada por Gaspar Sentiñón). Barcelona: B. Barrera.

____ (1905). *Historia de la creación de los seres organizados según las leyes naturales*. Tomo I. Traducción de Cristóbal Litrán. Valencia: F. Sempere y Compañía.

____ (1907). *Las maravillas de la vida*. Tomo I. Traducción de Rafael Urbano y Mariano Poto. Valencia: F. Sempere y Compañía.

KISHIMOTO YOSHIMURA, Jorge (1993). «Vallejo y la Bohemia de Trujillo». En GONZÁLEZ-VIGIL, Ricardo (ed.). *Intensidad y altura de César Vallejo*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 33-58.

LARREA, Juan (1971). «Darío y Vallejo, poetas consustanciales». *Aula Vallejo*, 8-10, 249-298.

LUGONES, Leopoldo (1997) [1906]. «Ensayo de una cosmogonía en diez lecciones». *Las fuerzas extrañas*. Edición de Arturo García Ramos. Madrid: Cátedra, 233-283.

MORAN, Dominic (2014). «Vallejo and González Prada: A Note on *Trilce* XIX». *Modern Language Review*, 3, 689-707.

_____ (2016). «More on the Sources of *Trilce* XXXVI». *Modern Language Review*, 1, 121-140.

NEALE-SILVA, Eduardo (1975). *César Vallejo en su frase tríllica*. Madison: University of Wisconsin Press.

NERVO, Amado (1955). *Obras poéticas completas*. Buenos Aires: El Ateneo.

ROWE, William (2013). «The Political in *Trilce*». En HART, Stephen (ed.). *Politics, Poetics, Affect: Revisioning César Vallejo*. Newcastle: Cambridge Scholars, 3-19.

SANTOS CHOCANO, José (1954). *Obras completas*. México: Aguilar.

VALLEJO, César (1991). *Trilce*. Edición de Julio Ortega. Madrid: Cátedra.

_____ (2013). *Poesía completa*. Edición de Ricardo González Vigil. Lima: Ediciones Copé.

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Centro de Estudios Vallejanos

Vol. 1, n.º 1, enero-junio, 2018, 71-82

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.31381/archivoVallejo.v1n1.5139

La poesía de César Vallejo: interculturalidad y sujeto migrante en *Trilce* y *Poemas humanos*

The poetry of Cesar Vallejo: interculturalism
and migrant subject in *Trilce* and *Poemas
humanos* ('Human Poems')

CAMILO RUBÉN FERNÁNDEZ-COZMAN

Universidad de Lima

cferna@ulima.edu.pe



RESUMEN

La denominada «poesía intercultural» que implica el diálogo entre las culturas occidentales y las amerindias se manifiesta en la obra de César Vallejo. La ponencia fundamenta cómo la interculturalidad se manifiesta en cuatro niveles en *Trilce* y *Poemas humanos*: la lengua, la estructuración literaria, las estructuras figurativo-simbólicas y la cosmovisión. Asimismo, aborda el análisis del sujeto migrante (categoría formulada por Antonio Cornejo Polar) en los dos poemarios antes mencionados. La migración de Trujillo a Lima o del Perú a París constituyen ejes fundamentales y evidencia cómo la memoria del sujeto migrante está fragmentada en dos espacios: el andino y el occidental. En tal sentido, se tomarán los aportes no solo de Cornejo

Polar, sino también de Ángel Rama para el análisis minucioso de los poemas de Vallejo.

Palabras clave: Vallejo, poesía intercultural, sujeto migrante, *Trilce*, *Poemas humanos*.

ABSTRACT

The so-called «intercultural poetry», that involves dialogue between Western and Amerindian cultures is displayed itself in Cesar Vallejo's works. This paper shows how the interculturalism is manifested in *Trilce* and *Poemas humanos* ('Human Poems') through four levels: language, literary structure, the figurative and symbolic structures and the worldview. It also focuses on the analysis of the migrant subject (category made by Antonio Cornejo Polar) in the two aforementioned poems. The migration from Trujillo to Lima or from Peru to Paris are keystones and they demonstrate how the migrant subject memory is fragmented into two spaces: the Andean and Western. For that reason, the contributions not only of Cornejo Polar but also Angel Rama are considered for the analysis of Vallejo's poems.

Keywords: Vallejo, intercultural poetry, migrant subject, *Trilce* and *Poemas humanos* ('Human Poems').

Recibido: 06/02/18 Aceptado: 10/03/18 Publicado *online*: 31/08/18

La interculturalidad es un concepto emergente en las humanidades. Implica el diálogo, no exento de conflictos, entre las diversas culturas. La poesía intercultural en castellano comienza, en el Perú, con la vanguardia a través de la obra de César Vallejo, Gamaliel Churata (en su periodo vanguardista), Alejandro Peralta y otros poetas del grupo Orkopata. Significa la superación del incaísmo neoclásico de José Joaquín Olmedo, del indianismo (representado por el Romanticismo y Modernismo poéticos) de José Santos Chocano, además de ser un antecedente de la poesía andina en español cuyos exponentes son Mario Florián, el propio Churata (en los poemas insertos en *El pez de oro*) y Efraín Miranda. El impacto del referente amerindio (Cornejo Polar 1980) es más fuerte en la poesía intercultural vanguardista que en la lírica incaísta o indianista. Vallejo es un antecedente de la poesía andina de Florián o Miranda porque revela el funcionamiento de una transculturación poética (Rama 1982) en textos como «Telúrica y magnética» o «Fue domingo en las claras orejas de mi burro».

Otra noción clave es la de sujeto migrante, desarrollada por Antonio Cornejo Polar (1995, 1996), quien resalta el carácter profundamente escindido y descentrado que el desplazamiento migratorio produce, ya que este último «duplica (o más) el territorio del sujeto y le ofrece y lo condena a hablar desde *más* de un lugar» (1996: 841). Por ello, se trata de respetar el cariz fragmentario de la visión del hablante y no reducirlo a una homogeneidad, a todas luces, empobrecedora que distorsiona el carácter múltiple del sujeto migrante (Fernández 2011).

La poesía intercultural se manifiesta en cuatro niveles: la lengua, la estructuración literaria, las estructuras figurativo-simbólicas y la cosmovisión (Fernández 2015, 2016a). Por ejemplo, Vallejo emplea profusamente la oralidad (nivel de la lengua), quiebra la estructura regular del soneto modernista en «Idilio muerto» (plano de la estructuración literaria) y evidencia el empleo de la antítesis (nivel de las estructuras figurativo-simbólicas), a la vez que manifiesta una perspectiva intercultural (estrato de la cosmovisión) que implica el cruce de elementos occidentales y andinos. Paoli afirma que: «El mensaje humano y poético del peruano César Vallejo tiene una

raíz purificada en el alma india, mestiza y serrana, pero no nace de una intención bastárdica y celebrativa exterior y, digamos, paternal respecto a los valores de los grupos marginados y oprimidos, sino de una originaria identidad» (1981: 9).

Ya Mariátegui (1992) había señalado que en Melgar lo indígena es el acento; por el contrario, en Vallejo lo es el verbo. Ballón plantea que en la obra poética vallejana se advierte una diglosia literaria que se manifiesta en el «habla coloquial del castellano andino» (2015: 135) como en el funcionamiento de numerosas lexías que han sido tomadas del quechua como «curacas», «coraquenques», entre otras, aspecto que se manifiesta en *Los heraldos negros*, donde Vallejo, en algunos poemas de índole argumentativa (Fernández 2014), se aleja de la poética edulcorada de Rubén Darío para cultivar una literatura abierta a la asimilación de voces coloquiales y de protesta, como es el caso del poema «La cena miserable», donde aparece la figura del sujeto pobre en la poesía peruana contemporánea.

1. INTERCULTURALIDAD Y SUJETO MIGRANTE EN *TRILCE*

César Vallejo tuvo un creciente interés por las culturas andinas. En sus crónicas periodísticas, escribió sobre Sacsayhuamán y elogió la obra indigenista de Luis E. Valcárcel, así como *Los hijos del Sol*, de Abraham Valdelomar (Vallejo 2002, t. I). Quisiera abordar el poema LXIII, perteneciente a *Trilce*, pues es una de las manifestaciones más palpables de la interculturalidad en la vanguardia poética indigenista en el Perú:

Amanece lloviendo. Bien peinada
la mañana chorrea el pelo fino.
Melancolía está amarrada;
y en mal asfaltado oxidante de muebles hindúes,
vira, se asienta apenas el destino.

Cielos de puna descorazonada
por gran amor, los cielos de platino, torvos
de imposible.

Rumia la majada y se subraya
de un relincho andino.

Me acuerdo de mí mismo. Pero bastan
las astas del viento, los timones quietos hasta
hacerse uno,
y el grillo del tedio y el jiboso codo inquebrantable.

Basta la mañana de libres crinejas
de brea preciosa, serrana,
cuando salgo y busco las once
y no son más que las doce deshoras (Vallejo 1991: 380).

Según González Vigil, existe, en este texto, «una tensión entre la atracción benefactora del ámbito andino (cf. “Encaje de fiebre” y la sección “Nostalgias imperiales” de LHN), y el trasfondo acongojado (con melancolía; “Me acuerdo de mí mismo”; “las doce deshoras”) del hablante lírico, amarrado pero todavía actuante» (Vallejo 1991: 380).

Ferrari (Vallejo 1988a: 269) ha señalado cómo se evoca un paisaje andino, mientras que Hernández Novás (Vallejo 1988b: LXIX-LXX) ha realizado un análisis de cómo este poema fue originalmente un soneto, particularidad ya estudiada por Roberto Paoli (1981) cuando aborda algunos poemas de *Trilce* cuyas primeras versiones fueron sonetos.

Se trata de un poema vanguardista por el uso del verso libre, el empleo de neologismos (por ejemplo, «oxidente») y el cuestionamiento de la estética modernista de Rubén Darío. Vallejo huye de todo preciosismo y emplea un código coloquial absolutamente opuesto a la poética de *Prosas profanas*, donde se manifiestan referencias mitológicas y el culto a la eufonía, tan típico del modernismo.

Vallejo opta por un tono rural y una perspectiva indigenista: «Rumia la majada y se subraya / de un relincho andino», versos que recuerdan el caballo humanizado de *Trilce* LXI, con quien conversa el locutor personaje y, al final, se afirma lo siguiente: «mi caballo acaba fatigado de cabecear / a su vez, y entre sueños, a cada venia, dice / que está

bien, que todo está muy bien» (Vallejo 1991: 375). Frente a los caballos de los conquistadores de José Santos Chocano (quien los elogia de manera palmaria), Vallejo subraya la pertinencia de un caballo andino (el relincho implica una metonimia de efecto en vez de causa), rasgos que se asocian con la valoración positiva de un paisaje de la sierra que aparece en los últimos versos: «Basta la mañana de libres crinejas / de brea preciosa, serrana».

Desde el punto de vista retórico, destaca el campo figurativo de la metáfora a través del procedimiento de la personificación tan distintivo de la poesía de Vallejo. Dicha característica se observa en el verso siguiente: «la mañana chorrea el pelo fino». En tal sentido, el mundo andino se asocia con el amanecer y, por lo tanto, con el tiempo auroral. Ello lleva al locutor a decir «Me acuerdo de mí mismo», en otras palabras, se intenta reconstruir el pasado a partir de un presente marcado por la luz del alba y por el recuerdo de una experiencia amorosa: «Cielos de puna descorazonada / por gran amor, los cielos de platino, torvos / de imposible». Vallejo, pues, ha universalizado la poesía peruana, pero no ha olvidado las culturas andinas, pues no ha dejado en el tintero sus propias raíces culturales que dan pleno sentido a la existencia humana (Fernández 2017b).

Para analizar el papel del sujeto migrante, nos centraremos en el poema XIV, que dice así:

Cual mi explicación.

Esto me lacera de tempranía.

Esa manera de caminar por los trapecios.

Esos corajosos brutos como postizos.

Esa goma que pega el azogue al adentro.

Esas posaderas sentadas para arriba.

Ese no puede ser, sido.

Absurdo.

Demencia.

Pero he venido de Trujillo a Lima.

Pero gano un sueldo de cinco soles (Vallejo 1991: 260).

Hay un estilo abiertamente elíptico: «Ese no puede ser, sido // Absurdo. // Demencia»; ello «remite a la dependencia del yo poético respecto de los nombres y la opresiva reclusión a que ellos nos someten» (Escobar 1973: 137). Yurkievich (1974) enfatiza que aquí se percibe que la poesía de Vallejo se alimenta del mundo de los sueños. Creemos que la figura del sujeto migrante (que ha venido de Trujillo a Lima y gana cinco soles) observa la polifacética realidad a través de una mirada múltiple. En principio, contempla el absurdo de la vida, donde reina la autenticidad y, además, la organización espacial allí se ha mutado repentinamente (la tradicional oposición «arriba-abajo» ha sido, sin duda, reestructurada). El deseo no puede ser entendido plenamente sobre la base de la organización racionalista. La demencia y el deseo parecieran hermanarse en el mundo onírico.

El final del poema trasunta la posición del sujeto migrante. El «pero» implica el funcionamiento de una oposición respecto del contenido anteriormente desarrollado en el texto. Si antes primaba la visión onírica y algo alucinatoria, ahora se impone una realidad incuestionable: el sujeto ha migrado de Trujillo a Lima, es decir, ha realizado un recorrido geográfico incuestionable. Hemos vuelto al estilo distintivo que, desde una óptica estratégica, ordena los objetos y seres manteniendo la idea de flexibilidad. No más sueños, ahora se impone un mundo donde prima lo económico, pues se gana solo un sueldo de cinco soles: «Es bueno recordar que, en 1922, la revista *Variedades* en la que colaboró Vallejo costaba veinte centavos de sol. No era mucho obviamente un sueldo de cinco soles» (Martos y Villanueva 1989: 108). Indudablemente, no se trata de caer en una lectura referencialista ni olvidar que el texto literario es, sobre todo, una ficción. No obstante, toda obra artística tiene como base la experiencia vivencial del autor, la cual es transformada en imaginaria poética.

El sujeto migrante, antes de los últimos versos, hablaba desde un no-lugar, o sea, desde un espacio «onírico», por eso su discurso se entrecortaba y era elíptico. Al final de *Trilce* XIV, se observa que enuncia, en alguna medida, su discurso desde Lima, pero recuerda su estancia en Trujillo. Se desplaza y este trajinar implica un descentramiento porque no se sitúa plenamente en la capital del Perú, sino que se halla desubicado, fuera de sí. Cornejo Polar (1995) decía que migrar era algo así como «nostalgia», vale decir, sentir nostalgia de algo que pudo ser en Trujillo, pero que ahora no podrá ser en Lima.

2. INTERCULTURALIDAD Y SUJETO MIGRANTE EN POEMAS HUMANOS

La modernidad como proyecto social tiene, por lo menos, dos posibilidades en América Latina. En primer lugar, *una modernidad cosmopolita no europea*, representada por la obra de Jorge Luis Borges. En segundo término, *una modernidad de raigambre amerindia*, representada por Vallejo no solo en «Idilio muerto», sino también en «Telúrica y magnética», donde subraya:

¡Auquéridos llorosos, almas mías!
¡Sierra de mi Perú, Perú del mundo,
y Perú al pie del orbe; yo me adhiero!
¡Estrellas matutinas si os aromo
quemando hojas de coca en este cráneo,
y cenitales, si destapo,
de un solo sombrero, mis diez templos!
¡Brazo de siembra, bájate, y a pie! (Vallejo 1991: 546).

Vallejo procede sinecdóquica y metonímicamente. La sierra es parte del Perú y este del mundo. No obstante, hay un fenómeno de contigüidad: el Perú se encuentra «al pie del orbe», vale decir, al lado de un espacio universal. La identidad nacional es vista, entonces, como una pluralidad: las hojas de coca remiten al legado andino; en cambio, la noción de orbe supone una perspectiva internacional. En tal sentido, dialogan creativamente las culturas andinas y las occidentales, perspectiva diferente de la de Mario Vargas Llosa (2012),

quien, en *La civilización del espectáculo*, plantea que la cultura de élites ilustradas es superior a la cultura popular (Fernández 2016b, 2017a). Para Vallejo, es posible el diálogo intercultural; en cambio, para Vargas Llosa, este no es posible.

Quisiéramos examinar el papel del sujeto migrante en *Poemas humanos*. En «Hoy me gusta la vida mucho menos...», el poeta escribe:

Hoy me gusta la vida mucho menos,
pero siempre me gusta vivir: ya lo decía.
Casi toqué la parte de mi todo y me contuve
con un tiro en la lengua detrás de mi palabra.

Hoy me palpo el mentón en retirada
y en estos momentáneos pantalones yo me digo:
¡Tánta vida y jamás!
¡Tántos años y siempre mis semanas!...
Mis padres enterrados con su piedra
y su triste estirón que no ha acabado;
de cuerpo entero hermanos, mis hermanos,
y, en fin, mi ser parado y en chaleco.

Me gusta la vida enormemente
pero, desde luego,
con mi muerte querida y mi café
y viendo los castaños frondosos de París
y diciendo:
Es un ojo éste, aquél; una frente ésta, aquélla... Y repitiendo:
¡Tánta vida y jamás me falla la tonada!
¡Tántos años y siempre, siempre, siempre!

Dije chaleco, dije
todo, parte, ansia, dije casi, por no llorar.
Que es verdad que sufrí en aquel hospital que queda al lado
y está bien y está mal haber mirado
de abajo para arriba mi organismo.

Me gustará vivir siempre, así fuese de barriga,
porque, como iba diciendo y lo repito,
¡tánta vida y jamás! ¡Y tántos años,
y siempre, mucho siempre, siempre, siempre! (Vallejo 1991: 534).

Aquí se observa el desplazamiento del sujeto migrante desde el espacio andino (representado por la figura de los padres y de los hermanos) al entorno francés, que se encarna en la ciudad de París y sus castaños frondosos. El locutor siente predilección por asumir plenamente el acto de vivir, tanto en el presente como en el pasado y el futuro: «Me gustará vivir siempre, así fuese de barriga». Lo interesante es el uso magistral de los tiempos verbales asociados a diversos momentos de la vida del hablante. En la memoria de este último aparecen los progenitores, que están vivos a pesar de que se hallan enterrados. La personificación, como recurso figurativo, es clara a través del uso de una expresión coloquial: el «triste estirón» que no ha concluido (pasado) y seguirá siempre vigente en la memoria del locutor. Ello evidencia cómo el espacio andino, para el sujeto migrante, se halla palpitante en el entorno parisino. Lo mismo sucede con los hermanos, que están «de cuerpo entero», como si fueran personas que acompañarán siempre al locutor en Francia. Por último, en el presente, se observa la acción de estar «viendo los castaños frondosos de París». Por eso, la memoria del migrante se halla fragmentada entre un pasado familiar que se encuentra vivo y un presente europeo donde habita el hablante. El poeta contrasta, gramaticalmente, el «hoy» («me gusta») con el «ayer»: «ya lo decía». Este procedimiento le da densidad conceptual al poema. Desde el punto de vista retórico, destacan la antítesis (vida frente a la muerte) y la paradoja: le gusta la vida, mas acompañada plenamente por la muerte. Es digna de relieve la repetición de los enunciados exclamativos, que evidencia la emoción del hablante que se encuentra con el latido persistente, aunque este implique una honda reflexión sobre la impredecible muerte.

La poesía de Vallejo es intercultural y ello constituye una crítica del etnocentrismo que plantea la idea (sustentada por Vargas Llosa) de que hay culturas superiores e inferiores. Asimismo,

Vallejo —como José María Arguedas— representa la memoria fragmentada del sujeto migrante que habla desde diversas ópticas (el aquí y el allá) para plantear la noción de que la identidad es interminablemente heterogénea.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BALLÓN, Enrique (2015). «Diglosia poética. Vallejo/Verlaine». *Lexis*, 1, 133-160.

CORNEJO POLAR, Antonio (1980). *La novela indigenista. Literatura y sociedad en el Perú*. Lima: Lasontay.

_____ (1995). «Condición migrante e intertextualidad multicultural: el caso de Arguedas». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 42, 101-109.

_____ (1996). «Una heterogeneidad no dialéctica: sujetos y discursos migrantes en el Perú». *Revista Iberoamericana*, 176-177, 837-844.

ESCOBAR, Alberto (1973). *Cómo leer a Vallejo*. Lima: P. L. Villanueva.

FERNÁNDEZ COZMAN, Camilo (2011). *Sujeto, metáfora, argumentación*. Lima: Universidad San Ignacio de Loyola.

_____ (2014). *Las técnicas argumentativas y la utopía dialógica en la poesía de César Vallejo*. Lima: Editorial Cátedra Vallejo.

_____ (2015). *El cántaro y la ola. Una aproximación a la poética de Octavio Paz*. Segunda edición. Huarás: Killa Editorial.

_____ (2016a). *Interculturalidad y sujeto migrante en la poesía de Vallejo, Cisneros y Watanabe*. Lima: Universidad de Lima.

_____ (2016b). «El etnocentrismo radical en *La utopía arcaica* y *La civilización del espectáculo*, de Mario Vargas Llosa». *Castilla. Estudios de Literatura*, 7, 517-539. Recuperado de <<http://www5.uva.es/castilla/index.php/castilla/article/view/542>>. (Consulta 26 de febrero de 2018).

_____ (2017a). «El estilo separativo, la inteligencia figural y el etnocentrismo en *La civilización del espectáculo* de Mario Vargas Llosa». *Acta literaria*, 54. Recuperado de <https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-68482017000100187>. (Consulta 26 de febrero de 2018).

_____ (2017b). «Las dos tendencias de la vanguardia poética en el Perú». Recuperado de <https://www.academia.edu/34276407/LAS_DOS_TENDENCIAS_DE_LA_VANGUARDIA_PO%C3%89TICA_EN_EL_PER%C3%9A>. (Consulta 26 de febrero de 2018).

MARIÁTEGUI, José Carlos (1992). *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Amauta.

MARTOS, Marco y Elsa VILLANUEVA (1989). *Las palabras de Trilce*. Lima: Seglusa.

PAOLI, Roberto (1981). *Mapas anatómicos de César Vallejo*. Mesina-Firenze: Casa Editrice D'Anna.

RAMA, Ángel (1982). *Transculturación narrativa en América Latina*. México D. F.: Siglo XXI.

VALLEJO, César (1988a). *Obra poética*. Edición crítica de Américo Ferrari. París y Madrid: Colección Archivos.

_____ (1988b). *Poesía completa*. Edición crítica y estudio introductorio de Raúl Hernández Novás. La Habana: Editorial Arte y Literatura y Casa de las Américas.

_____ (1991). *Obra poética (Obras completas, tomo I)*. Edición, prólogo, bibliografía e índices de Ricardo González Vigil. Lima: Banco de Crédito del Perú.

_____ (2002). *Artículos y crónicas completos*. Tomo I. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

VARGAS LLOSA, Mario (2012). *La civilización del espectáculo*. Barcelona: Alfaguara.

YURKIEVICH, Saúl (1974). «En torno de *Trilce*». En ORTEGA, Julio (ed.). *César Vallejo*. Madrid: Taurus, 245-264.

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Centro de Estudios Vallejanos

Vol. 1, n.º 1, enero-junio, 2018, 83-102

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.31381/archivoVallejo.v1n1.5140

Vallejo migrante y la diáspora poética latinoamericana

Vallejo migrant and Latin American poetic diaspora

JOSÉ ANTONIO MAZZOTTI

Tufts University

jamazzotti@yahoo.com



RESUMEN

Para nadie es un secreto que el itinerario geográfico de César Vallejo fue no solo variado, sino accidentado. De su natal Santiago de Chuco había que viajar cuatro horas a lomo de caballo hasta la ciudad costeña de Trujillo (donde concluyó su bachillerato en Letras) y luego a Lima (generalmente en barco). Una vez en la capital peruana, hacia 1915, Vallejo intentó ser aceptado en los círculos literarios con relativo éxito, sobre todo después de la publicación de *Los heraldos negros* en 1918-1919. Sin embargo, una vez aparecido *Trilce* en 1922, muchas puertas se le cerraron, y hasta se vio implicado antes de ello en un conflicto policial que le valió casi cuatro meses de cárcel. Como consecuencia, el poeta partió para París en 1923, golpeado y amargado del Perú, para nunca más volver. Esta ponencia examina cómo la continua condición migrante del poeta resume y explica parcialmente el conflicto de millones de latinoamericanos durante su tiempo y a lo largo del siglo

XX. Más específicamente, me interesa notar la internalización de esa experiencia y las formas en que se manifiesta en su poesía inicial, la de la llamada etapa peruana, así como algunas de las huellas que ha dejado en la producción poética más reciente.

Palabras clave: Vallejo, sujeto migrante, *Los heraldos negros*, *Trilce*, diáspora poética latinoamericana.

ABSTRACT

It is no secret that the geographical route of Cesar Vallejo was not only diverse but bumpy. From his native Santiago de Chuco, he traveled four hours on horseback to the coastal city of Trujillo (where he completed his Bachelor of Arts degree) and then continued to Lima by ship. Once arriving to the Peruvian capital around 1915, Vallejo tried to be accepted in literary circles with relative success, especially after the publication of *Los heraldos negros* ('The Black Heralds') in 1918-1919. However, after *Trilce* was published in 1922, many doors were closed to him, and even he was involved in a police conflict which gave him almost four months in prison. As a result, he traveled to Paris in 1923. He felt he was fed up and beaten by Peru and that he was never coming back. This paper examines how the continuous migrant condition of the poet summarizes and explains partly the conflict of millions of Latin Americans during his time and throughout the 20th century. More specifically, it is important to note the internal process of these experiences and the ways how it is manifested in his initial poetry: the so-called Peruvian stage, as well as some of the marks left in the more recent poetic production.

Keywords: Vallejo, migrant subject, *Los heraldos negros* ('The Black Heralds'), *Trilce*, Latin American poetic diaspora.

Recibido: 01/03/18 Aceptado: 30/03/18 Publicado *online*: 31/08/18

Para nadie es un secreto que el itinerario geográfico de César Vallejo fue no solo variado, sino accidentado. De su natal Santiago de Chuco había que viajar varias horas a lomo de caballo o burro hasta la ciudad costeña de Trujillo (donde concluyó su licenciatura en Letras) y luego a Lima (generalmente en barco). Una vez establecido en la capital peruana, hacia 1915, Vallejo intentó ser aceptado en los círculos literarios con relativo éxito, sobre todo después de la publicación de *Los heraldos negros* en 1918 (aunque la circulación del libro se dio en 1919). Sin embargo, una vez aparecido *Trilce*, en 1922, muchas puertas se le cerraron, y hasta se vio implicado antes de ello en un conflicto policial que le valió casi cuatro meses de cárcel. Como consecuencia, el poeta partió para París en junio de 1923, golpeado y amargado del Perú, para nunca más volver.

Pero no voy a concentrarme ahora en los detalles biográficos de Vallejo, por lo demás bastante sabidos. Me interesa más bien examinar cómo la continua condición migrante del poeta resume y explica parcialmente el conflicto de millones de latinoamericanos durante su tiempo y a lo largo del siglo XX. Más específicamente, subrayaré la internalización de esa experiencia y las formas en que se manifiesta en su poesía inicial, la de la llamada etapa peruana, así como algunas de las huellas que dejó en su producción poética posterior y la tradición latinoamericana. Mostraré cómo la conflictiva modernidad de principios del siglo XX en el Perú implica formas de la migrancia y resoluciones verbales significativas de la globalización de aquellos años, que quizá sirvan para entender problemas y resoluciones análogas en nuestra propia globalización ya un siglo después. ¿Cómo leer a Vallejo desde la poscolonialidad posindustrial? ¿Cómo entender su problemática modernidad en función de otras agendas y otras coordenadas históricas? ¿Cómo se relaciona la migrancia de entonces con la de ahora? ¿Qué papel cumple en el surgimiento de una serie de poéticas modernas y posmodernas? Pues bien, tratemos de responder estas preguntas.

Los críticos Jorge Guzmán y José Cerna-Bazán ponen énfasis en las condiciones culturales específicas de la producción de Vallejo durante su periodo peruano. Al abordar el problema del mestizaje no necesariamente armónico de los mecanismos de la escritura vallejianca,

Guzmán, por ejemplo, explora el terreno de esa modernidad por reflejo, sacudida por las contradicciones étnicas, lingüísticas y de muchos tipos de la sociedad peruana y andina en general. Cerna-Bazán, por su lado, reconoce la diferencia trazada por Marshall Berman entre *modernity* y *modernism*, y acepta que en países periféricos, hoy mancomunados a la fuerza en el saco del tercermundismo, el *modernism* o modernidad artística posee una «desesperada incandescencia» que el *modernism* noratlántico no posee. El crítico peruano acuña el término «dehiscencia» como una disolución del mundo, si bien incandescente, sin solución dialéctica, y que «se desarticula sin formar una nueva unidad» (Cerna-Bazán 1995: 59). Reconocer en el Vallejo del periodo peruano una presencia importante del referente natural y social andino sirve para explicar cómo desde *Los heraldos negros*, pero sobre todo en *Trilce*, se resemantizan algunos de los componentes de la escritura de vanguardia rápidamente digeridos por Vallejo en sus lecturas de Mallarmé (el de «Un coup de des...») y la primera vanguardia europea a través de revistas españolas como *Cervantes* y otras que llegaban al pequeño mercado librero peruano del momento¹.

Si es posible rastrear una línea nativista (entre otras filiaciones, claro) en el primer Vallejo, convendría entonces hacer una revisión, siquiera somera, a los perfiles de esta imagen de referencia y vuelta emotiva al origen andino. Es decir, lo que serían la subjetividad y los mecanismos de lenguaje de esa primera migración interna en la vida del poeta, la que va de Santiago de Chuco a Trujillo y Lima, pues de alguna manera lo acompañarán a lo largo de sus otras migraciones. En esta revisión se puede encontrar una serie de marcas textuales que indican una modernización discursiva planteada ya desde *Los heraldos negros*. Tal contemplación (significado original del término griego *theoria*) nos permitiría trasponer con menos mareo el supuesto abismo que separa el primer libro de Vallejo del posterior y enigmático *Trilce*.

Es importante mencionar en este sentido que la presencia del lenguaje coloquial, de modismos y peruanismos, de materia verbal

1 La influencia del uso mallarmeano del espacio en blanco fue planteada inicialmente por Xavier Abril en 1958. Ver también Mazzotti 1991, nota 1.

nativa, es un tema que merece todavía atención y desarrollo. Ya Alberto Escobar (1973: 121) y Julio Ortega (1972: 48) han señalado la importancia de la norma coloquial y de su uso, que revela un intento de focalización interna por parte del sujeto migrante mestizo a lo largo de *Los heraldos negros*. En efecto, es posible rastrear numerosos usos de giros populares y referencias a personajes rurales de extracción indígena en todo el libro. El inventario no se reduce a los peruanismos empleados (estudio que ya realizó César Ángeles Caballero en 1958), sino que debe abarcar toda una recreación del paisaje en función de una peculiar manera de concebir el pasado andino.

Naturalmente, el prurito exotista del novomundismo chocanescos en plena vigencia durante esos años ha hecho pensar que los poemas de directa referencia al ambiente rural cumplen puntualmente con una convención ya largamente establecida dentro de la escritura poética modernista. Sin embargo, no aparecerán los «incas sensuales y finos» de Darío y Chocano, sino los «indios tristes», las «pallas», los «yaravíes», los «llanques», los «huacos» y los «coraquenques» de una celebración discreta pero decididamente unificadora de la variedad dentro de la población y las tradiciones indígenas andinas. En los poemas que se agrupan bajo el significativo título de sección «Nostalgias imperiales», por ejemplo, en *Los heraldos negros*, Vallejo se encarga de elaborar una imagen del pasado andino como recuperación de una supuesta unidad incaica que parecería encontrar su continuidad solo en la escritura misma. Estos son los años, recordemos, de la atención prestada por los grupos letrados hacia el «verdadero Perú», que Manuel González Prada había identificado en su «Discurso en el Politeama» con las masas indígenas de la serranía. Son los años también de sucesivas rebeliones campesinas contra el latifundio, y de las primeras investigaciones arqueológicas de Julio César Tello y medicinales de Hermilio Valdizán, sin mencionar los brotes simultáneos del indigenismo en las artes plásticas y la música. Aunque la preocupación por el indígena y su valiente defensa datan de mucho tiempo antes (bastaría como botón de muestra mencionar el largo alegato del fraile criollo Buenaventura de Salinas en 1630), muy poco se había hecho hasta principios del siglo XX por incorporar fragmentos del discurso indígena dentro del circuito poético «culto».

Pero el problema no se agota ni se soluciona allí. Las menciones a fragmentos culturales del pasado incaico no tendrían mayor sentido fuera del ornamental si no participara en ellas la visión de una nacionalidad moderna cuya base lingüística se encuentra en las mismas raíces de la discriminación diglósica. No es gratuito, por eso, que un poeta como José María Eguren se expresara en términos despectivos de la escritura de Vallejo. Decía el autor de *Simbólicas*, en una cita bastante conocida, pero que siempre vale la pena repetir:

—Vallejo es un hombre de gran sensibilidad [...], pero no traduce esa sensibilidad de manera poética. Cuando yo leo versos suyos en los que dice «poto de chicha» o algo por el estilo, me desconcierto. Eso no es poesía. Es difícil imaginar nada menos poético. ¡«Poto de chicha»!, ¡«poto de chicha»! Suena vulgar e inclusive es antipoético. Si no siempre dice cosas como «poto de chicha», por ahí van las otras. La verdad es que no entiendo a Vallejo (citado en Alegría 1974: 436).

La opinión de Eguren pareció ser corroborada por otros poetas consagrados del momento, como el propio José Santos Chocano, que aludió a Vallejo en una entrevista como «el poeta sin poemas», refiriéndose específicamente a *Trilce*, o como Alberto Ureta, el autor de *Rumor de almas*, que blandía en sus clases del colegio Guadalupe un ejemplar de *Trilce* profiriendo adjetivos ridiculizantes sobre Vallejo y su obra (Espejo 1965: 109-110). Que *Trilce* causara semejante rechazo es comprensible dada la singularidad de su estilo, pero que existiera previamente una corriente de opinión semejante con respecto a *Los heraldos negros* exige una reflexión más puntual. Si bien es cierto que hubo opiniones favorables, como la de González Prada, a quien Vallejo llamaba su maestro, también ocurre que esta intromisión del castellano andino y de quechuisms despertaba reacciones como la de Eguren, que ubicaban el espacio de la poesía dentro de un registro lingüístico estándar y hasta cultista. Al exaltarse frente al famoso «poto de chicha» vallejiano, Eguren no hacía más que reforzar una imagen del quehacer escritural y por lo tanto de

la legitimidad literaria institucional según una práctica de antigua estirpe discriminadora, propia de una renovada ciudad letrada dentro de la República Aristocrática.

Pero esta constatación bastante obvia debe servirnos para mirar en algunos poemas de *Los heraldos negros* no solo la incorporación en el circuito poético «culto» de sujetos aparentemente representativos de la subalternidad económica, social y étnica del Perú de esos años. Hay que considerar también que las imágenes ofrecidas de la ya aludida unidad incaica y su engañosa homogeneidad racial como objeto de deseo apelan a una elaboración que durante el periodo republicano tiene su antecedente más obvio en el incaísmo del siglo XIX. Y esto para no mencionar que los sectores mestizos del XVIII, expulsados de cualquier contienda por la hegemonía política luego del decapitamiento literal de la rebelión de Túpac Amaru II en 1781, habían también elaborado sus propias formas expresivas de la nostalgia incaica por obra y gracia de la lectura y difusión de los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso². Por el lado criollo, un buen sector de la intelectualidad peruana (no el liderado por Riva-Agüero y los hispanistas, naturalmente) elaboraba en el siglo XX sus configuraciones de la ansiada unidad nacional y por lo tanto del salto hacia el estado moderno, abarcador y representativo, a partir de los estereotipos heredados sobre el supuesto sentido justiciero y el origen primordial puro de la administración cuzqueña. Y esto a pesar de que ya desde fines del XIX se habían venido publicando crónicas alternativas sobre el pasado incaico, como las de Betanzos, Pachacuti Yamque y *El señorío de los incas* de Cieza de León.

Para ahondar en el tema de la nostalgia, la migrancia y el ansiado retorno al lugar de origen, veamos el poema «Idilio muerto», de la misma sección de «Nostalgias imperiales» en *Los heraldos negros*. Solo para recordarlo, conviene verlo en su extensión:

2 Ver Guibovich y Mazzotti 1998 para un recuento de la recepción del Inca Garcilaso en el Virreinato peruano.

Idilio muerto

Qué estará haciendo esta hora mi andina y dulce Rita
de junco y capulí;
ahora que me asfixia Bizancio, y que dormita
la sangre, como flojo cognac, dentro de mí.

Dónde estarán sus manos que en actitud contrita 5
planchaban en las tardes blancuras por venir;
ahora, en esta lluvia que me quita
las ganas de vivir.

Qué será de su falda de franela; de sus
afanes; de su andar; 10
de su sabor a cañas de mayo del lugar.

Ha de estarse a la puerta mirando algún celaje,
y al fin dirá temblando: «Qué frío hay... Jesús!»
y llorará en las tejas un pájaro salvaje.

Este es un poema que podría motivar un larguísimo análisis. Suficiente se ha escrito sobre el tema. Para ello, bastaría leer los acercamientos de Neale-Silva y Cornejo Polar, entre otros. La maestría es evidente: veáse, por ejemplo, cómo se teatraliza el referente en la imagen de la «lluvia que me quita / las ganas de vivir», quitándosele literalmente al poema en el verso 7 con un endecasílabo la alternancia entre alejandrinos y heptasílabos de los versos anteriores. También puede verse dicha teatralización en la onomatopeya del frufrú de la ropa en los versos 9 y 10, que dicen: «Qué será de su falda de franela, de sus / afanes, de su andar». Y, por qué no, la repetición de la «jota» en el último verso, para insinuar el sonido acre y sordo de un pájaro en agonía. Pero más que los hallazgos formales, aquí prefiero enfatizar el sistema de oposiciones migratorias que genera el breve poema. La más obvia es la oposición entre Rita (el mundo femenino) y el poeta (el masculino). Cada uno de ellos vive ahora en esferas separadas. Salta a la vista la oposición

básica del pensamiento humano entre un aquí y un allá, que señalara Juri Lotman como premisa básica de las autodefiniciones culturales de toda sociedad. Rita en la sierra andina, quizá en el Santiago de Chuco natal³, en medio de la naturaleza; y el poeta en Lima, a la que llama «Bizancio» en alusión al esplendor, en este caso de una antigua capital virreinal, pero también de la modernidad, que lo asfixia, sin embargo, y le entorpece y diluye la sangre. Pero Bizancio es también el lugar confuso de las discusiones bizantinas, de un caos inverso, de una alteridad. La crítica de la modernidad pasa por este camino del *ubi sunt?*, en que también se oponen el pasado (o búsqueda de la comunidad y la abundancia) y el presente (o el aislamiento y la escasez). Más aún: mientras el poeta se constituye en el texto que escribe y publica, y a la vez elabora una figura literaria que ha caracterizado en buena medida el resto de su obra, en pocas palabras, mientras el poeta echa mano de la escritura, Rita solo aparece representada mediante la oralidad. Su exclamación «¡Qué frío hay, Jesús!», paradójicamente está recogida en un medio escrito, pero aparece como único testimonio de oralidad «primaria» en todo el poema.

El llamado nativismo del primer Vallejo corre paralelo a los vasos comunicantes ubicables entre sus dos primeros libros, por ejemplo, en la oralidad ya mencionada en *Heraldos* y el «ab / sorbo heroína para pena» del poema LVII de *Trilce* o el «Vusco volvvver de golpe el golpe» del poema IX. También a través de expresiones como el «Hoy no ha venido nadie a preguntar; / ni me han pedido en esta tarde nada» del poema «Ágape» de *Heraldos*, y el «He almorzado solo ahora, y no he tenido / madre, ni súplica, ni sírvete, ni agua» del poema XXVIII

3 La mencionada Rita del poema podría haber sido una muchacha de nombre Rita Uceda Callirgos, según la ha identificado el escritor peruano Eduardo González Viaña, nacido, como Vallejo, en el departamento de La Libertad. Ella formaba parte de una de las familias tradicionales de Santiago de Chuco. Anecdóticamente, Rita Uceda se convertiría con los años en la madre del guerrillero Luis de la Puente Uceda, quien moriría en 1965 peleando por el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR). Es hoy considerado uno de los dos grandes hijos ilustres de Santiago de Chuco. El otro, obviamente, es César Vallejo (González Viaña, comunicación personal, 2014).

de *Trilce*. O como el «Me siento bien» del poema «Rosa blanca» de *Heraldos* y el «Me siento mejor» del número XLII de *Trilce*. Es lógico suponer que tratándose del mismo autor habrá ciertas continuidades de estilo, a pesar de la ruptura radical que supone en tal sentido la materialidad verbal de *Trilce*.

De ahí que al darse dentro de las configuraciones históricas y sociales de *Los heraldos negros* una relación conflictiva entre el pasado incaico y el presente indígena, el espacio nacional unitario de la nostalgia imperial plantee necesariamente una solución fallidamente reconstructiva. Asimismo, la recuperación de la comunión con la pareja y el mundo andino resulta truncada y resuelta en la transformación de la voz poética en lloro de «pájaro salvaje». Sin embargo, estos intentos fallidos tienen visos de una linealidad temporal sucesiva y cancelatoria, como la que supone el uso de la escritura alfabética dentro de un registro consagrado e indirectamente aplastante de la oralidad. Si *Trilce* como libro y como título es en parte un desarrollo de esta premisa en busca de corolario, los puentes para estudiar ambos libros como distintas caras de la misma moneda pueden tenderse con mayor tiento. Y esto en función de una modernidad en la cual, finalmente, la representatividad del habitante de extramuros aparece de nuevo frustrada, aun más tratándose de un alejamiento casi absoluto del consumo contemporáneo como el que *Trilce* significó en su momento. Sin duda que estas reflexiones apuntan a contribuir, aunque modestamente, a la mejor comprensión de esa aparente isla literaria como la que durante quizá demasiado tiempo se ha concebido el segundo libro de Vallejo.

Pero las migraciones verbales del poeta no cesan con la explosión discursiva que supone *Trilce*. Ya he mencionado el gran viaje a Europa, que tiene como destino París, donde residirá hasta su muerte en 1938, con viajes intermitentes a España, la Unión Soviética, Italia y Alemania. No debe suponerse, sin embargo, que Vallejo fue a París como otros latinoamericanos dispuestos a quedar deslumbrados por la modernidad burguesa y el refinamiento de la antigua Lutecia. Como bien ha aclarado Guido Podestá, Vallejo llega a París con la postura del etnógrafo que va a registrar los alcances y limitaciones de la modernidad capitalista en el hemisferio norte. Su reacción casi inmediata es la del

voyeur extranjero que es tratado como *sauvage* o es ignorado por la autosuficiencia de la cultura metropolitana. Basta ver una cita de una crónica de 1924, en que Vallejo declara:

Puede Europa desdeñar o ignorar a los africanos o a los australianos. ¿Pero a nosotros? Para respetar y admirar a la India —que se anuncia estupenda— ha bastado un Tagore; para respetar y temer al Japón —que ya se ha impuesto al mundo— bastó un Yanagata; para respetar y temer a Yanquilandia —que ya tiene en sus manos, como bolsa diabólica, el estómago del mundo— bastó un Grant. Para respetarnos a nosotros los latinoamericanos —que ya nos hemos anunciado y vamos a imponernos— ¿no basta un Simón Bolívar ni un Rubén Darío? ¡Hipócritas! Conocemos la treta. Europa simula ignorarnos. Se esfuerza, con insistencia ridícula y simplona, en demostrar que nos ignora y nos desdeña. No es que se esfuerce en no conocernos. Nos conoce. Sería inútil que pretendiera ignorarnos. Se trata de una artimaña sosa y lastimosa. Es el vulgar expediente del que pretende derribar a un adversario, y no pudiendo atacarle, apela al desdén simulado, demostrando ni siquiera advertirle —pues tal es su insignificancia—, cuando en verdad le está observando de soslayo en sus menores gestos, y le teme y hasta le sueña de puro miedo⁴.

Al colocar a América Latina como un sueño producto del miedo, Vallejo está acusando esas zonas de inestabilidad epistemológica y ontológica generada por los otros en un país de larga tradición colonialista como Francia. Pero Vallejo llega a Europa para descubrir que otras formas de modernidad son posibles y no se detiene en la denuncia de la autosuficiencia europea. En tal sentido, como intelectual de la periferia, coincide con la posterior propuesta de Chakrabarty en *Provincializing Europe*, al insistir en que los europeos niegan aquella parte de la totalidad de la cultura occidental en la que no pueden reconocerse plenamente. Eso, por lo tanto, relativiza la validez de una cultura que se asume como superior, tal como había ocurrido en la

4 *Desde Europa*, p. 16, publicado originalmente en el artículo «Cooperación» en el diario *El Norte*, de Trujillo, 26 de febrero de 1924.

migración inicial desde Santiago de Chuco hasta Trujillo y Lima. Ya en Francia, la paralela migración de Vallejo hacia el internacionalismo socialista es la salida lógica a esta indignación inicial que sufre a partir de 1923. No debe sorprendernos, sin embargo, esta actitud temprana hacia la autosuficiencia europea, pues ya el propio Darío había denunciado el conformismo onfalocéntrico del *establishment* intelectual parisino. Vallejo va más lejos, y en ese discurrir vital, en ese alejamiento del núcleo civilizatorio, su poesía se va armando de nuevos elementos expresivos, sin duda elaborados a partir de otras vanguardias. Recordemos, sin embargo, su «Autopsia del surrealismo» y sus burlas a los intelectuales de café. En este tránsito hacia el marxismo militante, no deja de haber brechas reveladoras de la profunda escisión ontológica producida por la contraposición entre el allá y el acá, avizorada desde *Los heraldos negros*.

Como señalé en mi libro *Poéticas del flujo* (2002), el descentramiento ontológico y epistemológico que la migración a veces provoca, bautizable con el neologismo de *migrancia*, adquiere manifestaciones más concretas en nuestros días a partir de la galopante globalización y su traslación desterritorializada de capitales y mano de obra. Conviene recordar, como ha señalado Abril Trigo, que «la conquista y colonización del Nuevo Mundo es el punto de inflexión de esta primera fase de las migraciones modernas» (2000: 274). También, según sostiene el historiador John Coatsworth, el continente americano ha sufrido cuatro procesos de globalización a partir de la conquista: el primero en el siglo XVI con la invasión europea; el segundo, el de la importación acelerada y masiva de esclavos africanos sobre todo en el siglo XVIII. El tercero, ocurrido entre fines del siglo XIX y principios del XX, significó la llegada de millones de europeos (sobre todo italianos, españoles e irlandeses) y de asiáticos (especialmente chinos y japoneses) para contribuir con su mano de obra a la expansión de las haciendas y el comercio. Y sobre el cuarto, es ya un consenso que en el siglo XX uno de los fenómenos más importantes de la humanidad es la migración que ha revertido del flujo de europeos hacia sus colonias o excolonias al flujo de millones de habitantes del llamado Tercer Mundo hacia las antiguas metrópolis o hacia las nuevas potencias mundiales en el

hemisferio boreal, es decir, nuestra globalización actual, que no sería sino una cuarta ola migratoria latinoamericana. Este desarraigo físico no siempre supone el desarraigo cultural del migrante, pero en alguna medida lo afecta hasta el punto de tener a veces que incorporar como herramientas de su supervivencia una nueva lengua y estrategias de organización inéditas en su lugar de origen. A pesar de que siempre hay algún grado de modificación en el imaginario de quien se traslada de una región a otra o de su país a uno ajeno, se suele diferenciar entre el *inmigrante*, que logra adaptarse plenamente al nuevo medio sin necesariamente sacrificar la imagen positiva de su lugar de procedencia, y el *migrante* a secas, que forja un universo de referencias en que el allí y el pasado no son necesariamente mejores que el aquí y el presente, pero sin que estos lleguen tampoco a convertirse en el entorno más deseable. La condición del migrante como partícipe de la condición desterritorializada de la migrancia suele contar con rasgos de distanciamiento hacia todo espacio que lo cobije en el antes y en el ahora. Se ha estudiado por eso la migración (el hecho físico de un traslado corporal y de bienes personales) como causa potencial de una hendidura central en la psique del sujeto que se traslada, como sostienen Grinberg y Grinberg (1989: 129-145). También, según define la migrancia Iain Chambers: «there is another sense of “home”, of being in the world» (1994: 4), que es común a la mayoría de migrantes. Tal hendidura condiciona muchas de las perspectivas dadas por sentadas en el país de origen, al que el migrante —si vuelve, sobre todo temporalmente— empieza a encontrar enajenado en prácticas y gestos en los que ya no se reconoce. Se crea así el efecto de lo insólito, la extrañeza del reencuentro con lo familiar vuelto extraño, experiencia de la que habla Freud en su clásico ensayo «Das Unheimliche» de 1919⁵. Sin embargo, Vallejo no tuvo esa opción de

5 El fenómeno, traducido al inglés como «uncanny», «no es en realidad —dice Freud— nada nuevo o extraño, sino algo familiar y viejo, establecido en la mente que ha sido enajenada solo mediante un proceso de represión. Esta referencia al factor represivo nos habilita aun más a entender la definición [...] de lo insólito como algo que debería haber quedado oculto y sin embargo fue revelado» (1955: 241, trad. mía). Los términos equivalentes de «unheimliche» que el propio Freud propone para el español

regresar. En ese sentido, resulta siendo un importante antecedente de muchos sujetos migrantes que viven en dos tiempos y en dos lugares, al menos emocionalmente, según propone Cornejo Polar (1994) para el caso de Arguedas.

De este modo, la migrancia se convierte en una de las formas del extrañamiento y el descentramiento del sujeto por excelencia. Aunque tiene un correlato social e histórico evidente, en estas páginas me ha interesado analizarlo sobre todo en función del objeto de estudio que es la poesía vallejiana. Casi no hace falta insistir que el retorno a la oralidad es constante en la obra póstuma, como se nota en el poema III de *España, aparta de mí este cáliz*. Ese es el Pedro Rojas que magistralmente analizara Cornejo Polar en su libro *Escribir en el aire*, título que deriva, precisamente, del poema de Vallejo. Tampoco hace casi falta insistir en que la búsqueda de una solución dialéctica al drama de la modernidad fallida asume variantes de retorno al campo del primer amor, el vientre materno, el hogar de la infancia, la hermandad libre: «si la madre / España cae —digo, es un decir— / salid, niños del mundo; id a buscarla!...», dice el penúltimo poema del libro sobre la guerra civil española⁶.

Estas soluciones dramáticas y de no necesario final feliz, como ocurrió con la dolorosa Guerra Civil, declinaron en el desarrollo cuestionador y paralelo de las poéticas latinoamericanas inmediatamente después, como ocurre con la persistencia del neosimbolismo y la posvanguardia surrealizante en los años cuarenta y cincuenta. Pero bastaría recordar también que el mismo año 1922, en que se publicó *Trilce*, aparecía en México *El soldado desconocido*, libro del nicaragüense Salomón de la Selva. Este fue de los primeros autores en introducir las poéticas anglosajonas al español, particularmente la del *imagism*, a partir de sus lecturas de los textos del primer Pound, de Eliot, de Carl Sandburg y de Amy Lowell, así como de los manifiestos

son «sospechoso, de mal agüero, lúgubre, siniestro» (1955: 221). Las connotaciones para el reencuentro con un país semiarruinado son bastante claras.

6 Me atengo aquí al orden de los poemas en la edición príncipe de *España, aparta de mí este cáliz*, de 1939.

correspondientes. Se trata nada menos que del inicio de «la otra vanguardia» hispanoamericana que con erudición identificara José Emilio Pacheco al lado de los *Poemas proletarios* de Salvador Novo en 1934 y la antología de poesía norteamericana que difundiera Pedro Henríquez Ureña por los mismos años. Con el impulso de la antipoesía de Parra y del exteriorismo cardenaliano en los cincuenta, más el entusiasmo producido por la Revolución cubana poco después, entró en mayor vigencia el llamado «británico modo» en los dorados sesenta latinoamericanos. No extraña que dos importantes poetas peruanos derivados de dicho estilo, Enrique Verástegui y José Watanabe, declararan, uno que «no leía a Vallejo» y otro que «Vallejo le parecía demasiado lacrimógeno» (en la antología *Estos 13*, de José Miguel Oviedo). Aunque algo de cierto pueda haber, sobre todo en lo último, también se lee entre líneas un afán por matar al padre, por salir del tono solemne de cierta poesía vallejana y por revisar los viejos esquemas políticos que fracasaron también en América Latina tras la caída del muro de Berlín. Y, sin embargo, todos sabemos hoy del decaimiento del estilo narrativo-conversacional que imperó hasta el cansancio en las últimas décadas. Sigue habiendo poetas jóvenes conversacionales, pero abundan más otras alternativas, tanto ideológicas como poéticas. Pensemos en el crecimiento numérico y diversificación de poetas mujeres, en los movimientos alternativos como Kloaka en el Perú y la lumpen-poesía en el Uruguay, como el neobarroso rioplatense, como el nuyoricán poetry, y tantas otras líneas de la poesía llamada «cultura» de la región. En otro sistema literario, hasta las vertientes neindígenas en quechua o en mapuche adquieren notoriedad en la ciudad letrada y cibernética y se fortalecen como circuitos paralelos, a pesar de provenir de «naciones acorraladas», al decir de José María Arguedas, dentro de un contexto más amplio de colonialismo (o poscolonialismo, si se quiere) interno.

Lima es hoy una ciudad en la cual el 88 % de sus ocho millones de habitantes no son nacidos en ella, o tienen al menos un padre que no es oriundo de la ciudad, y muchas veces los dos. Ese viaje inicial que emprendiera Vallejo en la década del diez se ve ahora centuplicado, millarizado, en la población peruana. Y la gran migración vallejana

al extranjero en los años veinte se ve ahora magnificada con más de dos millones y medio de peruanos, o sea casi el 10 % de la población nacional repartida por el mundo. A la vez, la dispersión y diáspora de la actual poesía latinoamericana en español, al menos en algunas de sus manifestaciones, atraviesa por una experiencia análoga de la migración y la transformación de la migrancia. Naturalmente que las coordenadas históricas son otras. Si bien Vallejo contempló la posibilidad de migrar hacia Nueva York, como confiesa en una crónica, se quedó en Europa, en su función de crítico y etnógrafo de otra sociedad occidental, desde los márgenes. No por eso deja de aparecer hoy con rasgos que Vattimo quizá llamaría de «pensiero debole» o sujeto débil cuya afirmación ya no pasa por los grandes enunciados políticos. El Vallejo que hoy se rescata es el que, por ejemplo, simboliza la reciente antología cubana de poesía gay *Y hembra es el alma mía*, título que no es sino una cita del poema IX de *Trilce*. Asimismo, la muy novedosa «Muestra de poesía peruana» titulada *La letra en que nació la pena*, del poeta limeño Maurizio Medo y el consagrado poeta chileno Raúl Zurita, se presta el título de los versos «¡Cómo vais a bajar las gradas del alfabeto / hasta la letra en que nació la pena», del poema final de *España, aparte de mí este cáliz*, que ya hemos citado. A la vez, en reciente comunicación a través de su electrónico *El correo de Salem*, el escritor Eduardo González Viaña confiesa que está escribiendo una novela sobre César Vallejo, y se dirige a su compañera de oficio, la colombiana Laura Restrepo, revelando que esta también escribe su propia novela sobre el poeta peruano. Como dice González Viaña:

Me fascina saber que tú [Laura] andas también explorando ese mundo [vallejiano], y sé que el resultado de esta coincidente búsqueda serán textos diferentes porque no tratarán sobre «la vida» sino, cada uno, sobre alguna de «las vidas» de Vallejo si hemos de creerle cuando dice que «mi exultación viene de que antes no sentí la presencia de la vida... Mi gozo viene de esta fe en este hallazgo personal de la vida... Mi nacimiento es tan reciente, que no hay unidad de medida para contar mi edad»... (s. p.).

Estos retornos intermitentes de Vallejo al canon actual no dejan de dar pasto a la reflexión. Las poéticas modernas y posmodernas latinoamericanas parecerían tener más reverencia por el poeta peruano que por sus homólogos consagrados en el ya canónico *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*, de Yurkiévich, es decir, Neruda, Huidobro, Paz, entre los principales. Y es que los procesos literarios no siempre se dan de manera lineal y cancelatoria. Es precisamente por esas zonas de conflicto y borramiento de los perfiles subjetivos plenos que quizá la poesía de Vallejo sigue llamando la atención de los más jóvenes. Y esto en un momento en que la diáspora social latinoamericana ha adquirido personalidad propia y reconocible, tanto en Europa como en los Estados Unidos, las renovadas metrópolis de antaño. Por eso mismo, si hoy es posible leer a Vallejo con nuevos ojos, los del exilio y la migrancia, hallando las marcas de esas requebrajaduras ontológicas que constantemente lo asaltan, no será entonces muy difícil imaginárselo caminando por las calles de Madrid, Los Ángeles o Nueva York y escribiendo o improvisando versos en este mismo instante. Sigamos buscando.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRIL, Xavier (1958). *Vallejo*. Buenos Aires: Editorial Front.

ALEGRÍA, Ciro (1974). «Conversación con José María Eguren». *Obras completas de José María Eguren*. Lima: Mosca Azul Editores, 436-440. Aparecido originalmente en el diario *El Comercio*, 4 de marzo de 1960.

ÁNGELES CABALLERO, César (1958). *Los peruanismos en César Vallejo*. Lima: Editorial Universitaria.

BERMAN, Marshall (1982). *All That is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*. New York: Simon and Schuster.

CERNA-BAZÁN, José (1995). *Sujeto a cambio. De las relaciones del texto y la sociedad en la escritura de César Vallejo (1914-1930)*. Lima y Berkeley: Latinoamericana Editores.

CHAKRABARTY, Dipesh (2000). *Provincializing Europe. Postcolonial Thought and Historical Difference*. Princeton y Oxford: Princeton University Press.

CHAMBERS, Iain (1994). *Migrancy, Culture, Identity*. Londres y Nueva York: Routledge.

COATSWORTH, John H. (2001). «Cycles of Globalization, Economic Growth, and Human Welfare in Latin America». En SOLBRIG, Otto T., Robert PAARLBERG and Francesco DI CASTRI (eds.) *Globalization and the Rural Environment*. Cambridge, MA: David Rockefeller Center for Latin American Studies and Harvard UP, 23-47.

CORNEJO POLAR, Antonio (1994). *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas*. Lima: Horizonte.
____ (1995). «Condición migrante e intertextualidad multicultural: el caso de Arguedas». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Lima y Berkeley, 42, 101-109.

ESCOBAR, Alberto (1973). *Cómo leer a Vallejo*. Lima: P. L. Villanueva.

ESPEJO ASTURRIZAGA, Juan (1965). *César Vallejo, itinerario del hombre*. Lima: Librería Editorial Juan Mejía Baca.

FREUD, Sigmund (1955). «The “Uncanny”». *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Londres: The Hogarth Press, 17, 217-256.

GRINBERG, Leon y Rebeca GRINBERG (1989) [1984]. *Psychoanalytic Perspectives on Migration and Exile*. New Haven y Londres: Yale University Press.

GUIBOVICH, Pedro (1991). «Lectura y difusión de la obra del Inca Garcilaso en el virreinato peruano (siglos XVII-XVIII). El caso de los *Comentarios reales*». *Revista Histórica. Órgano de la Academia Nacional de la Historia*, 37, 103-120.

GUZMÁN CH., Jorge (1991). *Contra el secreto profesional. Lectura mestiza de César Vallejo*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

LOTMAN, Yuri (2001). *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*. London: Tauris.

MAZZOTTI, José Antonio (1991). «Hacia una lectura sociocrítica de *Trilce*». *Sociocriticism*. Montpellier, 11-12, 149-176.

_____ (1998). «The Role of the *Comentarios reales* in the Development of the Peruvian National Imaginary». En ANADÓN, José (ed.). *Garcilaso Inca de la Vega, an American Humanist. A tribute to José Durand*. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 90-109.

_____ (2002). *Poéticas del flujo: migración y violencia verbales en el Perú de los 80*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

NEALE-SILVA, Eduardo (1975). *Vallejo en su fase trélica*. Wisconsin: University of Wisconsin Press.

ORTEGA, Julio (1972). *La imaginación crítica*. Lima: Peisa.

_____ (1986). *La teoría poética de César Vallejo*. USA: Del Sol Editores.

_____ (2014). *César Vallejo. La escritura del devenir*. Madrid: Taurus.

OVIEDO, José Miguel (1973). *Estos 13*. Lima: Mosca Azul.

PACHECO, José Emilio (1979). «Nota sobre la otra vanguardia». *Revista Iberoamericana*, 106-107, 327-334.

PODESTÁ, Guido (1994). *Desde Lutecia: Anacronismo y modernidad en los escritos teatrales de César Vallejo*. Lima: Latinoamericana Editores.

TRIGO, Abril (2000). «Migrancia: memoria: modernidá». En MORAÑA, Mabel (ed.). *Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina: el desafío de los estudios culturales*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio/ Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 273-292.

VALLEJO, César (1974). *Obra poética completa*. Lima: Mosca Azul Editores.

VALLEJO, Georgette [Phillipart] de (1974). «Apuntes biográficos sobre César Vallejo». En VALLEJO, César. *Obra poética completa*. Lima: Mosca Azul Editores, 351-457.

VATTIMO, Gianni (1988) [1985]. *The End of Modernity: Nihilism and Hermeneutics in Postmodern Culture*. Oxford: Polity.

YURKIÉVICH, Saúl (1976). *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*. Madrid: Seix Barral.

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Centro de Estudios Vallejanos

Vol. 1, n.º 1, enero-junio, 2018, 103-114

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.31381/archivoVallejo.v1n1.5142

La épica como pasión: reflexión sobre el exordio de *España, aparta de mí este cáliz*

The epic as a passion: reflection on the preface of *España, aparta de mí este cáliz* ('Spain, Let This Cup Pass From Me')

ALAIN SICARD

Centre de Recherches Latino-Américaines/Université de Poitiers, France

sicardal@wanadoo.fr



RESUMEN

España, aparta de mí este cáliz representa un desafío para el poeta que acaba de escribir los poemas luego reunidos bajo el título de *Poemas humanos*. ¿Cómo congeniar la celebración épica que exige la circunstancia histórica con una poética de la experiencia existencial? Poema singular, ambiguo —y poco comentado—, «Imagen española de muerte» ejemplifica esta dificultad.

Palabras clave: Vallejo, épica como pasión, «Imagen española de muerte», *España, aparta de mí este cáliz*.

ABSTRACT

España, aparta de mí este cáliz represents a challenge for a poet who has just written poems later collected under the title of *Poemas humanos* ('Human Poems'). How to cope an epic celebration that requires historical circumstances with an existential experience poetics? As a singular, ambiguous and little commented poem «Imagen española de muerte» ('Spanish Image of Death') exemplifies this difficulty.

Keywords: Vallejo, epic as passion, «Imagen española de muerte» ('Spanish Image of Death'), *España, aparta de mí este cáliz* ('Spain, Let This Cup Pass From Me').

Recibido: 06/01/18 Aceptado: 30/03/18 Publicado *online*: 31/08/18

¿Cómo celebrar al héroe? ¿Cómo celebrar la *grandeza*? Son las preguntas que se escuchan a través de los primeros versos del «Himno a los voluntarios de la República». *España, aparta de mí este cáliz* no es la primera confrontación del sujeto vallejiano con la historia y su eventual poetización en forma épica. El entusiasmo con que Vallejo había dado su adhesión a la Revolución rusa y la idealización del bolchevique en algunos de los *Poemas humanos* tal vez hubiera podido suscitar en la poesía del peruano cierta forma de epicidad. Pero la altura a la que el sujeto vallejiano colocaba su modelo heroico hacía paradójicamente difícil que se identificara con él. Veremos el mismo problema plantearse ante el voluntario de la República española.

Por otra parte, cuando Vallejo viaja a Rusia, la fase heroica de la revolución ha dejado paso a la dificultosa edificación del socialismo. Los héroes se han convertido en planificadores. Es la hora del testimonio. El canto épico a la revolución que, años antes, Vallejo —tal vez...— hubiera podido escribir, se resuelve en reportajes (Vallejo 1965 y 1931) y el poeta en simple testigo.

La dramática situación española en 1937 exige más que reportajes. Es cuando en Vallejo se manifiesta lo que podría llamarse la urgencia épica, con exigencias hasta ahora ajenas a su poética fundada esencialmente hasta la fecha en la experiencia íntima y personal. Dentro de esta perspectiva, quisiera proponer una lectura de los veintiún primeros versos del libro, lo que llamaremos su exordio.

XXX

Himno a los voluntarios de la República

- 1 Voluntario de España, miliciano
- 2 de huesos fidedignos, cuando marcha a morir tu corazón,
- 3 cuando marcha a matar con su agonía
- 4 mundial, no sé verdaderamente
- 5 qué hacer, dónde ponerme, corro, escribo, aplaudo,
- 6 lloro, atisbo, destrozo, apagan, digo
- 7 a mi pecho que acabe, al bien, que venga,
- 8 y quiero desgraciarme;

9 descúbrome la frente impersonal hasta tocar
10 el vaso de la sangre, me detengo,
11 detienen mi tamaño esas famosas caídas de arquitecto
12 con las que se honra el animal que me honra;
13 refluyen mis instintos a sus sogas,
14 humea ante mi tumba la alegría
15 y, otra vez, sin saber qué hacer, sin nada, déjame,
16 desde mi piedra en blanco, déjame,
17 solo,
18 cuadrumano, más acá, mucho más lejos,
19 al no caber entre mis manos tu largo rato extático,
20 quiebro contra tu rapidez de doble filo
21 mi pequeñez en traje de grandeza!

Esos veintiún versos son una sola frase, declamada de un solo aliento. Su mensaje dictado, como lo venía diciendo, por la urgencia, parece unívoco: ante el desafío de celebrar al héroe anónimo de la gesta republicana, el sujeto, agobiado por su impotencia y su pequeñez, decide autodestruirse como tal:

al no caber entre mis manos tu largo rato extático,
quiebro contra tu rapidez de doble filo
mi pequeñez en traje de grandeza!

Esta lectura, la primera que se nos impone y a la que se atienen generalmente los comentaristas, no es falsa. Pero peca de reductora e incompleta. Suele pasar por alto o interpretar de modo confuso la parte central del texto donde, a propósito de un misterioso arquitecto, se hace referencia a la animalidad. También son frecuentes las interpretaciones negativas de esta referencia, con el resultado de enfatizar y radicalizar la oposición entre el celebrante y el objeto de su celebración, situando a este en una zona sobrehumana e inalcanzable¹.

1 Por ejemplo, Roberto Paoli: «En lo alto, el voluntario redentor con toda su grandeza; abajo, él mismo con toda su miseria y debilidad, su confusión de sentimientos, su contradicción e ineptitud» y sigue, parafraseando: «Tu éxtasis —tu

Vallejo empieza por definir la vocación ejemplar del voluntario, la que suscita su admiración y legitima que le dedique un himno, forma poco usual bajo la pluma del peruano.

[...] cuando marcha a morir tu corazón,
cuando marcha a matar con su agonía
mundial [...]

La definición se ha hecho en dos tiempos, la segunda subordinada precisando y completando la primera. En un primer tiempo, la vocación del miliciano parece ser la muerte. El carácter *voluntario* de esta muerte, recalcado por la reiteración del verbo «marchar», tiene por qué sorprendernos, ya que en esta primera subordinada ella no está evocada en términos heroicos o sacrificiales, sino en términos existenciales —familiares al lector de *Poemas humanos*—: «cuando marcha a morir tu corazón»: se trata de la muerte cotidiana que habita nuestro corazón, esa muerte que vivimos en cada instante de nuestra vida y que asumimos sin decidirla, esa muerte que no es Muerte sino, como lo va a precisar el verso siguiente, *agonía*. Esta *agonía* que define al voluntario, no solamente es voluntaria: es activa, combatiente: se convierte en arma. Mata².

Es preciso prestar atención al encabalgamiento: por una parte ensancha la *agonía* a la escala mundial, la historiciza subrayando que lo que se está jugando en esta guerra rebasa el marco de España³, pero más que nada, remata y sintetiza el proceso definitorio que estamos intentando describir: el «doble filo»⁴ del compromiso: a la vez —y de

posibilidad sobrehumana— excede mi posibilidad animal. Mi receptáculo tan pequeño y mezquino no puede contener tu grandeza y tu sobrehumanidad» (1974: 350-351).

2 Sobre este tema véase Alan Smith Soto. «Matar y morir en *España, aparte de mí este cáliz*» (2016: 109-117) y Gustavo Lespada. «Matar a la muerte» (2016: 149-159).

3 El calificativo hace referencia, asimismo, al movimiento de solidaridad internacional encarnado por las Brigadas Internacionales.

4 Como lo será el de Pedro Rojas (*España, aparte de mí este cáliz* III) : «[...] padre y hombre, / marido y hombre, ferroviario y hombre, / padre y más hombre, Pedro y sus dos muertes».

modo inseparable— existencial y dictado por la circunstancia, personal e histórico, heroico e intrascendente⁵.

Después de esta breve definición del héroe basada en el oxímoron de la agonía combatiente, el discurso se focaliza hasta el final del exordio en el sujeto poético. Este irrumpe en el poema con una interrogación angustiada:

[...] no sé verdaderamente
qué hacer

Palabras que no dejan de recordar los tres versos finales de «Los nueve monstruos» en *Poemas humanos*: «Señor Ministro de Salud ¿qué hacer / ¡Ah! desgraciadamente, hombres humanos, / hay, hermanos muchísimo que hacer». Ante una urgencia que ya no es solamente social sino histórica, este «muchísimo» cobra otra dimensión: hay, en aquel otoño del año 37, *demasiado* que hacer para ayudar al pueblo español en ese momento crucial de su historia⁶.

Un sentimiento de impotencia se apodera del sujeto, ilustrado por una serie de verbos aparentemente inconexos que hicieron que se hablara de enumeración caótica. Caótica lo es por el contraste que forma la agitación angustiada del sujeto con la determinación del voluntario⁷. Observamos sin embargo que lo es menos de lo que parece: está organizada en torno a un verbo central —el verbo

5 En «Imagen española de la muerte» (*España, aparta de mí este cáliz V*), el voluntario llama a la muerte, porque la reconoce como *suya*, e incluso, paradójicamente en ella su aliado. Es significativo que este poema, como lo han señalado varios autores, sea anterior al ciclo de la guerra de España y simplemente adaptado por el poeta al contexto bélico.

6 No compartimos la opinión de Teobaldo Noriega, que ve en este «no sé» una duda (1988: 360) y una dificultad para comprender la situación.

7 La serie de verbos en primera persona del singular que constituye la enumeración se ve interrumpida de modo aparentemente intempestivo por un verbo en tercera persona del plural: «apagan», creando un anacoluto que causó perplejidad entre los comentaristas que le prestaron atención.

«escribir»—, y los demás verbos no hacen sino caracterizar esta actividad escritural: ella es apremiante (corro), inquieta (atisbo), insatisfecha (destrozo)⁸.

A partir del verso séptimo, la escritura va entregando su contenido. Es cuando se inicia un movimiento ascendente que culmina con la imagen del «vaso de la sangre».

[...] digo
a mi pecho que acabe, al bien que venga,
y quiero desgraciarme;
descúbrome la frente impersonal hasta tocar
el vaso de la sangre.

En su tentativa para alzarse a la altura del celebrado, a su «tamaño», el celebrante ha elegido un camino que bien puede calificarse de autosacrificial («quiero desgraciarme»⁹). El objetivo del sujeto poético parece ser negarse como tal, y dar a su gesto de veneración —que no deja de recordar la comunión mística— un carácter «impersonal», porque la sede del canto celebratorio no puede cifrarse sino en aquello que, para el cristiano que Vallejo nunca ha dejado de ser¹⁰, es lo humano en su más alta esencialidad: la sangre de Cristo. La imagen del cáliz se transparenta en aquel «vaso de la sangre» —cáliz ya presente, no lo olvidemos, en el título del libro—.

Brutalmente el movimiento ascendente se interrumpe:

8 Nuestra interpretación es que esa actividad íntima y solitaria que es la escritura se ve interrumpida por un factor externo que la localiza: el poeta está escribiendo en un café —tal vez aquel café de la Régence al cual dedicó un poema de *Poemas humanos*—, y la costumbre en los cafés parisinos es apagar brevemente la luz para advertir a sus clientes que van a cerrar.

9 En una carta de 1928 a su amigo Pablo Abril, Vallejo proclamaba para Sudamérica «la necesidad de una gran cólera»: «hay que destruir y destruirse a sí mismo [...] Sin el sacrificio previo de sí mismo nada es posible».

10 Véase nuestra intervención en el precedente encuentro Vallejo Siempre (Sicard 2016: 119-130).

[...] me detengo,
detienen mi tamaño [...]

Este es el gozne —el «gonce»¹¹ diría Vallejo— del exordio. La aspiración de índole espiritualista hacia el «tamaño», «lo tan magno», la *grandeza* se interrumpe. Surge entonces una imagen cuya incomprensión ha generado muchas lecturas a nuestro parecer equivocadas:

detienen mi tamaño esas famosas caídas de arquitecto
con las que se honra el animal que me honra

Aunque todos sabemos que el arquitecto no era Ícaro sino Dédalo, nuestra opinión es que estamos ante la imagen matriz del texto que nos ocupa y más allá de su pensamiento poético en general. Se podría rastrear alusiones al mito de Ícaro en *Poemas humanos* y aun en *Trilce*¹². Para entenderlo hace falta tener presente la *valoración de la carencia* cuya evolución es posible seguir a partir de *Trilce*¹³, la cual, conjugada con la influencia marxista, provoca una *inversión de valores* que se echa de ver en no pocos textos de *Poemas humanos* (valoración de lo bajo con respecto a lo alto, de lo mínimo con respecto a lo grande¹⁴, etc.).

11 «[...] el gonce espiritual de mi cintura», en «Tengo un miedo terrible de ser un animal...» (*Poemas humanos*).

12 En *Poemas humanos*: «[...] éste es mi grato peso, que me buscara hacia abajo para pájaro; / éste es mi brazo / que por su cuenta rehusó ser ala [...] («Epístola a los transeúntes»), y antes en *Trilce* LXIX (Qué nos buscas, oh mar [...]: «Filosofía de alas negras que vibran / al medroso temblor de los hombros del día»). Es interesante notar que conforma a la poética trílceca definida en *Trilce* XXXVI, el vuelo no se cumple aun dialécticamente, y queda como virtualidad agónica.

13 Véase nuestro artículo «Avatares de la carencia» (Sicard 2014: 163-174, t. 1).

14 Dos versos de *Poemas humanos* son una buena ilustración de lo que entendemos por «inversión de valores»; «Hasta el día en que vuelva y hasta que ande / el animal que soy, entre sus jueces, / nuestro bravo meñique será grande, / digno infinito dedo entre los dedos». («Hasta el día en que vuelva, de esta piedra...»). La misma valoración del meñique ya se hallaba al final de *Trilce* XXXVI, en cuanto dedo impar, «potente de orfandad».

Esta inversión hace que la Caída, connotada negativamente por la perspectiva cristiana, pierda, con el plural, su mayúscula metafísica. Las caídas del arquitecto desde las alturas de la espiritualidad son todo lo contrario de un fracaso. El sujeto se siente «honrado» por ellas, y honrado *en cuanto animal*: en cuanto lo restituyen a su definición biológica fundamental que es la animalidad. Sigue habiendo tantos malentendidos sobre esta cuestión que es preciso abrir aquí un paréntesis y repetir que lo animal no es nunca despectivo bajo la pluma de Vallejo, no por motivos sentimentales o ecológicos, sino porque es el modo más frecuente que él tiene de referirse, a través del pensamiento de Darwin¹⁵, a una visión materialista del hombre. Simplificando mucho: la referencia a la animalidad tiene en la poesía de Vallejo una función emblemática doble. La primera es, frente a las concepciones esencialistas y fixistas del espiritualismo, afirmar, desde el evolucionismo darwiniano, el hombre como ser histórico; la segunda es poner en tela de juicio la visión dualista del ser humano postulada por la tradición espiritualista con su corolario que es la primacía de lo espiritual sobre la parte material del hombre, equivale decir su animalidad, sus instintos. Sírvanos esta última palabra para cerrar el paréntesis y retomar el hilo de nuestro texto.

refluyen mis instintos a sus sogas

Es un verso desorientador. Deriva del verso 11 con el cual está en una relación paralelística evidente: «detienen» y «refluyen» se hallan en el mismo plano. Recordando a Ícaro, el hablante expresa la necesidad de frenar los ímpetus espirituales. Lo que produce una impresión de incoherencia es que los califique de «instintos», e incluso, con la referencia a las «sogas», los animalice, situándose dentro de una perspectiva negativa conforme a la tradición dualista e idealista de la

15 El interés del poeta por la obra de Darwin es anterior al viaje a París. Se sabe que el joven César había recibido *El origen de las especies* como premio durante sus estudios trujillanos. Esto explica tal vez que el naturalista inglés se haya convertido en figura emblemática —*marqueur* dirían los franceses— de la concepción materialista del hombre.

ideología dominante (los «bajos» instintos domados por el espíritu), perspectiva que contradice la rehabilitación de lo animal contenida en el verso anterior. El pasaje se vuelve incomprensible.

No se ha escrito suficientemente sobre el humor poético de Vallejo. Nuestra opinión es que Vallejo arma aquí una especie de trampa ideológica: invierte el tópico dualista: los «instintos» se vuelven los «instintos» *espirituales* que acechan en todos nosotros, y aun más en quienes, como Vallejo, han tenido una infancia y una educación religiosa. Es preciso, nos dice el poeta, no dejarme arrebatar por ellos hasta el punto de olvidar el «cuadrumano» que soy, fundamentalmente. El significante lo dice: en el cuadrumano está lo humano.

Es el momento de la lucidez. Del fuego alegre de las certezas no queda sino el humo, y esta duda que va a habitar todo el libro: «si cae España [...]». Otra vez —«y otra vez»— el hablante va a emprender el camino de la celebración, pero fiel a la lección de Ícaro, lo va a emprender *subiendo hacia abajo*. Desde su condición elemental de cadrumano que, al situarlo «más acá», lo sitúa mucho más lejos, desde su propia agonía su «piedra en blanco», desde su propia carencia («*sin* saber qué hacer, *sin nada*»), desde su «pequeñez», por fin, es como el celebrante será capaz de vestir el traje de la grandeza. La referencia crística no está ausente en este final del exordio, como no lo había sido en el verso décimo con la alusión al «vaso de la sangre». El verso 17 lo constituye una sola palabra «solo». La soledad del cuadrumano en el momento de entonar su himno no deja de recordar la de otro crucificado en el campo de los olivos.

* * *

¿Cómo celebrar al Héroe?, preguntaba el hablante —y nos preguntábamos— al empezar la lectura del «Himno a los voluntarios de la República», y confesaba: «No sé... dónde ponerme». ¿Desde dónde hablar? Se conoce la respuesta de la tradición épica: desde el héroe mismo, haciendo el relato de sus hazañas o, en su versión moderna y militante, exaltando con su ejemplo la certeza de la victoria

final. La respuesta de Vallejo es diferente. Escribirá desde la agonía. La agonía será el lugar de identificación del sujeto vajelliano con el héroe y con la historia.

El exordio nos incita a profundizar este concepto de agonía, a ir más allá de lo circunstancial biográfico (la mala salud del poeta) o histórico (el carácter crítico de la situación en España). La experiencia histórica se halla sometida, en *España, aparta de mí este cáliz*, a un filtro, no solamente a la sensibilidad del aeda o del testigo, sino a una experiencia ahistórica, íntima, de esencia no épica sino lírica, aquella que estructuraba *Poemas humanos*: la experiencia de la vida /muerte, «el caber de una vida en una muerte», como se lee en «Batallas». Es primeramente desde su agonía existencial y ontológica desde donde el sujeto vallejianos realiza su identificación con el voluntario. De allí resulta la singularidad del libro de Vallejo entre todos los que se escribieron sobre España, la de ser *una épica en primera persona*. Esa épica está fundada en la *compasión*. La palabra debe ser tomada en su acepción etimológica, de Pasión compartida. No nos parece exagerado decir que Vallejo vive la guerra de España como una versión histórica de la Pasión. Histórica, queremos decir, sin dios, sin trascendencia. Desde este punto de vista toman toda su importancia las «caídas de arquitecto», y la inflexión que dan al poema hacia una crucifixión «a lo humano».

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

LESPADA, Gustavo (2016). «Matar a la muerte». En FLORES HEREDIA, Gladys y Andrés ECHEVARRÍA (eds.). *Vallejo 2016. Actas del Congreso Internacional Vallejo Siempre*. Lima: Editorial Cátedra Vallejo, 149-159.

NORIEGA, Teobaldo (1988). «España, aparta de mí este cáliz, comunicación poética de un conflicto». *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a César Vallejo*. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana, 454-455.

PAOLI, Roberto (1974). «España, aparta de mí este cáliz». En ORTEGA, Julio (ed.). *César Vallejo*. Madrid: Taurus Ediciones, 347-372.

SICARD, Alain (2014). «Avatares de la carencia». En FLORES HEREDIA, Gladys (ed.). *Vallejo 2014. Actas del Congreso Internacional Vallejo Siempre*. Tomo 1. Lima: Editorial Cátedra Vallejo, 163-174.

_____ (2016). «Materialismo y espiritualismo: una yunta ideológica». En FLORES HEREDIA, Gladys y Andrés ECHEVARRÍA (eds.). *Vallejo 2016. Actas del Congreso Internacional Vallejo Siempre*. Lima: Editorial Cátedra Vallejo, 119-130.

SMITH SOTO, Alan (2016). «Matar y morir en *España, aparta de mí este cáliz*». En FLORES HEREDIA, Gladys y Andrés ECHEVARRÍA (eds.). *Vallejo 2016. Actas del Congreso Internacional Vallejo Siempre*. Lima: Editorial Cátedra Vallejo, 109-117.

VALLEJO, César (1931). *Rusia en 1931. Reflexiones al pie del Kremlin*. Madrid: Ediciones Ulises.

_____ (1965). *Rusia ante el segundo plan quinquenal*. Lima: Editora Gráfica Labor.

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Centro de Estudios Vallejanos

Vol. 1, n.º 1, enero-junio, 2018, 115-134

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.31381/archivoVallejo.v1n1.5143

La obra poética de César Vallejo y la crítica de su tiempo (1911-1923)

Cesar Vallejo's poetry works and the criticism from his time (1911-1923)

JORGE LUIS KISHIMOTO YOSHIMURA

Centro de Estudios Vallejanos

jorgekishimoto@yahoo.com



RESUMEN

César Vallejo nunca fue un desconocido. Desde que empezó a publicar sus textos generó, inmediatamente, una reacción importante en la crítica literaria de su tiempo. Se puede decir que fue un poeta conocido, tal vez el más exitoso de nuestros poetas. La leyenda hablaría, luego, de una gran indiferencia de la crítica frente a su obra poética, pero definitivamente eso no es tan cierto. Las huellas del poeta durante su permanencia en el Perú indican todo lo contrario, como veremos a continuación.

Palabras clave: César Vallejo, crítica literaria, poesía peruana.

ABSTRACT

Cesar Vallejo was never unknown. Since the beginning of his publications, he generated immediately an important reaction in the literary criticism from his time. He was a well-known poet, perhaps

the most successful of our poets. According to some, there was a great indifference of criticism against his poetic works, but definitely that is not so true. His marks during his tenure in Peru indicate he was known, as it is shown below.

Keywords: Cesar Vallejo, literary criticism, Peruvian poetry.

Recibido: 27/04/18 Aceptado: 25/05/18 Publicado *online*: 31/08/18

LOS INICIOS

Según sostienen algunos familiares y amigos de Vallejo, este comenzó a escribir desde muy joven, pero lamentablemente no quedan copias de esas primeras composiciones. Solo hay una referencia oral recogida por Francisco Izquierdo en su libro *César Vallejo y su tierra* en la que señala que, por el año 1908, un amigo de colegio del poeta, Federico Abril Acevedo, le pidió a Vallejo que escribiese un poema con la palabra «floripondio». «César, casi sin demora, pasándose la mano por la melena, recitó: Hay una flor floripondio, / de olor y sabor muy rico; / pero no asqueroso ni hediondo / como Abril Federico». Abril señaló, entonces, que hediondo no rimaba con floripondio, a lo que el poeta contestó: Eso qué importa. El hecho es que tú eres un hediondo» (Izquierdo 1972: 144).

A finales de 1911, luego de trabajar casi medio año como preceptor de los hijos del hacendado Domingo Sotil, en la ciudad de Cerro de Pasco, Vallejo decide enviar un soneto al semanario *El Minero Ilustrado*, que lo publica el 6 de diciembre de 1911 con el título de «Soneto». Este viene a ser el primer poema que publica Vallejo. Al mismo tiempo decide enviar un soneto acróstico a la revista *Variedades* de Lima. El texto es publicado en la sección «Correo Franco», en el número correspondiente al 9 de diciembre de 1911, acompañado de un comentario totalmente desfavorable de Clemente Palma, quien dice que «el soneto es tan malo que empavaría no solo a una pilar sino a una columna del Senado». Un segundo poema le publica *El Minero Ilustrado*, el 27 de marzo de 1912, con el título «Vida e ideal».

Posteriormente, entre los años 1913 y 1914, el poeta publica una serie de poemas didácticos en la revista *Cultura Infantil* (Órgano del Centro Escolar 241 de Trujillo). Estas primeras composiciones le sirven para complementar la enseñanza del curso de Ciencias Naturales que entonces dictaba en ese centro escolar.

Hasta ese momento, los poemas de Vallejo le sirvieron de apoyo didáctico, pero él tenía una serie de poemas que estaban mejor elaborados y quería la opinión de un experto, y es ahí donde decide visitar a Antenor Orrego, a finales de 1915, en la redacción

de *La Reforma* de Trujillo, llevándole una serie de composiciones que denotaban una influencia de escritores del Siglo de Oro, del romanticismo y modernismo, para recabar su opinión. Citado para una semana después Orrego emocionado le comunicó que había en él

la posibilidad de un poeta extraordinario, pero, a condición de que te esfuerces por alcanzar la fuente más auténtica de tu espíritu. Luego, debes expresar lo que allí encuentres por alcanzar la fuente más auténtica de tu espíritu. Luego, debes expresar lo que allí encuentres con tu propio y más genuino estilo personal que tienes que crearlo, porque traes algo que es absolutamente nuevo (2018: 127-128).

Añade Orrego que, a continuación, escogió del conjunto el poema «Aldeana» y algunos otros que contenían expresiones «que, a mi juicio, revelaban con más claridad el sentimiento de su obra futura» (2018: 128).

El poema «Aldeana» se publica el 1 de enero de 1916 en *La Reforma* de Trujillo, y lleva el primer comentario favorable sobre la poesía de Vallejo, escrito por Orrego, en donde nos dice:

Esta poesía es una revelación y una promesa. Cuando la leímos el alma vibró en una cálida exaltación de entusiasmos. En medio de la arrastrada ramplonería de nuestro ambiente vulgar una valiente audacia juvenil, una breve gotita de luz, saben a gloria. Hay aciertos como aquello de «el aire derrama la fragancia rural de sus angustias» que demuestran seguro talento de expresión (Fernández y Gianuzzi 2009: 18).

El poema se publicó en el semanario *Balnearios* de Barranco, en Lima, el 9 de enero de 1916 y fue su presentación ante la intelectualidad limeña. Asimismo, se reprodujo en el diario *El Liberal* de Bogotá, Colombia, el 6 de febrero del mismo año iniciando su proyección internacional.

Orrego nos cuenta que a finales de enero recibió una carta de Vallejo, fechada en Santiago de Chuco, en donde le expresa:

No puedes imaginar el efecto prolífico, la resonancia creadora que ha tenido en mi espíritu nuestra última entrevista. Tus palabras han sido como un *fiat lux* que arrancaran del abismo algo que se debatía oscuramente en mi ser y que pugnaba por nacer y alcanzar la vida. Cosas así no pueden agradecerse con palabras. Están más allá de todo servicio, socorro o asistencia habituales. Diré que son cosas del destino para decir algo vago sobre lo inexplicable. Ahora ya sé lo que soy sin poderlo expresar; sin embargo, se han desvanecido todas mis vacilaciones y marcharé seguro de mí mismo contra todas las negaciones, «contra todas las contras» (Orrego 2018: 129).

«Aldeana» es el primer poema que Vallejo publica de *Los heraldos negros* y parece que fue muy significativo para él, ya que en la publicación del libro el poema no sufre variantes, como sí sucedió en la mayoría de los otros poemas.

Orrego vuelve a escribir un comentario breve sobre la poesía de Vallejo en la publicación del poema «Fiestas aldeanas», en *La Reforma*, el 28 de julio de 1916, y que en *Los heraldos negros* aparece con el título de «Terceto autóctono» y nos dice: «La emoción rural, la agreste sencillez aldeana, el fervor lírico ante el paisaje, la visión personal, imágenes y expresiones audaces» (2018: 36).

El 12 de octubre de 1916, con ocasión de celebrarse el Día de la Raza, el Centro Universitario de Trujillo organizó una actuación en el Auditorio General de la Universidad, en la que tomó parte César Vallejo. Al día siguiente, José Eulogio Garrido escribió en *La Industria* el siguiente comentario:

el estudiante universitario y prestigioso intelectual César Vallejo recibió una composición suya que es un canto a la América. Versos sonoros de fibra, policromos y de un lirismo rotundo, los de Vallejo marcan un progreso sensible en nuestro ambiente; señalan una orientación, traen una brisa de modernidad, de renovación. En el canto a América se acentúa la originalidad de expresión que ha hecho del joven poeta dueño de una manera suya propia en que, si hay reminiscencias ligeras del raro Reissing, su temperamento

poético, fuerte y algo sombrío, lo ha hecho inconfundible. Es un novicio casi, pero en él se apunta preciosa promesa.

Antenor Orrego, en *La Reforma*, publicada el 13 de octubre, señaló: «El poeta César Vallejo declamó con acento viril y emocionado su composición a América Latina. Tuvo imágenes audaces, magníficas algunas: expresiones atrevidas, fervorosas y brillantes. Fue un resonante triunfo juvenil» (2018: 41).

Por estos días, el poeta Juan Parra del Riego visitó la ciudad de Trujillo y se llevó una grata impresión de un grupo de jóvenes intelectuales a los que bautizó con el nombre de «Bohemia de Trujillo». Luego, en Lima, escribió un artículo que se publicó en el semanario *Balnearios* de Chorrillos, Barranco y Miraflores, el 22 de octubre de 1916, en el que destaca las virtudes de cada uno de los integrantes de la Bohemia de Trujillo y, refiriéndose especialmente a César Vallejo señala que:

es más hondo y con más inquieta celebración y anchura en el miraje, es paisajista sentimental y sugeridor. Casi por todos sus versos se nota el paso de aquel poeta que tenía vestida de ave del paraíso la emoción de Julio Herrera y Reissig. Pero yo creo que se le puede poner en la frente una violeta de aquellas que con hojas de hiedra coronaban a Alcibiades, cuando comparaba el discurso de Sócrates a la flauta del sátiro Marsyas, ebrio de fervor y de vino en aquel divino banquete platónico, al que fue preciosista de este verso: «¡un nido azul de alondras que mueren al nacer!».

Estas líneas de Parra del Riego vendrían a profundizar quién era César Vallejo ante los intelectuales limeños, quienes leían los poemas del vate peruano en el semanario *Balnearios* y después en el diario *El Tiempo* de Lima.

En 1917, el florecimiento de la Bohemia de Trujillo genera una reacción hostil contra ellos de cierto sector de la sociedad, en especial contra el poeta. Y es bajo este marco que se entablará una polémica en torno a la poesía vallejana. Alcides Spelucín, al regresar de un viaje

a Lima, trae a sus amigos, en calidad de primicia, *La canción de las figuras* de José María Eguren. Este libro es leído con admiración en la casa de Orrego. A raíz de esto, Vallejo, impresionado, escribe al autor felicitándole y enviándole poemas suyos. Eguren contesta dicha carta. Esta respuesta es publicada a pedido de los amigos de César en *La Reforma* de Trujillo, el 21 de julio de 1917, acompañada de una nota de Antenor Orrego, que dice:

Con íntimo alborozo espiritual, como un triunfo que es nuestro, publicamos la carta que el gran poeta José María Eguren dirige a César Vallejo, con motivo de haberle enviado este algunos versos suyos. Las altas y generosas palabras de Eguren tienen especial significación, tratándose como se trata de un poeta que ha realizado una admirable y excelsa labor literaria en el Perú. Parte de este triunfo nos pertenece, porque fue en *La Reforma* donde César Vallejo hizo las primeras revelaciones dolorosas de su talento. Aún recordamos el efusivo calor con que estrechamos la mano del joven poeta, al entregarnos el primer original de sus versos, que denunciaban ya desde entonces una poderosa y fuerte individualidad literaria (2018: 43).

En la carta Eguren señala que los versos de Vallejo «le han parecido admirables, por la riqueza musical e imaginativa y por su profundidad dolorosa». Añade que «conocía algunas composiciones de su pluma, habiendo preguntado por usted, en más de una ocasión; con el sentimiento de no haber practicado la prosa, pues sus poesías se prestan para un estudio maestro» (Eguren citado en Orrego 2018: 43).

Para el ambiente cultural trujillano de aquellos días resultó doloroso el comentario que hizo Eguren de la personalidad de Vallejo y, con rotunda ignorancia, no solo se contentó con negar su autenticidad, sino que además hizo uso de la grosería y el vituperio para expresar su rechazo. El foco de incitación estaba en el estudio del abogado Ignacio Meave, quien a la vez era catedrático de la Facultad de Derecho de la Universidad de Trujillo. Este estudio fue bautizado con el nombre del «mentidero público» por los estudiantes de la universidad. Este grupo

contó con el apoyo de dos medios de comunicación: *La Industria* y *La Opinión Pública*.

Los del «mentidero» publicaron, el 25 de julio de 1917, en el diario *La Industria*, un artículo titulado «La justicia de Jehová», firmado por J. V. P. (Julio Víctor Pacheco). Se trata de un ataque furibundo a César Vallejo y a sus compañeros de grupo. En una de esas partes, refiriéndose al poeta, manifiesta:

No te han dicho Dios Eterno que entre esos malhechores hay uno que dice ser un incomprendido de los necios; que cuando habla sacude la cabeza para imitar a Mirón cuando sacude la frente fiera; y que usa su melena anónima por cuenta mía [...] (que) quiere también ser panadero y llevar en su corazón un horno para cocinar pedacitos de pan fresco; quiere vivir tocando todas las puertas como si no existiese policía y vecinos del mal genio; y por último, con la mayor desfachatez declara en un diario *La Reforma* que sus huesos no son suyos, que son ajenos y que él es un ladrón. Y como si no fuera suficiente el muy desvergonzado se hace el mentecato y pregunta: ¿A dónde iré? Como si todo el mundo no supiese que allá en Trujillo hay una «Cárcel Central del Norte» con tan tamaña puertaza para que por ella entren los escandalosos y todos los ladrones.

Vallejo y sus amigos estaban ese 25 de julio en casa de Antenor Orrego, cuando alguien trajo *La Industria* con la novedad de que había un artículo que atacaba al grupo y sobre todo al poeta (Espejo 1965: 51). En respuesta, Orrego y Garrido publican al día siguiente artículos en defensa de Vallejo. El texto de Orrego aparece en *La Reforma*, con el mismo título que le puso Julio Víctor Pacheco al suyo, o sea, «La justicia de Jehová»; en él señala:

Mientras César Vallejo recibe el aplauso de poetas como Eguren y sus versos se reproducen en los periódicos de Lima y el extranjero, en Trujillo, un escritor anónimo, crítico de gramática y frases aisladas a la manera de Antonio Balbuena, de Casares y Fray Candil, desprovisto de toda cultura literaria, enemigo por incapacidad

mental de toda selección de espíritu, ataca con pedantería de dómine a Vallejo y a los pocos que aquí se esfuerzan por hacer obra realmente meritoria (Orrego 2018: 47-48).

El artículo de José Eulogio Garrido, por su parte, aparece en *La Industria*, pero utiliza un seudónimo (Jean Clair), ya que él era redactor de ese diario. El título del texto es «Bienaventurados» y, refiriéndose a Vallejo, dice: «Y el de la “melena anónima” se ha retirado, es verdad hasta su chiribitil, pero a componer un santo con el que consagrará al nuevo y portentoso escritor». Este mismo día empieza su campaña contra Vallejo *La Opinión Pública*, con un artículo contra el vate peruano titulado «El pan nuestro». Versos de César A. Vallejo, dedicados a Alejandro Gamboa y firmado por «El amigo de Chocano» en el que señala: «No es posible tolerar que un joven universitario, como César A. Vallejo, contando con la bonachonería de los de *La Reforma* estampe en las columnas de este periódico versos que están en completa guerra con el buen gusto literario» (Fernández y Gianuzzi 2009: 71).

En respuesta al artículo de Garrido, en *La Opinión Pública* publican un artículo con el título «Dos palabras a Jean Clair», el 31 de julio, y en el que comentan que «Nosotros no queremos llenarnos la boca y gritar a los cuatro vientos que César Vallejo es una vulgaridad poética o no. Pero sí queremos preguntar ¿quiénes lo defienden; quiénes lo miman; quiénes lo elevan? —Conocidos son: los del círculo! Y los del círculo son autoridades?» y lo firman «Aprendices universitarios» (Fernández y Gianuzzi 2009: 86-87).

Los ataques continuaron y se vejó al poeta en todos los tonos. Se llegó hasta la injuria personal y el insulto e, incluso, se le agredió físicamente, tal como cuenta Antenor Orrego:

Una noche se confabularon en pandilla y le agredieron a mansalva, tijera en mano. Intentaron cercenarle la cabellera, suponiendo posiblemente que allí residía el secreto de su potente y lírica fuerza. El poeta se defendió con denuedo varonil y, por fortuna, pronto acudieron en su ayuda algunos amigos y, junto con ellos, repelió el ataque (2018: 137).

Esto se puede comprobar con una nota aparecida en *La Opinión Pública* el 4 de agosto, que incita a este ataque:

Se dice que, así como el histórico Sansón de la leyenda bíblica, poseía el secreto de sus enormes fuerzas en la largura de sus cabellos; así el poeta Vallejo posee el secreto de su gran inspiración en lo abultado de su formidable peluca. Pero al mismo tiempo se agrega de que a Sansón se le aumentaban las fuerzas con el crecimiento del cabello, a Vallejo se le agranda la fealdad, ridiculez de sus versos cuanto más grande lleva la peluca (Fernández y Gianuzzi 2009: 87).

El 8 de agosto se publica en *La Industria* otro artículo del «mentidero público» con el título «El simbolismo de Vallejo», donde insisten con sus burlas. Lo firman con el seudónimo Lloque va. La respuesta no se deja esperar, pues Orrego, muy indignado, escribe el artículo «Un crítico simbolista», que se publica en *La Reforma* al día siguiente. En dicho texto, trae abajo los argumentos esgrimidos por los inquisidores de Vallejo. Pero los del mentidero publican «AMOR. Soneto de César A. Vallejo», en *La Opinión Pública*, con la firma de «El amigo de Chocano», el 9 de agosto, e indican que «Por lo visto, don César A. se ha propuesto emborronar la digestión de los lectores de *La Reforma* publicando en este periódico sus versos que no son versos —en la amplia acepción de la palabra— sino un revuelto de palabras sin sentido que nadie entiende y que más parecen el producto, a todas luces, de una mentalidad semi-extraviada» (Fernández y Gianuzzi 2009: 90).

A la defensa del poeta se suma Federico Esquerre, quien publica el 11 de agosto, en *La Reforma*, el artículo «Los versos de César Vallejo y los Zoilos», en donde habla sobre la función de la crítica y la diferencia entre poesía y versificación, y termina diciendo: «No cabe duda, los que creemos que Vallejo es un poeta sufrimos un grave error, engaño que parece un mal contagioso porque se propaga extramuros. Los periódicos de Lima en sus páginas literarias reproducen sus versos y los hemos visto también insertos en diarios como *El Liberal* de Bogotá. Y todo hace creer que el mal seguirá extendiéndose».

Queriendo desprestigiar el artículo de Esquerre, «El amigo de Chocano» publica en *La Opinión Pública*, el 18 de agosto, el artículo «Un sabio más en discordia» y señala que «De entre el grupillo de sabios que rodean y aplauden los partos literarios del señor Vallejo ha salido a la palestra, con la pluma en ristre, en defensa de este, el señor Esquerre Cedrón; y en un largo artículo publicado en *La Reforma* del 11 del presente, ha querido probarnos... ¿qué?... que es erudito... Nada más que esto» (Fernández y Gianuzzi 2009: 96).

Para reforzar su campaña contra la poesía de Vallejo, uno de los miembros del «mentidero» tomó unos versos de Vallejo, publicados en *La Reforma*, y los envió a la revista *Varietades*, de Lima. Los versos llevaban las iniciales C. A. V. Al respecto conocemos la opinión de Clemente Palma muy difundida por los estudiosos de Vallejo, que fue publicada en su revista el 22 de septiembre de 1917 y que terminara con estas palabras: «Hasta el momento de largar al canasto su mamarracho, no tenemos de usted otra idea sino la deshonra de la colectividad trujillana, y de que si se descubriera su nombre, el vecindario le echaría lazo y lo amarraría en calidad de durmiente en la línea del ferrocarril a Malabrigo».

Las opiniones de Palma se esgrimieron como bandera de victoria por los detractores del poeta. Se las comentó en todas las formas. Los versos de Vallejo quedaban, según ellos, liquidados definitivamente como poesía.

Los ataques furibundos de un sector de la prensa, las agresiones personales que recibió y una ruptura amorosa, que causó mucho dolor a Vallejo, influyeron drásticamente en el estado de ánimo del poeta. Bajo estas difíciles circunstancias, decide dejar ese ambiente asfixiante de Trujillo y buscar nuevos horizontes. Abandona sus estudios de Derecho, y el 27 de diciembre de 1917 se embarca en el vapor Ucayali con destino al Callao.

En Lima entabla amistad con Abraham Valdelomar, a quien visita en la redacción de la revista *Mundo Limeño*. El Conde de Lemos conocía ya algunas composiciones de Vallejo y, por esa razón, lo invita a publicar en su revista. En el número 18 de *Mundo Limeño*, de diciembre de

1917, aparece el poema «Ausente», el cual es recogido por el poeta arequipeño Alberto Hidalgo en su libro *Hombres y bestias*, publicado en Arequipa en 1918. En él, Hidalgo menciona que «hay cuatro poetas que van a la vanguardia de la última generación. César A. Vallejo, Alcides Spelucín, Alberto Guillén y Ramón Rivero Falconí» y añade que «no conoce mayormente la labor de Vallejo, pero lo poco que de él ha leído, lo obliga a citarle en primera línea. Es este un poeta —subraya Hidalgo— a quien le tiene obsesionado un furioso afán de originalidad, que, una vez equilibrado, le hará producir los frutos que de su recia alma lírica es de esperarse».

Es indudable que Valdelomar quedó impresionado por la calidad poética de Vallejo, como queda demostrado en su artículo «La génesis de un gran poeta. César A. Vallejo, el poeta de la ternura», publicado el 2 de marzo de 1918, en la revista *Sudamérica*. En dicho texto, Valdelomar enmarca el camino que seguirá la obra de Vallejo, con estas palabras proféticas:

eres un gran artista, un hombre sincero y bueno, un niño lleno de dolor, de tristeza, de inquietud, de sombra y de esperanza. Tú podrás sufrir todos los dolores del mundo, herirán tus carnes los caninos de la envidia, te asaltarán los dardos de la incomprensión; verás, quizás, desvanecerse tus sueños, podrán los hombres no creer en ti; serán capaces de no arrodillarse a tu paso de esclavos; pero sin embargo tu espíritu, donde anida la chispa de Dios, será inmortal, fecundará otras almas y vivirá radiante en la gloria por los siglos. Amén.

Por otro lado, Vallejo se entrevista además con otros prestigiosos creadores de la época, como Manuel González Prada y el poeta José María Eguren.

LOS HERALDOS NEGROS

A principios de 1918, el poeta tenía armado su primer libro de poemas bajo el título *Los heraldos negros* y decide imprimirlo en la imprenta de Souza y Ferreira. Esperando solamente el prólogo que le había ofrecido Valdelomar, como consta en una entrevista que le hicieran al Conde

de Lemos el 10 de mayo del mismo año en Trujillo en la que, a la pregunta del entrevistador sobre si «¿Conoce Ud. a algunos artistas trujillanos?», Valdelomar respondió: «He conocido a algunos. En Lima conocí al poeta César A. Vallejo, y hasta escribí algunas palabras en su elogio. Vallejo es un poeta en la más noble acepción de la palabra. Pienso ocuparme de su obra, en detalle, cuando escriba el prólogo que me pidió para su hermoso y raro libro de versos *Los heraldos negros*».

El Tiempo publica a finales de marzo una nota anunciando la salida de *Los heraldos negros* y, en la revista *La Semana* de Trujillo, correspondiente al 13 de abril de 1918, Antenor Orrego pone en conocimiento de la colectividad trujillana la próxima publicación del libro de Vallejo, y al mismo tiempo señala que

El caso de César Vallejo es un caso único en nuestra literatura nacional, por más que se empeñe en negarle la bizca incompreensión de unos cuantos buenos señores que no tienen nada que ver con la literatura, ni con el arte. Su poesía desligada de toda influencia extraña tiene un viril sello personal, que es suyo, enteramente suyo, hasta cuando es más oscuro y estafalario. Ningún poeta en el Perú, así en la pasada como en la nueva generación, ha traído tanta riqueza musical. Posee el más alto y raro don del poeta, que es el de poner, casi inconscientemente, melodía al pensamiento. Y no la melodía al uso, la estereotipada en un patrón consagrado, sino ritmos jamás escuchados. Cada palabra en los versos de este admirable poeta, canta de por sí, y es alada, vaga, sugeridora, como una nota musical. Sus estrofas no necesitan de la rima, y quien no tenga oído, ni sensibilidad, que no las lea. Algunas de ellas no tienen sino un valor sinfónico (2018: 51-52).

José Carlos Mariátegui, por su parte, invita a Vallejo a publicar sus poemas en la revista *Nuestra Época*, publicación que dirigía el Amauta, y que será después censurada y cerrada por su posición contestataria. Allí, Vallejo publica tres poemas («La de a mil», «Aldeana» y «Heces») el 6 de julio de 1918. Estos textos, con algunas variantes, formarán parte de *Los heraldos negros*.

En cuanto al prólogo prometido por Valdelomar, nunca llegó a la imprenta; por ello, después de un año de espera, Vallejo decide publicar el libro sin dicho texto.

Es interesante observar la expectativa que se había suscitado en torno a la aparición de *Los heraldos negros*. El 23 de julio de 1919 se publica en *El Comercio* la reproducción del artículo de Antenor Orrego, aparecido un año antes en la revista *La Semana*. Al día siguiente en *La Prensa* hay una pequeña nota que dice: «Desde ayer se encuentra en circulación el nuevo libro de versos de César A. Vallejo, cuya aparición fue anunciada oportunamente por los diarios», y junto a la misma aparecen las opiniones que se han emitido sobre el libro y sobre la fuerte personalidad literaria del autor por parte de Abraham Valdelomar, José María Eguren y Manuel González Prada. Este último señala: «¿Y por qué esa idea perenne de la muerte? Sus versos me gustan muchísimo; son extraños, originales».

El 27 de julio la revista *Sudamericana* nos señala que: «Para formular un juicio sobre la poesía de Vallejo, esperamos leer su obra, en la que, a la ligera, notamos bellas páginas que ya, anteriormente, le han valido al autor conceptos muy elogiosos de intelectuales de tan alto relieve como don Manuel González Prada por no citar sino uno».

El primer artículo crítico sobre el libro de Vallejo aparece en *La Crónica* el 28 de julio, bajo el título «*Los heraldos negros* por César Vallejo», del poeta Luis Góngora, quien firmaba con el seudónimo de «Aloysius». Sobre el libro comenta:

hay sensaciones de fuerza, de vigor y de realismo colorista junto a delicadas vibraciones sentimentales, encuadradas siempre dentro del mejor gusto artístico, que revelan en su conjunto lo que es el temperamento de Vallejo, como poeta. Su fantasía, los vuelos imaginarios, son originalísimos y algunos de ellos muy bellos. Hay composiciones cuya lectura, una vez terminada, produce placentera emoción de arte, innegable y real.

El 31 de julio, «Clovis» (seudónimo del prestigioso crítico Luis Varela y Orbegozo) escribe en *El Comercio*: «Pero si no comulgo, por mi

parte, en la teoría que, a través del tiempo y la distancia, profesa César Vallejo, tengo que reconocer sus aptitudes literarias, sus dotes poéticas, su vibrante, delicada emoción».

En Trujillo, Antenor Orrego publica el 6 de julio en *La Reforma* el artículo «La gestación de un gran poeta. A propósito de *Los heraldos negros* de César Vallejo». Se trata de fragmentos de un estudio que estaba preparando Orrego sobre el vate trujillano.

César Alzamora comenta el 24 de agosto en *El Tiempo*: «Es sensible que Vallejo haya publicado esto en Lima. Aquí no puede esperar ni el triunfo literario ni el económico. La estética de su simbolismo no puede ser apreciada por el vulgo y los que se han dedicado al estudio de la literatura y de la poética, parece que se sienten cobardes para ungrirlo con el óleo de la consagración», y Gastón Roger señala en *La Prensa* el 1 de septiembre:

cuando la zampoña de Vallejo canta la aldea con música cristalina (la triste voz de un indio dondonea como un viejo esquillón de camposanto); y cuando mira su pasado triste, bonancible, caricioso y manso y se refugia dentro de sí mismo, y evoca al hermano muerto con ingenuas palabras empapadas en lágrimas, el espíritu del lector, inundado de sentimiento y de sencillez, recoge todas las palpitaciones del poeta.

El diario *La Razón*, de José Carlos Mariátegui, presenta tres poemas del libro *Los heraldos negros*.

Como vemos, todos los diarios limeños de la época sin excepción comentaron la aparición del primer libro de César Vallejo. Hay más de una docena de textos, entre artículos y notas. Ningún libro de la época tuvo tanta cobertura periodística como *Los heraldos negros*.

TRILCE

Vallejo decide regresar a Trujillo el 27 de abril de 1920; luego se trasladará a Santiago de Chuco, su tierra natal. Ya no estará la madre esperándolo en la puerta. El poeta llega para las fiestas del apóstol

Santiago, que se celebran a finales de julio. Allí ocurrirán una serie de actos vandálicos que terminarán comprometiendo al poeta, quien es enviado por ciento doce días a la cárcel. Un buen número de poemas de *Trilce* y algunos relatos de *Escalas* son de esta época. Finalmente, sale libre gracias a la solidaridad de la joven intelectualidad peruana que protesta a nivel nacional por su injusta reclusión, y regresa a Lima a finales del mes de marzo de 1921.

La revista *Bohemia*, que dirigía Ángela Ramos, insertó en su primer y único número aparecido el 15 de junio de 1921, la primera versión del poema «II» de *Trilce* con un comentario de la propia escritora en el que señala:

Vallejo —que en 1918 publicara su hermoso libro de versos *Los heraldos negros*— es muy hondo y muy artista. Así, cuando nos habla de los golpes de la vida, de los heraldos negros que nos manda la muerte, de todo lo que atormenta y atenace a las almas grandes, evoca momentos y sugiere presentimientos; describiendo, sabe pintar como pocos con los colores vívidos y audaces, con los tonos más delicados, en tal forma que diríase que aprisiona en su retina y plasma en su alma el alma del paisaje.

Posteriormente, Juan José Lora publica el 20 de junio de 1921, en el diario *La Crónica*, el artículo «El dadaísmo. Sus representantes en el Perú», en el cual, después de esbozar brevemente la trayectoria poética de Vallejo, lo considera el iniciador en América de esta corriente literaria fundada por Tristán Tzara. Al final presenta, como un solo poema, tres textos que con variantes formarán parte de *Trilce*. Estos son los poemas «XII», «XXXII» y «XLIV».

En el mes de noviembre, los integrantes de la *Bohemia* de Trujillo deciden editar una tercera revista —las dos anteriores fueron *Iris* (1914) y *La Semana* (1918)— bajo el nombre de *Perú*, dirigida por José Eulogio Garrido. En esta revista Vallejo publicó algunos poemas y relatos de *Trilce* y *Escalas*; lamentablemente se conocen solo ocho ejemplares de esta publicación, no obstante que la misma llegó a superar los veinte números.

A mediados del mes de diciembre de 1921, el poeta envía el cuento «Los Caynas» —que posteriormente formará parte de *Escalas*— al concurso organizado por la sociedad Entre Nous (Fernández y Gianuzzi 2009: 48). El texto resulta premiado y con el dinero del premio Vallejo publica su segundo libro de poemas, *Trilce*, que aparece a principios del mes de octubre de 1922 con un excelente prólogo de Antenor Orrego.

El ambiente literario al momento de la publicación del libro no es de lo más favorable para Vallejo, debido a que se vivía en ese instante una enfervorizada adulación al poeta José Santos Chocano. Justamente en esos meses se produce la coronación del poeta de *Alma América* y todos los medios le otorgan una amplia cobertura al suceso. Por ello, *Trilce* pasó casi inadvertido, recibió solo tres comentarios. El primero, de Luis Alberto Sánchez, en la revista *Mundial*, el 3 de noviembre, quien se siente desconcertado al preguntarse «¿Por qué ha escrito *Trilce*, Vallejo?». Y termina diciendo que por el libro «se combatirá mucho. Es de los que deben resignarse a soportar ataques y burlas. Cuando llegue la hora de la prueba, de todo corazón estaré con él». El segundo, de Clemente Palma, en la revista *Variedades*, el 18 de noviembre, en donde —de manera sarcástica— señala que: «No estará de más que se presente en esta oficina el poeta Vallejo para que dé las razones de endiablado titulito, sin perjuicio de que, una vez dadas las explicaciones, comparezca de nuevo para dar cuenta de los versos contenidos, si resulta que ellos son atentatorios contra los intereses que tenemos que resguardar». Y, por último, Carlos González Posada escribe el 12 de noviembre en *El Tiempo*: «Vallejo ha escrito uno de aquellos libros frente al cual la crítica fracasa; su espíritu se niega a la forma; su arte se niega al análisis, desconcierta, sugestiona» y subraya: «Verdad es que serán solo espíritus muy cristalinos, muy intensos y muy fraternos los que puedan llegar a sus emotividades integrales y soberanamente tiernas».

Después de la aparición de estos comentarios, Vallejo le escribe a Orrego para decirle lo siguiente: «Las palabras magníficas de tu prólogo han sido las únicas palabras comprensivas, penetrantes y generosas que han acuñado a *Trilce*. Con ellas basta y sobra por su calidad», y agrega:

Por lo demás, el libro ha caído en el mayor vacío. Me siento colmado de ridículo, sumergido a fondo en ese carcajeo burlesco de la estupidez circundante, como un niño que se llevara torpemente la cuchara por las narices. Soy responsable de él. Asumo toda la responsabilidad de su estética. Hoy, y más que nunca quizás, siento gravitar sobre mí, una hasta ahora desconocida obligación sacratísima, de hombre y de artista: ¡La de ser libre! Si no he de ser libre hoy, no lo seré jamás (Vallejo citado en Orrego 2018: 164).

En el verano de 1923 se libra en Chiclayo la primera polémica que, a nivel nacional, suscita *Trilce*. De un lado, en la defensa, en la apología entusiasta, se encuentran José León Barandarián, Rómulo Paredes, Óscar Imaña y Juan José Lora, quienes publican sus artículos en *El País* de Chiclayo. De otro lado, en la oposición intolerante están Ricardo Miranda, Aristides Pita y Carlos de la Jara, desde las columnas de *El Tiempo*, de la misma ciudad. Entre ambos bandos se intercambian textos con muy poco nivel crítico, sobresaliendo solamente los de Barandarián, Imaña y Lora.

A finales de marzo de 1923 se publica *Escalas* y recibe un pequeño comentario elogioso en la sección libros de la semana de la revista *Varietades*, el 31 de marzo, en donde se señala que la

nueva obra del autor de *Trilce*, señor César A. Vallejo, poeta y cuentista de indudable originalidad, está llamada a causar alboroto por las audacias de estilo y concepción que encierra y en las que cifra su ideal estético el forjador de *Los heraldos negros*, que en su odio al lugar común, a la idea manoseada, al pensamiento manido, tortura la frase y va en caza de vocablos nuevos para reflejar sus impresiones, para volcar su mundo interior.

Posteriormente, en la revista *Claridad*, que dirige Víctor Raúl Haya de la Torre, se publica, la primera quincena de mayo de 1923, el texto «Muro Noroeste», de *Escalas*, con la siguiente presentación:

Contra todos los cánones de la ortodoxia literaria, rompiendo con la inmóvil actitud posternada de nuestros profesionales del Arte, César

Vallejo crea ya una obra de maravillosa originalidad, toda henchida de valores eternos. Para el transitorio predominio de gustos y escuelas y reglas de métrica, su elevada y magnífica revolución estética resulta incomprensible y odiosa. Pertenece toda ella al futuro. De *Escalas*, el último libro del poeta, ha deshojado él uno de sus más admirables poemas. Fue escrito en la cárcel de Trujillo, entre los muros de la celda a donde le arrojó la justicia de jueces y trotapleitos, y de donde le sacó la otra, la verdadera y la eterna que a las veces nos anuncia los días cercanos de su imperio.

El propio Víctor Raúl Haya de la Torre elaboró este texto.

El 16 de mayo del mismo año, Vallejo publica una novela corta, *Fabla salvaje*, en la colección *Novela Peruana*, con una nota introductoria de Pedro Barrantes Castro en donde señala que «leyendo *Fabla salvaje* se siente el hormigueo dramático que Vallejo trata de producir con su obra y que muy bien se aviene con esa fatalidad de un sentido tan brumoso y triste que el indio y el mestizo creen imprime dirección a la vida». El libro también es comentado el 23 de mayo en el diario *El Tiempo* que nos dice que «Con un tema de bella simplicidad ha compuesto César Vallejo una obra en la que palpita el ansia adolorida de una raza adolorida y siempre explotada» y el 26 de mayo la revista *Variedades* nos indica que «cierto hálito de misterio vive en todas sus páginas y es a la manera de poderoso aliciente para que el lector encuentre la doble seducción de la belleza, pero de la belleza idealizada: una novela hermosa y valiente, tal es *Fabla Salvaje*». Este libro fue el último publicado por Vallejo en el Perú, pues el poeta emprendió viaje a Francia un 23 de junio de 1923.

Como hemos podido apreciar, la poesía de César Vallejo, durante el tiempo en que este vivió en el Perú, nunca pasó desapercibida, sino que, más bien, tuvo una notable presencia por parte de lo más selecto de la crítica literaria de su tiempo. Escribieron sobre la obra de nuestro mayor poeta escritores de la talla de Manuel González Prada, José María Eguren, Abraham Valdelomar, Antenor Orrego, Víctor Raúl Haya de la Torre, Luis Alberto Sánchez, Clemente Palma, Alberto Hidalgo y otros, los cuales han pasado a la posteridad como los más representativos de

nuestra literatura nacional. Todos ellos elogiaron la producción poética inicial de Vallejo y todos coincidieron, al mismo tiempo, en que el poeta iba a llegar muy lejos, como realmente sucedió.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ESPEJO ASTURRIZAGA, Juan (1965). *César Vallejo: itinerario del hombre (1892-1923)*. Lima: Librería Editorial Juan Mejía Baca.

FERNÁNDEZ, Carlos y Valentino GIANUZZI (2009). *Textos rescatados*. Lima: Editorial Universitaria de la Universidad Ricardo Palma.

HIDALGO, Alberto (1918). *Hombres y bestias*. Arequipa: Tip. Artística.

IZQUIERDO RÍOS, Francisco (1972). *César Vallejo y su tierra*. Lima: Talleres Gráficos P. L. Villanueva.

KISHIMOTO YOSHIMURA, Jorge Luis (1993). «Vallejo y la Bohemia de Trujillo». En GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo (ed.). *Intensidad y altura de César Vallejo*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

ORREGO, Antenor (2018). *El sentido americano y universal de la poesía de César Vallejo*. Edición, prólogo y notas de Ricardo Silva-Santisteban. Lima: Editorial Cátedra Vallejo/Alastor Editores.

SPELUCÍN, Alcides (1989). *Contribución al conocimiento de César Vallejo*. Trujillo: Ediciones SEA.

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Centro de Estudios Vallejanos

Vol. 1, n.º 1, enero-junio, 2018, 137-169

ISSN: 2663-9254 (En línea)

NARRATIVA



ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Centro de Estudios Vallejanos

Vol. 1, n.º 1, enero-junio, 2018, 137-169

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.31381/archivoVallejo.v1n1.5144

***El tungsteno* como novela antiimperialista**

‘The Tungsten’ as anti-imperialist novel

IVÁN RODRÍGUEZ CHÁVEZ

Universidad Ricardo Palma

rector@urp.edu.pe



RESUMEN

En este artículo se estudia *El tungsteno* como literatura política analizando su coherencia entre la intención de denuncia y propaganda con la estructura y lenguaje que le imprimen una entidad estética autónoma en relación con toda la producción de Vallejo y que puede ser ubicada dentro de las clasificaciones convencionales como una novela de tesis, con características del realismo social. Representa su capacidad expresiva y comunicativa, diseñando una diversidad de estilos que se inscriben dentro de sus ideales de libertad creativa y compromiso como escritor.

Palabras clave: novela de tesis, antiimperialismo, realismo social, indiada, autoridades, profesionales, comerciantes, empresa, Estado.

ABSTRACT

This paper explores *El tungsteno* ('The Tungsten') as political literature; it analyzes the coherence between the attempt to complain and divulge with the structure and language that make it an autonomous aesthetic entity in relation to all its production placing it inside of conventional classifications as a thesis novel with characteristics of social realism. It represents its expressive and communicative ability, designing a diversity of styles which fall within the idea of creative freedom and commitment as a writer.

Keywords: Thesis novel, anti-imperialism, social realism, Indians, officials, professionals, tradesmen, Corporation, State.

Recibido: 20/03/18 Aceptado: 20/05/18 Publicado *online*: 31/08/18

1. ARGUMENTO

El tungsteno es una novela de crítica social cuyo argumento y personajes han sido adecuados al mensaje político de liberación nacional y reivindicaciones sociales y económicas que crean condiciones reales y efectivas de igualdad, inclusión y justicia social. Esto se plasma con la presentación de la realidad misma, que no requiere fantasía sino articulación de los sucesos en la estructura y ropaje literario en el lenguaje para darle cuerpo de novela o, mejor dicho, obra de arte. Vallejo muestra un Perú dividido en dos repúblicas: la oficial, constituida por las autoridades de la administración pública, los hacendados, el clero, los comerciantes, los profesionales; y la de la «indiada» explotada, cosificada, sobre la cual recae el peso de todos los gravámenes, las cargas públicas, los despojos y todos los abusos e injusticias, totalmente desprotegida por el Estado, no obstante, la legislación especial dictada aparentemente para protegerla. Esta orfandad social y jurídica se agrava porque tampoco cuenta con el amparo de la religión en su rostro católico, porque hasta el clero le da la espalda y se suma a todas las tropelías de las cuales se les hacía víctimas. En este grupo social se comprende a los nativos, en este caso los soras, objeto de engaños y apropiaciones, aprovechando las diferencias culturales entre lo autóctono y lo occidental.

A este cuadro social, político, económico y jurídico al interior del país, Vallejo suma un nuevo estamento aún más poderoso que el propio Estado. Se trata de la empresa minera norteamericana Mining Society, que explota la mina de tungsteno de Quivilca, cuyos gerentes han sometido económicamente a todas las autoridades y profesionales, quienes se esmeran en demostrarles un servilismo censurable y rastrero. Sin formar parte del organigrama del Estado, los gerentes se sitúan por encima de todas las autoridades, todos quieren hacer méritos y no caer en desgracia respecto a la colaboración con los extranjeros. En la narración es la figura del imperialismo norteamericano con la apariencia de inversión extranjera la que usa la corrupción, la intriga, la persecución para que nadie ose oponerse a sus regímenes de explotación vejatoria e inhumana, de la que hace uso para el trabajo en la mina.

Una situación de destrucción y aniquilamiento del campesinado y de saqueo de los recursos naturales da lugar al surgimiento de una conciencia social de rechazo o protesta larval, incipiente, encarnada en la persona del herrero de Colca llamado Servando Huanca, que surge en el texto para ponerle fin a la historia novelada con sus conspiraciones, ganando para su causa a los descontentos de la minera que, en su actitud de reclamo y protesta, pretenden organizar una huelga, representando así el inicio de una nueva etapa en la vida social de sufrimiento callado y cómplice, de intimidación y miedo.

2. PERSONAJES

Un análisis de mayor detenimiento de la novela conduce a advertir dos niveles de personajes:

2.1. Uno estructural, de naturaleza ideológica, que sirve de campos intelectuales en los que se va adscribiendo a los personajes individuales.

Se trata de personajes colectivos que el lector identifica al reconstruir la razón de ser de la obra, consonante con su naturaleza política de propaganda y de denuncia. Estos personajes actúan a través de individualidades y, de acuerdo con la ideología antiimperialista que inspira la obra, son los siguientes:

2.1.1. La empresa minera norteamericana Mining Society, operadora y representante del imperialismo norteamericano en el Perú. Con ella comienza el texto y, a la vez, los capítulos I y II. Está presente en todo el argumento haciendo actuar a los personajes individuales en su favor.

2.1.2. El Estado peruano, que es presentado en su papel de colaborador completamente subordinado a los intereses de la empresa, que consiente el manejo del poder económico con potestades superiores efectivas a las de sus competencias en el orden interno, prescritas por la Constitución Política y su razón de ser como organización jurídico-política de los peruanos. Ello se hace perceptible en las acciones de sus autoridades.

2.1.3. La población, que aparece dividida en dos sectores:

— La masa campesina denominada en la novela como la indiada, sobre la cual descansa el peso del trabajo sin derechos, el desarraigo, los abusos, las carencias de libertades, los despojos e incluso, en los hechos, son alienados de su propia vida. Sobre ella recaen todos los abusos y violaciones del derecho, considerando en primer lugar los correspondientes a su naturaleza humana. Política y jurídicamente viven marginales al Estado, pero son utilizados por este en su beneficio, como en el servicio militar y en la minería en tanto fuerza de trabajo al servicio de la Mining Society.

— El grupo de los profesionales y comerciantes. Los primeros trabajan como empleados con algunas consideraciones que marcan una diferencia con la peonada. Los comerciantes se vinculan como contratistas y proveedores. Ambos, además de estas diferencias de funciones, también están imbuidos de una mentalidad patronal, consecuentemente, se sienten y actúan del lado de la empresa y de espaldas a la indiada.

2.2. El otro nivel responde al plano visible, de contacto directo, y lo conforman los personajes individuales. Por sus acciones se adscriben dentro de cada uno de los personajes estructurales, tal cual se propone a continuación:

Por la empresa:

Mister Taik, gerente

Mister Weiss, subgerente

Con la mentalidad de ella y en favor de sus intereses: el ingeniero Rubio, el cajero Machuca, el preceptor Zavala, el cura Velarde.

Con mucho protagonismo, el comerciante José Marino, concesionario exclusivo del bazar de Quivilca y el contratista proveedor de la mano de obra a través de la práctica del enganche¹. También, desde

1 Enganche, según el *Diccionario de peruanismos*, es definido como «Contratación eventual de obreros mediante un adelanto de dinero o víveres a fin de garantizar la prestación de sus servicios» (2016: 399).

Colca, su hermano Mateo Marino, que trabaja en apoyo y sociedad con su hermano José.

Representando al Estado se inscriben el subprefecto de Colca Roberto Luna, el juez de primera instancia Ortega, el alcalde Parga, el médico Riaño, el secretario de la subprefectura Boado. El sargento y los gendarmes.

Coincide con la mentalidad de la empresa y de las autoridades: el hacendado y propietario Iglesias.

Se ubican dentro de la indiada los soras, igualmente explotados y despojados de sus bienes aprovechando las diferencias culturales respecto al concepto de propiedad, de dinero, del trabajo dependiente, entre otros.

Comparten su condición de desprotección y ocupan la base social las chicheras hermanas Graciela, Teresa y Albina.

La mayoría de personajes individuales son anónimos.

En la faceta de su aprovechamiento directo por el Estado aparecen padeciendo toda la fuerza del abuso del poder y violación de sus derechos fundamentales, Isidoro Yépez y Braulio Conchucos, levados cruelmente para el servicio militar, que incluye la muerte de uno de ellos y origina la protesta popular reprimida con más de una decena de muertos, otro tanto de heridos, detenidos y encarcelados.

Del lado de ellos surge en el conflicto la figura dirigencial de Servando Huanca, el herrero de Colca, extrabajador en las haciendas del norte del Perú. Será el organizador de la protesta de la peonada de Quivilca, en germinación, en su etapa de intento.

En perspectiva de conjunto este diseño podría graficarse en una pirámide en cuyo vértice se coloca la empresa minera norteamericana Mining Society. Debajo de ella, el Estado peruano, y en la base, dando soporte a los dos sectores precedentes, la indiada que representa la masa popular.

La intención, los personajes estructurales e individuales hacen percibir la escritura de una novela política de orientación ideológica antiimperialista, a la que le hace propaganda a través de la denuncia

de la explotación de la indiada y el saqueo de la riqueza natural, presentando un falso progreso y para cuyos propósitos maneja un poder superior al del Estado, al que subordina y recibe su complicidad y colaboración.

La novela no desarrolla de modo directo el antiimperialismo norteamericano con sus consabidas luchas de huelgas, protestas, represiones, condenas carcelarias y muertes de trabajadores, sino que lo presenta a través de la explotación, la depredación del recurso natural y el empleo de la corrupción, dejando en el grado de insinuación la metodología para combatirlo.

3. EL TIEMPO EN LA NOVELA

En el texto, Vallejo pone algunos elementos que sirven de referentes para establecer los marcos temporales de la novela. En las páginas iniciales del segundo capítulo introduce la historia de los hermanos Marino: Mateo, que se quedó en Colca con la tienda originaria que establecieron; y José, el comerciante, concesionario exclusivo del bazar de Quivilca, y, además, el encargado del «enganche» de los peones para los trabajos en las minas.

Es dentro de esta historia que el novelista consigna como fecha 1909, año en el que «Los hermanos Marino saltaron de clase social una noche de junio de 1909» (1998: 259), en el que se celebra el cumpleaños del alcalde de Colca y pudo conocer a los principales de esta ciudad. Asistió a ella Mateo Marino, por sorteo, con ciertas inhibiciones por falta de costumbre al enfrentarse a un ambiente social desconocido. Antes, en el devaneo de asistir o no asistir «Mateo se sintió elegante y aun estuvo a punto de sentirse burgués, de no empezar a ajustarle y dolerle mucho los zapatos» (1998: 260).

Aparte de esta única mención concreta en la que señala la fecha, el marco temporal de *El tungsteno* se inscribe en los años de la Primera Guerra Mundial, entre 1916 y 1919, que es la razón de la venida de la Mining Society y la explotación del metal, necesario para la fabricación de armas. La alusión aparece a propósito de la preocupación que le generó a José Marino el pedido conminatorio de cien peones más para

la mina, hecho por mister Taik y que motiva la conversación con su hermano Mateo, al llegar a Colca. Vallejo pone:

La oficina de la «Mining Society» de Nueva York exigía un aumento en la extracción de tungsteno de todas sus explotaciones del Perú y Bolivia. El sindicato minero hacía notar la inminencia en que se encontraban los Estados Unidos, de entrar en la guerra europea y la necesidad consiguiente para la empresa de acumular en el día un fuerte stock de metal, listo para ser transportado, a una orden telegráfica de Nueva York, a los astilleros y fábricas de armas de los Estados Unidos (1998: 256).

El otro acontecimiento histórico incluido en el texto de la novela es la Revolución rusa. Servando Huanca la trae a cuento en sus diálogos conspiradores con Benites, desde el comienzo del capítulo III de la novela. Servando, al condenar a los gringos de la Mining Society y a los hermanos Marino como «[...] unos ladrones y unos criminales, y que viven y se enriquecen a costa de la vida y la sangre de los indios» (1998: 313), hace apología de la Revolución rusa sosteniendo con firmeza que «lo que busca es echar abajo a todos los gringos y explotadores del mundo para liberar a los indios y trabajadores de todas partes» (1998: 313).

Además, ella lo nutre, es fuente de sus ideas e inspiración de sus acciones. Ahora, fuera del texto novelístico, la fecha a tener en cuenta sería la de 1931, año de la publicación, la cual mantendría en vigencia la realidad contenida en la novela.

4. EL ESPACIO

De acuerdo con el propio texto, el escenario novelístico se concentra en Quivilca, la mina situada en la zona de Colca, departamento del Cuzco. Se trata del sur del Perú, en la región andina y serrana, que respecto a la población es más campesina que urbana, analfabeta y explotada tanto en la agricultura como en la minería.

Haber escogido Cuzco es un símbolo. Es, por un lado, la capital histórica aureolada de grandeza, poder y esplendor en el pasado y

ahora lugar de aniquilamiento de la población nativa y el saqueo de sus recursos naturales por acción del capital extranjero.

Vallejo, con este símbolo, sugiere una segunda y nueva conquista, sin guerras ni soldados, que emplea en su favor a la propia gente de la capa social dominante como enemiga de la nativa. Pone al imperialismo norteamericano como el superestado, dueño real y efectivo de la mina y de los pueblos, absolutamente a su servicio y solución de sus necesidades de hegemonía mundial.

Lima no figura expresamente, salvo la alusión en varios pasajes de la novela y a los periódicos y revistas que se publicaban en ella y que guardan relación con el liderazgo de Servando Huanca. El poder ha sido absorbido por la Mining Society, y su gerente y subgerente están por encima de las autoridades políticas como el subprefecto y el prefecto. Se manda desde la mina, desde Quivilca, y sus órdenes se cumplen servilmente. Los niveles de actuación de los personajes y las acciones son literariamente suficientes para sugerir una realidad jurídica y política que compromete al Estado, sin necesidad de escalar en mayores jerarquías ni llegar a escenarios de la capital de la república.

5. LA ESTRUCTURA DE LA NOVELA

Toda la historia de explotación del tungsteno por la Mining Society es desarrollada en tres capítulos encabezados por números romanos. El primer y segundo capítulos son descriptivos y presentadores de una realidad de aparente transformación y mejora social y económica palanqueada por la presencia de una empresa norteamericana que junto con la inversión capitalista acarrea destrucción material, física y moral por el empleo desmedido de la explotación, la injusticia y la corrupción. Significa nuevos niveles económicos y sociales para algunas personas y estratos, entre ellos profesionales, comerciantes y autoridades; pero condicionada a la sumisión y el servilismo, actuando como agentes y cómplices operadores de la explotación. Para el sector campesino trae el mensaje de una nueva desgracia, seguir siendo considerados objetos de derecho, despojados de las libertades y la dignidad en tanto seres humanos.

La intención política de la novela toma forma expresa en el tercer capítulo, en el que surge la conciencia social de los derechos, el ánimo de su defensa; los canales del reclamo encarnados en un artesano que ha leído sobre luchas sociales en otras partes del mundo y se siente con el deber moral de identificarse con el oprimido y explotado y pugnar por el reconocimiento de sus derechos y jerarquizarlo, a través de la igualdad, como persona y sujeto de derecho, con dignidad y libertades.

Desde la perspectiva de la dialéctica, la novela desarrolla en los capítulos I y II la *tesis*, describe la realidad jurídica y política en forma directa, con toda la crudeza de los hechos y el envilecimiento de sus personajes, para arribar a la *antítesis*, en el capítulo III, apenas en germinación, en estado embrionario, pero que anuncia una nueva perspectiva social de cambio a través de la lucha de los explotados contra sus explotadores. Con el surgimiento de Servando Huanca, el herrero, que no es el explotado de la empresa, ni el intelectual, se avizora una perspectiva de reivindicaciones sociales. Recurriendo a otras denominaciones, la novela comienza con la presentación del problema en cuanto antecedente de la solución que entra en escena no como la nueva realidad esperada, sino como metodología para alcanzarla.

6. EL PROCESO DE COMPOSICIÓN

Ricardo González Vigil en el prólogo a *Novelas y cuentos completos* (1998) al presentar *El tungsteno* sintetiza el proceso de escritura de la novela desde los días de la carcelería sufrida en 1920-1921, ya avanzada hacia 1927, en cuyo año publica en *Amauta*, como capítulo independiente, para concluir su redacción en febrero de 1931, con miras a su publicación en ese año, por la editorial Cenit de Madrid.

Antonio González Montes también señala el proceso de escritura como maduración intelectual y literaria que comienza «entre 1921 y 1923, continuó en 1927 y concluyó en 1931» (2014: 47).

Para este estudio esta datación tiene lógica y es admitida como hipótesis que no amerita mayores discusiones porque ella integraría todas las informaciones, incluyendo la de Georgette, que correspondería a la de la redacción definitiva para la publicación en marzo de 1931 y

las de Armando Bazán, Adán Felipe Mejía y Juan Larrea, explicado sucintamente por González Vigil en el prólogo a *Novelas y cuentos completos* (1998), que sirve de fuente a este trabajo.

7. ANÁLISIS LITERARIO DE LA NOVELA

Solo de la lectura de la crítica literaria sobre *El tungsteno* se extraen opiniones y valoraciones contrarias, reconociéndole unas méritos propios dentro del conjunto de la obra vallejana, y considerándola otras una producción ideológica sin logros estéticos.

Las actitudes valorativas parten de la comparación entre la poesía y la narrativa. A quienes no les gusta esta novela la hacen perder resaltando las características de su contenido político dentro de la forma de novela.

Al revisar los planteamientos de algunos estudiosos, fácilmente se puede identificar dos posiciones:

a) Los que reclaman en *El tungsteno* una calidad de nivel de su poesía. Para ellos vale la narrativa de *Escalas* (1923) y *Fabla salvaje* (1923), se identifican con su prosa modernista, fantástica y de tendencia psicológica. Entre ellos está Ricardo Silva-Santisteban, quien se pronuncia en favor del periodo modernista y vanguardista de la narrativa vallejana, desarrollada entre 1920-1923 y del que salen *Escalas* y *Fabla salvaje* (2016: 61). Silva-Santisteban, dirigiendo su simpatía a los primeros relatos, dice sobre estos: «[...] con todas sus imperfecciones y desequilibrios, ofrecen en su momento nuevas posibilidades de evolución a la narrativa peruana, pues poseen un nuevo tono que los diferencia de la que los precedía» (2016: 62).

Avanzando en su análisis, Silva-Santisteban anuncia que «*Fabla salvaje* posee como contrapeso una prosa ejemplar que abrió nuevas posibilidades a la narrativa peruana de la época y una trama turbadora y única dentro de la narrativa del propio Vallejo» (2016: 69). También despierta su entusiasmo por «Los siete relatos de *Contra el secreto profesional*, (que) aunque desiguales, contienen algunas de las obras maestras de la narrativa de Vallejo, pero conforman una colección

carente de unidad» (2016: 70). De los siete, comenta de manera especial «Teoría de la reputación» y «Magistral demostración de salud pública».

Cuando en el itinerario de su estudio Silva-Santisteban llega a *El tungsteno* cambia radicalmente de tono. Basándose en la taxonomía de Marc Slonim, ubica la novela en el género de la «Literatura de adoctrinamiento comunista» (2016: 74). Le identifica un claro propósito social de denuncia de la explotación, el saqueo, los abusos «del imperialismo norteamericano», con la colaboración de autoridades, profesionales y comerciantes. En su parecer «Estos temas que pudieron ser de un desarrollo vigoroso y profundo en la novela de Vallejo, se encuentran viciados por su esquematismo, bidimensionalidad y maniqueísmo» (2016: 76). Agrega que los personajes actúan como «meras marionetas de un drama tremendista» (2016: 76). Y, si bien la intención moral y social puede resultar justificada, «flaquea sin embargo la expresión artística de estos elementos» (2016: 76). En conclusión, para Silva-Santisteban, *El tungsteno* y «Paco Yunque», son «obras fallidas» y que «Vallejo como narrador fracasó ruidosamente en el género realista» (2016: 77-78).

Cierra el capítulo dedicado a la obra narrativa con un juicio de perspectiva integradora, afirmando: «Vallejo como un narrador que acertó pocas veces en este género pero, cuando lo hizo, escribió algunas obras maestras indudables que ahora leemos por su calidad y riqueza y no por ser simplemente de Vallejo» (2016: 78).

Ricardo Silva-Santisteban en otro estudio precedente: «El universo fantástico de “Cera” de César Vallejo», elogia este texto considerándolo «quizá el mejor de los cuentos que Vallejo jamás escribió y una obra maestra de la narrativa peruana» (2008: 38).

«Cera» integra *Escalas* (1923) y Silva-Santisteban, apreciándolo, siente «a Vallejo más dueño de su prosa y con mayor habilidad para contarnos una trama interesante [...]» (2008: 37-38).

Antonio González Montes en su *Introducción a la narrativa de Vallejo* (2014), se orienta hacia el reconocimiento de méritos literarios en *El tungsteno*, encuadrándolo dentro del «objetivo de renovación y

de experimentación en el ámbito de las variedades narrativas que él (Vallejo) había cultivado en el Perú (cuento y novela), y aún se dio tiempo y tuvo “astucia” para incursionar en la invención de nuevas formas literarias que mezclaban lo narrativo con lo poético y lo reflexivo, con lo simbólico o lo ejemplarizador» (2014: 47).

González Montes admite que esta novela «recrea acontecimientos ubicados en el año 1919» y, para explicarla, recurre a la noción del «modelo novelístico» que no lo identifica con moldes definidos ya sean del romanticismo, modernismo, indigenismo, realismo, sino que es el resultado creativo de una combinación «de la propia tradición peruana [...] como de la europea» (2014: 48-49). También incorpora en su apreciación la variable del propio autor acotando que «la época en que Vallejo publica *El tungsteno* es un período de gran actividad política, de intensa labor creativa y de gran lucidez ideológica y teórica, como lo señalan todos los estudiosos vallejistas» (2014: 49). Tanto la relación autor-obra como el contexto social, ideológico y político le sirven a González Montes para afirmar que Vallejo «le asignó a *El tungsteno*: ser una novela que cumpliera a cabalidad los postulados del arte bolchevique, en un momento histórico de intensa lucha de clases y de perspectivas revolucionarias promisorias» (2014: 50).

Al continuar el examen de esta novela, González Montes toma el camino de no filiarla como exclusiva de una sola corriente. Por ello, no solo es arte bolchevique, sino también arte socialista con «indudable ligazón con la literatura indigenista peruana» (2014: 51).

Con el incremento de los estudios vallejianos, poco queda por revelar, aunque el trabajo de interpretación resulte inagotable. Ahora no solo despierta interés intelectual la poesía, sino que vienen multiplicándose los aportes, desde diversas perspectivas y enfoques, sobre la narrativa. Muestra seleccionada es la ponencia de Edith Pérez Orozco que examina *El tungsteno* en su expresión de diversidad sociocultural y racionalidades, presentada al Congreso Internacional Vallejo Siempre 2014. En ella, al advertir en la novela la representación de los tres grupos sociales: los indios, los mestizos y los patrones, cada uno, a su vez, manejando ya sea la «racionalidad mítico-referencial» o la «racionalidad informativa-referencial» o

la «racionalidad técnico-capitalista» la conduce a conceptualizar *El tungsteno* como la «novela que permite comprender de qué manera se incrusta la modernidad en el interior del Perú a inicios del siglo XX y se presenta una reflexión acerca de la diversidad heterogénea sociocultural en el mundo andino, a partir de dos espacios dualistas: el de los indígenas (y mestizos) y el de los patrones» (2014: 321, t. 1). Esta radiografía la lleva a sostener que «César Vallejo Mendoza es el iniciador de la configuración de los indígenas y los mestizos y de las diversas racionalidades» (2014: 321, t. 1).

Miguel Ángel Huamán, en una revisión de la narrativa vallejana desde la óptica dialogista (2014: 417-434, t. 1) entrevé la direccionalidad y reactividad de su escritura para conseguir la identificación del lector con el mensaje. En mérito a este rastreo, puede «afirmar que la narrativa vallejana, del mismo modo que su poesía, a partir de un uso dialógico de las palabras, involucra a los lectores en el mundo representado para posibilitar una toma de conciencia crítica frente a la realidad» (2014: 430, t. 1). Huamán califica *El tungsteno* como «una fábula para adultos, cuya moraleja el lector debe establecer por su cuenta» (2014: 431, t. 1), aludiendo tácitamente al tono didáctico de la novela.

Gracias al trabajo de búsqueda y archivística de Carlos Fernández y Valentino Gianuzzi (2009), se puede conocer la reseña a *El tungsteno* publicada en *La Industria* el 28 de julio de 1931 por José Eulogio Garrido. En unas dos páginas y media Garrido descarga los juicios de valor que le suscita la lectura de la novela enviada directamente por Vallejo. Para mayor fidelidad, glosaré algunas partes de sus aseveraciones encendidas, entusiastas y emotivas. Dice:

La estructura del libro es simplísima. Trasunta la vida densa de un asiento minero vecino a una capital de provincia. Vallejo ha huido de toda tentación descriptiva de ambiente y de paisaje. Presenta las figuras de su novela al desnudo y ellas son las que hablando y moviéndose, crean el ambiente turbio y trágico en que se desenvuelve la farsa que no es sino la misma farsa que se representa a diario en aquel aquestotro rincón del Perú (2009: 65).

También son acertadas y están bien expresadas sus ideas acerca del estilo en relación con las características de su poética. Garrido discurre:

[...] Vallejo se ha sacudido de su sintaxis original, de su tropicalidad imaginativa, de su aparente desconexión para hacer un relato desnudo, casi burdo, crudísimo, tanto que a ratos ha descuidado posiblemente su segundo propósito, la precisión y la propiedad de la frase. Mas eso no es un defecto: al contrario, le da más frescor al relato, delata más su espontaneidad, su rudo sabor popular (2009: 66).

José Luis Ayala, en *Vallejo 2014*, al estudiar el texto publicado en *Amauta* n.º 8, de abril de 1927, con el título de «Sabiduría» como «Capítulo de una novela inédita», adelanta su caracterización dándole los contornos de «un texto suelto, flotante, inubicable, raro, francamente inexplicable en referencia a un personaje llamado Benites que trabaja en la mina Mining Society que delira enloquecido por una fiebre destructora, frente a la imagen de Jesús de Nazaret» (2014: 363). Asimismo, al pronunciarse sobre el aspecto formal de «Sabiduría», sostiene que el texto «era cautivante por el estilo del poeta, escrito con un lenguaje proveniente de su lírica y conscientemente desgranado de su poesía metafísica» (2014: 363).

Al concluir este artículo Ayala se inclina porque «Vallejo decidió fundir ese texto en la novela *El tungsteno*, para la publicación en 1931, de modo que ahora sí se puede aseverar que en 1927 tenía varios folios avanzados de una novela que trataba sobre el impacto del desarrollo del capitalismo y un moderno colonialismo económico en el Perú» (2014: 372).

Luis Monguió, en su libro *César Vallejo. Vida y obra*, dedica unas páginas a *El tungsteno*. En ellas suelta planteamientos metodológicos sobre el fondo y la forma de la novela, orientadores para la crítica. De entrada, precisa que esta novela «no debería clasificarse atendiendo a los criterios de la crítica literaria general [...]» (1952: 144), sino que era conveniente «darse cuenta de la concepción de la literatura tal

como la entendía la filosofía a que Vallejo había dado su adhesión» (1952: 144). Y, aplicando Monguió su propia receta la tipifica como «una tentativa por parte de Vallejo de producir un libro de ficción combatiente, un instrumento literario al servicio de la acción del proletariado» (1952: 143).

Ahora, recurriendo al análisis de su poesía, Monguió traza como rasgo común entre esta y la prosa, el didactismo que Vallejo aplicaba en la novela para ponerla «al servicio de la causa social y política que le atrae, poniendo en forma más sabrosa que la de un texto de economía política socialista los puntos básicos que en él pudieran hallarse» (1952: 146).

James Higgins en su *Historia de la literatura peruana*, revisando la narrativa regionalista e indigenista cronometrada entre 1920 a 1941, aborda *El tungsteno* como «ejemplo más importante del realismo social» compuesta «desde una perspectiva socialista centrada en la lucha de clases y los indios son representados como miembros de un proletariado explotado antes que una etnia con una cultura distinta» (2006: 206). Igualmente, es la novela que muestra una visión idealizada «de un comunismo primitivo» (2006: 206).

Para aterrizar en estas valoraciones Higgins ha repasado autores y obras escritas y publicadas entre 1920 y 1941, abre su análisis con *Cuentos andinos* de López Albújar y concluye con *El mundo es ancho y ajeno* de Alegría y *Yawar fiesta* de Arguedas. Cita los relatos publicados en *Amauta*, entre los que menciona «El gamonal» de Gamaliel Churata (1927), ya que su libro *El pez de oro* fue escrito entre 1924-1930, pero se publicó en 1957. Respecto a *El tungsteno*, Higgins emprende un estudio comparativo con la novela *El pueblo sin Dios*, de César Falcón (1892-1970), escrita en 1923 y publicada en 1928, a la que la homologa en ser una obra del realismo indigenista desde una visión política de denuncia y reivindicacionista.

Higgins le otorga a estas décadas de los 20-30 y 30-40 una singular importancia en la historia de la literatura peruana en razón de que dentro de ellas se incubaron dos corrientes literarias: «el indigenismo, que propugnaba la causa del pueblo y la cultura andinos, y la vanguardia,

que buscaba modernizar la literatura peruana insertándola en la línea central de la literatura internacional» (2006: 195).

Antonio Cornejo Polar (1936-1997) acometió un estudio sobre *La novela peruana*, que publicó Editorial Horizonte en dos ediciones: la primera en 1977 y la segunda en 1989. La obra fue concebida como estudios monográficos, con miras a la elaboración de una historia de la narrativa. Obedecía a un propósito pedagógico y comenzó como apuntes de clase. Al estar dedicada específicamente a la narrativa como género, *El tungsteno* no está dentro de las novelas seleccionadas, probablemente porque ante la evaluación de la poesía y la prosa, era más prudente ligar a Vallejo con la poesía.

Edmundo Bendezú Aibar, en su libro *La novela peruana* sistematiza su estudio en «tres etapas que determinan tres estilos claramente diferenciados: romanticismo, modernismo y realismo» (1992: 3).

Vallejo, en tanto narrador, está ubicado entre los modernistas, junto con Enrique Carrillo, Abraham Valdelomar, Martín Adán y Enrique López Albújar.

La obra que fundamenta la tesis de Bendezú es *Fabla salvaje* (1923), a la que explica en extensión suficiente tanto en su contenido como en su estilo. *El tungsteno* aparece mencionado dentro del movimiento centrípeto y centrífugo de la lengua literaria de Vallejo. Bendezú, aludiendo al derrotero de la prosa vallejiana, establece una línea de sucesión escritural entre *Fabla salvaje* y *El tungsteno*, con un cambio en el estilo modernista de la primera en tránsito hacia el estilo realista de la segunda. Este pase compositivo lo denomina «proceso estilístico centrífugo» y lo describe como «un movimiento que todavía gira sobre goznes modernistas hacia la inercia de un nuevo lenguaje literario realista, que en su prosa se cumple cabalmente en la novela *El tungsteno*, en el cuento “Paco Yunque” y en los *Poemas en prosa* como lo ha demostrado Zavaleta» (1992: 138).

Cerrando esta ligera muestra de la crítica literaria respecto a la narrativa vallejiana en función de *El tungsteno*, se consultará a Mario Castro Arenas en *La novela peruana y la evolución social*. Antes del

desarrollo de la temática valorativa de fondo, Castro Arenas da cuenta de que usará un método mixto, surtido de «materiales sociológicos y literarios» (2016: 3) porque la estilística se queda en los aspectos formales y «la crítica social examina apenas periféricamente los rasgos de estilo y concreta su atención básicamente en la apoyatura social de la obra» (2016: 4). Su propósito es «mostrar la historia de la novela peruana y la historia de la sociedad peruana» (2016: 5).

Castro Arenas, en cuanto a Vallejo, arranca afirmando que «no tiene en la prosa de ficción la importancia que tiene en la poesía. Pero en sus narraciones palpita parte de su genio verbal, parte de su poesía desgarrada. Sí está en cambio, de cuerpo entero su militancia política, su posición marxista, su concepto del arte como instrumento al servicio de la revolución social» (2016: 214).

En opinión de este autor, *El tungsteno* es una novela de tesis que, en fondo y forma «está condicionada por la voluntad ideológica del escritor enderezada a probar o a remarcar [...]» (2016: 216) los elementos políticos, sociales y económicos presentes en el mensaje del texto.

Castro Arenas halla la obra consonante con la intención política e ideológica que le da su razón de ser. Atendiendo a ello señala: «Como a los fines de la prédica marxista resultan superfluos los formalismos estilísticos, Vallejo voluntariamente sacrifica la calidad de su prosa para convertirla en un instrumento expresivo seco, desnudo, fríamente objetivo» (2016: 217).

Todo su razonamiento estético-sociológico sobre la novela conduce a Castro Arenas a sostener «en definitiva, que la apoyatura sociológica de *El tungsteno* es fundamentalmente veraz. Su fracaso es de índole literaria, porque *El tungsteno* es una novela y no un informe sociológico» (2016: 218).

Castro Arenas da la sensación de haber encontrado en *El tungsteno* la confirmación de su hipótesis respecto al todo. En los prolegómenos de su libro previene al lector de que no obstante las influencias de las escuelas literarias y sus épocas, el realismo y el didactismo actúan como rasgo común en todas las obras. Literalmente precisa: «realismo y

didactismo: por lo primero, la narración peruana se afincan tercamente en su escenario social; por lo segundo, trasciende a un elevado plano de orientación ideológica» (2016: 7). Y, como una fórmula general, de modo abstracto, sin referirse a ningún autor ni a ninguna obra en concreto, percibe que en la literatura peruana «La novela es, a la vez, cátedra magisterial y tribunal acusatorio» (2016: 7).

Después del recuento efectuado queda el sabor de una tendencia extendida de reproche directo o vedado de ¿por qué Vallejo escribió esa novela? Y de reclamo, también expreso o disimulado, de ¿por qué adoptó ese estilo tan alejado de su estilo vallejiano característico? Sin duda, el único llamado a responderlo hubiera sido el mismo Vallejo.

En este artículo intentamos aproximarnos a una estimativa basada en indicios y pareceres. Cabe aceptar como punto de partida que nadie niega su naturaleza literaria porque la reconocen como una novela. La discrepancia surge por el mensaje que emerge de su contenido y por el estilo empleado.

¿Qué método usan? El de la doble comparación. El de la novela con la poesía y, dentro de la prosa misma, la comparación entre *Escalas*, *Fabla salvaje* y *El tungsteno*.

De este recorrido de comparación ascienden a la primera inserción dentro de la obra integrada de Vallejo y luego a una segunda inserción, hacia la historia de la narrativa peruana, aceptando aportes de *Escalas* y *Fabla salvaje* a la modernización de la prosa nacional e hispanoamericana. *El tungsteno* queda atrapado en el esquema de obra de propaganda ideológica sin transcendencia en la historia narrativa, cuyo mensaje político se vale de una envoltura literaria, pero no de elevados quilates, en consecuencia no muy digna estéticamente del gigantesco poeta Vallejo.

Alejándonos de esta plataforma afincada en el medio de la crítica, cabe valorar la novela juzgándola como una obra autónoma, analizarla en su fondo y forma, con un discurso inmanentista y de allí insertarla en la totalidad de la obra de Vallejo. El método funcionaría a la inversa. No del todo a la parte y no de la comparación desde el inicio para arribar a un resultado negativo.

Respecto de los dos niveles de inserción también recorrería el tránsito inverso: de la novela, o sea, la parte, al todo. Es decir, con un juicio valorativo de la novela a la obra de Vallejo, y desde sus características propias en tanto tal, incorporarla al decurso de la narrativa peruana. Adoptado este enfoque, ¿es *El tungsteno* una novela? Sí. Ningún crítico le niega la calidad de tal. Dentro del campo literario cabe preguntarse: ¿qué clase de novela es? Es una novela de tesis en razón de que su mensaje ha sido construido con una ideología determinada y cuyos postulados presentes a través de las acciones de los personajes se ha tratado de demostrar. ¿Deja de ser novela por su ideología? No. ¿Deja de ser novela por su desarrollo e intenciones demostrativos? No. La perfila más bien dentro de la novela del realismo social con su perceptible tono didáctico. ¿Esta filiación histórica estética la desnaturaliza como novela? No. Por el contrario, la configura como tal por ser sus características. Aún más, hay perfecta coherencia entre fondo y forma. Una intención de denuncia social y de propaganda política tenía que expresarse a través de un lenguaje directo, crudo, simple, de fluidez coloquial, sin preciosismos ni refinamientos, porque ni los personajes ni las situaciones ni el contexto son de deleite o de lisonja. Es la unidad entre fondo y forma que determina su adscripción en el realismo social incluyendo su implícito didactismo.

Respetando su condición de novela, vale decir, su naturaleza literaria, es acertado establecer que *El tungsteno* no cabalga en dos terrenos: el literario y el político. Como especifica Monguió, se trata de «un libro de ficción combatiente, un instrumento literario al servicio de la acción del proletariado» (1952: 143). También resulta un feliz epíteto llamar a la novela «fábula para adultos» como ha forjado Miguel Ángel Huamán, aludiendo con esta expresión a su naturaleza literaria en razón de que como novela ha transformado la «realidad real» en una realidad representada, aparejada de un afán de enseñanza.

Llevada la valoración al interior de la obra integral de Vallejo, cabe sostener que *El tungsteno* conserva su entidad textual de novela, distinta a los otros textos poéticos y narrativos, representando una línea

creativa nada ajena a Vallejo, partidario de la libertad artística y del rol del escritor comprometido con su realidad.

Vallejo tenía que haber estado plenamente consciente de que para denunciar una realidad de grave y dolorosa injusticia no podía lograrlo con un lenguaje y estilo elaborados, de construcciones verbales abstractas o adornadas que hubieran determinado una incongruencia entre fondo y forma, pues ello sí hubiera significado un fracaso literario y hubiera concluido como una obra fallida. Frente a *Escalas y Fábula salvaje*, *El tungsteno* es otra opción estética, con sus valores en sí misma, que emblematisa otro estilo que Vallejo era capaz de manejar. Ni mejor ni peor, solamente representa otra opción estilística de hacer literatura. Así como ensayó géneros, también ensayó estilos, cada cual dentro de sus propios cánones de la preceptiva elegida en aplicación del ideal de su libertad artística.

James Higgins (2006) comprende a *El tungsteno* dentro del conjunto de obras conformantes del realismo social, con sus elementos comunes y diferenciales con los otros textos, con sítial en la historia de la narrativa del medio siglo XX.

8. LA NOVELA COMO REFLEJO DE LA REALIDAD SOCIAL Y POLÍTICA

Toda obra de arte, con mayor razón la literatura, no constituye una entidad estética aislada y desconectada con su tiempo y su circunstancia. Un texto literario siempre guarda relación con su contexto social e histórico y puede recoger en él la realidad o no. *El tungsteno* es el caso de la obra literaria que se inspira en la realidad social, económica, jurídica y política y la procesa estéticamente.

Reconocida esta relación se recurrirá al método cuyo análisis partirá de la novela a la realidad. Desde esta óptica, conforman la estructura de *El tungsteno* personajes individuales antes que personajes colectivos:

a) La indiada, actuante como los trabajadores, conformada por los campesinos y los soras, social, económica y jurídicamente dominados.

b) El grupo local dominante, constituido por las autoridades, los profesionales, los comerciantes, los sacerdotes, que viven de la explotación directa o indirecta de los trabajadores y cuyas acciones las realizan en representación del Estado.

c) La empresa inversionista extranjera, que encarna la presencia y la acción del imperialismo norteamericano.

Son los intereses capitalistas norteamericanos los que a través de la empresa Mining Society mueven su enriquecimiento desmedido explotando ignominiosamente a los hombres, saqueando los recursos naturales y contando como aliados al grupo social que representa al Estado y al estrato social medio constituido por las autoridades, profesionales, comerciantes y sacerdotes.

La empresa aparece como un supraestado y la intención compositiva se dedica a presentar el imperialismo norteamericano como un medio de penetración dañino que hay que combatir, a pesar de su apariencia de fuerza impulsora del progreso, la modernización y mejores condiciones económicas para las mayorías basadas en una circulación de la riqueza que fomenta el comercio y al que concurre el pobre con el aparente poder adquisitivo de su salario. Tal configuración define a *El tungsteno* como una novela antiimperialista.

Si bien ya tenía el proyecto desde 1921-1923, Vallejo la escribe con urgencia en 1931, en el pico de una situación social que conocía bien y que había vivido en el Perú y en esos momentos llegaba a su punto crítico más alto. Se trata de la crisis política de 1929 en las vísperas del final del gobierno de Leguía. «Esta crisis afectó gravemente a las exportaciones peruanas, cuyo valor se redujo dramáticamente (cobre 69%, lanas 50%, algodón 42% y azúcar 22%) así como también se replegaron las inversiones en el Perú de capitales norteamericanos y británicos» (Contreras y Cueto 2007: 251). Lógicamente, estos factores tuvieron graves consecuencias. Entre ellas, tal como informan Contreras y Cueto, la «reducción de salarios y el desempleo provocó marchas y movilizaciones violentas que en 1930 produjeron muertes y numerosos heridos de los trabajadores mineros de Cerro de Pasco,

que tenían una dirigencia sindical ligada al Partido Comunista» (2007: 251).

La presencia capitalista norteamericana en la gestión de Leguía estuvo estimulada por su gobierno. Siguiendo a estos autores: «Leguía acordó con la Fundación Rockefeller realizar una campaña en la costa norte del Perú para erradicar la fiebre amarilla que venía atacando a esa región desde 1919» (2007: 240). También con otra empresa norteamericana, Foundation Company, hizo obras públicas de saneamiento, pavimentación, agua potable y otras por «cincuenta millones de dólares, prestados por la misma empresa a un interés del 10 por ciento» (2007: 240). Asimismo, las grandes obras de irrigación del norte y del sur fueron encargadas al «experto norteamericano Charles Sutton» (2007: 239). Otra mención de Contreras y Cueto se refiere a la ley de petróleo de 1922 y, dentro de este rubro, «el papel alcanzado por la IPC como agente financiero del Estado peruano para la consecución de préstamos» (2007: 236).

César Arias Quincot, caracterizando el gobierno de la «Patria Nueva» de Leguía, advierte en él «una actitud psicológica de sometimiento a los EE. UU.», ya que entendía «que el capital norteamericano se impondría en el continente; por tanto dedujo que había que recibir inversiones y estar bien con el poder político dominante» (1998: 302). En un pasaje anterior de su estudio, Arias Quincot, viendo un ángulo complementario de la presencia capitalista norteamericana, precisa que con la expansión de sus capitales desplazaba a los capitales británicos, hecho por el cual «Leguía creyó que era necesario aprovechar esa coyuntura para acelerar nuestro desarrollo gracias a los préstamos y las inversiones de EE. UU.» (1998: 297).

Si bien en la realidad el imperialismo era un hecho público y notorio, pasaba lo mismo en el campo intelectual. Por lo menos, ya había quienes lo hacían notar. Existía toda una corriente representada por José Carlos Mariátegui y por Víctor Raúl Haya de la Torre.

Vallejo en Trujillo conoce a Haya de la Torre, «ambos se hicieron amigos y juntos leían libros de autores más o menos recientes y

cursarían el primer y segundo año de la Facultad de Letras» en la universidad (Cubas de Tramontana 1990: 20).

Haya de la Torre deja Trujillo para estudiar Derecho en la Universidad San Marcos de Lima, donde desplegará intensa actividad dirigencial, incorporándose en la Federación de Estudiantes del Perú y enarbolando la unidad obrero-estudiantil. En nombre de ella participará en movilizaciones de los trabajadores y en jornadas políticas como la oposición a la consagración del Perú al Corazón de Jesús. Es también época de la reforma universitaria, cuyos ideales refuerzan las inquietudes de Haya y encauzan su pensamiento. Siendo el más político entre los líderes de su generación, carismático y buen orador, desplegó todas sus capacidades y se convirtió en un conductor de masas y promotor de la fundación del Apra a nivel continental. ¿Cuál fue su prédica? El antiimperialismo, la unión de los pueblos indoamericanos y la unión entre los trabajadores manuales e intelectuales, además de otros puntos programáticos.

La agitación laboral, la reforma universitaria, los movimientos intelectuales, artísticos y literarios, miraban la realidad social de desigualdad, de explotación, de injusticia y de una aparente modernización basada en la inversión extranjera, particularmente norteamericana, creó un ambiente de motivación a la aparición de una conciencia de repudio al imperialismo norteamericano por el uso de medios de explotación de las masas indigentes y la corrupción pública, diezmando la moral de la sociedad.

Ingresando en el campo jurídico, desde el 18 de enero de 1920 entró en vigencia la primera Constitución del siglo XX, aprobada por la Asamblea Nacional de 1919 y promulgada por el presidente Augusto B. Leguía. Esta rigió la vida jurídica y política del Perú hasta 1933. Le antecedió la Constitución de 1860 que, salvo un corto lapso determinado por la Constitución de 1867, estuvo formalmente en vigencia hasta 1920.

La realidad que constituye el contenido de la novela, especialmente la actividad y la presencia de la Mining Society, graficarían una vida social real en paralelo que evidencia una ausencia del Estado y un

régimen de facto totalmente antijurídico, en cuyo interior impera el abuso del derecho cometido con la participación de las autoridades del Estado llamadas a garantizar la vigencia de las libertades consagradas por el sistema jurídico. Este divorcio y contraste entre la realidad y la ley es más perceptible y notorio, apreciándolo con la letra y el espíritu de la Constitución de 1920, derivada de un plebiscito e inspirada en la concepción de la «Patria Nueva» patrocinada por el presidente Augusto B. Leguía, cuyo gobierno cubrió el periodo de 1919 a 1930.

Los acontecimientos que conforman el cuerpo de la novela son el testimonio descarnado de que para el campesinado no regían las disposiciones constitucionales del artículo 21 acerca de que nadie podía «ser obligado a prestar trabajo personal sin su libre consentimiento y sin la debida retribución»; o las del artículo 24, según el cual nadie podía ser arrestado «sin mandamiento escrito de Juez competente»; o el derecho del libre tránsito de las personas consagrado en el artículo 29. También quedan como letra sin aplicación en la realidad las garantías constitucionales sobre la protección de los bienes de las comunidades de indígenas prevista en el artículo 41; la de libertad del trabajo del artículo 46; la de la indemnización obligatoria por los accidentes de trabajo instituida en el artículo 47 así como la de la protección «a la raza indígena», consagrada por el artículo 58 de dicha carta política, que por su jerarquía normativa presidía la organización jurídica y política del Estado peruano, pero de un modo teórico. En paralelo, la sociedad peruana y en especial el campesinado vivía al margen de la ley, padeciendo la inaplicabilidad del ordenamiento jurídico y víctima de todos los abusos de las autoridades y de los sectores sociales dominantes.

El tungsteno, como mensaje de fondo, es un texto literario escrito para combatir el imperialismo norteamericano, que se lograría con la unión de los trabajadores manuales e intelectuales, tal como se plantea en las acciones de la novela. Como ya se ha señalado aquí, los capítulos I y II diseñan el universo social de la injusticia, de la cosificación de la indiada y de su degradación moral. El capítulo III esboza el medio de combatirlo, de erradicarlo del escenario de

la sociedad. La denuncia está en la primera parte; la propaganda política, en la segunda; y el antiimperialismo, en ambas. ¿Cuál es su filiación estética? Es una novela de estilo del realismo social con un acento didáctico implícito.

9. VALLEJO Y LOS ELEMENTOS BIOGRÁFICOS INFLUYENTES EN LA NOVELA *EL TUNGSTENO*

César Vallejo (1892-1938) nace en Santiago de Chuco, actual región de La Libertad y pasa su infancia en ella. En sus años juveniles colabora con su padre «en actividades de defensor de pleitos» (Vallejo 1998: 27). Estudia Letras en la Universidad Nacional de Trujillo, opta el bachillerato con la tesis *El Romanticismo en la poesía castellana*, datada en 1915. También estudia Derecho, facultad en la que es un alumno destacado.

Trabaja en las minas de Quiruvilca y viaja hasta Cerro de Pasco o Huánuco, según otros, zona minera, como preceptor del hijo de un hacendado. También trabaja en la hacienda Roma, periodo en el que observa de modo directo la explotación del campesino de la costa.

Experimenta en carne propia la injusticia enfrentando un proceso penal y carcelería en Trujillo por cerca de cuatro meses, acusado falsamente de haber participado en desmanes ocurridos en Santiago de Chuco, en las fechas en que estuvo allí de visita.

Ejerce el magisterio primario tanto en Trujillo, en el Centro Escolar n.º 241, en el Colegio Nacional de San Juan, y en Lima, en el Colegio Barrós y Nuestra Señora de Guadalupe.

En la Universidad de Trujillo traba amistad con Víctor Raúl Haya de la Torre y con Antenor Orrego, filósofo y político.

Cuando se encontraba en Lima, en «Enero y febrero de 1918 Vallejo visitó varias veces» (Oviedo 1964: 79) al gran líder de las causas sociales Manuel González Prada, a quien admira y le dedica el poema «Los dados eternos», que aparece en *Los heraldos negros*.

Reside en Europa, antes de 1931, adopta el marxismo, hace dos viajes a la Unión Soviética y se inscribe en el Partido Comunista

Español. Vive temporalmente en España por haber sido expulsado de París, justamente por su actividad política e intelectual.

Un año de escritura política febril en narración fue 1931, en el que escribe la novela *El tungsteno* y el cuento «Paco Yunque»; y ensayos como *Contra el secreto profesional* y sus testimonios sobre su visita a Rusia.

Después de la publicación de *El tungsteno* realiza su tercer viaje a la Unión Soviética.

Vallejo, entonces, en 1931, año que escribe en su versión definitiva y publica *El tungsteno*, está premunido de una formación política teórica y doctrinal importante y las experiencias personales obtenidas de su contacto directo con la realidad social peruana que le sirvieron de combustión e insumos para armar una novela incuestionablemente escrita con intención política de denuncia y propaganda, imprimiéndole entidad estética con la coherencia entre contenido y lenguaje. Dentro del conjunto de su obra literaria, *El tungsteno* es dueña de su autonomía estética que la califica como otra modalidad de realización de sus ideales de libertad artística y su rol como escritor.

10. UNA INFORMACIÓN NECESARIA PARA UN JUICIO NUEVO

La lectura de la tesis de Vallejo provee de elementos conceptuales sobre la obra literaria y el compromiso del escritor con su realidad y su contexto que perfectamente funcionarían como explicaciones directas acerca de la escritura y características de fondo y forma de *El tungsteno*. En dicha tesis estudia *El Romanticismo en la poesía castellana* (1915) y lo enfrenta con el ideario de Taine. Siguiendo a este tratadista, inicia su ensayo con una cita textual que dice: «La obra literaria es el producto necesario de cierto número de causas generales y permanentes que se pueden reducir a tres: la raza, el medio y el momento» (1915: 7).

A la raza, el medio y el momento, le concede rango de categorías conceptuales y las usa como ejes de la interpretación de los textos literarios escogidos para ejemplificar el porqué del surgimiento del Romanticismo castellano en España. Objetivamente, trabaja guiado

por una relación de causalidad entre la obra, la naturaleza, la sociedad y la historia. La naturaleza está presente en el escenario territorial de la nación y en el escritor en tanto ser humano y autor de la obra; la sociedad, en la conducta colectiva, movida por sus ideales, su mentalidad, sus influencias, sus factores de cambio; y el momento representa la circunstancia histórica que, juntamente con los otros factores, actúan como causa innegable en la aparición de una obra literaria.

Esta idea-fuerza que sostiene toda la argumentación interpretativa la refuerza con otros autores y otras citas. De Madame de Staël inserta literalmente la afirmación: «para juzgar rectamente las obras de la inteligencia, es preciso colocarlos en el medio social en que nacieron» (1915: 37). Él mismo, completamente persuadido de la certeza de la relación causal existente entre la obra y su medio, escribe: «Siempre hubo una correlación, sujeta a leyes perfectamente fijas, entre la obra del individuo y la acción del medio que le ofrecen las condiciones del territorio y clima, juntamente con la realidad objetiva formada por los demás hombres» (1915: 14). En otro pasaje de la tesis, Vallejo reafirma la idea de la relación causal entre la obra y la realidad, juntando en su juicio la decadencia del clasicismo y neoclasicismo y el surgimiento del Romanticismo castellano en España, discutiendo en los siguientes términos: «En consecuencia, pues, aquella poesía no correspondiendo a los horizontes nuevos que abrían al espíritu humano, tenía necesariamente que morir para dar paso a otra orientación artística, producto del estado de la raza, el medio y el momento histórico» (1915: 45).

Después de estudiar la sociedad analizándola en sus componentes de costumbres, mentalidad, influencias extranjeras, religión, moral, economía, psicología, incorpora una cita de Fouillée que sostiene:

El genio y su medio social nos ofrecen el espectáculo de tres sociedades ligadas por una relación de dependencia mutua: 1º La sociedad real, preexistente que condiciona y en parte suscita el genio; 2º La sociedad idealmente modificada que concibe el genio mismo [...]; 3º La formación consecutiva de una nueva sociedad, la de los admiradores del genio, que más o menos realizan en sí, por imitación, su innovación [...] (1915: 40).

Haciendo suyas las ideas, a través de ellas, Vallejo expresa los matices de la influencia de la sociedad en el autor y la obra, describe un recorrido cíclico de la sociedad a la obra y luego, de la obra a la sociedad. La sociedad existente sirve de inspiración y da lugar a la sociedad idealmente creada, para que ella influya en una nueva sociedad.

Respecto a la naturaleza en el autor, Vallejo, apoyándose en *Le Bon* asevera que «el espíritu de libertad es esencialmente necesario al ser humano, como parte integrante de su naturaleza» (1915: 20), vale decir, que la libertad es el atributo sustancial de la naturaleza en el hombre.

Cuando Vallejo aborda la crítica sobre la literatura peruana le resulta penoso aceptar que no se ha alcanzado una autonomía estética y literaria. Lamentablemente, no obstante la independencia política como país, se seguía a los autores españoles y «por muchos años no hemos podido ni podemos aún vivir sin dejar de imitar a los pueblos europeos» (1915: 83).

En 1915, año en que elabora y sustenta su tesis para optar su bachillerato en Letras en la Universidad Nacional de Trujillo, «la literatura peruana de casi todo el siglo XIX es un perfecto romanticismo; y (para ese entonces) gran popularidad ha tenido y tienen aún entre nosotros Zorrilla y Espronceda» (1915: 84).

El señalamiento de la falta de originalidad retorna en otro párrafo. Reitera con estos matices: «Dados demasíadamente a la imitación, hoy más que nunca se despliega la tendencia desenfrenada por seguir en literatura el camino de los de fuera» (1915: 89). Si bien nuestra literatura carece de entidad nacional y sus escritores siguen los modelos extranjeros, entendiendo por estos a los europeos no españoles, Vallejo reprocha que «no por esto debemos seguir ciegamente, de un modo servil a los maestros, aún ahogando la voz de nuestra raza, de nuestro gusto innato y nuestras costumbres» (1915: 90).

Viene al caso enfatizar en las expresiones que emite a continuación sobre la raza y la naturaleza nuestras: «Raza joven aún en una naturaleza tan rica y grandiosa, como es la nuestra, no debemos, los peruanos en especial, leer a los extranjeros, solo por leer, sin asimilar

sus ideales, solo para volver a escribir los mismos sentimientos y pensamientos, en las mismas formas y aún en el mismo género de elocución, no» (1915: 90).

Lo más interesante y más propio al caso que motiva este acápite aparece en el párrafo final de la tesis, en el que se menciona al pueblo y al desarrollo económico. Vallejo adelanta tempranamente su pensamiento: «Por ahora nosotros anhelamos, pues, la difusión de la cultura en la masa popular y el desarrollo económico, como medio de formar una literatura brillante, digna de nuestra amada patria» (1915: 91).

Si Vallejo maneja como premisa general la concepción teórica de la relación causa-efecto entre la realidad, integrada por la sociedad, la naturaleza y la historia, y la obra literaria, postulación que demuestra al examinar el Romanticismo castellano en España; al dedicarse a la literatura peruana evidencia que este principio estético no existe en el Perú, porque sus escritores, anclados en la imitación, no responden al producir sus obras a esa relación de causalidad ni al compromiso que como intelectual implica dicha relación de causalidad. En otras palabras, Vallejo en la forma en que ha escrito su tesis está diciendo que en el Perú hay un vacío, que hace falta un escritor que produzca esa obra, motivada por nuestra naturaleza, oyendo y sintiendo a nuestra «raza» y respondiendo al momento histórico que se encontraba viviendo el país. Con *El tungsteno* Vallejo llenará ese vacío. Esta novela emblematiza el concepto de obra literaria de Taine. La naturaleza que le inspira en la agricultura, relegada y abandonada al incorporar la minería como actividad económica nacional y convertir al campesino en minero, desarraigándolo de su familia y su chacra. La otra faz de la naturaleza está en la mina como tierra depredada y saqueada. La «raza» está encarnada en el campesinado, sometido a la explotación y el exterminio, dominado y excluido social, política, legal y económicamente, en grave proceso de aculturación y despojo violento de su identidad. El momento histórico conformado por el gobierno de un Estado ausente y extraño a esa masa campesina popular, Estado con un régimen jurídico para una república que no es de ella ni para ella, con derechos que nunca se aplican en su favor, Estado complaciente con la empresa minera que los explota y somete. Más allá de los efectos

directos e inmediatos entre Estado y masa popular campesina, en el escenario de la república oficial hay violencia política, movimientos laborales, agitación universitaria, prédica intelectual con orientación política ideológica; líderes y discursos antiimperialistas, además como oleaje continental.

La sensibilidad y el genio de Vallejo capta perfectamente este llamado de su inteligencia y de su espíritu, y, en uso de su libertad artística, parte sustantiva de su naturaleza humana, escribe *El tungsteno* como testimonio de ese contexto, dándole cuerpo a su compromiso como escritor. De esta tesis sale la explicación de la razón de ser de *El tungsteno*, no solo por su dramatismo y crudeza del fondo, sino por su asociación a un estilo y un lenguaje consonante con los personajes y la realidad dantesca y dolorosa que es configurada por el ingreso del imperialismo norteamericano como inversión extranjera que aparenta una modernización y progreso social y económico, ocultando la destrucción, el servilismo y la corrupción.

La tesis de Vallejo, además de ser un ensayo académico aplicado a la literatura es, también, un credo estético, un proyecto de producción literaria, formulados en su etapa de formación universitaria y aplicados y cumplidos en su vida de poeta y escritor. *El tungsteno*, además, realiza cabalmente sus ideales del último párrafo de su tesis: escribir para la masa popular un tema del «desarrollo económico». ¿Esta información invalida los anteriores juicios valorativos? No, los complementa. Ayudará a entender mejor la obra y a tener mayores elementos para la interpretación. Por lo pronto, *El tungsteno* no sería resultado de entusiasmos febriles, sino el testimonio estético consciente de un intelectual comprometido con la masa y su momento histórico.

En 1931, año de su publicación, solamente se habían publicado *Aves sin nido* de Clorinda Matto y *Cuentos andinos* de Enrique López Albújar. Y, como plantea Higgins, «El gamonal» de Churata y *El pueblo sin Dios* de César Falcón. Vallejo inaugura la década de los treinta con una narrativa realista, abriéndole camino a Arguedas y Alegría. Higgins no incluye en ese análisis a Vallejo en el indigenismo porque se da cuenta de que el campesinado no aparece como etnia, sino

como proletariado. En otros términos, ese cambio en la presentación descubre la intención política antiimperialista de la novela.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARIAS QUINCOT, César (1998). *Historia política del Perú. Siglos XIX-XX*. Tomo VII. Madrid: Editorial Milla-Batres.

AYALA, José Luis (2014). «César Vallejo: Sabiduría, una novela trunca e inconclusa». En FLORES HEREDIA, Gladys (ed.) *Vallejo 2014. Actas del Congreso Internacional Vallejo Siempre*. Tomo 1. Lima: Editorial Cátedra Vallejo, 361-373.

BENDEZÚ AIBAR, Edmundo (1992). *La novela peruana. De Olavide a Bryce*. Lima: Editorial Lumen.

CALVO PÉREZ, Julio (2016). *DiPerú. Diccionario de peruanismos*. Lima: Compañía de Minas Buenaventura/Academia Peruana de la Lengua.

CASTRO ARENAS, Mario (2016). *La novela peruana y la evolución social*. Segunda edición. Lima: José Godard Editor.

CONTRERAS, Carlos y Marcos CUETO (2007). *Historia del Perú contemporáneo*. Cuarta edición. Lima: Instituto de Estudios Peruanos/Pontificia Universidad Católica del Perú/Universidad del Pacífico.

CORNEJO POLAR, Antonio (1989). *La novela peruana*. Segunda edición. Lima: Editorial Horizonte.

CUBAS DE TRAMONTANA, Dora (1990). *Haya de la Torre y su tiempo*. Lima: Lluvia Editores, CONCYTEC.

FERNÁNDEZ, Carlos y Valentino GIANUZZI (2009). *César Vallejo. Textos rescatados*. Lima: Universidad Ricardo Palma.

GARCÍA BELAUNDE, Domingo (2006). *Las Constituciones del Perú*. Segunda edición. 2 tomos. Lima: Universidad de San Martín de Porres.

GONZÁLEZ MONTES, Antonio (2014). *Introducción a la narrativa de Vallejo*. Lima: Editorial Cátedra Vallejo.

HIGGINS, James (2006). *Historia de la literatura peruana*. Lima: Universidad Ricardo Palma.

HUAMÁN, Miguel Ángel (2014). «Dialogismo y literatura: una relectura de la narrativa de Vallejo». En FLORES HEREDIA, Gladys (ed.). *Vallejo 2014. Actas del Congreso Internacional Vallejo Siempre*. Tomo 1. Lima: Editorial Cátedra Vallejo, 417-434.

MONGUIÓ, Luis (1952). *César Vallejo. Vida y obra*. Lima: Editora Perú Nuevo.

OVIEDO, José Miguel (1964). *César Vallejo*. Lima: Editorial Universitaria. Biblioteca Hombres del Perú, primera serie, vol. X, 57-160.

PÉREZ OROZCO, Edith (2014). «Diversidad sociocultural y racionalidad en *El tungsteno*». En FLORES HEREDIA, Gladys (ed.). *Vallejo 2014. Actas del Congreso Internacional Vallejo Siempre*. Tomo 1. Lima: Editorial Cátedra Vallejo, 311-322.

SILVA-SANTISTEBAN, Ricardo (2008). *Cinco asedios al cuento peruano*. Lima: Universidad Ricardo Palma.

_____ (2016). *César Vallejo y su creación literaria*. Lima: Editorial Cátedra Vallejo.

VALLEJO, César (1915). *El Romanticismo en la poesía castellana*. Recuperado de <http://www.biblioteca.fundacionbbva.pe/libros/libro_000030.pdf>. (Consulta 15 de febrero de 2018).

_____ (1998) *Novelas y cuentos completos*. Edición de Ricardo González Vigil. Lima: Ediciones COPE.

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Centro de Estudios Vallejanos

Vol. 1, n.º 1, enero-junio, 2018, 173-221

ISSN: 2663-9254 (En línea)

TEATRO



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 vallejianos 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.

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Centro de Estudios Vallejanos

Vol. 1, n.º 1, enero-junio, 2018, 185-201

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.31381/archivoVallejo.v1n1.5146

Vallejo aporético: la individualización en *La piedra cansada*

An aporetical Vallejo: the individualization
in *La piedra cansada* ('The Tired Stone')

JOSEPH MULLIGAN

Duke University

joseph.mulligan@duke.edu



RESUMEN

A finales de 1937, César Vallejo regresa de Madrid a París donde escribe *España, aparta de mí este cáliz*, y rigurosamente corrige su más lograda obra teatral *La piedra cansada*, una tragedia sofoqueana situada en el Imperio incaico del siglo XV. Si es en este momento de crisis social en que el peruano se muestra más comprometido que nunca con la causa republicana, ¿por qué retoma «la piedra cansada», un tropo precolombino de quinientos años atrás? ¿Por qué recurrir al *topos* andino frente a la inminente caída de la República española? Para contestar estas preguntas, hago hincapié en la contradicción principal del drama —en tanto que uno se individualiza plenamente se vuelve intercambiable en absoluto— con el objetivo de indagar en las múltiples modalidades de la ceguera que vienen a caracterizar al albañil y héroe de la tragedia, el obrero llamado Tolpor.

Palabras clave: Vallejo, teatro, aporía, *La piedra cansada*.

ABSTRACT

At the end of 1937, Cesar Vallejo returns from Madrid to Paris where he writes *España, aparta de mí este cáliz* ('Spain, Let This Cup Pass From Me'), and severely corrects his most successful play *La piedra cansada* ('The Tired Stone'), a Sophoclean tragedy located in the Inca empire of the 15th century. If it is at this time of social crisis when a Peruvian seems to be more committed than ever to the republican cause, so why does he take up *La piedra cansada*, a pre-Columbian trope for five hundred years ago? Why did he resort to the Andean topo in place of the imminent fall of the Spanish Republic? To answer these questions, this paper emphasizes the main contradiction of the drama —so as you fully identify yourself and become interchangeable at all— with the aim of investigating the multiple modalities of blindness which come to characterize the bricklayer and hero of the tragedy, the worker called Tolpor.

Keywords: Vallejo, theatre, aporia, *La piedra cansada* ('The Tired Stone').

Recibido: 22/02/18 Aceptado: 30/03/18 Publicado *online*: 31/08/18

Aprovechando la ocasión nosotros queremos llamar la atención de los centros científicos europeos por el incalculable interés que despertaría revelar y estudiar otra región sudamericana: la sierra del Perú. Esta región de los Andes, coronada por las nieves eternas y de la que los contrafuertes del flanco occidental se apoyan sobre colinas alejadas del litoral del Pacífico fue la cuna de varias civilizaciones precolombinas admirables de las que la Inca fue el sùmmum. Sin embargo, lo que la ciencia conoce actualmente de esta comarca es pobre, vago y confuso, o, lo que es peor, envuelto entre las humaredas literarias de cuentos fantásticos sin ninguna base seria de realidad.

CÉSAR VALLEJO

Con estas palabras de un artículo escrito en 1936, titulado «Los Andes y el Perú», César Vallejo, al insistir en la investigación científica, arqueológica y antropológica, revela su lado progresista, digamos positivista. Propone que el estudio de la región andina establezca un fundamento riguroso, sin rendirse a la banalidad, y que en el arte no se esteticice lo estrictamente regional, en cuya manifestación advirtió una impronta insidiosa; es «truculento» porque reproduce la realidad andina dentro de la continuidad de una historia regida por la dominación. En este bache, según el poeta, tropezaban contemporáneos suyos, y, en este contexto, Vallejo parece advertir que el destino del arte occidental del siglo XX corre el riesgo de convertirse en *kitsch*.

En esta rúbrica, para él, Jorge Luis Borges «ejercita un fervor bonaerense tan falso y epidérmico, como lo es el latinoamericanismo de Gabriela Mistral y el cosmopolitismo a la moda de todos los muchachos americanos de última hora» (Vallejo 2002a: 423, I). Aunque Vallejo y Mistral son ambos poetas del barro y de la contaminación poética, y aunque Vallejo y Borges comparten un interés en los límites del lenguaje, el peruano, en *La piedra cansada*, parece contestar francamente el latinoamericanismo y cosmopolitismo de los años treinta, proponiendo, en su lugar, una escenificación historicizada, semejante en este respecto a lo que hizo Bertolt Brecht en *Madre coraje y sus hijos*, drama que se realizó poco después de que Vallejo escribiera el suyo.

Mas, tan temprano como 1927, Vallejo mostró su interés en lo folclórico, cuando escribió *Hacia el reino de los Sciris*, relato heroico que se vuelve víctima del ornamento pintoresco, relato que él presentó a su amigo fidedigno Pablo Abril de Vivero, pidiéndole que, con la ayuda de su hermano Xavier, consiguiera fondos gubernamentales para la realización de su traducción al francés¹. Optimismo desmedido es este que abunda aquí y sin duda en la vida del poeta durante la década de los veinte. Vallejo debatía el tema del folclor peruano, *inter alia*², en *Contra el secreto profesional*, donde amonesta la explotación cultural y económica de «humildades infatuables de América, en busca de difusión de un folclor [sic] y una arqueología que se trae por las crines a servir aprendidos apotegmas de sociología barata» (Vallejo 2002c: 522). Tal vez por eso no nos extrañará tanto que, en 1936, Vallejo volviera a su novela folclórica sobre la expansión del Imperio incaico, *Hacia el reino de los Sciris*, y que la convirtiera en obra teatral y producto de una arqueología poética. Un año después, en las vísperas de su muerte, revisó con rigor su tragedia y cambió el orden de múltiples cuadros, obsequiando a sus futuros lectores la versión con la que contamos hoy³.

Si bien *La piedra cansada* no ha recibido profusa atención crítica, los estudios del futuro con seguridad se apoyarán en los trabajos respectivos de Ricardo Silva-Santisteban y Guido Podestá. Silva-Santisteban tiene la distinción de haber confeccionado una edición que incorpora la versión tipográfica con las correcciones manuscritas. Guido Podestá, por su parte, es el único crítico que dedica un estudio entero a la producción teatral de Vallejo y de su interés teórico en el teatro y el cine⁴. Y por más interés crítico que haya despertado ya la

1 Véase la carta de Vallejo a Pablo Abril de Vivero, 24 de julio de 1927 (Vallejo 2002b: 239-240).

2 Véase «Cooperación» y «La historia de América» (Vallejo 2002a: 41-43, 222-225, I).

3 Véase Silva-Santisteban 1999. La primera edición de *Teatro completo* estuvo a cargo de Georgette Philippart. Silva-Santisteban incorpora de manera integral los cambios manuscritos hechos por Vallejo en 1937.

4 Véase Guido Podestá (1985).

producción teatral de Vallejo en tiempos recientes, se suele pasar por alto esta obra tan curiosa sobre la que disertaremos⁵, primero, como tropo histórico, y luego, como escenificación historicizada en la que la individualización, realizada en su plenitud, resulta intercambiable.

La figura de la piedra cansada, según esta historia, se encuentra en el Tahuantinsuyo, durante la reconciliación del siglo XV, en el reino de Topa Inca Yupanqui. En los textos coloniales, donde la hallamos, la piedra cansada es una historia de trabajo, un relato sobre la masa obrera, una tragedia en la que mueren miles de trabajadores, aplastados por una roca masiva que arrastraban cuesta arriba a Sacsayhuayman, desde un infame cántaro lejano. De alguna manera, *La piedra cansada* plantea la crónica de un accidente en el trabajo⁶. Silva-Santisteban señala la legibilidad de *Los comentarios reales* (1609) por el Inca Garcilaso de la Vega en la imaginación histórica de Vallejo, como también la de «Las tradiciones cuzqueñas» escrito por Eleazar Boloña, trujillano y asesor de tesis del entonces joven poeta.

Importa que nos refiramos también a la *Nueva crónica y buen gobierno* escrita por Felipe Guaman Poma⁷. Elaborada en 1627, esta

5 Véase Eduardo Hopkins Rodríguez (1993: 265-319). Véase también Laurie Lomask. «Teoría y espectáculo del cuerpo en el teatro de César Vallejo», y Wellington Castillo Sánchez. «El teatro de Vallejo: del mito social a la emoción cósmica» (Echeverría y Flores 2016: 247-257 y 259-274), y Miguel Ángel Barreto Quiche. «Códigos satírico-neoclásicos en el diseño dramático de *Colacho Hermanos* de César Vallejo» (Flores 2014: 157-169).

6 En 1929, durante su segundo viaje a Moscú, Vallejo quedó muy impresionado por el drama *Zumban los rieles* de Vladimir Kirshón. También conoció a Vladimir Maiakovski y asistió a una anticipación de *La línea general* de Sergei Eisenstein. Además, durante un *tour* por los campos rumbo a las obras de Dneiprostroi, Vallejo se encontró con una obrera inconsciente en el suelo, ignorada por todos a su alrededor. Como testimonio de su admiración por Kirshón, Vallejo escenifica su obra en el lugar de trabajo (Vallejo 2002c: 65-91, 147-157, 270-272, 438-442).

7 La *Nueva crónica* de Guaman Poma, que llega a mil doscientas páginas, no fue descubierta sino hasta 1908 por el historiador peruano Guillermo Lohmann Villena en la Biblioteca Nacional de Dinamarca en Copenhague. Debido a una serie de complicaciones, no sería publicada hasta 1936, cuando el americanista francés Paul

crónica no vio la luz del día hasta 1936, en la ciudad de París, el mismo 1936 y el mismo París en el que Vallejo escribió su artículo sobre los Andes y convirtió en tragedia dramática su anterior novela folclórica. Quizá Vallejo supiera de la crónica de Guaman Poma y que este hallazgo era uno de los motivos por los que el peruano escribió *La piedra cansada* a fines del año. Quizá fuese así, quizá no. El sentido común nos aconseja lo siguiente: si César Vallejo no hubiese sabido que Paul Rivet había editado la primera edición de la *Nueva crónica* de Guaman Poma en el mismo París donde él residía entonces y en ese mismo momento, la coincidencia habría sonado escandalosa. Por el contrario, si hubiese conocido efectivamente el proyecto de Rivet, tal y como sospecho, *La piedra cansada* ofrecería una contranarrativa a la que rodea su *persona* literaria en nuestros tiempos.

Guaman Poma evoca la figura de la piedra cansada en medio de una geneología de capitanes incaicos, en cuya novena posición está Inca Urcon, hijo de Topa Inca Yupanqui. Inca Urcon, según el cronista, «tenía cargo de hazer leuar piedras desde el Cuzco a Guanoco» (1987: 154). En cuanto a la misma piedra, ofrece un dibujo a mano propio (figura 1), y explica que ha oído decir «que la piedra se le cansó y no quiso menear y lloró sangre la dicha piedra. Y acá se quedó hasta oy, que su hijo *Guayna Capac Ynga* lo hazia lleuar la piedra a Quito, Tomi [Pampa], a Nobo Reyno desde la ciudad del Cuzco, Yucay, tantas mil leguas» (1987: 154).

Rivet editó una versión facsimilar por el Musée de l'Homme en París. Aunque no se haya confirmado que Vallejo se hubiera enterado o que hubiera leído sobre la *Nueva crónica* de Guaman Poma editada por Rivet, avanzamos la hipótesis de que la confirmación nos espere en algún artículo de una revista parisina del año 1936.

161
159

EL NOVENO CAPITÁN INCA VIRCOMA



Figura 1. *El noveno capitán, Urcon Inka*. De Felipe Guaman Poma de Ayala, *El primer nueva crónica y buen gobierno* (1615), Royal Danish Library, 6ks 2232 4.º, p. 161 (dibujo 59).

Para la distinguida peruanista Rolena Adorno, lo épico en la *Nueva corónica* de Guaman Poma «tiene su razón de ser si se observa que este fundamenta en la historia su imitación de las lecciones (la *fábula*) que se narran en la *Nueva corónica*, y las teje a modo de hacer una imitación poética de los acontecimientos» (1991: 75). En la crónica ella lee «una narración que tiene el carácter teleológico de una secuencia poética» e identifica «una visión del mundo moral cuya génesis y apocalipsis consisten, respectivamente, en la aparición de los primeros andinos y la muerte del último Inca [...]. Su narración tiene algo de esa intencionalidad interna que viene envuelta en su propia materialidad» (1991: 77-78). No obstante, el hecho de que la *Nueva corónica* como genealogía opere de manera inminente y se caracterice como épica, no quiere decir que como ruptura epistemológica no nazca por la herida de la tragedia.

Hagamos hincapié en la mirada del obrero que asoma por el margen derecho (figura 2), el que mira al arquitecto heroico que sujeta y manda a los siervos, los plebeyos, y al obrero que contesta, que refuta, que ya no avanza más. Esa cara, dirigida hacia atrás, del obrero al extremo derecho representa una marcada contestación a las órdenes de su superior. Su mirada es una subversión; su perplejidad, una amenaza. En los rostros de los demás obreros observamos lo que parecen ser gotas de sangre, de sudor, o lágrimas; cualesquiera que sean, simbolizan un cansancio extremo, y esto enfatiza la urgencia de su protesta. En esta crónica novomundista, la inmanencia se osifica y se manifiesta constitutiva de una segunda naturaleza.



Figura 2. *El noveno capitán, Urcon Inka* (detalle).

La piedra cansada de César Vallejo logra su dinamismo en la transformación turbulenta de un albañil oscuro llamado Tolpor, afligido por la siguiente contradicción: en tanto que él se individualiza plenamente, se vuelve intercambiable en absoluto. Un peón que trabaja en la construcción arquitectónica de Sacsayhuaman, y apasionado músico para colmo, Tolpor comete la transgresión de enamorarse de una ñusta llamada Kaura. La acción transcurre al final del siglo XV en el Tahuantinsuyo. Cada cuadro multiplica la fuerza de este amor prohibido, y la cuestión central del drama indaga en el libre arbitrio de Tolpor y Kaura, frente a la convergencia siempre más pronta de hechos naturales ominosos. Según los adivinos sacerdotales, hay señales de la fatalidad y de la destrucción inminente que acecha a los protagonistas de este amor degradado. A pesar de las advertencias, Tolpor continúa su camino como héroe poseído de la *hubris*. Cada paso de su búsqueda presupone su propia ruina, y mientras más pretenda huir de esa inevitabilidad, más se enmaraña en ella.

La piedra cansada es la fábrica de toda la acción transcurrida en el drama. El primer cuadro del primer acto está ambientado en el lugar de trabajo, escenario dramático que el peruano había visto en Moscú cuando asistía a la representación de la obra *Zumban los rieles* de Vladimir Kirshón. Aquí, en la construcción arquitectónica incaica, Vallejo coloca a Tolpor en un momento cuando aún es siervo. Los obreros que lo acompañan relatan que las piedras de Pisac, origen de

la piedra cansada, no anuncian más que la fatalidad: «Desde que saltan de la cantera, hasta que se incorporan en las fortalezas, dejan en pos de sí exterminio, sangre, lágrimas, muchas vidas difuntas, aplastadas por su aciaga e implacable pesantez» (Vallejo 1999a: 6, III).

Al tiempo que se revela el pasado fatal de la piedra, también se introduce el amor prohibido de Tolpor. No es fortuita la coincidencia. La caída de la piedra en la obra teatral de Vallejo es la metáfora central de la tragedia de Tolpor. Al comienzo, los obreros logran mover la infame piedra, logran «despertarla», y el arquitecto les informa que el inca y su corte (incluso la ñusta Kaura) asistirán al levantamiento de la piedra y su colocamiento final en la construcción. En cuanto los obreros llegan a alzar la piedra frente al cortejo imperial, esta se cae en una retumbante catástrofe que deja muertos a miles de jornaleros. Durante el caos resultante, el albañil se acerca de prisa a Kaura, tirada inconsciente en el suelo. Ella se despierta. Se encuentran sus miradas, ella acaricia el cabello de él, se confirma la reciprocidad de su amor, pero de súbito la multitud convergente los separa. La caída de la piedra en el sector social coincide con la individualización radical de Tolpor, y anticipa su propia ruina.

La mayor parte del primer acto escenifica la consecuencia inevitable de la transgresión del albañil, mientras que el segundo acto destaca la *hubris* de él, cuando intenta matar a Kaura, eliminarla de la ecuación, y cuando luego falla en su propósito sin saberlo. La culpa que siente será siempre suya. Como ocurre en otras obras vallejianas, el drama se desenvuelve durante una confesión, en el tercer cuadro del acto tres, cuando nuestro siervo desconocido y apasionado, nuestro albañil Tolpor, sufre una experiencia radical de transformación social.

Amenazado por la conciencia (por más falsa que fuera) de que él había matado a Kaura, en un intento de cumplir su plan destructivo, Tolpor parte a luchar en la conquista de las gentes del norte con el objetivo heroico de morir en la batalla. Ironía de primera esta que se ha reanudado como respuesta a la ira divina despertada por la búsqueda prohibida que él mismo realiza heroicamente. Tolpor no solo sobrevive a la guerra, sino que se destaca como héroe de la plebe, y asciende al poder supremo como Inca Tolpor Imaquípac. Llegado al control del

imperio desde el humilde oficio de albañil, este Tolpor apoteosizado confiesa a los amautas que «a veces [...] buscando la muerte se encuentra únicamente la agonía, y es así que hoy, en lugar de un cadáver, tenéis ante vosotros a un moribundo, en traje de emperador» (Vallejo 1999a: 92). Con tono antiheroico, y cierto *pathos*, dirigiéndose a un sacerdote en particular, el inca lamenta trágicamente la desgracia en la que consiste su autonegación: «¿De qué me sirve ser Emperador, si ella no existe? ¿A qué la mascaipacha, sin sus sienes? ¿Y este cedro, para qué he de quererlo, sin sus manos?» (Vallejo 1999a: 93-94).

Sentado en el trono imperial, a Tolpor Imaquípac lo va destruyendo su inevitable separación de Kaura. Lo estruja la paradoja de que su ascenso al poder haya suscitado su fracaso. Todo cuanto ve, desde el mirador de este ápice, es la ausencia. Vencido por el destino, por la vida, por su propia futilidad, Tolpor elige un camino ascético y, como *Edipo en Colono*, de Sófocles, se mutila a sí mismo: arrancándose los ojos y asumiendo la vida de mendigo sacerdotal en tierras alejadas de la capital⁸. En la base social él había sentido el peso de sus superiores a cada paso prohibido que forjó. Luego, ascendió a la cima de ella de modo heroico, mas, sin experimentar su heroísmo de una manera que no fuese insuficiente. La inexorabilidad del destino se alimenta de su *hubris* hasta el final. Una vez descendido Tolpor al fondo, tras su expiación después de la guerra, Kaura vuelve al imperio y se encuentra con nuestro ciego deambulante, un pobre miserable y misterioso, pero no lo reconoce por la desfiguración que él ha sufrido, y él ignora quién es ella, a causa de su propia ceguera. La radical individualización de Tolpor, su ascenso a la cima de la totalidad social y su subsiguiente caída a la base, es además una señal de lo intercambiable. La reintegración de Topa Inca Yupanqui trae paz y estabilidad al imperio, y Tolpor, efectivamente, vuelve a recibir su estatuto de anonimidad como sujeto en la base de la sociedad —sujeto intercambiable que no ve ya porque ya vio mucho—.

8 El tema de arrancar los ojos se materializó en el capítulo «El adivino» de *Hacia el reino de los Sciris*. Allí, el misterioso plebeyo Ticu, en un trastorno enigmático, produce otro de los muchos mal agüeros al arrancar el ojo de su propio hijo (Vallejo 1999b: 197).

La dificultad que enfrenta cualquier interpretación de esta obra se debe, en parte, a la narrativa crítica que la rodea. En lo referente a los textos que Vallejo escribió en los años veinte y treinta, los críticos solemos subrayar una radicalización política que se aprecia a nivel global del *corpus* a partir de 1928, precisamente cuando Vallejo forma parte del órgano fundador de una cédula parisina del Partido Socialista Peruano y se embarca en su primer viaje a la entonces joven Unión Soviética, época en la que produciría obras tan imbuidas de doctrina marxista como *El arte y la revolución*, *El tungsteno* y *Entre dos orillas corre el río*, para mencionar las más obvias. En este contexto, se mantendría cierta lógica narrativa con la ya establecida si caracterizáramos la transformación social e individual de Tolpor, a partir de la teoría del punto de vista, desarrollada por Georg Lukács en su reconocido estudio de la dialéctica marxista, *Historia y conciencia de clase*.

Se diría, de esta manera, que en *La piedra cansada* las distinciones estamentales entre los obreros (trabajadores manuales que se dedican a las construcciones arquitectónicas del imperio) y la nobleza (administradores y supervisores de la labor de las construcciones) están en marcado contraste. Según la lógica fatalista de la tragedia, la transgresión de Tolpor —origen de su ruina— es la consecuencia de su búsqueda del amor de una mujer de la nobleza, privilegio reservado para sus superiores heroicos de pura cepa. Agregaríase, con Lukács, y para aclarar, que «la realidad objetiva del ser social, *en su inmediatez*, es “la misma” para el proletariado y la burguesía», pero que, a través de las «categorías específicas de la mediación», la conciencia de cada clase difiere de la otra, «a consecuencia de la diversidad de situación de las dos clases en “el mismo” proceso económico» (1970: 175). Es decir, el modo del que se media la realidad objetiva de la existencia social corresponde a la posición que ocupa en ella el individuo.

Según la teoría de Lukács, también aceptaríamos la premisa de que la visibilidad de la estructura social, y de las fuerzas dominantes y dominadas, es mayor para el individuo situado en el estamento inferior de la totalidad social, que para quien ocupa una posición

superior, teniendo en cuenta que esta elaboración ha sido cuestionada de manera implícita por los críticos foucaultianos como Timothy Reiss y por los sociólogos marxistas como Pierre Bourdieu⁹. La misma visión posibilitada por una mirada desde la inferioridad, resultaría hasta autodestructiva para quien ocupa una posición superior, porque amenazaría la sostenibilidad de su posición dominante, pondría en peligro su propia substancia, socavaría sus propios intereses estamentales. En fin, resultaría una forma de suicidio teórico y práctico, por lo que la clase superior del reino, cada sacerdote y amauta que presagia su ruina, produce un «pensamiento [que] tiene como punto de vista último, decisivo para el conjunto del pensamiento, el punto de vista de la simple inmediatez» (Lukács 1970: 181). Pero aquí tendríamos que admitir que la ceguera de Tolpor, al contrario de la elaborada por Lukács, no se limita a ninguna posición social; de hecho, existe y crece con independencia de la posición ocupada por el individuo que la sufre.

En efecto, la ceguera de Tolpor es constante, vive en perenne gestación y crece de manera exponencial. En el comienzo de la obra, él no ve la insuperabilidad de la ley que le prohíbe traspasar las divisiones estamentales sin repartir el castigo correspondiente. De otro modo, la ceguera de Tolpor no le permite ver el simple hecho de que no matara a Kaura (en realidad, mató a Oruya, quien dormía al lado de ella), y también el hecho de que el trastorno social sufrido por el reino fuera la consecuencia de su radical individualización. De semejante manera, en la cima de la estructura social, la ceguera de Tolpor se nutre de su *hubris* en cuanto la automutilación se asoma como posibilidad real de liberarse del destino. Y, finalmente, cuando Tolpor y Kaura se encuentran en una ribera bucólica, sin reconocerse el uno al otro, él está ciego no solo porque se ha arrancado los ojos, sino porque

9 En su fondo, la crítica de Bourdieu sostiene que solamente el sujeto de la teoría logra una perspectiva totalizadora sobre la realidad, en cuanto el sujeto de la práctica permanece sumergido en las tareas cotidianas de su nicho en la sociedad. El sujeto de la teoría sería el correlato tanto del mediador intelectual como del oficial administrativo de alto rango, en cuanto el sujeto de la práctica tendría su correlato en el obrero. Véase Bourdieu 1990: 23-142; y Reiss 1982: 21-54.

perdura la convicción de que su fuerza de voluntad hubiera superado los diseños del destino¹⁰. Esta ceguera polivalente que irradia de la *hubris* de Tolpor, sin importar a estas alturas por dónde se ubique en la totalidad social, revela su razón de ser, pero ya no estrictamente en su condición económica sino en su condición vital.

La piedra cansada de César Vallejo logra cierta legibilidad en el dibujo de Guaman Poma, pero con una revisión marcada. El poeta hiperboliza la contestación del obrero y la lleva a su consecuencia lógica extrema. Tolpor se individualiza hasta el punto de que se vuelve anónimo y acaba irreconocible, un tipo de mártir condenado a la anonimidad. Y reconoce que su deber es el de seguir esta ley enigmática y cruel, que la única opción es la ascesis, y que sea una ascesis sin *ataraxia*, una elección ascética carente de paz anímica. Es como si en la obra de Vallejo, ese jornalero disidente dibujado por Guaman Poma, el que protestaba los órdenes de su superior, fuera mandado a volver la cara hacia adelante, al par de sus compañeros, ya indistinguible de ellos, salvo por el saber íntimo que él posee de lo que jamás será. En efecto, Vallejo hace girar la cabeza del disidente y lo manda marchando al trabajo. ¿Cómo reconciliar esta aparente subyugación realizada por Vallejo con el discurso de su liberalismo que tanto lo rodea? Según la lógica del drama, ¿por qué la historia, en vez de transformarse, debe reproducirse?

Tal vez podríamos decir que se trata del progreso visto en su desenvolvimiento histórico, como una variación de lo que Walter Benjamin denominó «el ángel de la historia», una figura, al son del jornalero en Guaman Poma, que «[t]iene el rostro vuelto hacia el pasado. En lo que *a nosotros* nos aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una sola catástrofe, que incesantemente apila ruina sobre ruina y se las arroja a sus pies». Y por más que este jornalero-ángel quisiera postergar su próximo paso, levantar muertos y juntos recomponer lo destrozado, una tempestad del Paraíso se enreda «en sus alas y es tan fuerte que el ángel ya no puede plegarlas. Esta tempestad —explica Benjamin— lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al que vuelve

10 Véase Vallejo 1999b: 1-3, III.

las espaldas, mientras el cúmulo de ruinas crece ante él hasta el cielo. *Esta tempestad es lo que llamamos progreso*» (1996: 54). Si bien el ángel de la historia nos sirve para comprender los movimientos opuestos de la mirada del sujeto y su movimiento histórico, deja de explicar el porqué del autosacrificio, de cuyo manantial bebe la tragedia de Vallejo.

Al autosacrificio, por su parte, se aproxima a partir de la culpa, el motivo de esta expiación posibilitada solamente por el camino ascético, cuya única ley estipula que quien lo transite relate lo caro que cuesta el peaje. En esta contradicción de autosacrificio se encuentra aquel instinto de la libertad avanzado por Nietzsche en *La genealogía de la moral*: «ese instinto de la libertad reprimido, reiterado, encarcelado en lo interior y que acaba por descargarse y desahogarse tan solo contra sí mismo: eso, solo eso es, en su inicio, la *mala conciencia*» (1997: 111-112). De la mala conciencia nace la paradoja en la que se insinúa un ideal «en conceptos contradictorios como *desinterés, autonegación, sacrificio de sí mismo*» porque «el placer que siente el desinteresado, el abnegado, el que se sacrifica a sí mismo: ese placer pertenece a la crueldad» (Nietzsche 1997: 113). En esta crueldad el anhelo de Tolpor encuentra todo el repertorio que necesita para facilitar su supremo acto de desafío contra las leyes incognoscibles de los oráculos, contra la represiva organización estamental del incanato, contra las exigencias materiales de las expediciones belicosas, sobre todo, contra sí mismo. Es una poética de la crueldad la que Vallejo propone en la radical individualización de Tolpor, cuyo propósito no puede ser otro que el de la negación de su propia existencia como inversión del bienestar que dice perseguir. Así lo elabora Nietzsche:

[S]e experimenta y se *busca* un bienestar en el fracaso, la atrofia, el dolor, la desventura, lo feo, en la mengua arbitraria, en la negación de sí, en la autoflagelación, en el autosacrificio. Todo esto es paradójico en grado sumo: aquí nos encontramos ante una escisión que se *quiere* escindida, que se *goza* a sí misma en ese sufrimiento y que se vuelve incluso siempre más segura de sí y más triunfante a medida que *disminuye* su propio propósito, la vitalidad fisiológica (1997: 152-153).

En este camino ascético Vallejo coloca a Topor, constituido contradictoriamente por su abnegación y autosacrificio —él es justamente esa «escisión que se quiere escindida»—. Pero ¿es cierto que el gesto de Vallejo —el retorno del reino antiguo— implica un conservadurismo que ciegamente resiste el cambio histórico porque quiere *reproducir* un tiempo pasado mejor en vez de *crear* un futuro? El suyo, más bien, construye una poética de la crueldad, cuya mala consciencia plantea la ceguera como modo único de vislumbrar la presencia de lo que anhela ver, como si el bienestar de Topor le fuera accesible siempre y cuando se aniquilara. Perversidad hiperbolizada, destrucción generadora. Una y otra son síntomas de una misma enfermedad: la mala consciencia. Enfermedad, ciertamente, pero, como dice el filólogo, «una enfermedad como lo es el embarazo» (Nietzsche 1997: 113). De tal enfermedad creadora padece *La piedra cansada*, de ella padece y de su padecimiento nace, se nutre, crece, se madura, y se pudre un malévolo placer.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Rolena (1991). *Guaman Poma: literatura de resistencia en el Perú colonial*. Traducción por Martí Mur U. México: Siglo Veintiuno.

BENJAMIN, Walter (1996). *La dialéctica en suspenso: fragmentos sobre historia*. Traducción por Pablo Oyarzún R. Santiago de Chile: ARCIS-LOM.

BOURDIEU, Pierre (1990). *The Logic of Practice*. Stanford: Stanford University Press.

ECHEVERRÍA, Andrés y Gladys FLORES HEREDIA (eds.) (2016). *Vallejo 2016. Actas del Congreso Internacional Vallejo Siempre*. Lima: Editorial Cátedra Vallejo.

FLORES HEREDIA, Gladys (ed.) (2014). *Vallejo 2014. Actas del Congreso Internacional Vallejo Siempre*. 3 tomos. Lima: Editorial Cátedra Vallejo.

GUAMAN POMA, Felipe (1987). *Nueva crónica y buen gobierno, I*. Editado por John V. Murra, Rolena Adorno y Jorge L. Urioste. México: Historia 16.

HOPKINS RODRÍGUEZ, Eduardo (1993). «Análisis de *La piedra cansada* de César Vallejo». En GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo (ed.). *Intensidad y altura de César Vallejo*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 265-319.

LUKÁCS, Georg (1970). *Historia y consciencia de clase*. Traducción por Francisco Duque. La Habana: Editorial de las Ciencias Sociales.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm (1997). *La genealogía de la moral: un escrito polémico*. Traducción por Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza.

PODESTÁ, Guido (1985). *César Vallejo, su estética teatral*. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature.

REISS, Timothy J. (1982). *The Discourse of Modernism*. Ithaca: Cornell University Press.

SILVA-SANTISTEBAN, Ricardo (1999). «Prólogo». En VALLEJO, César. *Teatro completo*. Tomo 1. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, XVII-XXIX.

VALLEJO, César (1999a). *Teatro completo, I-III*. Editado por Ricardo Silva-Santisteban. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

_____ (1999b). *Narrativa completa*. Editado por Ricardo Silva-Santisteban y Cecilia Moreano. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

_____ (2002a). *Artículos y crónicas completos, I-II*. Editado por Jorge Puccinelli. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

_____ (2002b). *Correspondencia completa*. Editado por Jesús Cabel. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

_____ (2002c). *Ensayos y reportajes completos*. Editado por Manuel Miguel de Priego. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

_____ (2015). *Selected Writings of César Vallejo*. Editado por Joseph Mulligan. Middlebury: Wesleyan University Press.

«Abrazó al primer hombre»: el teatro político de César Vallejo

‘He embraced the first man’: political theatre by Cesar Vallejo

JOSÉ JULIO VÉLEZ SAINZ

Instituto del Teatro de Madrid & Universidad Complutense de Madrid¹

jjvelez@filol.ucm.es



A Julio Vélez, padre y maestro

RESUMEN

El presente trabajo procura una revalorización del teatro de César Vallejo y de su estética teatral (tal y como aparece en *El arte y la revolución*) a partir de situar correctamente su obra dentro de los parámetros del teatro político y soviético del momento. Vallejo, como Piscator, Meyerhold, Maiakovski, Mishon y otros autores de teatro revolucionario, presentan un proyecto ideológico y estético paralelo en el que la nueva estética proletaria supere a la burguesa. En esta estética es fundamental el uso de

1 Este trabajo se inserta en los objetivos investigadores de los proyectos «Plataforma digital para la investigación y divulgación del teatro contemporáneo en Madrid (TEAMAD)», H 2015/HUM-3366 (2016-2018) y «Primer Teatro Clásico Español (PTCE): Plataforma para la investigación textual y escénica del Teatro Español del XVI». Plan Nacional de Investigación. «Excelencia». Ministerio de Economía y Competitividad. (FFI2015-64799-P).

la nueva cinematografía, el documento, la «biomecánica», la coreografía armónica y una concepción escenográfico-espacial constructivista. A la par, este artículo adelanta que, desde el Instituto del Teatro de Madrid, nos encontramos en un proceso de realizar una edición de los textos teatrales en francés que incluya los tachones, enmiendas y correcciones. Esta edición podría beneficiarse de ser planteada a partir de los presupuestos de la crítica genética de modo que se deje a las claras el proceso de composición del autor y que permita una mejor fijación del arquetipo de unos textos de tan complicada transmisión.

Palabras clave: César Vallejo, teatro soviético, proletariado, revolución, filología, ecdótica.

ABSTRACT

This paper attempts to reappraise the theatre and theatrical aesthetics of Cesar Vallejo, as it appears in *El arte y la revolución* ('Art and Revolution') by properly placing his work in the political theatre and Soviet parameters of those times. As Piscator, Meyerhold, Maiakowski, Mishon and other authors of revolutionary theater, Vallejo presented an ideological and aesthetic project in which the new proletarian aesthetic overcome the bourgeois. In this aesthetic, it is essential to use the new cinema, the document, «biomechanics», the harmonic choreography and a constructivist scenographic-spatial conception. At the same time, this paper anticipates that, from the *Instituto del Teatro de Madrid* (Institute of the Theatre of Madrid), an edition of the theatrical texts in French, including cross-outs, amendments and corrections, is in process. This edition could benefit from being raised from the presuppositions of the genetic criticism so the author's composition process are clear and allow a better setting for the complicated transmission of archetypal texts.

Keywords: Cesar Vallejo, Soviet theatre, proletariat, revolution, philology, ecdotics.

Recibido: 20/04/18 Aceptado: 30/05/18 Publicado *online*: 31/08/18

El teatro de César Vallejo (Santiago de Chuco, 16 de marzo de 1892-París, 15 de abril de 1938) es de todo su canon, con mucho, el género que más necesita una revisión crítica. Se trata de un corpus de obras que, pese a su cantidad (cuatro piezas largas y un significativo número de piezas menores y fragmentarias), no ha sido estudiado en profundidad y ha resultado históricamente denostado por tratarse de un teatro poco dramático, muy directo. Su falta de atención crítica ha derivado en una absoluta falta de puestas en escena de su teatro y en ediciones que, pese a meritorias, pueden ser complementadas.

En primer lugar, necesitamos una revisión ecdótica de su teatro. Contamos con dos ediciones: la de 1979, editada y prologada por Enrique Ballón Aguirre; y la de 1999, con presentación de Salomón Lerner Febres y edición a cargo de Ricardo Silva-Santisteban y Cecilia Moreano. Pese a su indudable valía y a que seguramente ninguna edición del teatro vallejiano pueda ser considerada definitiva, ambas ediciones pueden ser mejoradas en cuanto encontramos testimonios que no aparecen incorporados adecuadamente en estas (Vélez-Sainz, en prensa). Los más notables son los dos testimonios mecanografiados en francés y con profusas indicaciones, correcciones y mejoras a mano que se encuentran de *Moscú contra Moscú* y de *Colacho hermanos*. Estas se custodian en los archivos de la Pontificia Universidad Católica del Perú y llegaron por parte de Fernando de Szyszlo, quien los recibió de Georgette de Vallejo en la clínica Maison de Santé. El texto de *Colacho hermanos* en francés se encuentra traducido en la edición del segundo volumen del *Teatro completo* de 1999 por Renato Sandoval (Vallejo 1999: 197-402, II). Este testimonio, llamado B en la edición, no se utiliza para la composición de la trama textual sino que se prefieren las versiones A y C (en castellano). Asimismo, en esta misma traducción encontramos algunas lagunas en cuanto a que no se señalan ni incluyen los tachones y las correcciones de Vallejo (o de Georgette). Por su parte, el texto de *Moscú contra Moscú* fue traducido por Iliá y Javier Sologuren para el volumen I de 1999 (Vallejo 1999: 315-465, I). En ningún caso nos encontramos con un trabajo filológico para fijar el texto. Aprovecho para adelantar que, desde el Instituto del Teatro de Madrid, nos encontramos en el proceso de realizar una

edición del texto en francés que incluya los tachones, enmiendas y correcciones. Esta edición podría beneficiarse de ser planteada a partir de los presupuestos de la crítica genética de modo que se deje a las claras el proceso de composición del autor y que permita una mejor fijación del arquetipo de unos textos de tan complicada transmisión.

En segundo lugar, necesitamos una resituación del teatro vallejiano dentro de los paradigmas estéticos que le corresponden. En todas sus obras teatrales existe el intento de criticar un determinado problema o conflicto de tipo social y la necesidad de crear un modelo de producción cultural distinto del imperante. Las cuatro piezas teatrales que se conservan íntegramente y que fueron publicadas póstumamente son las siguientes: en primer lugar, el drama social *Lock-out* (1930), escrito en francés, del que el propio Vallejo hizo una traducción al castellano que no se conserva. Expone un conflicto obrero en una fábrica metalúrgica. Cronológicamente vendría después *Entre las dos orillas corre el río* (años 1930), que es, sin duda, su texto de transmisión más compleja, pues fue producto de un largo y difícil proceso creativo. Entre los títulos de versiones anteriores se encuentran *Varona Polianova*, *Moscú contra Moscú*, *El juego del amor, del odio y de la muerte* y varias permutaciones de este último. De esta obra extrajo dos secciones y las convirtió en pequeñas piezas teatrales, con los títulos de *El juicio final* y *La mort* (esta última escrita en francés y traducida al castellano por Georgette de Vallejo). *Colacho hermanos o presidentes de América* (1934), también de complicada transmisión, es una sátira que expone la democracia peruana como farsa burguesa bajo presiones diplomáticas y de empresas transnacionales. También se conservan los fragmentos de un drama suyo, *Mampar*, pero en su versión en francés y bajo el título de *Les taupes* (escrita entre 1929 y 1930), del que también se hacen referencias en una carta crítica del productor Louis Jouvet. Finalmente, *La piedra cansada* (1937) es un drama de tono poético ambientado en la época incaica e influida por las tragedias griegas.

Es bien sabido que ninguna de sus obras fue estrenada o publicada durante su vida. Como detalle anecdótico, se cuenta que en 1932 Vallejo anduvo por las casas editoriales de Madrid tratando de convencer a los productores teatrales de que aceptaran su obra teatral, acompañado

nada menos que por el poeta y escritor español Federico García Lorca. Como indica Stephen Hart:

Sometime in January, and definitely before 27 January 1932, Vallejo went with Lorca to see Camila Quiroga to discuss the possibility of one of his plays being performed in Madrid, but without success. It is likely that the plays were *Entre las dos orillas corre el río* and *Lock-out*, which Vallejo had been writing in 1931. Despite Lorca's best efforts, Vallejo was unable to interest any Spanish producer in staging the plays (2013: 208).

El testimonio lo ofrece el propio Vallejo en una carta a Gerardo Diego fechada el 27 de enero del 32 (2011: 413). Incluso se ha fantaseado respecto a que Lorca le diera consejos para que mejorara algunos pasajes de su creación teatral, a fin de adaptarla a un lenguaje dramático más asequible para el gran público. Hasta ahora la crítica ha insistido en que esta falta de representación se debe a contar con una estructura dramática «fallida», de modo que se ha convertido casi en un lugar común la dificultad que tenía Vallejo en desarrollar dramáticamente un argumento. Ricardo Silva-Santisteban mantiene que Vallejo era un «amateur inteligente», de modo que «no se observa, sin embargo, en Vallejo una poética que dé una forma característica a sus obras dramáticas», y se habla de sus «dificultades para la escritura dramática» (1999: xxi, tomo I). Enrique Ballón indica del teatro del de Santiago de Chuco: «Teatro eminentemente revolucionario, corre el riesgo de ser tomado como simple teatro prosaísta, panfletario, de sermón político, precisamente porque su escritura no sirve de coartada para otras deducciones que allí se muestran. [...] La obra teatral de Vallejo se marca por ausencia, ausencia de intrigas, de suspensos, de trucos y utilería sofisticada» (1979: 11-12).

De hecho, como prueba de su desazón ante el hecho escénico se suele aducir la opinión del propio Vallejo: «Sin duda hay que escribir un texto diferente de aquel que he escrito hasta aquí. Un texto nuevo, concebido según esta nueva concepción teatral. Las piezas que tengo no van en este sentido» (Silva-Santisteban 1999: xxi, tomo 1).

Solo a *Colacho hermanos* se le reconoce una cierta profundidad dramática que no lograron en el plano serio sus otras obras dramáticas de idéntico propósito: *Lock-out* y *Entre las dos orillas corre el río*. Y a este solo se le reconoce valía por llegar a una cierta «verdad dramática», pues, pese a tratarse de personajes y situaciones exagerados, la ficción se mueve dentro del juego de lo farsesco y de la realidad existente, es decir, por acercarse al paradigma valleinclinanesco.

Creo firmemente que, en realidad, su obra dramática ha sido interpretada bajo unos parámetros que no le corresponden. Vallejo no se mueve en los cauces del teatro de fábula, expresivo, de carácter aristotélico, que encontraría su tratamiento contemporáneo fundamental en los trabajos de Konstantín Stanislavski (1863-1938), sino en los parámetros del teatro de agitación política comunes en la década de los veinte en la fórmula que daría Erwin Piscator. Es decir, planteo que el teatro de Vallejo no ha de situarse en los parámetros del teatro verista sino en los paradigmas del teatro revolucionario de origen ruso-alemán del momento y que presenta, abiertamente, una construcción del espectáculo que era opuesta en sentido al que imperaba (y todavía impera) en muchos ámbitos del teatro hispánico, lo que precisamente explica su mala acogida.

Vallejo fue un gran seguidor de las corrientes teatrales contemporáneas. En los artículos y crónicas de las revistas *Mundial*, *Varietades*, *El Norte* y *El Comercio* deja noticia de sus inquietudes y gustos teatrales. En estas páginas se observa su familiaridad con las corrientes dramáticas del momento y expresa abiertamente su opinión. Cocteau es conservador, Pirandello está lleno de trucos, Rolland resulta interesante y provocador, y D'Annunzio usa una técnica dramática, extrañamente futurista (Ballón 1979: 12-13, n7). No se trata, pues, de un autor que desconozca la realidad del entorno en que se mueve. La carta (de rechazo) que tenemos de Louis Jouvet y su encuentro con Camila Quiroga junto a Lorca para intentar poner en escena su obra en Madrid indican precisamente que conocía a quién se tenía que dirigir. En mi opinión, no es tanto una cuestión de desconocimiento ni de amateurismo sino de pertenecer a un paradigma teatral distinto, casi contrapuesto, al

que dominaba la escena en Francia y España: el teatro político a lo Piscator.

Vallejo conoció a Piscator en un momento clave de su formación como autor dramático y en el lugar de mayor influencia: octubre de 1931 en Rusia. Como aclara Stephen Hart en su reciente biografía: «At Donetz Vallejo had various conversations with the miners and engineers who worked there, and then they moved on for their visit to the largest farming collective in the Soviet Union where he met the German theatre director Erwin Piscator» (2013: 204).

Así lo relata Georgette de Vallejo (1965: 2). Si comparamos el *Teatro político* de Piscator con el texto mencionado de *El arte y la revolución*, texto que ya había empezado a escribir en 1928, vemos muchos paralelos (Vélez-Sainz, en prensa). Este texto se fundamenta en la acción destructiva del orden social imperante, cuyo eje mundial y de fondo reside en la estructura capitalista de la sociedad. El intelectual ha de buscar necesariamente la superación del modelo burgués de producción cultural. Como indica: «Nuestra tarea revolucionaria debe realizarse en dos ciclos sincrónicos e indivisibles. Un ciclo centrípeto, de rebelión contra las formas vigentes de producción del pensamiento, sustituyéndolas por disciplinas y módulos nuevos de creación intelectual, y un ciclo centrífugo doctrinal y de propaganda y agitación sobre el medio social» (Vallejo 1973: 16).

Es aquí donde las nuevas formas de expresión literaria cobran fuerza. Para Vallejo, los modelos vanguardistas se presentan como inspiradores de un nuevo teatro. Recordemos los apuntes al respecto del género que realiza en *El arte y la revolución*. Veamos su apunte XXVI sobre el teatro:

Cuarto muro teatral de Dubois en la Opera Cómica para el «Pobre...» de Cocteau y Milhaud.

Cinema y teatro (Teatro Piscator)

Mimodrama, Orfeo, de Roger Ducasse, por Ida Rubinstein, en que los actores se expresan por gestos y solo son los coros y corifeos los que cantan.

Melodrama. Hipodamia, Chemlovaco, drama musical hablado, tentado ya por Wagner y diverso de la Opera.

Teatro del gesto de Cocteau.

Teatro del silencio de Maeterlinck (1973: 167).

Encontramos, pues, los principales nombres del teatro de corte simbolista y expresionista. El «grupo de los seis» representados por Jean Cocteau y Darius Milhaud con su obra *Le pauvre matelot* (Opéra-Comique el 16 de diciembre de 1927), el mimodrama lírico de *Orphée* de Jean Roger-Ducasse (11 de junio de 1926 en el teatro de la Ópera de París), el teatro de silencios de la primera etapa de Maurice Maeterlinck y, de manera muy significativa, las reflexiones sobre cine y teatro de Erwin Piscator.

Las preocupaciones de Piscator y Vallejo son idénticas. Intentan ambos superar los corsés del modelo burgués de producción. Para Piscator, nos encontramos con un modelo teatral no aristotélico (unidades) que prescinde de la fábula por medio de técnicas de montaje y efectos de sorpresa. El actor es un «actor laico» que enfatiza el «trabajo colectivo» no los roles individuales de modo que se hace hincapié en lo político y la materia. Como explica Arno Gimber:

Este teatro desde sus orígenes es altamente político y se opone en el campo estético al evasivo principio del arte por el arte. Busca refugio en un material (histórico) factual llamado documento, sea cual fuere su definición. La primera pregunta es cómo llevar este material al escenario y la respuesta es que más o menos de forma auténtica, o sea como si se tratase de un reportaje en el que el autor arregla, es decir, selecciona y agrupa, un material documental. El teatro documento es un género literario que inserta, al igual que puede ocurrir en otros géneros literarios, en un discurso ficticio textos u otros medios auténticos de diferente grado documental. A Rolf Hochhuth le basta con una sola frase histórica para escribir *El vicario*, y la última obra documento de Heinar Kipphardt, *Sedan*, es simplemente una agrupación de textos históricos, poemas pangermánicos, noticias glorificando la nación alemana, y de vez en

cuando una voz disidente, una carta de un soldado desde el frente o un informe de una asociación pacifista, crea la tensión dramática. En este caso solo la selección y agrupación de los documentos basta para crear una obra de teatro documento con una alta carga de dramatismo (2016: 19-20).

En realidad, es bastante obvio que Vallejo va por derroteros parecidos. En *El arte y la revolución* presenta una serie de reflexiones, de naturaleza fragmentaria, sobre el sistema literario socialista a partir de los trabajos del alemán Johannes Becher y del húngaro Béla Illés². Se trata de una serie de reflexiones de primer orden sobre la posibilidad de creación que tiene un arte nuevo y revolucionario frente a las corrientes heredadas de la burguesía, es un teatro de la masa. A partir de una constatación de carácter marxista sobre la base estructural del conjunto proletario, que llegaba a nueve décimas partes de la humanidad, de los que la mitad tenían una clara «conciencia proletaria» (Vallejo 1973: 97). De este modo,

resulta que la literatura obrera está dominando casi por entero la producción intelectual mundial: «Algo tenemos ya que oponer —dice modestamente el escritor proletario alemán, Johannes Becher— en el dominio de la poesía, de la novela y hasta del teatro a las obras maestras de la literatura burguesa». Pero, con más justeza, Béla Illés dice: «La literatura proletaria se halla ya, en muchos países capitalistas (especialmente en Alemania), en condiciones de rivalizar con la literatura burguesa» (Vallejo 1973: 97).

Piscator presenta un mismo interés a partir de su comunismo militante. La novela burguesa desarrollaba en el siglo pasado bastante «dramatismo», por lo que se entendía la fuerte centralización de un relato, un elemento de interdependencia de las diversas partes.

2 La primera edición es de 1932, aunque el texto no vería la luz hasta años más tarde junto con otro volumen de ensayos y escritos diversos titulado *Contra el secreto profesional*.

Un cierto apasionamiento del discurso, una acentuación del choque de fuerzas, caracterizan lo «dramático». El nuevo modelo presenta un cambio fundamental en el modelo compositivo que tiene repercusiones en el modelo epistemológico que lo sustenta. Vallejo mantiene una diferenciación entre arte clasista y socialista paralelo: «Quien dice cosa grande (para muchos, para masa: teatro, circo, film, el cielo, la tierra, el océano, de que se goza o se sufre por igual) dice un aspecto socialista de la vida social. Quien dice producto igual para todos (es decir un tipo de producto común a todos), dice un aspecto socialista de la vida social» (1973: 149).

Posteriormente parte ya de ejemplos concretos: «Eisenstein, ¿es clasista o socialista? ¿por qué responde al socialismo? ¿Por qué a una ideología clasista? ¿*La línea general* es las dos cosas juntas o solamente alguna de ellas y por qué? Idéntico cuestionario se puede formular ante *El Cemento* de Gladkov, ante *La amapola roja* de Glier, ante las pinturas de Katsman o ante *150 millones* de Maiakovsky» (1973: 33). En este punto Vallejo reconoce una diferenciación importante entre sujeto y objeto:

Porque en este punto, urge que nos entendamos.

1. Un artista puede ser revolucionario en política y no serlo, por mucho que, consciente y políticamente, lo quiera, en el arte.
2. Viceversa, un artista puede ser, consciente o subconscientemente, revolucionario en el arte y no serlo en política (1973: 34).

Se trata de dos concepciones contrapuestas de tratar el problema social. Al final, el arte clasista siempre acaba justificando (o, al menos, no atacando) el sistema social que lo sustenta: se trata de casos individuales de denuncia. Como indica César de Vicente Hernando, en el teatro social existe una elaboración de conjuntos de problemas que están dominados por un determinante conceptual ideológico; sin embargo, en el «teatro político» también «existe una elaboración de conjunto pero que suelda, une, los elementos en una cadena de causalidades y determinaciones que expresan la relación social existente» (2013: 46). Vallejo y Piscator presentan un nuevo modelo de

teatro político proletario no de teatro social burgués como *Los caballos* o *Los tejedores* de Gerhart Hauptmann (1892) o, ya posteriormente, *La muerte de un viajante* (1949) de Arthur Miller o *Historia de una escalera* (1949) de Antonio Buero Vallejo.

Pero ¿cuál es el modelo constructivo fundamental de este nuevo arte revolucionario? Tanto para Piscator como para Vallejo el nuevo modelo de cine soviético presenta una realidad que es capaz de superar el anterior modelo burgués de producción. Las primeras puestas en escena de Piscator están relacionadas con el cine de la Gran Guerra: son en 1918 *Seeschlacht* y *Segel am Horizont* de Rudolf Leonhard y *Sturmflut* de Alfons Paquet. A las obras de Leonhard y de Paquet, Piscator añade nuevas escenas, documenta lo que quiere resaltar a través de escenas de películas documentales y se convierte de esta forma en un segundo autor cuya función consiste no simplemente en reproducir un texto de otro autor, sino en descubrir los trasfondos y adaptar la obra a una visión propia. También, desde 1924, Piscator muestra sus producciones propias, las revistas *Roter Rummel* y *Trotz Alledem*, en una síntesis entre documento y arte, montaje y proyección. Como explica Piscator:

la película se convirtió en documento. De los archivos nacionales utilizamos sobre todo tomas auténticas de la guerra, el retorno de las tropas a casa y un desfile de todas las dinastías reales de Europa, etc. Las imágenes mostraron la brutalidad del terror de la guerra: ataques con lanzallamas, montones de cuerpos despedazados, ciudades incendiadas. Estas imágenes deberían tener un mayor efecto en las masas proletarias que cien discursos (1968: 66³).

Lo que Piscator va a realizar en términos cinematográficos será desarrollado en Vallejo desde una perspectiva similar y hermanada: el constructivismo y la biomecánica. El segundo pilar sobre el que sustenta Vallejo es la praxis de teatro político de los autores de

3 Agradecemos a nuestro amigo Arno Gimber su traducción así como sus reflexiones sobre el teatro documento.

teatro soviético. No hay más que ver su producción cronística estos años para notar la influencia. De 1929 son sus ensayos *Movimiento dialéctico en un tren*, *En la frontera rusa*, *Acerca de la revolución rusa*, *El pensamiento revolucionario*, *César Vallejo en viaje a Rusia*, *La verdadera situación de Rusia*, *Pacifismo capitalista y pacifismo proletario*, *De Varsovia a Moscú*, *La vida de Lenin*, y el *Mundial en Rusia*. De 1930 la serie: *Revelación de Moscú*, *Tres ciudades en una sola*, *Sectores sociales del soviét*, *Vladimiro Mayakovsky* (de quien no tiene buena opinión), *Filiación del bolchevique*, *Una reunión de escritores soviéticos* y *Moscú en el porvenir*. Como indica Wellington Castillo: «una mirada simple a los títulos de sus crónicas nos da la evidencia palmaria de los que afirmamos» (2014: 85).

Cabe destacar su interés en la producción teatral. El propio Vallejo vio y reseñó para la revista *Nosotros* en 1931 *El brillo de los rieles* o *Los rieles zumban* (*Rel'sy gudiat*) de Vladimir Kirshon, que fue montada en Moscú en 1928 por el teatro del Consejo de Escritores de Moscú (M. O. P. S. Moscovski Sovyet Pisatyl'ey) y (Hart 1988: 29), a los que podríamos unir *Temp* (Tiempo) de Nikolai Pogodin o *Shakhtery* (*Mineros*) y *Piatyi gorizont* (*El quinto horizonte*) de Vladimir Bill-Belotserkovsky⁴. Se trata de un teatro antinaturalista, muy basado en el constructivismo y la biomecánica de Meyerhold. El constructivismo encontró en el teatro el campo idóneo para su experimentación formal y material a gran escala, oportunidades que no tenía en el campo de la arquitectura, ingeniería o el arte industrial, fundamentalmente por la crisis económica en la que se encontraba Rusia tras la guerra civil, a la vez que conseguían vincular su trabajo a los objetivos políticos y sociales del nuevo régimen. Por otra parte, el teatro encontró en sus trabajos la búsqueda nueva expresión y se benefició de la intensa actividad de los artistas.

En 1922 A. Gan publica su obra *Konstruktivizm*, primera formulación de una base teórica y crítica del movimiento.

4 Posteriormente se incluirá en *Rusia en 1931*.

Desde 1920, los componentes del «1.º Grupo de Trabajo de los Constructivistas» habían ido presentando en sus publicaciones los principios en los que se apoyan. En él leemos: «El constructivismo es un fenómeno de nuestros días. Aparecido en 1920 en el ambiente de los pintores de izquierda y de los ideólogos de las “acciones de masa”» (trad. Hormigón). El constructivismo nace como respuesta de la vanguardia artística rusa a la realidad sociopolítica generada por la Revolución de octubre. En lugar de caer en actitudes bohemias o anarquizantes, la vanguardia rusa se lanza por el camino de la edificación, la productividad y el utilitarismo. En 1921 y 1922, Meyerhold se une al constructivismo mientras trabaja en el G. V. Y. R. M. (*Gosudarstvennye vysshie rezhisserskie masterskie* «Taller de directores superiores del Estado»). En este momento crea con sus alumnos el seminario de biomecánica y comienza a aplicar los principios constructivistas al teatro. Fue el primero en expresar, más y mejor, la necesidad de lograr la síntesis entre constructividad real y de representación o simulación mimada de la construcción. Como argumenta Juan Antonio Hormigón, la evolución de las artes espacio-visuales en el sentido constructivista iba a influir doblemente en las concepciones escénicas meyerholdianas. Por un lado, en el aspecto escenográfico-espacial del espectáculo; por otro, en la concepción del trabajo del actor y en su técnica interpretativa dando como resultado la «biomecánica». La biomecánica como proceso de producción de realidad utilizaba un método «científico» de actuación que evitaba la expresión interior del actor, quien debería actuar con la precisión de una máquina. En cualquier caso, la actuación del actor no es sino un elemento más de la atracción, al que hay que unir cualquier elemento que provoque una reacción sobre el espectador. Todas son obras nacidas y esbozadas desde una óptica y una estética marxista.

Varias obras de Meyerhold y Maiakovski funcionan en estos parámetros constructivistas y biomecánicos. Por ejemplo, en la escenografía de *La muerte de Tarelkin*, de Meyerhold, diseñada en 1922, y que cuenta, nada menos, que con la ayuda de un joven Eisenstein, vemos una serie de aparatos de producción que se van a identificar con los personajes.



Figura 1. Escenografía de *La muerte de Tarelkin*, de Meyerhold.



Figura 2. Escenografía de *La muerte de Tarelkin*, de Meyerhold.

En mi opinión, los paralelismos son obvios. En la escenografía de *La muerte de Tarelkin* adivinamos los uniformes de los trabajadores vestidos de gris y de negro y la expresividad de los actores que se «mueven según

un movimiento natural de rítmica armonía». De igual modo que en *El baño* encontramos en *Lock-out* una «fábrica en plena labor» con «obreros en diferentes planos». Todos están «sincronizados especialmente con el ruido de los motores y con los ruidos de los talleres en general».

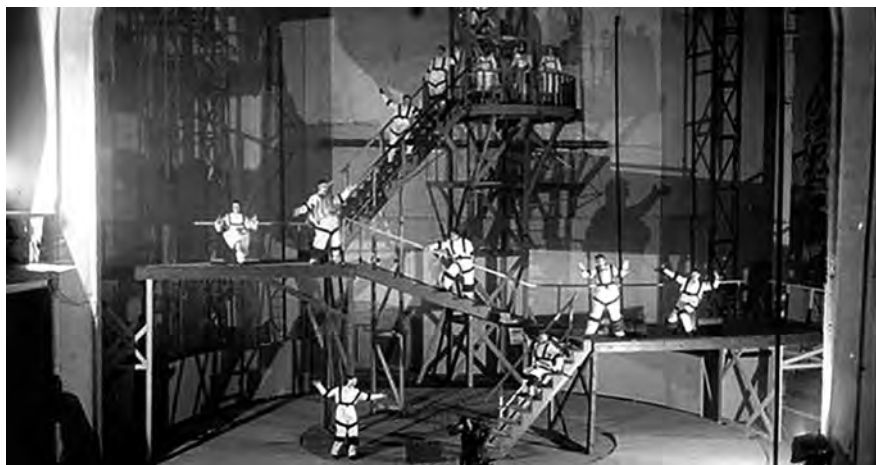


Figura 3. Escenografía de *El baño*, de Maiakovski.

No cabe duda del interés de Vallejo en la escenografía reinante en estas representaciones espectaculares. En «Así crea el teatro bolchevique» recalca:

El teatro bolchevique introduce numerosos elementos nuevos a la plástica escénica. Para decir una cosa a otro personaje, aquel sube a dos metros de altura o se sienta. El novio corre a ver a su novia y sigue corriendo hasta cuando ya no se mueve; sigue corriendo en un mismo sitio. Hay cosas que se dicen bajo un paraguas y otras, vestido de cuatro colores, etc. etc. Todos estos son inéditos resortes plásticos y cinemáticos del teatro con evidente significación política y hasta económica, revolucionaria (1999: 542, I⁵).

5 También en *El arte y la revolución* (31).

Vallejo insiste en estas ideas en su artículo sobre «El nuevo teatro ruso»:

Al levantarse el telón irrumpe en la escena un estridente ruido de calderería. La acción de la pieza pasa en un centro de mecánica para transportes. El decorado es de una fuerza y una originalidad extraordinarias. Mientras los demás teatros del mundo no salen de los consabidos decorados a base de residencias burguesas, castillos condales o, a lo sumo, de alquerías pastoriles, he aquí que los *régisseurs* rusos movilizan en la escena, por primera vez en la historia, las fábricas e instalaciones electromecánicas, es decir, la atmósfera más pesada y, a la vez, más fecunda del trabajo moderno. [...] El aparato de la producción. [...] La emoción que despierta el decorado es de una grandeza exultante. De las poleas y transmisiones, de los motores, de los yunques, de los pistones y tornos brota la chispa. [...] Es este un taller de verdad, una maquinaria en carne y hueso, un decorado verista y realista (1999: 538, I).

Es indudable que el constructivismo escénico influyó en la concepción vallejana del teatro. El peruano, de hecho, articula su teatro a partir de estas concepciones espectaculares de la escena. En *Lock-out* nos encontramos en medio de una fábrica que funciona en paralelo a la descrita anteriormente.

Al levantarse el telón, aparece el taller de una fábrica metalúrgica en plena labor.

Obreros en diferentes planos.

Sincronizados especialmente con el ruido de los motores y con los ruidos de los talleres en general, *Pas d'acier* de Prokofiev. Todos los obreros se hallan vestidos de gris y de negro. Relámpagos metálicos de color surcan los espacios de sombra. Todo se mueve según un movimiento natural de rítmica armonía. Efecto general de ballet.

Cesa *Pas d'acier*, persisten los ruidos del taller y algunas voces dispersas e intermitentes (1999: 37, I).

Es fácil imaginar el baile de los obreros trabajando al ritmo de las cuerdas y percusiones del opus 41 de *Pas d'acier*. Nos encontramos con una construcción del espacio escénico, visual y sonoro que se

relaciona firmemente con el constructivismo y la biomecánica de Meyerhold.

En resumen, la concepción del teatro de Vallejo ha de ser necesariamente insertada en un contexto distinto del que hasta ahora se ha planteado. Vallejo empieza a desarrollar un teatro político de corte proletario a la par de nada menos que Erwin Piscator, el padre del teatro político europeo. Ambos coincidieron en Rusia en 1931 cuando ya habían empezado sus reflexiones teórico-prácticas sobre la vigencia del modelo proletario de construcción teatral. De igual modo, Vallejo y Piscator se encuentran en la España de principios de los años treinta intentando implementar este mismo modelo en el ámbito profesional teatral, de manera infructuosa en ambos casos. Pero no solo se trata de un teatro con fines exclusivos de agitación y propaganda, sino que plantean una nueva estética basada en los parámetros del arte proletario y sus derivaciones más comunes: el uso de la nueva estética cinematográfica, técnica interpretativa de la «biomecánica» para el personaje colectivo, la coreografía armónica, el tempo acompasado en la concepción escenográfico-espacial del espectáculo. Un teatro revolucionario que, pese a tener escaso eco en su momento, tuvo una gran influencia en algunos de los principales proyectos estéticos de la dramaturgia de los siglos XX y XXI: el teatro político, el épico, el colectivo, el teatro documento y el teatro de agitación y propaganda. Sin duda, los paralelos entre uno y otro y las concomitancias de sus proyectos merecen una atención mucho mayor de la realizada hasta ahora.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BALLÓN, Enrique (1979). «La escritura escénica de Vallejo». En VALLEJO, César. *Teatro completo*. Tomo 1. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 9-25.

CASTILLO SÁNCHEZ, Wellington (2014). «La creación teatral de César Vallejo». *Revista Literaria y de Investigación Espergesia*, 10 (1 y 2), 82-87.

GIMBER, Arno (2016). «El teatro documento de Piscator a Rimini Protokoll. Constantes y variantes de un género político en la escena alemana». *Acotaciones*, 37, 17-34.

HART, Stephen (1988). «El compromiso en el teatro de César Vallejo». *En torno a César Vallejo*. Ed. Antonio Merino. Gijón: Júcar.

____ (2013). *César Vallejo: A Literary Biography*. Londres: Tamesis.

HORMIGÓN, Juan Antonio (2010). «Neurobiología y taylorismo en las concepciones meyerholdianas». *Revista ADE-Teatro*, 132.

____ (2017). «El teatro y la Revolución de Octubre». *Las Puertas del Drama n.º 48. Teatro y revolución (1917-2017)*. Recuperado de <<http://www.aat.es/elkioscoteatral/las-puertas-del-drama/drama-48/el-teatro-y-la-revolucion-de-octubre/>>. (Consulta 20 de abril de 2018).

PISCATOR, Erwin (1968). *Schriften 1. Das politische Theater*. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft.

SILVA-SANTISTEBAN, Ricardo (1999). «El teatro de César Vallejo». VALLEJO, César. *Teatro completo*. Tomo I. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, xvii-xxix.

____ (1979). *Teatro completo*. 2 vols. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

VALLEJO, César (1973). *Contra el secreto profesional / El arte y la revolución*. Lima: Editorial Mosca Azul.

____ (1979). *Teatro completo*. 2 vols. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

____ (1987). *Desde Europa, crónicas y artículos (1923-1938)*. Edición de Jorge Puccinelli. Lima: Ediciones Fuente de Cultura Peruana.

____ (1988). *Poemas humanos, Poemas en prosa, España, aparte de mí este cáliz*. Edición de Julio Vélez. Madrid: Cátedra.

____ (1999). *Teatro completo*. 3 vols. Lima: Edición del Rectorado, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

____ (2011). *Correspondencia completa*. Edición de Jesús Cabel. Madrid: Pre-Textos.

____ (2013). *Rusia en 1931*. Edición de Fernando Iwasaki. Sevilla: Renacimiento.

VALLEJO, Georgette de (1965). «Unas palabras a la primera edición». En VALLEJO, César. *Rusia ante el segundo plan quinquenal*. Lima: Gráfica Labor.

VÉLEZ, Julio (1988). «Doy fe... Entrevista a César Vallejo, realizada por Antonio Ruiz Vilaplana y encontrada al azar por Julio Vélez en la oscuridad de una biblioteca». En *César Vallejo 1892-1938. Exposición celebrada con motivo del cincuentenario de la muerte del poeta*. Ed. Julio Vélez y otros. Madrid: Quinto Centenario.

VÉLEZ-SAINZ, Julio (2018). «De Piscator a César Vallejo: los primeros intentos de teatro proletario en español». *Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios*, en consideración. [En prensa].

VICENTE HERNANDO, César de (2013). *La escena constituyente: teoría y práctica del teatro político*. Madrid: Centro de Documentación Crítica.

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Centro de Estudios Vallejanos

Vol. 1, n.º 1, enero-junio, 2018, 225-252

ISSN: 2663-9254 (En línea)

VALLEJO Y ESPAÑA



ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Centro de Estudios Vallejanos

Vol. 1, n.º 1, enero-junio, 2018, 225-241

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.31381/archivoVallejo.v1n1.5148

Vallejo y España (1925-1938)

Vallejo and Spain (1925-1938)

ANTONIO GONZÁLEZ MONTES

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Agonzalm@ulima.edu.pe



RESUMEN

En este artículo nos proponemos destacar las estrechas relaciones que Vallejo mantuvo con España, en términos históricos, literarios, antes de su viaje a Europa y durante su permanencia en el Viejo Mundo. Rastreadremos las fases de su contacto con España, primero en forma epistolar y luego con su presencia personal en la península, durante la cual estrechó lazos con autores españoles, publicó algunos libros y textos y llegó a comprometerse con la causa de la República Popular y creó su gran poemario *España, aparta de mí este cáliz* (1939).

Palabras clave: Vallejo, España, literatura, epístola, poesía.

ABSTRACT

This paper intends to highlight the close relationship between Vallejo and Spain, in historical and literary terms before his trip and during his stay in the Old world. We track the periods of his contact with Spain, first in epistolary form and then with his presence on the

peninsula, where he strengthened ties with Spanish authors, published some books and texts, and came to commit himself to the ideals of the *República Popular* (Popular Republic) and created his great book of poems *España, aparta de mí este cáliz* ('Spain, Let This Cup Pass From Me') in 1939.

Keywords: Vallejo, Spain, epistle, literature and poetry.

Recibido: 15/03/18 Aceptado: 15/04/18 Publicado *online*: 31/08/18

Si bien César Vallejo eligió París como el destino de su viaje europeo de 1923, y murió en esa ciudad en 1938; durante los quince años de exilio realizó visitas a varias ciudades de diversos países del Viejo Mundo. En las siguientes líneas destacaremos la múltiple importancia de los viajes que efectuó a algunas ciudades españolas, en especial a Madrid, donde estuvo varias veces. El escritor peruano inició sus contactos con la capital española a los pocos años de haber llegado a la Ciudad Luz y ese acercamiento obedeció a diversas razones. En primer lugar, debe destacarse la facilidad que representaba el comunicarse en la lengua española con sus amigos peruanos residentes en la península ibérica y con los escritores hispanos a los que conoció y con los cuales estableció lazos amicales y literarios (Juan Larrea, José Bergamín, Gerardo Diego).

Por otro lado, las condiciones de vida y de ocupación de Vallejo en estos primeros años de residencia en Francia fueron extremadamente difíciles porque el poeta peruano carecía de recursos económicos, de vivienda estable y de un trabajo regular que le permitiera afrontar los gastos obligatorios que hay que realizar cada día para asegurar y sustentar la vida en términos mínimamente decorosos. Acosado por una circunstancia vital y laboral muy adversa, Vallejo recurrió a diversas estrategias para asegurar su subsistencia. Precisamente sus contactos con Madrid, desde 1925, a menos de dos años de haber llegado a París, obedecieron sobre todo a su necesidad de conseguir apoyo económico de algún amigo o de una institución de Madrid. Por el lado de los amigos, según lo documentan diversas fuentes (Pablo Abril de Vivero, Stephen M. Hart, Juan Domingo Córdoba), Vallejo solicitó y recibió ayuda económica constante de su amigo Pablo Abril de Vivero, a quien había tratado poco después de llegar a París. Y cuando este se marchó a la capital española, el poeta santiaguino le escribió con frecuencia pidiéndole sumas de dinero para sufragar sus gastos urgentes en París. Fue también este amigo quien a solicitud de Vallejo realizó gestiones para obtener una beca que una institución española ofrecía a un estudiante hispanoamericano. El trámite resultó positivo y el autor de *Los heraldos negros* recibió en varias oportunidades la suma otorgada por la beca. Y como en alguna oportunidad se le exigió

que cobre en persona el dinero, Vallejo viajó a Madrid, por primera vez, en 1925 (Hart 2014: 156). Este subsidio no era suficiente para cubrir todos sus gastos, y por ello el poeta realizó diversos trabajos eventuales en la propia capital francesa, a la vez que enviaba colaboraciones periodísticas a diarios y revistas de su país, pero los pagos por dichos artículos se retrasaban y el equilibrio económico nunca llegaba a la vida del exiliado peruano (Miró Quesada 1992: 1). Otra de las alternativas con que contaba este era la de conseguir, a través de las instancias diplomáticas, que se le concediera un estipendio para planear el viaje de retorno a la patria, aunque en su fuero interno pensaba utilizar ese dinero para seguir residiendo en Europa. Esta opción un tanto reñida con lo legal se convertía en algo comprensible en tanto una probable vuelta al Perú lo hubiera puesto en peligro de ser encausado por el Poder Judicial, por su participación y responsabilidad en hechos de violencia ocurridos en Santiago de Chuco en agosto de 1920.

Su situación era, pues, adversa y los agobiantes problemas económicos, muy difíciles de solucionar a corto, mediano y largo plazo. Como señaló Estuardo Núñez, uno de los pioneros en destacar la importancia de la poesía de Vallejo, tanto el contexto europeo como el peruano fueron muy difíciles en la década de los treinta (1993: 59). Ante este panorama gris, el escritor siguió apelando a la solidaridad y apoyo que podían brindarle algunos de sus amigos residentes en Madrid, como ya se ha señalado. También debe destacarse el esfuerzo de Vallejo por perseverar en la práctica de la escritura, como el único medio de procurarse ingresos necesarios para su sustento diario. Como era un hombre de letras que se expresaba en diversas especies discursivas, preparaba con regularidad textos periodísticos (crónicas, artículos), que luego enviaba a medios (diarios, revistas) de España y del Perú para que los publicaran y le enviaran los pagos respectivos por las colaboraciones remitidas. Empero, esta opción estaba sometida a un ritmo irregular. Debemos recordar que uno de los primeros en recopilar la producción periodística completa de Vallejo (1923-1938) fue el destacado vallejista peruano Jorge Puccinelli (1987).

En cuanto a su dedicación a la creación poética (lo más trascendente de su obra literaria), la investigación acuciosa llevada a cabo por diversos estudiosos ha establecido que si bien el autor de *Trilce* no publicó muchos nuevos poemas en los quince años de su estancia europea, nunca dejó de escribirlos, y la prueba de ello es que al año siguiente de su muerte, su viuda Georgette Vallejo, con el apoyo del historiador peruano Raúl Porras Barrenechea, publicó un volumen póstumo titulado *Poemas humanos* (París, 1939). Es un asunto ajeno a estas páginas el dar cuenta de la complicada historia de las ediciones de la poesía póstuma de Vallejo, pues sobre ello se ha publicado y polemizado bastante (Juan Larrea, César Miró, Américo Ferrari, Ricardo González Vigil, Ricardo Silva-Santisteban, David Sobrevilla, etc.).

Retomando el tema de la vinculación de Vallejo con España, en especial con Madrid, y luego con Valencia, cabe recordar que el escritor peruano logró profundizar sus nexos literarios con algunos escritores de la península ibérica y consiguió publicar algunos textos y volúmenes que son parte sustancial de su obra literaria. Gonzalo Santonja ha recordado que también el poeta Rafael Alberti conoció y valoró al poeta peruano (2014: 143, tomo 2). Y cuando las circunstancias lo exigieron, es decir, cuando pocos años después Vallejo fue desterrado de Francia por motivos políticos (se había inscrito al Partido Comunista), el país ibérico lo acogió y el escritor pudo permanecer en calidad de exiliado hasta que la situación cambió y él pudo regresar a Francia. Cabe agregar que durante ese lapso, Georgette lo acompañó.

Incluso, no debe olvidarse que fue en la capital española donde se realizó una segunda edición de uno de sus poemarios más originales y trascendentes: *Trilce* (Madrid, 1931, 2.^a edición). Debemos agregar que hubo algunos otros factores de carácter histórico que facilitaron el acercamiento físico, literario e ideológico de Vallejo con España. Uno de ellos es la aproximación del escritor peruano al proceso de la revolución socialista que se estaba desarrollando en la Unión Soviética desde 1917. Casi por los mismos años en que visitaba España, realizó hasta tres viajes a la Unión Soviética. El primero de ellos ocurrió en

octubre de 1928 (Hart 2014: 205) y tuvo como propósito conocer de cerca la transformación que estaba produciéndose en esa distante región europea. Dicha revolución significaba, en el contexto de la época, la primera tentativa de establecer el comunismo como un sistema socioeconómico que implicaba el inicio del fin del régimen capitalista mundial. Entusiasmado por la oportunidad de ser testigo de un hecho histórico sin precedentes, Vallejo se atrevió a hacer un largo viaje que supuso una gran experiencia en su vida. Y regresó, dos meses después, a París, en diciembre de 1928.

Sus visitas, en especial a la capital soviética, los contactos con escritores de la nueva sociedad y el conocimiento directo de algunas experiencias laborales que tuvo oportunidad de observar y de valorar le dieron abundante material para escribir y publicar crónicas y artículos, que luego reunió y editó en su libro *Rusia en 1931*, que apareció en la capital española y llegó a editarse hasta tres veces (Real 1993: 68). Bernardo Massoia ha realizado una interesante relectura de este histórico y singular libro que fue preparado en condiciones difíciles y excepcionales. Porque el autor asumió con simpatía el proceso revolucionario en marcha. De ahí su carácter abierto y polémico (Massoia 2014: 13, tomo 2). No fue lo único que Vallejo dio a conocer en aquel año intenso, según lo hemos recordado en un trabajo nuestro (González Montes 1993: 249). También por esos mismos días escribió su cuento «Paco Yunque», el cual no fue publicado porque la editorial que debía hacerlo consideró que era un texto demasiado triste (Valenzuela 2014: 345, tomo 1).

En este recuento de la estrecha relación de Vallejo con España, incluso antes del inicio de la guerra civil española (1936-1939), hay un testimonio del autor en el que este subraya que su acercamiento al país ibérico guarda componentes especiales. En la crónica «Entre Francia y España» (publicada en la revista limeña *Mundial*, n.º 290, 1 de enero de 1926), recuerda haber leído un artículo de Astrana Marín acerca de «mi obra literaria». Y en esas líneas, el articulista español (conocido también por su labor como traductor) da a entender que Vallejo, y antes Vicente Huidobro, ya han estado en Madrid. El poeta peruano refuta esta afirmación de este modo:

Es recién ahora que voy a Madrid, por la primera vez, señor Astrana Marín. Desde la costa cantábrica, donde escribo estas palabras, vislumbro los horizontes españoles, poseído de no sé qué emoción inédita y entrañable. Voy a mi tierra, sin duda. Vuelvo a mi América Hispana, reencarnada, por el amor del verbo que salva las distancias, en el suelo castellano, siete veces clavado por los clavos de todas las aventuras colónidas (Vallejo 1987: 81).

Y respondiendo a «los amigos de París» que restan valor al viaje a Madrid, Vallejo aclara que va a conocer «las grandezas de España» y pone varios ejemplos de estas. Y estableciendo una conclusión parcial en su crónica, agrega: «Heme, pues, en viaje a Madrid, no en gira literaria. ¡Dios me libre! sino en gira de buena voluntad por la vida. Nada más, señor Astrana Marín» (Vallejo 1987: 81).

Esta importante crónica muestra otro detalle valioso: el autor menciona el lugar de la enunciación (Biarritz) y sabe destacar el privilegio que significa contemplar España desde la costa cantábrica francesa y experimentar un sentimiento de libertad y una necesidad de reencontrarse con la naturaleza y de tomar distancia de lo citadino y de lo urbano que lo agobia en París. Sin duda, el conocer Europa y recorrerla ha ampliado la visión del mundo del escritor peruano y ha agudizado su percepción de los contrastes de la realidad geopolítica en la que vive. También es de destacar la polémica que en distintos pasajes de la crónica sostiene con el escritor chileno Vicente Huidobro, a quien se dirige para decirle: «Ah, mi querido Vicente Huidobro, no he de transigir nunca con usted en la excesiva importancia que usted da a la inteligencia en la vida. Mis votos son siempre por la sensibilidad» (Vallejo 1987: 82).

En su parte final, este texto, que se emparenta en su tono y en su expresión con algunos de los poemas en prosa del escritor andino, retoma el tópico del significado del viaje a España y menciona al otro país con el que el cronista se identifica, también, en esos años. Leamos sus luminosas impresiones finales: «Pero esta noche, al reanudar mi viaje a Madrid, siento no sé qué emoción inédita y entrañable: me han dicho que solo España y Rusia, entre todos los países europeos,

conservan su pureza primitiva, la pureza de gesta de América» (Vallejo 1987: 83).

Adviértase el tono profético que poseen las referencias a los dos países con los que el poeta se identifica desde ese momento hasta su muerte. Esa identificación se transforma casi de inmediato en el compromiso que asume el peruano con los procesos de cambios que se viven (Unión Soviética) o se vivirán (España y la Guerra Civil). El poeta santiagoño opta resueltamente por uno y otro país, sucesiva y simultáneamente, de acuerdo con su dialéctica lógica vital. Agreguemos que el interés del escritor por España se remonta hasta su juventud: el tema de su tesis, sustentada en 1915, en la Universidad Nacional de La Libertad, cuando él contaba con veintitrés años de edad, lo dice todo en su título: *El Romanticismo en la poesía castellana*. Su contenido ha sido objeto de interesantes evaluaciones, entre ellas citamos las de César Toro Montalvo (2014: 23-34, tomo 2), Javier Morales Mena (2014: 49-65, tomo 2), Miguel Ángel Rodríguez Rea (2014: 67-72, tomo 2) y Raúl Jurado Párraga (2014: 73-86, tomo 2).

Otra crónica que ilustra la compenetración de nuestro escritor con la ciudad de Madrid se denomina «Wilson y la vida ideal en la ciudad» (Vallejo 1987: 83). Igual que la anterior tiene un tono de elogio hacia la capital española. Reconoce que ella es tan moderna como cualquier otra urbe europea, pero en la cual el ser humano aún no ha sido avasallado por el llamado progreso, tan alabado por muchos. Veamos cuál es su planteamiento: «Madrid es un pueblo en que la agitación moderna, la premura de la máquina que condenaba Wilson, o no ha llegado aún o tiene en él un significado del todo distinto a la que tiene en las otras capitales europeas. La prisa contemporánea, la angustia de la velocidad no aparece en ningún momento» (Vallejo 1987: 84).

El cronista abunda en ejemplos para convencer de que su argumentación corresponde a una observación coherente y válida de la realidad. Veamos unas líneas que corresponden a este tipo de razonamiento ilustrativo:

En España el automóvil, el avión, andan y vuelan, devorando distancias o alturas, pero no se dejan sentir: el cinema, la telegrafía inalámbrica juegan su mágico juego de luz y simpatía, pero no se dejan sentir... Cuando decimos «no se dejan sentir», queremos decir que tales elementos de progreso no nos angustian, ni nos dan de trompicones, ni nos dominan, ni obstruyen el libre y desinteresado juego de nuestros instintos de señorío sobre las cosas; en una palabra, que no nos hacen desgraciados (Vallejo 1987: 84).

Como se advierte, hay en la prosa del cronista una simpatía por un modo de vida con el cual se siente más afín. Sin duda, cabe admitir que se idealiza una realidad que es más compleja, pero considerando su identidad y la dureza de su exilio parisino, se entiende la legitimidad de su punto de vista.

Mientras Vallejo iba y venía entre París y Madrid, no era ajeno, desde años atrás, a lo que acontecía en la gran Unión Soviética, en la que bajo la dirección de Lenin, y luego la de Stalin, se hacía un esfuerzo descomunal por implantar un sistema político que eliminara el capitalismo, en su fase imperialista, y ubicara en el control del poder a la clase proletaria, dirigida por los soviets, y realizara la anhelada revolución socialista que haría justicia a los obreros, a los campesinos y a todos los demás pobres del mundo. Por ello, no dudó en gestionar ante las autoridades francesas y soviéticas, los permisos y documentos que le permitieran efectuar tan largo viaje. Otros problemas agudos que debió enfrentar son los del dinero para los gastos, los contactos claves para obtener la información requerida, el conocimiento mismo de la ruta a seguir y el dominio del idioma ruso para comunicarse en todo momento. No era, pues, un viaje de turismo el que emprendió Vallejo, sino una misión periodística e histórica, mediante la cual iba a observar una nueva sociedad en transformación y gracias a sus crónicas y reportajes haría el esfuerzo de darla a conocer a sus lectores en lengua española (España e Hispanoamericana). Tarea que cumplió a gran altura. A nivel internacional, Vallejo debe estar entre los primeros escritores occidentales que informaron al mundo de entonces (de

entreguerras) de los sucesos y procesos que se estaban produciendo en aquella naciente república, de nuevo tipo. Con respecto a esta situación, es pertinente recordar, como lo hace Massoia, que el libro de Vallejo se puede comparar con otros dos aparecidos por esos años y cuyos autores son de primer nivel: *Diario de Moscú* (1926), de Walter Benjamin, y *Retosques a mi regreso de la U. R. S. S.* (1936-1937), de André Gide. El estudioso destaca el valor de estos tres textos. Citemos lo que dice:

Situando *Rusia en 1931* de Vallejo entre estas obras, es un privilegio representarse la problemática soviética de aquellos diez años a través de las lentes de tres prodigios de la literatura de todo tiempo y diverso género, por fortuna espíritus críticos, sagaces e inconformistas si los hubo. Cada uno mantenía motivos diversos para aventurarse a conocer en presencia el proceso revolucionario ruso (2014: 17, tomo 2).

Asumiendo, en la práctica, el rol de corresponsal de guerra, el fogueado escritor peruano inició su labor periodística enviando sus primeras crónicas que se publicarían en medios españoles y peruanos. Por la cercanía de Madrid y la afinidad con su amigo Pablo Abril de Vivero, esos textos aparecieron en la revista *Bolívar*, de este último. Asimismo, los publicaron *El Comercio*, de Lima, y algunos medios madrileños, y tuvieron una acogida amplia entre los lectores. Por ello, una editorial de Madrid que recién surgía, Ulises, firmó con el autor un contrato para editar el conjunto de textos, y así se hizo. A fines de 1931, un año de gran actividad en la vida del autor, salió a la venta: *Rusia en 1931*, libro que por el tema político de actualidad y por la calidad y agilidad de la prosa del autor, mereció hasta tres reediciones. Vallejo, sin duda, había consolidado su condición de escritor reconocido en la península. Importantes autores españoles expresaron opiniones positivas sobre el libro. Y de este modo podía pensar en nuevos proyectos o retomar otros.

En realidad, Vallejo había traído desde el Perú algunos originales que siguió trabajando en su nuevo hábitat, con el propósito de

revisarlos y de completarlos, a fin de ver la posibilidad de hacerlos publicar. Uno de esos trabajos que evocaba su conocimiento de la realidad minera en los Andes le sirvió de base para la elaboración y edición de la más conocida de sus novelas, *El tungsteno* (Madrid, 1931), la cual fue publicada, como se ve, en la capital española y tuvo una acogida favorable de parte de los lectores, como ocurrió con su libro *Rusia en 1931*, según hemos recordado. Existe una serie de aproximaciones críticas sobre el valor literario, ideológico e histórico de la única novela que Vallejo dio a conocer en Europa, considerando, además, que la narración recrea sucesos, personajes, espacios y conflictos ambientados en una zona minera andina del Perú.

Tomando como materia básica un cronotopo particular que guarda relación con el contexto internacional que el propio autor vive en los meses y años en que termina y edita la novela, debemos afirmar que este asume una poética eminentemente ideológica, la cual determina el perfil narrativo de la obra. En otros términos, la historia contada, en su estructura y en sus componentes temáticos y estilísticos, se sitúa dentro del modelo de lo que en ese contexto de polarización política, ideológica y literaria, se denomina «novela política» o «novela proletaria». Su peculiaridad ideológico-estética consiste en que a través de la trama elegida, Vallejo se propone esclarecer las características del sistema capitalista y las relaciones de dependencia de todo tipo que existían entre el país hegemónico (Estados Unidos) y países dependientes como el Perú.

Además, la novela muestra el modo en que esta estructura vertical y opresiva se reproduce en la realidad peruana. Quienes poseen el poder económico y controlan la extracción de los recursos mineros del país son extranjeros, norteamericanos que están por encima de las autoridades políticas nacionales. En los niveles intermedios de la sociedad figuran personajes mestizos, procedentes de las clases medias o indígenas que han ascendido y se han puesto al servicio de los intereses de los que explotan las minas para beneficio de la potencia que está en guerra. Los personajes indígenas de la novela, incluidas algunas mujeres, son víctimas de abusos de todo tipo

perpetrados por todos los que forman parte de los que tienen el poder en el ámbito de la mina¹.

Como parte de su propósito de ofrecer una visión de conjunto de todos los sectores involucrados en la historia, el narrador presenta también a un personaje (Leonidas Benites) cuyo rol es el del intelectual que, pese a su actitud ambivalente, opta por identificarse con los que detentan el poder en el ámbito en que ocurren los sucesos. Y para completar su percepción de la historia y mostrar la visión marxista que organiza la novela en su conjunto, el narrador otorga un rol protagónico a Servando Huanca, un personaje que encarna los propósitos de liberación de los sectores oprimidos. La novela concluye, precisamente, con una escena que anuncia cambios con respecto a la situación de explotación en que viven los trabajadores en la mina que es propiedad de una empresa norteamericana.

Pese a todas las objeciones que se han hecho a *El tungsteno*, la única novela que Vallejo publicó en Europa, la obra no ha perdido su valor histórico, ideológico y literario. En lo histórico, cabe señalar que el autor alude a una realidad que se ubica en las primeras décadas del siglo XX, pero un siglo después dicha realidad se mantiene, con ciertas diferencias: algunas grandes potencias capitalistas, principalmente, los Estados Unidos de Norteamérica, han extraído recursos naturales (mineros y agrarios) de países de menor desarrollo y que mantienen una relación de dependencia con respecto al primero. En lo ideológico, la novela realiza una denuncia de esta situación, critica la política imperialista de los Estados Unidos, a la vez que censura la actitud de complicidad de quienes siendo miembros de los países que sufren el saqueo de las riquezas naturales y la explotación de la mano de obra de los trabajadores, no se oponen a estos abusos ni defienden los derechos de todos los que son víctimas de la política imperialista. En lo literario, *El tungsteno*, publicado en Madrid en 1931, inaugura en la narrativa peruana la novela de tema social y ha inspirado a que grandes escritores peruanos sigan el ejemplo de

1 Edith Pérez Orozco ha realizado un análisis de los personajes de la novela, según su pertenencia a un sector social u otro (2014: 311-322, tomo 1).

Vallejo y construyan obras en las que se muestran las situaciones de injusticia, de desigualdad que sufren los países y los habitantes de diferentes regiones del Perú. Entre ellas, cabe mencionar a *El mundo es ancho y ajeno* (1941), de Ciro Alegría (1909-1967), y *Todas las sangres* (1964), de José María Arguedas.

En suma, César Vallejo, a pesar de todas las enormes dificultades de carácter económico que tuvo que enfrentar en su exilio europeo, superó estas circunstancias adversas y logró situarse en la compleja situación social y política que le tocó vivir. Basándose en una fortaleza moral e intelectual y contando con el apoyo de algunas personas solidarias (en París y en Francia), consiguió continuar y enriquecer su obra literaria, a la vez que supo integrar en los textos que produjo en Europa elementos temáticos, ideológicos, estéticos y literarios que pertenecían no a una única realidad nacional, sino a un horizonte amplio, que incluía a Francia, a la Unión Soviética, a España y al Perú, del cual se alejó físicamente en 1923, pero lo tuvo presente como una realidad que evocó en sus poemas, en sus cuentos, en sus novelas, en sus textos dramáticos, en sus crónicas, en sus textos teóricos acerca de diferentes tópicos de la realidad de su tiempo. Solo cabría puntualizar que en el conjunto de países en los que vivió y desarrolló su escritura, España fue para él un apoyo importante en lo material y en lo literario. Nos referimos en lo particular a los amigos y colegas que lo apoyaron en muchos momentos de su difícil existencia.

De otro lado, la coincidencia fortuita entre los últimos años de la vida del escritor peruano y el inicio de la guerra civil española (1936-1939) acentuó la identificación del primero con la causa del gobierno republicano en su lucha en contra de las fuerzas autoritarias que pretendieron y consiguieron derrocar a los republicanos e instauraron un gobierno autoritario y conservador. Ese enfrentamiento inspiró a Vallejo para la creación de su poemario *España, aparte de mí este cáliz* (1939), una obra de gran trascendencia histórica, ideológica y literaria, en el contexto de un periodo altamente conflictivo, que motivó a que varios escritores (Pablo Neruda, Nicolás Guillén) crearan libros, dentro de los cuales el de Vallejo destaca por la profundidad de su mensaje poético y por la gran originalidad de su lenguaje.

Y como una prueba de que la solidaridad del escritor peruano con la causa de quienes luchaban en España, por la libertad y por la vida tuvo un generoso gesto de reciprocidad, debemos recordar que la primera edición del poemario *España, aparta de mí este cáliz*, según lo recuerda el vallejista peruano Iván Rodríguez Chávez, «está fechada en enero de 1939, en las prensas del monasterio de Montserrat, durante la guerra civil española, y fue trabajada por los propios soldados bajo la dirección de Manuel Altolaguirre» (2014: 220, tomo 1). Y como este es un hecho singular (el que en plena guerra, los milicianos se den tiempo para preparar la edición de un libro de poesía), cabe añadir la suerte que corrió esta edición; para lo cual recurrimos, otra vez, al recuerdo que nos ofrece el mismo vallejista en otro pasaje de su valioso artículo. Leamos lo que nos revela: «Por buen tiempo se creyó que la edición príncipe del Monasterio de Montserrat había desaparecido y de la cual no había quedado ni un solo ejemplar. Sin embargo, para la buena suerte de los estudios vallejianos, se encontró un ejemplar, del cual se ha reproducido la presente data de 2012» (2014: 220, tomo 1).

No vamos a intentar un análisis de un poemario cuya originalidad ha sido destacada por varios estudiosos. Para terminar, vamos a transcribir lo que dijo el gran poeta español Rafael Alberti acerca del peruano y del libro que este dedicó a España en trance de agonía. Leamos lo que dice Alberti, sin medias palabras, como lo subraya Gonzalo Santonja:

Él [Vallejo] es uno de los grandísimos poetas, quizá el más grande de la lengua española con sus características especiales, porque César Vallejo era un indio cholo que tenía del idioma una idea muy nueva y escribió libros muy raros y otros estupendos, sobre todo *España, aparta de mí este cáliz*, cuando estuvo en la guerra civil. Es una de las poesías más extraordinarias que se han hecho en idioma español y (sobre) los sucesos de España (2014: 145-146, tomo 1).

En suma, consideramos que la relación de Vallejo con España fue altamente significativa y se expresó en contextos muy precisos, y fue *in crescendo* conforme las circunstancias políticas lo exigieron. En

un primer momento, desde 1925 hasta antes del inicio de la guerra civil española el contacto del peruano con el país de Cervantes y de Quevedo se dio en el plano literario, a través de la amistad que cultivó con algunos escritores españoles, lo cual hizo posible que nuestro poeta reedite algunos de sus libros (*Trilce*) y pueda publicar otros que terminó de escribir en Europa (*El tungsteno*), o que preparó íntegramente en el Viejo Continente (*Rusia en 1931*). En un segundo y definitivo momento, Vallejo se comprometió vitalmente con el gobierno republicano, participó en acciones concretas en defensa de este (Discurso en el II Congreso de Escritores, en Madrid) y en pleno fragor del combate y estando él muy cerca de morir, dedicó un poemario completo al drama histórico de las luchas del pueblo de España por su libertad (*España, aparta de mí este cáliz*), y con ello asumió su responsabilidad de escritor. Y es una coincidencia digna de destacarse que la primera edición de este libro memorable haya sido realizada por los mismos soldados republicanos que luchaban en las batallas, a las que menciona Vallejo en sus textos poéticos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

GONZÁLEZ MONTES, Antonio (1993). «La narrativa de César Vallejo». En GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo (ed.). *Intensidad y altura de César Vallejo*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 221-263.

GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo (1993). «España, madre de un mundo nuevo». En GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo (ed.). *Intensidad y altura de César Vallejo*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 153-184.

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

JURADO PÁRRAGA, Raúl (2014). «Lectura y balance crítico de la tesis de bachiller de César Vallejo: *El Romanticismo en la poesía castellana*». En FLORES HEREDIA, Gladys (ed.). *Vallejo 2014. Actas del Congreso Internacional Vallejo Siempre*. Tomo 2. Lima: Editorial Cátedra Vallejo, 73-86.

MASSOIA, Bernardo (2014). «*Rusia en 1931 y su saga imaginaria*». En FLORES HEREDIA, Gladys (ed.). *Vallejo 2014. Actas del Congreso Internacional Vallejo Siempre*. Tomo 2. Lima: Editorial Cátedra Vallejo, 13-22.

MIRÓ QUESADA, Aurelio (1992). *César Vallejo en El Comercio*. Lima: Edición de El Comercio.

MORALES MENA, Javier (2014). «La autorreflexividad de la crítica en *El Romanticismo en la poesía castellana*, de César Vallejo». En FLORES HEREDIA, Gladys (ed.). *Vallejo 2014. Actas del Congreso Internacional Vallejo Siempre*. Tomo 2. Lima: Editorial Cátedra Vallejo, 49-65.

NÚÑEZ, Estuardo (1993). «Vallejo y el Perú: los difíciles años treinta». En GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo (ed.). *Intensidad y altura de César Vallejo*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 59-64.

PÉREZ OROZCO, Edith (2014). «Diversidad sociocultural y racionalidades en *El tungsteno*». En FLORES HEREDIA, Gladys (ed.). *Vallejo 2014. Actas del Congreso Internacional Vallejo Siempre*. Tomo 1. Lima: Editorial Cátedra Vallejo, 311-322.

PUCCINELLI, Jorge (1987). *César Vallejo / Desde Europa / Crónicas y artículos (1923.1938)*. Lima: Fuente de Cultura Peruana.

REAL RAMOS, César (1993). «La herencia de César Vallejo en la poesía española contemporánea». En GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo (ed.). *Intensidad y altura de César Vallejo*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 65-80.

RODRÍGUEZ CHÁVEZ, Iván (2014). «La poetización del derecho a la vida en “Masa”, de César Vallejo». En FLORES HEREDIA, Gladys (ed.). *Vallejo 2014. Actas del Congreso Internacional Vallejo Siempre*. Tomo 1. Lima: Editorial Cátedra Vallejo, 209-222.

RODRÍGUEZ REA, Miguel Ángel (2014). «*El Romanticismo en la poesía castellana*: la tesis de bachiller de César Vallejo». En FLORES HEREDIA, Gladys (ed.). *Vallejo 2014. Actas del Congreso Internacional Vallejo Siempre*. Tomo 2. Lima: Editorial Cátedra Vallejo, 67-72.

SANTONJA, Gonzalo (2014). «Las cosas como fueron (César Vallejo en España)». En FLORES HEREDIA, Gladys (ed.). *Vallejo 2014. Actas del Congreso Internacional Vallejo Siempre*. Tomo 2. Lima: Editorial Cátedra Vallejo, 137-152.

TORO MONTALVO, César (2014). «El joven César Vallejo y su tesis de bachiller: entre el Romanticismo y la Vanguardia». En FLORES HEREDIA, Gladys (ed.). *Vallejo 2014. Actas del Congreso Internacional Vallejo Siempre*. Tomo 2. Lima: Editorial Cátedra Vallejo, 23-34.

VALENZUELA GARCÉS, Jorge (2014). «El primer cuento marxista para niños en el Perú: el caso de “Paco Yunque”, de César Vallejo». En FLORES HEREDIA, Gladys (ed.). *Vallejo 2014. Actas del Congreso Internacional Vallejo Siempre*. Tomo 1. Lima: Editorial Cátedra Vallejo, 345-360.

VALLEJO, César (1998). *Poemas completos*. Introducción, edición y notas de Ricardo González Vigil. Lima: Petróleos del Perú, Ediciones Copé.

_____. (2012). *Narrativa completa*. Prólogo, edición y notas de Ricardo González Vigil. Lima: Petroperú, Ediciones Copé.

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Centro de Estudios Vallejanos

Vol. 1, n.º 1, enero-junio, 2018, 243-252

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.31381/archivoVallejo.v1n1.5149

Las estaciones de lo Real. César Vallejo y la (no) poética del 27

Seasons of what is Real.

Cesar Vallejo and the (non)-poetry of 27

ANTONIO MERINO

Consultor internacional

antoniomerino58@gmail.com



RESUMEN

El papel que juegan las vanguardias en César Vallejo supone un paso más en la gestación y reafirmación de una obra que asume, con todas sus contradicciones, la contextualización de un tiempo que, poco a poco, dará paso a una brutal dialéctica. Vallejo lo vivirá de primera mano junto a los intelectuales europeos y del llamado grupo del 27, los cuales condensaban una sensación de vacío y de pérdida de identidad que en Vallejo poco o nada tendrá que ver con ese universo tan personal que hace visible lo real para ofrecernos una nueva forma de entender la poesía del siglo XX. ¿O estamos hablando del XXI?

Palabras clave: vanguardias, dialéctica, individualismo, estética, realidad.

ABSTRACT

The role played by the avant-garde in Cesar Vallejo is one more step up to the gestation and reaffirmation of a work that assumes, with all its contradictions, the contextualization of a time which, little by little, resulting in brutal dialectics. Later, Vallejo lived it first-hand with European intellectuals and the so-called Group 27, which condensed a sense of void and identity loss having little or nothing to do with this so personal universe that makes the real thing visible. In that way, it offers a new understanding of the poetry of the 20th century. Are we talking about the 21st century?

Keywords: Avant-garde, dialectic, individualism, aesthetics, reality.

Recibido: 20/04/18 Aceptado: 25/05/18 Publicado *online*: 31/08/18

Cuando César Vallejo llega a Europa (13 de julio de 1923) las vanguardias artísticas que habían aflorado bajo la intuición de Picasso, Apollinaire, Max Jacob, se encuentran en un proceso de transición que va aparejado al propio desarrollo industrial. Toda actividad humana (técnica, filosófica, científica, artística, literaria) va a sufrir esta mutación (a veces caótica) bajo la sacudida de los viejos pilares ideológicos. La cultura occidental, con todos sus absolutos, es invalidada y puesta en evidencia tras la contienda de 1914. Ahora serán el historicismo, el psicoanálisis, el empirismo, el marxismo, las nuevas doctrinas que sustentarán sus propias escalas de valores. Desintegración, angustia, soledad, desasosiego, se mezclan con actitudes más vitales, de búsqueda de una literatura cotidiana volcada en la existencia, libre de toda normativa.

Desde este nuevo enfoque, las vanguardias van a jugar un papel contradictorio, ya que mientras se enfrentan al orden decadente de su presente, vacían a la sociedad de la presión de las fuerzas que pretenden su transformación, y esto (tan común en Hispanoamérica como en Europa) se lleva a cabo mediante una idealización de lo nuevo. Así, «lo nuevo» (la disonancia que diría Adorno) se convertiría en su sello: se fabrican nuevos automóviles; el avión, el ferrocarril y los barcos reducen las distancias; la multitud se agolpa en los cines y en los teatros. Los aparatos de radio se multiplican. Mary Pickford, Tom Mix, Gloria Swanson crean una nueva moda no solo en el vestir, sino también en las costumbres.

Esta dialéctica de «lo nuevo» (que ya la podemos encontrar en los textos de Karl Marx y Friedrich Engels vinculada a las condiciones reales de la nueva sociedad industrial) se puede rastrear también en toda la corriente simbolista, ya sea desde Baudelaire hasta Apollinaire, ya que no hay texto o programa de vanguardia que no se someta a la ideología de lo nuevo, convirtiéndose así en el santo y seña a través del cual se reconocen unos a otros. «Lo nuevo» que inventa «nuevos mundos» (como en Huidobro), que se ve con los «ojos nuevos» (Borges), «lo nuevo» que «enaltece los recuerdos» (Gerardo Diego).

Resulta significativo que sea Vallejo, desde el París de las vanguardias y en una revista tan «cosmopolita» como *Favorables París Poema*

(fundada por Vallejo y Larrea), el que hiciera una crítica tan severa y real de «lo nuevo», cuando en 1922 (en la lejana, pobre y triste Lima) había producido la poesía más vanguardista de todo nuestro pasado siglo XX: *Trilce*.

Vallejo no solo se detiene en esa «nueva conciencia cosmogónica» (tan europea), sino que, además, acusa a su generación de falsa, pobre y de simiesca pesadilla: «América adopta actualmente la camisa europea del llamado “espíritu nuevo”. Hoy, como ayer, los escritores practican una literatura prestada. Su estética carece de personalidad propia. Un verso de Maples Arce, de Neruda o de Borges no se diferencia en nada de uno de Reverdy, de Ribemont o de Tristan Tzara» (Vallejo 1927). No obstante, el posicionamiento de Vallejo no fue el único. También Antonio Machado (en 1924) definía a la poesía pura y al surrealismo como «dos modos perversos de pensar y de sentir». Este proceso también lo vivieron buena parte de los poetas del 27, como Dámaso Alonso, que observaron un cierto tufillo «intelectual y poco humano». Bueno, estamos en la antesala de los «poetas cultos» y neo populistas, enraizados en lo que el fascista español Jiménez Caballero llamaría «reivindicación de los aceros de Luis de Góngora». Tarde o temprano, todos los poetas del llamado grupo del 27 asaltaron los romances de ciego y se lanzaron de bruces hacia el creacionismo (como Gerardo Diego y su *Manual de espumas*) los mal llamados posmodernistas (como Jorge Guillén) y los que asumieron, de puntillas, un surrealismo muy español, lleno de anacronismos que, como cualquier estado febril, no duraría: Pedro Garfias, Juan Chabás, Juan Gil-Albert, Antonio Oliver, Lorca.

Lo cierto es que en España (a donde viaja Vallejo en 1925, 1926, 1927, 1930, 1931 y 1937) los movimientos de vanguardia, aunque tarde, también se van a encontrar en un contexto europeo pero bajo la etiqueta del «ultra-romanticismo». Desde revistas como *Prometeo* (Ramón Gómez de la Serna), donde se publica la primera «Proclama futurista», hasta *Grecia* (Rafael Cansinos Assens) en cuyo número 11 se reproduce el manifiesto «Ultra», pasando por otras como *Cervantes*, *Cosmópolis* (donde publicó Vallejo), *Alfar*, *Perseo*, *Vértice*, *Ultra*, *Tobogán*.

En este mismo contexto europeo, y también desde París, autores como Alejo Carpentier, criticaban en 1926 ese «arte de culto» de muchos escritores hispanoamericanos que interpretaban la cultura de sus países como algo pintoresco y exótico, muy al gusto de los salones y cafés parisinos. En la misma línea, se situarían escritores como Miguel Ángel Asturias o Arturo Uslar Pietri: «Desde el siglo XIX formaban parte de la crónica pintoresca de París aquellos criollos ostentosos, trepadores y dispendiosos, que habían llegado allí para ganar prestigio social o aceptación literaria» (Uslar Pietri 1980: 70). Muchos de estos «criollos» se convertirían con los años en los dictadores más sanguinarios del continente americano bajo la tutela de la burguesía europea de entreguerras.

Si hay una fecha que marca un antes y un después en la cronología vivencial y estética de Vallejo, es el año 1931. Su expediente de expulsión de Francia por «actividades bolcheviques» y «viajes a la URSS» permite a Vallejo pasar todo ese año en España y empaparse de una literatura y de un sentimiento que amanecerá en muchos de sus poemas póstumos.

Ese mismo año (7 de marzo), la editorial Cenit publica su novela *El tungsteno* en la colección «La novela proletaria», que dirigía Rafael Giménez Siles. El libro estaba diseñado por Ramón Puyol, uno de los mayores cartelistas del siglo XX, con una tirada inicial de 3000 ejemplares, y a un precio de 5 pesetas. Junto a Vallejo, y en la misma colección, aparecieron obras y autores de la literatura universal, como Upton Sinclair, Sholokhov, Gladkov, Ramón J. Sender... En pocos meses, Vallejo asume los cambios políticos, ideológicos y estéticos de su tiempo. Se afilia al PCE, impartiendo clases de marxismo-leninismo, y participa de lleno en los avatares de una sociedad que el 14 de abril de ese mismo año, 1931, con la proclamación de la II República, verá cómo los sueños se santifican entre la pobreza terrible de sus pueblos y las sombras de un conflicto que abrirá las puertas al mayor desastre vivido por la humanidad (la II Gran Guerra).

Para hacernos una idea de lo que significaba para Vallejo el hecho mismo de optar por lo que Gramsci llamaría «el intelectual orgánico»,

anotamos la breve semblanza del siempre querido y recordado Ricardo Gullón en su «Imagen lejana de César Vallejo»:

Sentado en una mesa de la Granja del Henar, junto al ventanal de la derecha, podía ser visto desde la calle, delgado, tez ligeramente cobriza, manos delicadas, tocado por un sombrero de fieltro gris y ancha cinta de seda oscura. Le acompañaba un nutrido grupo de fieles, amigos correligionarios (entre ellos el poeta Arturo Serrano Plaja), en una especie de mini seminario marxista dirigido por el peruano (1985: 12).

Estos hechos son importantes por cuanto significaban un salto cualitativo, dialéctico, que va del materialismo idealista de Hegel al materialismo científico de Marx, y que pronto veríamos reflejado en toda su obra.

En pocos meses, desde su llegada a España, Vallejo retoma sus colaboraciones con la prensa española: *La Voz, Estampa, Ahora, Nueva España*. Y realiza algunas traducciones para Cénit, como *Elevación*, de H. Barbusse (reeditado por Antonio Merino. Ed. Júcar, 1982) y *La calle sin nombre*, de Marcel Aymé (reeditado por A. Coyné. Ed. Júcar, 1989). Se relaciona con F. G. Lorca, Antonio Espina, Díaz Fernández, Adolfo Salazar (fundamentales para entender los cambios ideológicos del grupo del 27), José Bergamín, Pablo Abril, F. Ibáñez, Gerardo Diego, Corpus Barga, Pedro Salinas. Visita a la familia Panero en Astorga, y en casa de Alberti conoce a Miguel de Unamuno, el cual leerá a Vallejo el drama *El hermano Juan*. Recordemos que gracias a Gerardo Diego y a José Bergamín se edita en España *Trilce* (1930, en la Ed. Plutarco. Grupo CIAP). La edición constaba de 2000 ejemplares, aunque con la quiebra de la CIAP los ejemplares quedaron sin distribuir.

Pensemos que Vallejo, en este corto periodo, además de ir tejiendo toda una colección de poemas, había publicado un librito con el título de *Rusia en 1931*. Este (que apareció como una recopilación de artículos en la revista *Bolívar*, de su amigo Pablo Abril) fue recomendado como mejor libro del mes por un comité de selección formado por Azorín, Ramón Pérez de Ayala, Enrique Díez Canedo, Ricardo Baeza. Se

agotaron tres ediciones en cuatro meses, y fue el libro más vendido después de *Sin novedad en el frente* de E. M. Remarque.

A pesar del alto índice de analfabetismo (en 1920, más de la mitad de la población no sabía leer ni escribir) la producción editorial se mantenía en más de 5000 títulos (al año). Además del éxito de Vallejo, se pueden añadir otros, como *Tirano Banderas* (Valle Inclán, 30 000 ejemplares en 1928), *La mujer que agotó el amor* (de Alberto Insúa, 41 000 ejemplares en 1928), *Sin novedad en el frente* (del mencionado Remarque, 110 000 ejemplares en 1931), *El capital* (de Karl Marx, 30 000 ejemplares en 1933). Otros autores e intelectuales, como Arderíus, Arconada, Díaz Fernández, Andrade, Balbontín, Giménez Siles, Graco Marsá, que también forman parte del grupo del 27, dentro de su heterogeneidad, participaban activamente en tertulias y actos públicos, llenando plazas de toros con miles de personas escuchando obras de Valle Inclán o versos teatralizados de Calderón.

Parece evidente que esta literatura condensaba no solo esa sensación de vacío, de pérdida de identidad (de la que ya habla Antonio Machado), sino también una expresión lingüística discordante, de «balbuceísmo» (como lo definió Arqueles Vela al hablar de autores como Eliot o Joyce, por ejemplo). No es fácil encontrar equivalencias lingüísticas entre Vallejo y el amplio grupo del 27. Entre otras cosas porque en estos últimos no se daba esa «conciencia de la crisis», y menos la percepción de las realidades externas (sociales) y las percepciones interiores (espirituales). Para ello tendríamos que adelantarnos a autores como Juan Gil Albert, Juan Chabás, Antonio Oliver, Pedro Garfias, o descifrar a los antagonistas silenciosos de lo que más tarde nos llegaría desde autores como Miguel Hernández, Gabriel Celaya, Ángel González, Carlos Sahagún, Blas de Otero, Carlos Álvarez, José Hierro...

No vamos a descifrar los mundos interiores de Cernuda, ni los exquisitos y ordenados versos de Jorge Guillén o Dámaso Alonso. Tampoco vamos a «hacer más sangre» que la vertida por Gerardo Diego en su homenaje a la aviación alemana después del bombardeo sobre la población civil en Guernica. No hay fiestas ni brindis en las largas noches de la Residencia de Estudiantes. Como acertadamente señalaba José Carlos Mainer, la llamada Generación S. L. (Sociedad

Limitada), por su carácter cerrado y, en muchos casos, «elitista», es una obra de una herencia generacional que pocos entendían, ya que ni Antonio Machado ni Juan Ramón Jiménez estaban en el epicentro de su arraigado personalismo bajo la techumbre de lo que no era sino pura arqueología literaria volcada hacia los ecos y las voces de Rubén Darío, Bécquer, Quevedo, Juan de la Cruz, Calderón, Garcilaso.

Si en el grupo del 27 la ostentación de la metáfora, como expresión de lo subjetivo, será un sello de marca en buena parte de sus obras, en Vallejo, donde lenguaje y escritura se acomodan bajo la realidad inmediata del pensamiento, los signos, los verbos y los sustantivos crean nuevas estructuras para comunicar, para actuar sobre la relación social, para servir a un nuevo proyecto de sociedad. La idea del inglés J. L. Austin de que «decir es hacer» es asumida por Vallejo hasta sus últimas consecuencias.

Ciertamente, el desafío poético de Vallejo va más allá de hacer saltar la sintaxis, revolucionando los significados, los significantes, requiriendo de otras lecturas y de otros textos que no son precisamente verbales, es decir, se trata de fragmentar imágenes como si se tratase de una «rítmica de pantallas» que rompen las leyes o códigos de expresión y representación verbales. A la manera de Paul Klee, Vallejo «no reproduce lo visible. Hace visible». ¿Acaso hay algo más vanguardista que desarticular morfológicamente los objetos para reordenarlos dentro de su unidad emocional y reveladora de la realidad?

Escritura descriptiva, diegética, simbólica, intertextual, que traspasa el mundo referencial para cambiar la realidad o, mejor dicho, para producir (en el sentido dialéctico de la palabra) un efecto social que mantiene una estrecha relación con la personalidad dinámica del poeta que está en constante transformación. Es decir, construir una sensibilidad nueva que responde a lo que Vallejo denominaba «La defensa de la vida».

Tanto es así que podemos rastrear en su escritura las huellas de un discurso que conduce su pensamiento desde las teorías de Taine, Rodó, Haeckel o Max Müller (etapa de *Los heraldos negros*), pasando por Maeterlinck, Nietzsche, Schopenhauer, Hegel y los positivistas-

evolucionistas (*Trilce*), hasta llegar al materialismo dialéctico de los *Poemas póstumos*. De esta forma, el lenguaje, convertido en medio y fin de su estrategia poética, asimila y transforma los materiales artísticos de su realidad no para exponerlos fielmente de una manera empirista, sino para convertirlos en sustancia básica, en sensibilidad poética de una nueva fabulación de la realidad. Una realidad que, como apuntaba nuestro recordado Julio Cortázar, es mucho más que el contexto histórico, social y político, ya que la realidad

[...] soy yo y setecientos millones de chinos, un dentista peruano y toda la población de Latinoamérica; es decir, el hombre y los hombres, cada hombre y todos los hombres, el hombre agonista, el hombre de la espiral histórica, el homo sapiens, el homo faber y el homo ludens, el erotismo y la responsabilidad del escritor, el trabajo fecundo y el ocio fecundo, y por eso, una literatura que merezca su nombre es aquella que incide en el hombre desde todos sus ángulos..., que lo exalta, lo incita, lo cambia, lo justifica, lo hace más realidad, como Homero hizo más reales, es decir, más hombres a los griegos, y como Martí y Vallejo y Borges, hicieron más reales a los latinoamericanos (1970: 12).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CORTÁZAR, Julio (1970). «Literatura en la revolución y revolución en la literatura». *Marcha*. Montevideo, 9-16 enero, 12.

COYNÉ, André (1968). *César Vallejo*. Buenos Aires: Nueva Visión.

FERRARI, Américo (1972). *El universo poético de César Vallejo*. Caracas: Monte Ávila.

FLORES, Ángel (1971). *Aproximaciones a César Vallejo*. Nueva York: Ed. Las Américas.

FUENTES, Víctor (1981). *El cántico material y espiritual de César Vallejo*. Barcelona: Ed. BA.

GULLÓN, Ricardo (1985). «Imagen lejana de César Vallejo». *ABC*. Madrid: 11 de abril, 12.

HART, Stephen (1987). *Religión, política y ciencia en la obra de César Vallejo*. Londres: Tamesis.

LARREA, Juan (1976). *César Vallejo y el surrealismo*. Madrid: Visor.

MERINO, Antonio (1988). *En torno a César Vallejo*. Madrid: Júcar.

USLAR PIETRI, Arturo (1980). *El señor Presidente, de Miguel Ángel Asturias*. México: Fondo de Cultura Económica.

VALLEJO, César (1927). «Contra el secreto profesional, a propósito de Pablo Abril de Vivero». *Variedades*, 1001. Lima, 7 de mayo.

____ (1996). *Poesía completa*. Edición de Antonio Merino. Madrid: Ediciones Akal. Edición crítica. Reproduce facsímiles.

____ (2007). *Narrativa completa*. Edición de Antonio Merino. Madrid: Ediciones Akal.

VÉLEZ, Julio y Antonio MERINO (1984). *España en César Vallejo*. 2 tomos. Madrid: Fundamentos.

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Centro de Estudios Vallejanos

Vol. 1, n.º 1, enero-junio, 2018, 255-348

ISSN: 2663-9254 (En línea)

OTROS ASEDIOS



ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Centro de Estudios Vallejanos

Vol. 1, n.º 1, enero-junio, 2018, 255-291

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.31381/archivoVallejo.v1n1.5150

Un poeta de las «causas perdidas» A poet of «lost causes»

VÍCTOR VICH

Pontificia Universidad Católica del Perú

vvich@pucp.pe



RESUMEN

El sujeto de la última poesía de Vallejo termina siendo, sobre todo, un sujeto de la voluntad. Si bien sus versos siempre se propusieron representar la condición frágil de la subjetividad humana y si bien nunca tuvieron reparos en reconocer cómo la subjetividad suele evadir la urgencia de tomar decisiones, vale decir, cómo el sujeto se acobarda ante el Acontecimiento (*icómo quedamos de tan quedarnos!*, dice un famoso verso), lo cierto es que esta es una poesía que también constata que en la humanidad hay un conjunto inédito de posibilidades políticas, una fuerza que invita a superar los límites de nuestras determinaciones vitales y sociales. En sus últimos poemas, Vallejo se propuso celebrar a un conjunto de sujetos que defendieron la «idea comunista» hasta las últimas consecuencias. La idea es la siguiente: un sujeto solo se vuelve un sujeto (un *hombre humano*, en sus palabras) cuando ha optado por ser fiel a una verdad y cuando esa decisión lo transforma por completo en un militante. Será objetivo de esta ponencia observar, en determinados poemas, la emergencia de ese sujeto que interrumpe la repetición hegemónica, que afirma una verdad que excede a la ley

conocida y que nunca se rinde a pesar de la derrota y de las «causas perdidas».

Palabras clave: Vallejo, acontecimiento, comunismo, verdad.

ABSTRACT

The subject of the last poem of Vallejo ends up being, above all, a subject of will. Although his verses were always proposed to represent the fragile condition of the human subjectivity - and even though they never had qualms about recognizing how subjectivity often evades the urgency of making decisions - that is, how the subject quails to the event («¡cómo quedamos de tan quedarnos!» - ‘How we remain, from so we remaining ourselves!’ says a famous verse). The truth is that this poem noted that humanity is a set of political possibilities, a force that invites you to go beyond the limits of vital and social determination. In his last poems, Vallejo agrees with a group of subjects who defended the «Communist idea» until ultimate consequences. The idea is the following: a single subject becomes a subject (a «human», in his words) when choosing to be loyal to the truth and when that decision transforms him fully into a militant. This paper states that in certain poems the emergence of that subject interrupts hegemonic repetition, declares the truth which exceeds the known law and never surrenders, despite defeat and «lost causes».

Keywords: Vallejo, event, Communism, truth.

Recibido: 15/03/18 Aceptado: 25/04/18 Publicado *online*: 31/08/18

El sujeto de la poesía de Vallejo es, también, un sujeto de la voluntad. Si bien toda su obra se propuso representar el carácter fundamentalmente frágil de la condición humana y nunca tuvo reparos en mostrar cómo la subjetividad siempre evade tomar grandes decisiones, vale decir, cómo se acobarda ante el acontecimiento (*icómo quedamos de tan quedarnos!*, dice un famoso verso), lo cierto es que su poesía constata también que el ser humano puede hacerse parte de una verdad universal y afirmarla con compromiso. Con pasión, Vallejo apostó por ella y entendió que la verdad podía estar articulada con un vasto conjunto de posibilidades políticas.

Hemos dicho que en la obra de Vallejo hay una apuesta por comprender las cosas de manera situada. Por eso, recorre las calles de París y aspira a capturar la realidad como reportero y como cronista. Por eso, viajó a Rusia hasta en tres oportunidades para observar directamente lo que ahí estaba ocurriendo y, por eso, apoyó decididamente la defensa de la república española. Su trabajo siempre fue una combinación entre el periodismo, la reflexión teórica y la intuición literaria, vale decir, entre la descripción de la realidad y la interpretación lírica y hermenéutica de la misma. Pero más aún: Vallejo optó por convertirse en un militante comunista, en alguien que, impactado por una verdad, decidió comprometerse fielmente con ella. A contracorriente de lo que muchas veces suele suceder en la práctica artística, las ideas políticas de Vallejo y su militancia partidaria enriquecieron sus escritos y le añadieron una carga poética sumamente radical.

En este artículo, estoy intentando sostener que si la poesía de Vallejo tiene un componente ético, ello ocurre a razón de que intenta reconstruir la categoría de sujeto. La idea es la siguiente: un sujeto solo se vuelve un sujeto (un *hombre humano*, en sus palabras) cuando opta por ser fiel a una verdad, cuando se involucra con el acontecimiento, cuando toma una decisión que lo transforma por completo. Vallejo observa que la vida humana es fundamentalmente una inercia (*solo se compone de días*, dice un verso ya estudiado) y que solo el acontecimiento puede forzarla a salir de su entrapamiento circular. «Todo sujeto está en el cruce de una repetición, de una interrupción, de un emplazamiento

y de un exceso» ha sostenido Badiou en su necesidad de argumentar cómo un «animal humano» solo se convierte en sujeto cuando está dispuesto a resubjetivarse, vale decir, a transformarse a razón de haber experimentado el contacto con ese exceso que es la verdad que el acontecimiento trae consigo (2009a: 165).

España, aparta de mí este cáliz es un poemario en el que Vallejo se propuso celebrar a un conjunto de personajes que defendieron la «idea comunista» hasta las últimas consecuencias. Se trata de sujetos que fueron capaces de tomar una decisión, que no se rindieron ante las dificultades y que entregaron su vida heroicamente. Si Vallejo escribió sobre ellos, lo hizo con la intención de generar un contraste, es decir, de neutralizar esa actitud en la que los sujetos nos volvemos indiferentes o reactivos ante la verdad del acontecimiento. La poesía de Vallejo observa cómo los procesos de subjetivación personal están íntimamente relacionados con la fidelidad o infidelidad ante el efecto de una decisión que siempre es muy difícil asumir. Al tratarse de la confrontación con una verdad, sus versos optaron por defenderla hasta las últimas consecuencias. Comencemos, sin embargo, comentando dos poemas sobre la huida, sobre la falta de coraje para tomar una decisión. Partamos por uno de ellos:

Va corriendo, andando, huyendo
de sus pies...

Va con dos nubes en su nube,
sentado apócrifo, en la mano insertos
sus tristes paras, sus entonces fúnebres.

Corre de todo, andando
entre protestas incoloras; huye
subiendo, huye
bajando, huye
a paso de sotana, huye
alzando al mal en brazos,
huye
directamente a sollozar a solas.

Adonde vaya,
lejos de sus fragosos, cáusticos talones,
lejos del aire, lejos de su viaje,
a fin de huir, huir y huir y huir
de sus pies -hombre en dos pies, parado
de tanto huir- habrá sed de correr.

¡Y ni el árbol, si endosa hierro de oro!
¡Y ni el hierro, si cubre su hojarasca!
Nada, sino sus pies,
nada sino su breve calofrío,
sus paras vivos, sus entonces vivos...

(Vallejo 1988: 287)

El poema afirma que el sujeto es una huida de sí mismo y, desde ahí, casi un movimiento de evasión que no tiene cuando acabar. Nada, ni el árbol ni el hierro, son capaces de detener sus pies. Esa huida parece censurable pero lo cierto es que la voz poética también intenta comprenderla y por eso la figura como un drama que describe y juzga de varias maneras. Este es un poema agónico porque observa una condición tensa, un entrapamiento, la imposibilidad de salir de un círculo vicioso.

El poema coloca la imposibilidad de tomar una decisión en primer plano. Por eso mismo, afirma que todo sujeto es como un embustero que siempre está intentando justificarse. La voz poética sostiene que el hombre lleva en la mano *sus tristes paras, sus entonces fúnebres*, pues ha notado la manera, siempre estratégica, que tiene de argumentar «coherentemente» sobre la propia huida. Esos *paras* (preposición que indica «finalidad») son *tristes* porque finalmente todas las justificaciones parecen apócrifas. Esos *entonces* (adverbio que marca un episodio o indica una sucesión) son *fúnebres* porque lo matan, vale decir, porque no le permiten vivir una vida articulada a la verdad del acontecimiento. La voz poética juzga buena parte de la acción del ser humano (lo que ha ocurrido o lo que está por llegar) porque sabe que

su actitud fundamental es la incansable huida de sí mismo. Ricardo González Vigil ha descrito así este poema:

El tema central del poema es la huida vista como *evasión*. No se trata de la humanidad indefensa, presa en el círculo vicioso del sufrimiento; sino de la tendencia (bastante generalizada, pero no extensiva a todos los hombres, por lo menos no a los revolucionarios que no han roto con el hombre nuevo) a escabullirse en la dura realidad, a solo emitir «protestas incoloras» (débiles e ineficaces) y «sollozar a solas» (sin los valores de la solidaridad revolucionaria). Vallejo está retratando al hombre *alienado* de sus propios pies cuando estos deberían servir para asentarse firme en la tierra y recorrer el camino hacia la plena realización humana (1991: 594).

Ahora bien, ¿por qué huye el sujeto? ¿Por qué se corre de todo? Una respuesta podría afirmar que lo hace para no enfrentarse a sí mismo, esto es, para evadir la responsabilidad que el acontecimiento le ha propuesto. De hecho, todo acontecimiento exige una renuncia personal y una decisión de reorganizar la vida en torno a la verdad que este activa. Involucrarse con él, por tanto, implica salir del lugar en el que uno se encuentra. Digámoslo así: si lo único que este sujeto hace es huir, si sube para abajo y baja para arriba, resulta claro que su condición habitual es siempre estática.

Sin embargo, en algún momento, el sujeto tendrá *sed de correr*, vale decir, querrá cambiar de posición y comenzar a hacer algo verdaderamente nuevo. De esa manera podemos notar que este es un sujeto que sí se da cuenta de la situación en la que ha quedado inscrito, pero no tiene coraje para tomar la decisión de salir de ella. Su huida parecería constituirse siempre como su condición final. Por eso, los versos notan que *huye directamente a sollozar a solas* y por eso la voz poética también siente algo de compasión y de agonía por lo que sucede. El problema es que este es un sujeto que debe desalienarse, pero no sabe cómo hacerlo. Veamos un nuevo poema al respecto:

Transido, salomónico, decente,
ululaba; compuesto, caviloso, cadavérico, perjuro,
iba, tornaba, respondía; osaba,
fatídico, escarlata, irresistible.

En sociedad, en vidrio, en polvo, en hulla,
marchóse; vaciló, en hablando en oro; fulguró,
volteó, en acatamiento;
en terciopelo, en llanto, replegóse.

¿Recordar? ¿Insistir? ¿Ir? ¿Perdonar?
Ceñudo, acabaría
recostado, áspero, atónito, mural;
meditaba estamparse, confundirse, fenecer.

Inatacablemente, impunemente,
negramente, husmeará, comprenderá;
vestiráse oralmente;
inciertamente irá, acobardárase, olvidará.

(Vallejo 1988: 293)

Como ya lo han explicado varios críticos (Escobar 1973; Franco 1984, entre otros), este poema resalta por su gran sentido del ritmo, por la selección de cada una de las palabras y por el efecto estético que trae consigo construir un poema sin elementos relacionales. Esto último, sin embargo, no impide que consiga contar una historia y representar un conjunto de movimientos que definen buena parte de la experiencia humana. Todo el poema apunta a revelar la condición contradictoria del sujeto, su permanente indecisión, la angustia existencial que lo define (González Vigil 2009: 232-236).

Comencemos notando dos grandes bloques en su estructura: las dos primeras estrofas refieren al pasado, mientras que las dos últimas adquieren una proyección futura. Al medio de ellas, y utilizando verbos infinitivos, la voz poética propone un conjunto de preguntas que

cambian la focalización propuesta y que asumen el punto de vista del sujeto descrito. Esto, sin embargo, dura muy poco, porque el poema regresa luego a la voz inicial y concluye mostrando una dinámica de lo que cree que sucederá o de lo que habitualmente suele suceder en las decisiones del sujeto.

Vayamos por partes. El poema comienza representando el aspecto claramente racional de la condición humana pero, al instante, los versos van sumando un conjunto de situaciones o de estados de ánimo que, poco a poco, erosionan la apariencia de control que el sujeto tiene sobre el mundo y sobre sí mismo. En la primera estrofa, se dice que el sujeto ha acumulado mucha experiencia (es *transido*), que puede observar las cosas con equidad y sensatez (es *salomónico* y *decente*) y que, por tanto, parece una persona madura, alguien capaz de asumir la vida con cautela y discreción.

El problema es que los versos representan además que el hombre no es solo eso: la voz poética también sabe que se trata de alguien que duda, que porta un exceso y que nunca está completamente seguro de lo que ha optado. Por eso, surgen un conjunto de palabras que tienen como finalidad desestabilizar toda la representación anterior y comenzar a cambiarla: *ululaba*, *cadavérico*, *perjuro* son palabras que introducen un componente más opaco en la descripción del sujeto, pues refieren a una especie de negatividad que también define a la condición humana y que irá haciéndose más presente en los versos. De hecho, al final de esta estrofa, el sujeto aparece como alguien que no tiene control sobre sí mismo y al que la vida se le escapa de sus propias manos. Desde este punto de vista, se trata de un sujeto errático, *fatídico* y *escarlata*; un sujeto *irresistible*.

Poco a poco, el poema va siendo cada vez más enfático: en distintas situaciones y en distintos tiempos (*en sociedad*, *en vidrio*, *en polvo*, *en hulla*), el hombre suele actuar más o menos igual: quiere comprometerse, pero siempre termina por evadir lo que ha descubierto. Intenta dominar las cosas, pero solo se llena de palabras y finalmente opta por replegarse. Para esta estrofa, el hombre es un sujeto que sabe que debe transformarse a sí mismo (y, de paso, intentar transformar al mundo), pero el problema es que no cuenta con el coraje para hacerlo

porque el miedo llega a dominarlo y, muchas veces, a apoderarse de todo su ser.

Notemos que, en este momento, el poema ya ha desestabilizado cualquier concepción racionalista que explique la subjetividad humana. Sus imágenes se encuentran muy distantes de todas aquellas teorías que definen al hombre como un sujeto racional y transparente. Por el contrario, la representación insiste en que se trata de alguien lleno de dudas, que es performativo, opaco y cobarde. Por eso, el poema no tiene reparos en juzgar al ser humano.

Lo cierto, sin embargo, es que el poema muestra además un conjunto de preguntas que dan cuenta de la incansable necesidad por encontrar algunas respuestas que neutralicen la desorientación existencial. Desde ahí, el sujeto aparece representado como alguien intranquilo que se encuentra en permanente búsqueda de sí mismo y del sentido del mundo. ¿Qué es lo que debo hacer? ¿Cómo debo afrontar la vida? ¿Debo *recordar*, *insistir*, *ir* y *perdonar*? El poema constata que en la vida no existe un guion preestablecido, esto es, que los seres humanos no contamos con un programa que podamos seguir clara y racionalmente. Esa permanente confusión, esa falta de garantías es, para el poema, la causa de la condición dramática de la subjetividad y es la que trae consigo una carga de negatividad de la que cuesta mucho liberarse.

El cierre es impactante: todas las imágenes desembocan en dos palabras cuya extrema tensión sirve para mostrar dos movimientos en la subjetividad. Estas son: *comprenderá* y *olvidará*. Es decir, los versos terminan por afirmar que el verdadero drama de la condición humana radica en la imposibilidad de ser fiel a una verdad, vale decir, de optar por algo que se ha descubierto como verdadero pero que no puede asumirse por una falta de coraje. Por eso, el poema subraya que luego de haber comprendido, es decir, luego de haber descubierto la verdad del acontecimiento, el hombre se acobarda, se viste oralmente, da marcha atrás y se va solo con su tristeza bajo el brazo.

Mal haríamos, sin embargo, en pensar que nos encontramos ante un poema escéptico. Por el contrario, los versos son claros en afirmar

que el sujeto sí es capaz de encontrar una verdad. Con mucho énfasis, el poema subraya que el hombre sí llega a «comprender» y, por lo mismo, que sí existe algo que pueda proporcionarle un sentido a la vida. El problema es que muchas veces esa verdad termina perdida por la incapacidad de sostenerla hasta las últimas consecuencias. Resaltemos, nuevamente, la importancia de notar los dos momentos contrapuestos en el poema: la constatación de que la subjetividad sí puede ser portadora de una verdad (se dice, finalmente, que la subjetividad sí *comprenderá*) pero, al mismo tiempo, la presencia de una cobardía estructural que, por lo general, siempre lo echa todo a perder.

* * *

A pesar de todo ello, Vallejo se dio cuenta de que el acontecimiento podría propiciar la emergencia de un sujeto dispuesto a defender una verdad. Sin embargo, supo también que la verdad es siempre un proceso de construcción (que nada la garantiza) y que el nuevo sujeto debía alejarse de cualquier tipo de dogmatismo fundamentalista como veremos más adelante. Vallejo se volvió un militante convencido, pero siempre estuvo abierto a la crítica y a la autocrítica. Son ejemplo de ello muchos de sus ensayos y crónicas periodísticas. La poesía de Vallejo representa que, aunque constituido por una verdad, el sujeto del acontecimiento tampoco es garante de hacer las cosas bien. Contra el pensamiento determinista, Vallejo quiso dar cuenta de los peligros ideológicos que aparecen en la lucha política. Comentemos entonces el poema titulado «Despedida recordando un adiós»:

Al cabo, al fin, por último,
torno, volví y acábome y os gimo, dándoos
la llave, mi sombrero, esta cartita para todos.
Al cabo de la llave está el metal en que aprendiéramos
a desdorar el oro, y está, al fin

de mi sombrero, este pobre cerebro mal peinado,
y, último vaso de humo, en su papel dramático,
yace este sueño práctico del alma.
¡Adiós, hermanos san pedros,
heráclitos, erasmos, espinozas!
¡Adiós, tristes obispos bolcheviques!
¡Adiós, gobernadores en desorden!
¡Adiós, vino que está en el agua como vino!
¡Adiós, alcohol que está en la lluvia!
¡Adiós también, me digo a mí mismo,
adiós, vuelo formal de los milígramos!
¡También adiós, de modo idéntico,
frío del frío y frío del calor!
Al cabo, al fin, por último, la lógica,
los linderos del fuego,
la despedida recordando aquel adiós.

(Vallejo 1988: 303)

¿Qué significa la palabra *adiós* en este poema? ¿De qué se está despidiendo esta voz poética? En primer lugar, resulta claro que se despiden del dogmatismo ideológico, esto es, de todas aquellas ideas y fórmulas que, en el medio de la lucha política, muchas veces terminan volviéndose rígidas y esquemáticas. Aquí, la palabra *adiós* debe entenderse como una especie de discurso autocrítico. Toda despedida, en efecto, implica un distanciamiento y algún tipo de final. Cuando el verso dice *¡Adiós, vino que está en el agua como vino!* se está produciendo una crítica a los dogmas inventados por los propios militantes, un adiós a los milagros, una reflexión sobre esa inercia a relacionarse rígidamente con las ideas. En este poema, la voz poética muestra su disgusto ante un pensamiento que se ha fosilizado y que impide que lo nuevo se abra a su propio devenir.

Lo interesante, sin embargo, es que si en un primer momento este *adiós* se produce hacia una realidad supuestamente «exterior», es decir, hacia algo ante lo cual la voz poética ha comenzado a sentirse

desengañada, ello termina revirtiendo hacia su propia enunciación. ¿Por qué ocurre esto? La respuesta es porque el poema sabe bien que ya no es posible entender lo «exterior» y lo «interior» bajo un pensamiento dicotómico. Es decir, la voz poética sabe que aquello «exterior» es también un agente constitutivo de la propia fe. San Pedro, Heráclito, Erasmo, Spinoza y los propios bolcheviques son agentes constitutivos de la identidad personal, pero son también el signo de algo con lo que hay que relacionarse críticamente. Notemos que esta es una voz que ha comenzado a tomar distancia de una parte central de sí misma y, por eso mismo, no duda en criticarse también. De hecho, el poema propone, de manera radical, que todo debe estar desidentificándose consigo mismo (Hart 1987: 58), y por eso, con un verso notable, el poema invoca a aprender a *desdorar el oro*, vale decir, a observar el lado problemático de la creencia propia, el lado radicalmente escéptico de nuestra propia fe. Vallejo es un artista que no se deja cegar por las luces del siglo y es capaz de distinguir en ellas «la parte de la sombra, su íntima oscuridad» (Agamben 2011: 22).

Digámoslo de manera dialéctica: este es un sujeto que ha comenzado a dejar de creer pero, al mismo tiempo, nunca puede dejar de creer. En ese sentido, podría sostenerse que el poema hace emerger una «fe escéptica» o, quizá, el comienzo de un «escepticismo dentro de la fe». Notemos que la revolución es nombrada como el *sueño práctico del alma*, verso que refiere al menos a tres características: la revolución es un ideal (un *sueño*) que debe realizarse urgentemente (por eso su condición *práctica*), pero, sobre todo, es algo que implica una pasión y una fidelidad (el *alma*). Sin embargo, en este poema todo ese sueño adquiere un carácter dramático porque intenta revelar la tensión entre la fe y la duda, entre la pasión por esa verdad y la autocrítica del presente.

En todo caso, el poema concluye en la necesidad de dar. Hay algo que no se puede explicar bien y que el poeta resuelve con las metáforas de la llave, el sombrero y esa carta dirigida a la humanidad entera. Para Hart (1987: 57), esa carta es el poema mismo y por eso puede decirse que lo que se intenta dar (con esa carta, con ese poema) es, nuevamente, el acto de no tener miedo a enfrentar el lado oscuro de la

propia fe. De hecho, desde sus inicios, esta fue una poesía muy crítica de la categoría de identidad y lo fue porque siempre se dio cuenta de que ella traía consigo el peligro de asumir una posición estática. Entonces si este poema cuestiona dicha inclinación, lo hace porque sabe que la rigidez que toda definición de identidad trae consigo puede terminar traicionando a la práctica revolucionaria. Veamos un nuevo poema al respecto:

¡Cúidate, España, de tu propia España!
¡Cúidate de la hoz sin el martillo,
cúidate del martillo sin la hoz!
¡Cúidate de la víctima a pesar suyo,
del verdugo a pesar suyo
y del indiferente a pesar suyo!
¡Cúidate del que, antes de que cante el gallo,
negárate tres veces,
y del que te negó, después, tres veces!
¡Cúidate de las calaveras sin las tibias,
y de las tibias sin las calaveras!
¡Cúidate de los nuevos poderosos!
¡Cúidate del que come tus cadáveres,
del que devora muertos a tus vivos!
¡Cúidate del leal ciento por ciento!
¡Cúidate del cielo más acá del aire
y cúidate del aire más allá del cielo!
¡Cúidate de los que te aman!
¡Cúidate de tus héroes!
¡Cúidate de tus muertos!
¡Cúidate de la República!
¡Cúidate del futuro!...

(Vallejo 1988: 381)

Digamos, con Eagleton, que Vallejo se dio cuenta de que «el tiempo revolucionario no era idéntico a sí mismo» (1998: 267). De hecho, aquí la palabra *cúidate* adquiere una fuerza política especial. Con

ella, el poema se propone evidenciar una amenaza que es interna a la coyuntura del presente. Podríamos decir que *Cuídate* significa «Cuestionate y no seas autocomplaciente» y que funciona, en efecto, como un mandato para estar siempre alertas, para saber tomar distancia de uno mismo, para intentar exceder a los límites personales. Vallejo fue un militante que se adhirió con pasión a la «idea comunista», pero ello no supuso la imposibilidad de tomar distancia de muchas de sus inercias. Los versos subrayan que la República debe cuidarse de sí misma porque la República nunca debe renunciar a una permanente revolución interna.

¿Por qué el poema insiste en que hay que cuidarse de algunos personajes *a pesar suyo*? Esta imagen es muy importante y podemos frasearlos de la siguiente manera: «*Cuídate* de la víctima, aunque sea realmente una víctima», vale decir, cuídate de que la víctima genere un discurso de una falsa «bondad», un discurso de «compasión» y no uno de justicia. *Cuídate* —además— del verdugo que ejecuta sin tener capacidad de intervenir en la orden que ha recibido. *Cuídate* —por último— del indiferente porque él es lo opuesto a la actividad. Este es un poema que afirma que hay que cuidarse de todos ellos porque pueden radicalizar el mal que ejercen.

Notemos el juego temporal de algunos versos que remiten tanto al presente como al futuro. Cuando el poema sostiene *cuídate de tus héroes / cuídate de tus muertos*, podríamos decir que está previniendo la tentación de construir una visión idealizada del pasado, esto es, de observar al pasado no como una constante de dominación social, sino como un falso relato heroico. De hecho, cuando dice *cuídate del que come tus cadáveres, / del que devora muertos a tus vivos*, se está criticando a quienes no entienden que el pasado es una deuda que hay que redimir y son incapaces de reconocerlo como el cimiento del presente.

Hay que notar que cuando se dice *cuídate del leal ciento por ciento, cuídate de los que te aman*, no se trata de un postulado cínico sino, más bien, de una afirmación que se constituye desde una profunda fidelidad. Se trata de la puesta en escena de un tipo de duda que sigue involucrando la fe y que no se ha desligado del acontecimiento

propriadamente dicho. Podría decirse, inclusive, que se trata de una duda que fuerza a un trabajo mayor y más comprometido. Cuando el verso sostiene *cuídate de la hoz sin el martillo y del martillo sin la hoz* se señala, por un lado, una necesidad de articulación política entre obreros y campesinos, pero también se afirma que la presencia de una parte no garantiza el buen funcionamiento del todo. Por eso, el poema sostiene que toda revolución también debe cuidarse de sus propios revolucionarios. Para Vallejo, el comunismo antes que ser una solución comenzaba a presentarse como un nuevo problema y «tenía que ser reinventado en cada secuencia histórica» (Žižek 2011: 11).

En suma, este es un poema donde se promueve la capacidad de observar la oscuridad en la propia fe. Para Badiou, «el simulacro tiene todos los rasgos formales de la verdad» (2004: 107) y, por eso, el sujeto debe estar muy alerta ante ciertos hechos que se dedican a inventar ciertas garantías cuando sabemos que nada las tiene. De hecho, el verbo *cuídate* implica motivar hacia una permanente actividad, un estar siempre atento, una forma de vigilancia ante cualquier desarrollo siempre imprevisible. «Tener respuestas ya hechas a nuevos problemas es dejar escapar el acontecimiento», ha sostenido Lazzarato (2010: 53). Este es, en suma, un poema que muestra cómo la fe se raja, pero cómo, al mismo tiempo, intenta reinventarse a pesar de la crisis. Con Agamben, podemos decir que Vallejo es un poeta que «quebró las vértebras de su tiempo» y que percibió su falla y su punto de ruptura (2011: 28). La duda de Vallejo no surge, sin embargo, como un agente desestructurante de la propia fe, sino que reconoce el carácter siempre discontinuo del propio devenir.

* * *

Hoy me gusta la vida mucho menos,
pero siempre me gusta vivir: ya lo decía.
Casi toqué la parte de mi todo y me contuve
con un tiro en la lengua detrás de mi palabra.
Hoy me palpo el mentón en retirada
y en estos momentáneos pantalones yo me digo:

¡Tánta vida y jamás!
¡Tántos años y siempre mis semanas!...

Mis padres enterrados con su piedra
y su triste estirón que no ha acabado;
de cuerpo entero hermanos, mis hermanos,
y, en fin, mi ser parado y en chaleco.

Me gusta la vida enormemente,
pero, desde luego,
con mi muerte querida y mi café
y viendo los castaños frondosos de París
y diciendo:

Es un ojo éste; una frente ésta, aquélla... Y repitiendo:
¡Tánta vida y jamás me falla la tonada!
¡Tántos años y siempre, siempre, siempre!

Dije chaleco, dije
todo, parte, ansia, dije casi, por no llorar.
Que es verdad que sufrí en aquel hospital que queda al lado
y está bien y está mal haber mirado
de abajo para arriba mi organismo.
Me gustará vivir siempre, así fuese de barriga,
porque, como iba diciendo y lo repito,
¡tánta vida y jamás y jamás! ¡Y tántos años,
y siempre, mucho siempre, siempre siempre!

(Vallejo 1988: 270)

Este poema da cuenta de un intento de reconciliación final con la vida, es decir, del momento en que se acepta su falta inherente, su complejidad estructural y su exceso destructivo. Sin embargo, no es solo eso: se trata también de un poema sobre cómo esa inclinación al exceso podría abrir la vida hacia nuevas posibilidades políticas.

La primera estrofa parecería sugerir la superación de una inmensa tristeza. El poema reconstruye dicha situación en el marco de una subjetividad que reconoce su condición quebrada (*hoy me gusta la vida mucho menos*), pero que, sin embargo, nunca duda en reafirmar su compromiso vital (*pero siempre me gusta vivir: ya lo decía*). Es decir, esta es una voz que reconoce la dureza de la vida, su condición antagónica, pero, por alguna razón, ha decidido posicionarse en otro lugar y comenzar a celebrar otras cosas. Si, por un lado, el poema nos coloca ante el reconocimiento de un límite, de una durísima imposibilidad, por otro también afirma una nueva apuesta por la vida.

El paso del tiempo es figurado como aquello que define la vida. Con dolor, aquí se recuerda a los padres y hermanos y se reconoce que, en esa pérdida, existe una herida *que no ha acabado* y que probablemente no acabará nunca. En ese sentido, si Vallejo introduce imágenes como las del *café*, los *castaños frondosos* y el *chaleco*, lo hace porque su opción fue escribir una poesía donde los grandes problemas metafísicos (los dolores existenciales o las intensas alegrías) se muestren insertos en las cosas más sencillas y ordinarias. Sin embargo, notemos cómo nada de ello conduce a la voz poética a una situación angustiante o depresiva. En estos versos, ella parece haber tomado una decisión y está alegre y segura de ella.

La vehemencia que el poema irradia se produce mediante una estructura reiterativa. ¿Cuántas veces aquí se repite la palabra *siempre*? La respuesta es diez veces. ¿Por qué ocurre esta repetición? La respuesta podría ser la siguiente: por la necesidad de hacer presente el exceso o, mejor dicho, por la necesidad de reconvertirlo en una nueva fuerza política. De hecho, este es un poema sobre la falla existencial, pero su objetivo final parece ser la reconciliación con ella a pesar de sus síntomas: *me gustará vivir siempre, así fuese de barriga*, dicen los versos con dignidad. Si podemos decir que el síntoma muestra una falla que perturba un estado de aparente normalidad, si refiere al modo en que la pulsión nos va comiendo, si de alguna manera el *jamás* (que es otra palabra que aparece mucho en el poema) está conectado con lo sintomático, vale decir, con aquello que hace que nada funcione completamente bien, entonces también podemos

afirmar que el adverbio *siempre* aparece para intentar encausar ese *jamás* hacia otro lugar, o sea, para intentar darle un curso distinto y más positivo. En buena cuenta, este es un poema que celebra haber podido «atravesar el fantasma» (Lacan 2005: 281; Žižek 2001: 63), es decir, que ha podido identificarse con un exceso para intentar hacer algo con él.

Si Vallejo es un escritor del exceso, lo es porque, desde un inicio, se dio cuenta de que «la única forma de ser verdaderamente humano consistía en exceder a la humanidad corriente» (Žižek 2008: 445). Vallejo es un escritor que cree en las verdades como exceso, cree que ellas traen consigo algo desproporcionado que desestructura el mundo y que, por eso, son muy peligrosas para el orden social. Vallejo, sin embargo, no se corre de ellas y opta por afirmarlas con fidelidad. De hecho, en la última década de su vida, Vallejo puso toda su fe en la «idea comunista» porque entendió que solo desde ahí podría reinventarse la historia del hombre en la tierra. Frente a una larga historia de opresión social y frente a una sociedad desquiciada por el movimiento del capital, Vallejo entendió al comunismo como un horizonte utópico que hay que defender siempre. Comentemos un nuevo poema, otro poema abiertamente político.

Solía escribir con su dedo grande en el aire:
«¡Viban los compañeros! Pedro Rojas»,
de Miranda de Ebro, padre y hombre,
marido y hombre, ferroviario y hombre,
padre y más hombre, Pedro y sus dos muertes.

Papel de viento, lo han matado: ¡pasa!
Pluma de carne, lo han matado: ¡pasa!
¡Abisa a todos compañeros pronto!

Palo en el que han colgado su madero,
lo han matado;
ilo han matado al pie de su dedo grande!
¡Han matado, a la vez, a Pedro, a Rojas!

¡Viban los compañeros
a la cabecera de su aire escrito!
¡Viban con esta b del buitre en las entrañas
de Pedro
y de Rojas, del héroe y del mártir!
Registrándole, muerto, sorprendieronle
en su cuerpo un gran cuerpo, para
el alma del mundo,
y en la chaqueta una cuchara muerta.

Pedro también solía comer
entre las criaturas de su carne, asear, pintar
la mesa y vivir dulcemente
en representación de todo el mundo.
Y esta cuchara anduvo en su chaqueta,
despierto o bien cuando dormía, siempre,
cuchara muerta viva, ella y sus símbolos.
¡Abisa a todos compañeros pronto!
¡Viban los compañeros al pie de esta cuchara para siempre!

Lo han matado, obligándole a morir
a Pedro, a Rojas, al obrero, al hombre, a aquél
que nació muy niñín, mirando al cielo,
y que luego creció, se puso rojo
y luchó con sus células, sus nos, sus todavía, sus hambres, sus
[pedazos.

Lo han matado suavemente
entre el cabello de su mujer, la Juana Vázquez,
a la hora del fuego, al año del balazo
y cuando andaba cerca ya de todo.

Pedro Rojas, así, después de muerto
se levantó, besó su catafalco ensangrentado,
lloró por España

y volvió a escribir con el dedo en el aire:
«¡Viban los compañeros! Pedro Rojas».
Su cadáver estaba lleno de mundo.

(Vallejo 1988: 364-65)

Este poema narra la muerte de un personaje anónimo, Pedro Rojas, pero esa muerte no significa una derrota política ni mucho menos el final de la batalla. La necesidad de comunicar su muerte, el rumor oral que se activa a partir de ella, funciona, por el contrario, como una instancia cohesionadora de la comunidad, es decir, como una fuerza que será capaz de vencer a la injusticia y cambiar el orden social. Digamos entonces que si algo caracteriza a Pedro Rojas es su gran pasión política. Una política que él no se cansa de activar y que, luego de su sacrificio, sobrevive en la oralidad de todos sus compañeros.

La épica —ha sostenido Badiou— es el género «que exhibe el coraje de la verdad» (2009: 50) y, en efecto, esta es la historia de un personaje que es heroico por su terquedad y por su fe. De hecho, los versos lo representan como un agitador, como alguien que se sentía portador de una verdad por comunicar. No se trata, por eso, de un personaje cualquiera sino de un hombre de aparato, de organización, un militante cabal. Su propio nombre, Pedro Rojas, está cargado de resonancias bíblicas e históricas. Refiere tanto al apóstol al cual Jesús encomendó la construcción de la iglesia como al acontecimiento comunista que anuncia la llegada de un mundo igualitario. Con Badiou (1999: 5), podemos decir que Pedro Rojas reduce toda su vida a un solo enunciado. En realidad, al repetir una y otra vez *¡Viban los compañeros!*, Pedro Rojas está sosteniendo lo mismo que Marx y Engels propusieron en la oración final del manifiesto comunista: «Proletarios de todos los países, uníos» (Marx 1983: 61).

Dicho de otra manera: este es un personaje que reconoce que ha habido un acontecimiento, una irrupción de la verdad y que la misión en la vida consiste en declararlo incansablemente. En ese sentido, se trata de un sujeto que surge paralelamente a la verdad que declara. Su figura enseña que lo que importa es una convicción permanente.

Esa fe, esa verdad que Pedro Rojas no puede dejar de comunicar, es aquella que afirma que el mundo solo podrá ser diferente cuando los trabajadores se unan hacia el horizonte comunista.

Aquí, el personaje es como Cristo, lo han matado *obligándole a morir; lo han matado en un madero*, aunque también se lo representa como un hombre común, como un simple ferroviario que tenía su esposa y sus hijos, que pintaba en su casa y que vivía como cualquiera. Pedro escribe con una ortografía errada que, sin embargo, Vallejo recupera y hace suya (*con esta b de buitre en las entrañas*) porque ella se vuelve el signo de lo popular a partir del cual debe nacer un nuevo proyecto político; un signo que cuestiona toda imposición desde arriba y que se esfuerza por producir un lenguaje a caballo entre la oralidad y la escritura (Cornejo 1994: 241). Pedro Rojas nació en Miranda de Ebro, pero, como Lázaro, resucitó en España para luchar firmemente y quedarse *con sus células, sus nos, sus todavías, sus hambres, sus pedazos*.

El poema cuenta que finalmente Pedro lloró por España. Es decir, reconoció la derrota y comprobó el fracaso de su lucha. El punto, sin embargo, es que aquello no implicó que vaya a dejar de continuar luchando por lo que cree o que se cambie de bando (como muchos lo han hecho hoy). Este poema, por el contrario, es solemne en contar cómo, después de muerto, Pedro Rojas realizó un nuevo acto para continuar comunicando la verdad del acontecimiento comunismo. Al volver a escribir «*¡Viban los compañeros!*», este personaje reivindica el sentido de su vida, pero además, la completa, es decir, esta última frase redobla radicalmente todo lo hecho anteriormente (Butler 2001: 24-26). Si *su cadáver estaba lleno de mundo*, lo estaba por la presencia de un deseo que se afirma incansablemente y porque ahí podemos reconocer «el carácter imborrable de lo que es» (Lacan 2005: 279).

En suma, este es un poema en el que la verdad triunfa sobre la muerte porque apunta a algo que es universal. Su proyecto es excesivo porque sus últimas palabras exceden la temporalidad del enunciado y buscan volverse eternas. De hecho, el poema nos coloca ante una especie de victoria subjetiva que intenta generar esperanza para los sobrevivientes. La figura de Pedro Rojas adquiere un carácter heroico

porque su fidelidad hace resonar el acontecimiento sobre el paso del tiempo. Más allá de su aparente fracaso y de las «causas perdidas», Pedro Rojas es un militante que se dio cuenta de que la política puede ser, firmemente, «la continuación de la guerra por las palabras» (Badiou 2007: 7). Veamos un nuevo poema al respecto:

Niños del mundo,
si cae España —digo, es un decir—
si cae
del cielo abajo su antebrazo que asen,
en cabestro, dos láminas terrestres;
niños, ¡qué edad la de las sienes cóncavas!
¡qué temprano en el sol lo que os decía!
¡qué pronto en vuestro pecho el ruido anciano!
¡qué viejo vuestro 2 en el cuaderno!

¡Niños del mundo, está
la madre España con su vientre a cuestras;
está nuestra maestra con sus férulas,
está madre y maestra,
cruz y madera, porque os dio la altura,
vértigo y división y suma, niños;
está con ella, padres procesales!

Si cae —digo, es un decir— si cae
España, de la tierra para abajo,
niños ¡cómo vais a cesar de crecer!
¡cómo va a castigar el año al mes!
¡cómo van a quedarse en diez los dientes,
en palote el diptongo, la medalla en llanto!
¡Cómo va el corderillo a continuar
atado por la pata al gran tintero!
¡Cómo vais a bajar las gradas del alfabeto
hasta la letra en que nació la pena!

Niños,
hijos de los guerreros, entre tanto,
bajad la voz, que España está ahora mismo repartiendo
la energía entre el reino animal,
las florecillas, los cometas y los hombres.
¡Bajad la voz, que está
con su rigor, que es grande, sin saber
qué hacer, y está en su mano
la calavera hablando y habla y habla,
la calavera, aquella de la trenza,
la calavera, aquella de la vida!

¡Bajad la voz, os digo;
bajad la voz, el canto de las sílabas, el llanto
de la materia y el rumor menos de las pirámides, y aún
el de las sienas que andan con dos piedras!
¡Bajad el aliento, y si
el antebrazo baja,
si las férulas suenan, si es la noche,
si el cielo cabe en dos limbos terrestres,
si hay ruido en el sonido de las puertas,
si tardo,
si no veis a nadie, si os asustan
los lápices sin punta, si la madre
España cae —digo, es un decir—,
salid, niños del mundo; id a buscarla!...

(Vallejo 1988: 282-383)

Este es un poema que aspira a construir una nueva «posición subjetiva» en quienes han sido derrotados. Por esta categoría, «posición subjetiva», me refiero a una nueva manera de encarar la realidad; en este caso, a una forma de sostener ciertas verdades. No se trata, sin embargo, de transmitir un nuevo conocimiento, sino solo de interpelar a los niños para que ellos no declinen, para que insistan tercamente en el proyecto por construir una sociedad justa. Recordemos que Vallejo fue un

maestro de escuela primaria y que este poema parece haberse escrito tomando como base aquella experiencia. Podría decirse entonces que el poema les deja una «tarea» a los niños, pero que esta se reduce a un solo punto: si España cae, hay que insistir; si cae, no hay que dejar de luchar. Toda la estructura anafórica del poema cumple una función incansable. Si España cae, esa derrota no puede ser sinónimo de olvido; hay que mantener una terca voluntad de lucha.

El punto, para Vallejo, es que ha habido un acontecimiento y eso es una prueba de la verdad. ¿Cuál es el acontecimiento? Nuevamente, es la presencia de la «idea comunista» como horizonte histórico. Vallejo siente que de eso no se puede dudar y que siempre hay que partir desde ahí. Aunque observa que se está perdiendo la guerra, aunque se da cuenta de que algo va a quedar trunco (notemos que todo el poema está escrito bajo la repetición de un condicional), aunque reconoce, desgarradamente, que hay algo que puede caer *del cielo abajo su antebrazo que asen*, ello no debe implicar que haya que abandonar la verdad descubierta.

Desde el inicio del poema, España aparece representada como «madre» y «maestra». Como «madre», representa la protección, el amparo, un vínculo que sobrevive con su *vientre a cuestras*, con sus *férulas*, con su *división* interna y con el miedo de estar cerca de la muerte. De hecho, aquí la madre está a punto de ser crucificada. Por eso, la alusión a los niños es urgente. Los niños deben salvarla, socorrerla, ser los encargados de afirmar que la vida puede vencer a la muerte y que la justicia puede vencer al poder. Surge aquí una figura importante: a través de la figura de los niños, Vallejo sostiene la necesidad de declararse «hijo» de ese acontecimiento. Dicho de otra manera: lo que deberá venir ya no será un tiempo del «padre» sino un «tiempo del hijo», vale decir, un nuevo tiempo que ya no deberá basarse en el «discurso sabio» sino en la fe, en la absoluta convicción de haber sido parte de una verdad (Badiou 1999: 46). En este poema los niños deberán ser los representantes de esa nueva convicción.

Como «maestra», el símbolo es algo más disperso en el poema. En realidad, todo el poema está cargado de un vocabulario escolar que refiere a un proceso de aprendizaje que podría quedar truncado si gana

el fascismo (Higgins 1989; Rowe 2006): *láminas, palote, diptongo, alfabeto, sílabas, lápices sin punta* son palabras que recorren los versos y han sido propuestas por la cantidad de símbolos que convocan. Como profesor de escuela, Vallejo pensó que los voluntarios por la República le estaban «enseñando» al mundo cómo afirmar una verdad, cómo defenderla, cómo dar los primeros pasos hacia una sociedad auténticamente comunista. Es cierto que el poema se da cuenta de que ese proyecto está muy cerca de truncarse pero, pese a todo, no duda en afirmar que España debe seguir siendo «maestra» y seguir dándole un ejemplo al mundo.

De todas formas, el poema va haciendo suyo un discurso apocalíptico y por eso van apareciendo un conjunto de imágenes que anuncian aquellos sucesos que ocurrirán si España cae. Vallejo ha cambiado la expresión «partes procesales» por *padres procesales* para dar cuenta de un discurso autoritario que quiere imponerse con violencia. *¡Qué pronto en vuestro pecho el ruido anciano!* dice en otro verso con la intención de afirmar el retroceso histórico que el fascismo supone. Por eso —si el fascismo gana la guerra— los niños van a dejar de crecer, la naturaleza ya no será libre y se impondrá una sola versión de la historia. Julio Ortega ha sostenido que, para este poema, esta derrota será tan brutal que los niños perderían el lenguaje (2014: 221) y James Higgins (1989) que los hombres perderían su humanidad.

Sin embargo, el poema termina planteando una nueva estrategia de lucha que consiste en que los niños no hagan mucho ruido. Desde ahí, se trata de generar una complicidad entre la enunciación poética y su propio referente. La expresión *bajad la voz* es importante porque el proyecto consiste en extraer fuerza de la derrota, coraje del dolor y fortaleza de la fragilidad. Eagleton ha sostenido que «el poder aborrece la debilidad porque ésta le restriega su flaqueza secreta» (2010: 100) y por eso estos versos optan por el tono menor en lo que es casi una apología de la debilidad. Digámoslo de otra manera: si el poder es siempre hablado y locuaz, el poema propone que la resistencia debe ser silenciosa; si el poder siempre habla en voz alta, aquí se sostiene que hay que optar por el rumor. Si España está muriendo, los niños deben intentar resucitarla mediante un duelo.

Por su parte, Julio Vélez (1991) ha señalado que la mención a la *calavera* es una alusión al famoso monólogo de Hamlet, pero quizá lo sea también al episodio del cementerio cuando el propio Hamlet se encuentra la calavera de aquel bufón con quien jugaba cuando era niño (acto quinto, escena I). Al verla, se entristece, pues se da cuenta de que la muerte es una fuerza capaz de borrarlo todo. Entonces, nota con espanto que la muerte unifica a todas las personas, ya que cualquier calavera (Hamlet piensa, por ejemplo, en la de Alejandro Magno) termina siendo muy parecida a la que en ese momento tiene entre sus manos. Sin embargo, lo interesante de la escena es que el sepulturero le dice que las calaveras de los trabajadores se conservan mucho mejor a lo largo del tiempo, pues, por efectos del trabajo, se curten menos y así su singularidad se mantiene un poco más de tiempo. Quizá, entonces, el mensaje del poema puede hacerse un poco más claro: las demandas populares tienen más capacidad de resistir al tiempo. Retomemos algunos versos:

¡Bajad la voz, os digo;
bajad la voz, el canto de las sílabas, el llanto
de la materia y el rumor menos de las pirámides, y aún
el de las sienes que andan con dos piedras!

Notemos además que el último verso alude a la separación entre el pensar y el actuar, vale decir, a notar cómo la razón puede terminar acobardando al sujeto e imposibilitándolo —como si cargara con *dos piedras*— de hacer algo al respecto. «¿Qué es más noble para el alma? ¿Sufrir los golpes y dardos de una fortuna ultrajante o armarse contra un mar de pesadumbres y haciéndoles frente acabar con ellas?», se pregunta Hamlet ahora sí en el famoso monólogo (Shakespeare 2017: 128). De hecho, la suya es la historia de la postergación de una venganza, de un dilema entre actuar y no actuar y este poema retoma ese dilema pero para reconducirlo hacia otro lugar: no se trata de permanecer impávido ante la fortuna adversa ni tampoco se trata de desafiar descontroladamente los peligros existentes, sino de sostener una resistencia silenciosa, y siempre terca, para continuar desafiando al poder.

Por eso, a diferencia de Hamlet, que en buena parte permanece en el plano meditativo, pues le cuesta establecer un vínculo entre la reflexión y la acción, en el poema se hace un llamado a realizar una nueva faena, pero bajo una nueva estrategia política. Volvamos a subrayar que Vallejo no invoca a los niños de España como sujetos nacionalistas. Aquí se desecha cualquier tipo de particularismo histórico porque Vallejo sabe que la verdad del acontecimiento nombra un movimiento universal. Por eso mismo, los versos convocan a los niños de todo el mundo porque lo que está ocurriendo en España es algo que concierne a la humanidad entera, algo que podrá tener consecuencias en la historia misma. Volvamos a leer los siguientes versos:

bajad la voz, que España está ahora mismo repartiendo
la energía entre el reino animal,
las florecillas, los cometas y los hombres.

España se ha convertido aquí en un lugar encargado de irradiar la flora, la fauna, los astros y los nuevos hombres por el mundo entero. Digamos más políticamente que España se ha vuelto la «parte» que representa al «todo». Más aún: se ha vuelto aquella «parte» desde donde podría reconstruirse el todo. Nuevamente, Vallejo insiste en que el nuevo mundo tendrá que constituirse como un proyecto situado más allá de todo tipo de fronteras y nacionalismos. Vallejo es, en efecto, el poeta del universalismo, pero no de aquel que inventó el humanismo clásico (basado en la construcción de «esencias» humanas sustraídas de relaciones de poder), sino del que emerge desde antagonismos históricos y desde aquellos que no tienen nada. La estrategia que Vallejo propone remite entonces a la paciencia y a la perseverancia. «La esperanza no es esperanza de una victoria objetiva; es la modalidad subjetiva de una victoria de lo universal», ha sostenido Badiou (1999: 101).

En suma, este es un poema que incita a defender la «idea comunista» más allá de la derrota. Con coraje, los versos animan a defender esas «causas perdidas» que no indican otra cosa que la

igualdad y la necesidad de justicia. Estos niños son quienes deben volver a subjetivar a la humanidad porque aquello que los caracteriza como niños es, justamente, el hecho de vivir siempre abiertos a nuevas identidades (Agamben 2012: 29). ¿Cuál es esa abertura en la historia? ¿Cuál es la meta? Debemos repetirlo hasta el cansancio: la de un mundo, por fin, justo e igualitario. «El acontecimiento —sostiene Badiou— no ha venido a probar algo; es siempre puro comienzo» (1999: 53).

* * *

Comentemos, finalmente, el famoso poema «Masa». Subrayemos nuevamente que en la poesía de Vallejo emerge una recuperación de la voluntad a la que se entiende como adherencia a la verdad, como una decisión a no claudicar, como insistir tercamente en defender aquella verdad que ha sido activada por un acontecimiento. En este poema, Vallejo honra a quienes, con decisión, van formando un proyecto colectivo cada vez más grande, van ganando nuevos espacios políticos, van construyendo lo que Hallward ha denominado un «comunismo de la voluntad» (2010: 112). Vayamos directamente al texto:

Al fin de la batalla,
y muerto el combatiente, vino hacia él un hombre
y le dijo: «No mueras, te amo tanto!»
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.

Se le acercaron dos y repitiéronle:
«No nos dejes! ¡Valor! ¡Vuelve a la vida!»
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.

Acudieron a él veinte, cien, mil, quinientos mil,
clamando: «Tanto amor, y no poder nada contra la muerte!»
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.

Le rodearon millones de individuos,
con un ruego común: «¡Quédate hermano!»
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.

Entonces, todos los hombres de la tierra
le rodearon; les vio el cadáver triste, emocionado;
incorporóse lentamente,
abrazó al primer hombre; echóse a andar...

(Vallejo 1988: 378)

Este poema emerge de la constatación de algo dramático: el muerto está muerto. Sostiene que ha muerto hace muy poco y que su historia es ya un problema del pasado. Sin embargo, ese hecho comienza a cambiar a razón de un notable esfuerzo colectivo, de una voluntad generada desde el propio presente. Si el poema va adquiriendo una inusitada fuerza política, lo es porque representa una acción imposible: un ruego común va congregando a muchísimas personas a fin de resucitar a ese muerto.

Notemos que la representación de la temporalidad es fundamental en los versos. Con Walter Benjamin (1989), podríamos sostener que el poema propone que las cuentas pendientes de la historia sí pueden saldarse, vale decir, que sí puede hacerse algo con el pasado y comenzar a transformarlo radicalmente. En este poema, hay algo del pasado que «salta desde atrás» y que rompe al presente. Este es un poema que construye una temporalidad diferente porque ahí el pasado puede ser redimido. Por tanto, se trata de un presente que nunca es propiamente un presente, sino un momento que parece quedar inserto en un movimiento entre un pasado pendiente y un futuro que siempre puede convertirse en otro.

Analicemos la progresión retórica y digamos que la posibilidad de volver al pasado para resucitar a los muertos requiere, al menos, de dos posiciones, de dos tipos de requisitos. El primero es la formación de una comunidad universal. En realidad, la palabra clave del poema es el adjetivo *todos*. Solo gracias a la reunión de *todos* los hombres del

mundo es posible que el muerto resucite. Si en dicha reunión faltara alguien, es decir, si un solo hombre estuviera ausente, el muerto no podría levantarse y, más aún, seguiría muriendo. Por tanto, la reunión de *todos* los hombres del mundo emerge como el primer requisito para vencer a la muerte y para realizar lo imposible.

Subrayemos además que gracias al adjetivo *todos* es posible superar los particularismos existentes y no terminar estancados en una identidad específica. «Solo la verdad es indiferente a las diferencias», ha sostenido Badiou (2004: 53) con el fin de retomar un nuevo ideal universalista. En este poema, en efecto, no hay ninguna apelación hacia algún tipo de fundamento (religioso, nacional, étnico, ideológico, etc.) que no sea otro que la pura humanidad. Formado bajo una visión cristiana y habiendo adoptado luego una concepción marxista de la interpretación de la historia, Vallejo observa que un verdadero proyecto de transformación social necesita convocar a todos por igual. A contracorriente de las posiciones posmodernas que hoy fragmentan las luchas y las identidades sociales, este poema asume la necesidad urgente de retomar los grandes proyectos universales. «La vieja épica era la exaltación del héroe; la nueva épica será la exaltación de la multitud» había sostenido Mariátegui años antes (1985: 161).

Aquello, sin embargo, no es suficiente para resucitar al muerto. Es necesario un segundo requisito. Se trata, además, de tener fe, de la terca apuesta para que una mayor cantidad de gente se vaya sumando a la causa común. Notemos cómo el poema asume una lógica progresiva donde los resultados negativos no consiguen desanimar a los que se han acercado. A pesar de que el muerto no resucita, a pesar de que sigue muriéndose cada vez con mayor radicalidad, nadie se desanima y todos siguen insistiendo en lo imposible. Este segundo requisito invita a convertirse en un sujeto fiel que debe defender, a cualquier costo, la verdad del acontecimiento.

En la famosa imagen de Walter Benjamin (1989), también se trata de acudir a la teología para que el materialismo histórico pueda ganar la partida. En este poema, la teología es también el «enano» que se encuentra debajo del tablero de ajedrez. Los versos, en efecto, están escritos a partir de un diálogo con la resurrección de Lázaro y por eso la

fuerza política que la masa consigue también parece llegarle desde otro lugar. Es decir, solo una fuerza mesiánica puede llegar a inyectar una dimensión que parecería sustancial para cambiar la historia humana. Si hay mesianismo, lo hay porque estos versos saben que, por un lado, él simboliza «la espera del acontecimiento como justicia» (Derrida 1995: 188) y, por otro, porque el acto revolucionario es también la redención retroactiva de los pasados actos fallidos (Žižek 2014: 105). En este poema, se recupera una vieja imagen mítica, pero se trata de una estrategia para intentar superarla históricamente (Didi-Huberman 2006: 131).

Estos versos dan cuenta de un proyecto que es ciertamente desproporcionado e imposible (reunir a todos los hombres del mundo), sin embargo, dicha tarea es propuesta como la demanda esencial de la política, vale decir, como su tarea principal, como la terca apuesta por construir una fuerza humana de tal magnitud a partir de la cual sería posible redimir toda la historia humana. Al igual que Mariátegui (1981: 23), Vallejo colocó al mito como un motor de la agencia humana. El reto que el poema plantea es entonces estremecedor: si dejamos que los muertos sean simplemente muertos, si dejamos al muerto como un simple muerto, eso no solo tendrá que ver con el hecho de que «otros» mataron, esto es, no solo tendrá que ver con lo ocurrido en el pasado sino, sobre todo, con nuestra incapacidad para resucitarlo, es decir, con nuestra falta de decisión para poder redimir el horror de la historia.

En suma, este poema nos fuerza a pensar la política de otra manera. Vallejo nos anima a pensar la política desde un *exceso* entendido como imposible, desde una fidelidad incansable que se convierte en una ética nueva. «Toda verdad es antes que nada una potencia. Tiene poder sobre su propio devenir infinito», ha sostenido Badiou (2009b: 68). A diferencia de la ortodoxia del momento, Vallejo supo bien que el proletariado, esa nueva clase universal, no estaba constituida *a priori*, sino que tenía que ser el resultado de una nueva voluntad política y, por eso mismo, de la reunión de elementos heterogéneos. En este poema, la clase universal ya no es exactamente una «clase» sino, en efecto, una nueva «voluntad colectiva» (Laclau 2014: 17). «Masa» es uno de los poemas más famosos de toda la obra de Vallejo y quizá lo sea

porque intenta demostrar que, a pesar de las «causas perdidas», nunca debemos claudicar en seguir convocando esa utopía posible.

* * *

«¿Qué hacer cuando la historia se quebró y debemos sobrevivir entre los ganadores?». ¿Cómo buscarle un sentido a la pérdida y sostener la memoria contra todas las formas de olvido y de pesimismo?, son las preguntas que se hace Ana María Amar Sánchez al estudiar un conjunto de textos que, como *España, aparta de mí este cáliz*, se preguntan por la forma en la que se asume una derrota política y por las maneras de resistir a las nuevas reglas del sistema imperante (2010: 10-16).

Sostengamos nuevamente que la «ética de lo Real» apunta siempre al horizonte último del deseo: es una ética que se ha desprendido de la normativa cultural porque ha entrado en contacto con una verdad que se encuentra localizada más allá de cualquier particularismo simbólico. Es una ética que intenta liberarse de una fantasía de equilibrio y que asume una causa que excede al sujeto y a la sociedad. Con Bataille, podríamos decir que se trata de algo que empuja al individuo más allá de sus límites y que lo invoca a sacrificarse, inclusive, arriesgando su propia vida (2008: 117). Ese impulso al exceso trae consigo un carácter religioso que ya Mariátegui había explicado de la siguiente manera: «El socialismo y el sindicalismo, a pesar de su concepción materialista de la historia, son menos materialistas de lo que parecen. Se apoyan sobre el interés de la mayoría, pero tienden a ennoblecer y dignificar la vida. Los occidentales son místicos y religiosos a su modo. ¿Acaso la emoción revolucionaria no es una emoción religiosa?» (1985: 198).

En realidad, muchos de los poemas de Vallejo sostienen que la única forma de ser verdaderamente humano consiste en la voluntad por exceder a la humanidad común y en aspirar hacia algo mayor. Esta reconciliación con lo excesivo solo puede surgir en el momento en que el sujeto ha decidido ser fiel a la verdad del acontecimiento. «De la única cosa de la que se puede ser culpable es de haber cedido en su deseo», sostuvo Lacan (2005: 379) en uno de sus seminarios a fin de no dejarse chantajear por la falta de garantías. De hecho, «la búsqueda

de garantías es el miedo al abismo del acto» (Žižek 2008: 319). De múltiples maneras, la poesía de Vallejo promueve no tenerle miedo a las decisiones y a los actos que estas implican; es una poesía que activa un conjunto de imágenes que invitan a insistir en las verdades más allá de las derrotas.

Hay que distinguir a los perdedores de los derrotados. Esto significa comprender la irreconciliable distancia que media entre la resignación, la aceptación o, incluso, la traición de los segundos frente a la resistencia y capacidad de memoria de los primeros. Los perdedores no se dan por vencidos; han tomado la decisión de resistir y tercios, se obstinan en sus convicciones (Amar 2010: 12).

Podemos decir entonces que Vallejo es un poeta que nos coloca, en última instancia, ante una ética de la responsabilidad y de la convicción. A pesar de todos los fracasos ocurridos, su poesía insiste en que hay que seguir adelante y apuntar a lo imposible. «Llamaré sujeto al proceso de ligazón entre el acontecimiento y el procedimiento de fidelidad», ha sostenido Badiou (2003: 266). Por eso, en muchos de estos versos (en las descripciones a los voluntarios de la República, de Pedro Rojas, de Ramón Collar, entre otros), Vallejo se esfuerza por representar el sacrificio de quienes optaron por sostener ese deseo y por transformarlo en un «acto». Es cierto que muchas veces estos personajes terminan muertos, se quedan solos o fracasan, pero no es menos verdadero que son heroicos porque su fidelidad a la verdad demuestra la permanente falta que hay en lo simbólico. Ellos escenifican la voluntad de ir más allá del sentido común, de tener el coraje para convertir la pulsión en deseo o, mejor dicho, de encausar el exceso humano hacia una nueva opción política.

El comunismo trata de posibilitar la conversión del trabajo en voluntad. Es el esfuerzo deliberado, en una escala histórica mundial, por universalizar las condiciones materiales en las cuales pueda prevalecer la acción voluntaria y libre sobre el trabajo involuntario la pasividad. O mejor aún: el comunismo es el proyecto mediante el

cual la acción voluntaria procura universalizar las condiciones para una mejor acción voluntaria (Hallward 2010: 112).

En suma, estos poemas invocan a continuar defendiendo la «idea comunista» porque ella trae consigo una verdad que nunca puede destruirse del todo. De hecho, Vallejo se dio cuenta de que «las verdaderas ideas son indestructibles y vuelven siempre que se anuncia su muerte (Žižek 2008: 11) y, por eso, como el poeta de los vencidos, genera una temporalidad diferente para fundar un tiempo nuevo. «El acontecimiento solo es posible en forma de resurrección» ha sostenido Žižek (2008: 397). Digámoslo de otra manera: aunque la historia demuestre que este tipo de causas están irremediabilmente perdidas, aunque se nos machaque día a día la imposibilidad de estas causas, vale decir, la imposibilidad de construir un mundo justo, la poesía de Vallejo es una que nos invita a siempre salir en busca de España, a nunca claudicar ante ese objetivo. Desde este punto de vista, Vallejo es siempre un poeta del presente, un poeta del futuro, el poeta contemporáneo del mundo por venir.

Padre polvo, compuesto de hierro,
Dios te salve y te dé forma de hombre,
padre polvo que marchas ardiendo.

Padre polvo que vas al futuro,
Dios te salve, te guíe y te dé alas,
padre polvo que vas al futuro.

(Vallejo 1988: 379)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio (2011). *Desnudez*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- _____ (2012). *Teología y lenguaje. Del poder de Dios al juego de los niños*. Buenos Aires: Las Cuarenta.
- AMAR SÁNCHEZ, Ana María (2010). *Instrucciones para la derrota. Narrativas éticas y políticas de perdedores*. Barcelona: Anthropos.
- BADIOU, Alain (1999). *San Pablo o la fundación del universalismo*. Barcelona: Anthropos.
- _____ (2003). *El ser y el acontecimiento*. Buenos Aires: Manantial.
- _____ (2004). *La ética: ensayo sobre la conciencia del mal*. Barcelona: Herder.
- _____ (2007). *Se puede pensar la política*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- _____ (2009a). *Teoría del sujeto*. Buenos Aires: Prometeo.
- _____ (2009b). *Pequeño manual de inestética*. Buenos Aires: Prometeo.
- _____ (2010). *Segundo manifiesto por la filosofía*. Buenos Aires: Manantial.
- BALSO, Judith (2010). «Estar presente en el presente». En HOUNIE, Analía (comp.). *Sobre la idea del comunismo*. Buenos Aires: Paidós, 33-50.
- BATAILLE, Georges (2008). «La noción de gasto». *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 110-134.
- BENJAMIN, Walter (1989). «Tesis de filosofía de la historia». *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus, 175-191.
- BUTLER, Judith (2001). *El grito de Antígona*. Barcelona: El Roure.
- CORNEJO POLAR, Antonio (1994). *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Horizonte.
- DERRIDA, Jacques (1995). *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo, la nueva internacional*. Madrid: Trotta.
- DIDI-HUBERMAN, George (2006). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.

EAGLETON, Terry (1998). *Walter Benjamin. Hacia una crítica revolucionaria*. Madrid: Cátedra.

_____ (2008). *Terror santo*. Buenos Aires: Debate.

_____ (2010). *Sobre el mal*. Barcelona: Ediciones Península.

_____ (2012). *Razón, fe y revolución*. Barcelona: Paidós.

ESCOBAR, Alberto (1973). *Cómo leer a Vallejo*. Lima: P. L. Villanueva.

FRANCO, Jean (1984). *César Vallejo. La dialéctica de la poesía y el silencio*. Traducción de Luis Justo. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo (1991). «Prólogo». En VALLEJO, César. *Obras completas*. Lima: Banco de Crédito del Perú, XI-XLIII.

_____ (2009). *Claves para leer a Vallejo*. Lima: Editorial San Marcos.

HALLWARD, Peter (2010). «Comunismo del intelecto, comunismo de la voluntad». En HOUNIE, Analía (comp.). *Sobre la idea del comunismo*. Buenos Aires: Paidós, 105-127.

HART, Stephen (1987). *Religión, política y ciencia en la obra de Vallejo*. London: Tamesis Books Limited.

HIGGINS, James (1989). *César Vallejo en su poesía*. Lima: Seglusa.

LACAN, Jacques (2005) [1959-1960]. *Seminario 7. La ética del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.

LACLAU, Ernesto (2014). *Los fundamentos retóricos de la sociedad*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

LAZZARATO, Mauricio (2010). *Políticas del acontecimiento*. Buenos Aires: Tinta Limón.

MARIÁTEGUI, José Carlos (1981) [1925]. *El alma matinal y otras estaciones del hombre de hoy*. Lima: Amauta.

_____ (1985) [1925]. *La escena contemporánea*. Lima: Amauta.

MARX, Karl (1983) [1848]. *El manifiesto comunista*. Madrid: Sarpe.

ORTEGA, Julio (2014). *César Vallejo, una escritura de devenir*. Lima: Taurus.

ROCHABRÚN, Guillermo (1993). *Socialidad e individualidad. Materiales para una sociología*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

ROWE, William (2006). *Ensayos vallejanos*. Berkeley-Lima: Latinoamericana Editores.

SHAKESPEARE, William (2017) [1603]. *Hamlet. Príncipe de Dinamarca*. Traducción de Alvaro Custodio. Lima: Editorial Cátedra Vallejo.

TONO, Lucía (1992). «La pluralidad semántica en *Hoy me gusta la vida mucho menos*». *Inti. Revista de Literatura Hispánica*, 36, 75-80.

VALLEJO, César (1988). *Poesía completa*. Edición crítica y estudio introductorio de Raúl Hernández Novás. La Habana: Editorial Arte y Literatura/Casa de las Américas.

_____ (1991). *Obras completas*. Edición crítica, prólogo, bibliografía e índices de Ricardo González Vigil. Lima: Banco de Crédito del Perú.

VÉLEZ, Julio (1991). *Poemas en prosa. Poemas humanos. España, aparta de mí este cáliz*. Edición crítica. Madrid: Cátedra.

VÉLEZ, Julio y Antonio MERINO (eds.) (1984). *España en César Vallejo*. 2 tomos. Madrid: Fundamentos.

ŽIŽEK, Slavoj (2001). *El sujeto espinoso. El centro ausente de la ontología política*. Buenos Aires: Paidós.

_____ (2008). *En defensa de las causas perdidas*. Madrid: Akal.

_____ (2011). *Primero como tragedia, después como farsa*. Madrid: Akal.

_____ (2012). *Viviendo al final de los tiempos*. Madrid: Akal.

_____ (2014). *Acontecimiento*. Madrid: Sexto Piso.

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 escritor¹.

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 Barthes² 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 Hart³, 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)⁴. 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 Vallejo⁵ 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 Benavídez 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)⁶.

En síntesis, el vestir de Vallejo no responde, como puede constatarse, 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 confiese 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.

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Centro de Estudios Vallejanos

Vol. 1, n.º 1, enero-junio, 2018, 311-324

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.31381/archivoVallejo.v1n1.5152

«Ceci n'est pas Vallejo», o «¿Quién no tiene su vestido azul?»: Vallejo y Magritte en traje de hombre

«Ceci n'est pas Vallejo», or «Who doesn't have a blue dress?»: Vallejo and Magritte in a man suit

ALAN SMITH SOTO

Boston University

aesmith@bu.edu



RESUMEN

El poeta peruano César Vallejo y el pintor belga René Magritte comparten querencias estéticas y vitales fundamentales, llevar al lector o el espectador por una serie de signos que chocan con el vacío aparente, el misterio, el surco prolífico. Una característica compartida es la frecuencia del motivo de la ropa masculina burguesa, signo de identidad del que el poeta se va despojando y en el cual el pintor insiste para dar con pasmoso aplomo en el misterio.

Palabras clave: Vallejo, Magritte, poética, ruptura, ropa.

ABSTRACT

The Peruvian poet, Cesar Vallejo, and the Belgian painter René Magritte share practical aesthetic and vital fundamentals. They lead the reader or the viewer through a series of signs that collide with

apparent void, mystery, prolific groove. There is a shared characteristic: the frequency of the reason for the masculine 'bourgeois', a sign of identity in which the poet goes stripping and in which the painter insists to present —with astounding and nonchalance— his mystery.

Keywords: Vallejo, Magritte, poetic, rupture, clothing.

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

COMPAÑEROS DE CAMINO

César Vallejo y René Magritte comparten en sus respectivas artes un tropo fundamental: la extrañeza. Sus signos se encuentran en (con)secuencias insólitas, un vino enviuda de una botella, un cutis se manifiesta por teléfono, unas botas se rematan en dedos del pie, un pubis de mujer es situado donde la boca estaría, el cielo con sus nubes se materializa en recortes de tijera que caminan por la acera. Los signos de Vallejo y Magritte son actos migratorios, pedazos de realidad desubicados y puestos en suelo extraño, que, al carecer de su contexto consensual, suscitan la sorpresa y el asombro, actitudes del observador que dilatan su pupila de manera que la realidad que estos artistas invocan entra a chorros en ella. Como dice el hablante de «Hallazgo de la vida», «me advierto en un país extraño, en el que todo cobra relieve de nacimiento [...] estamos en un mundo absolutamente inconocido» (320)¹. Magritte, por su parte, concuerda: «Je montre dans mes tableaux des objets situés là où nous ne les rencontrons jamais» (1979: 663). «[...] Le sentiment que j'ai du monde n'a de valeur —à mon sens —que lorsque le monde équivaut au mystère absolu. Ce sentiment est spontané et je crois que tout être humain doit l'avoir ressenti en ouvrant les yeux pour la première fois» (1979: 662), «es decir, por la primera vez» (320).

Si bien no tengo noticia de que el pintor belga haya conocido, directa o indirectamente al poeta peruano, sí hay evidencia bastante convincente de que Vallejo conociera la figura, y quizá la obra de Magritte. Recordemos brevemente la experiencia parisina del poeta de Santiago de Chuco. Vallejo llega a la ciudad de las luces el 13 de julio de 1923, abandonando su Perú natal para siempre. En la capital francesa, que lo era entonces también del mundo en lo que a las artes respecta, residirá el resto de su vida, hasta su muerte en la Clínica del Boulevard Aragón el 15 de abril de 1938, con importantes viajes a Rusia (1927, 1929 y 1931), y varios viajes a Madrid, incluyendo su larga estancia entre diciembre de 1930 y febrero de 1932, durante la

1 Todas las citas de la poesía de Vallejo indican entre paréntesis la página de la edición indicada en la bibliografía.

cual pudo vivir la proclamación de la Segunda República española, el 14 de abril de 1931.

En su importante artículo, «Autopsia del surrealismo», fechado «París, febrero de 1930», y publicado en la revista limeña *Variedades* el 26 de marzo de 1930, el despegue vallejiano ante André Breton es evidente: «por un milagro muy burgués Breton propuso a sus amigos la coordinación y síntesis de ambos métodos [el marxista y el surrealista]» (2002: 829). Aquí Vallejo reseña precisamente el *Segundo manifiesto surrealista* escrito por André Breton, en detalle, y es el caso que el único lugar donde Vallejo pudo haber visto ese *Segundo manifiesto* es en su lugar de publicación dos escasos meses antes: en el n.º 12 del órgano surrealista, *La Revolution Surrealiste*, fechado el «15 Décembre 1929». Es indudable, pues, que Vallejo tuvo en sus manos ese número.

¿Qué contenía ese número, además del *Segundo manifiesto*? En las hojas anteriores a las páginas numeradas, las 3 y 4, hay un gran anuncio de dos páginas de la exposición en la galería del promotor y merchant de Magritte, Cammile Goemans, con nueve pintores surrealistas, incluyendo a Magritte. La revista empieza así, imposible que Vallejo no lo viera. Y quizá, pudiera haber visitado esa exposición.

Pero no solo allí está Magritte, sino que un cuadro suyo, con la leyenda «Je ne vois pas la cachée dans la forêt», en el centro de la más famosa imagen surrealista de todas, es publicado en este número por primera vez en este fotomontaje también realizado por Magritte, en cuya cenefa compuesta por dieciséis fotos de fotomatón, probablemente de la plantilla surrealista, aparece el rostro de Magritte mismo, segundo de abajo arriba en el margen derecho. Además, el número contiene la respuesta de Magritte a la encuesta «De l'amour a son objet», en la página 72, que termina: «On ne peut pas détruire l'amour. Je crois à sa victoire». También contiene el número unas dos hojas de dibujos de Magritte, emparejados con leyendas incongruentes, como el dibujo de una hoja, con la leyenda «un canon». Creo que es justificado concluir que Vallejo por lo menos toma contacto con Magritte en este número que tuvo que haber leído. Magritte estará en París desde mediados de

septiembre de 1927 hasta el 7 de julio de 1930, amplio tiempo para que no podamos resistir a preguntar, ¿y si esos dos extranjeros en París se hubieran visto allí?

Con la madre, ambos guardarán una profunda relación a través de la muerte. La muerte de la madre de Vallejo, doña María de los Santos Mendoza y Gurrionero, el 8 de agosto de 1918, marcó radicalmente su poesía, en la que la figura de la madre, y otras semántica y fonéticamente afines como madera, materia, casa, puerta, familia, jalonan su poesía, desde su primera colección, *Los heraldos negros* hasta *España, aparte de mí este cáliz*, que el poeta apenas tiene tiempo de terminar poco antes de su muerte². También la muerte de la madre de Magritte, en condiciones más trágicas y dramáticas, deja una profunda huella en su arte. Regina Bertinchamps, después de varios intentos fallidos de quitarse la vida, por fin lo consigue, ahogándose en el río Sambre, una noche de febrero de 1912, cuando Magritte tenía catorce años. David Sylvester cita las palabras del amigo de Magritte, Louis Scutenaire: «The painter's mother had thrown herself into the water, and when the body was recovered her face was found to be covered by her night dress» (1992: 12). Y añade: «Magritte's fantasy about his mother's death has many echoes in his paintings [...] numerous instances of faces which are somehow concealed or absent» (1992: 14) —por ejemplo, *L'histoire centrale*—. Y observa: «What is certain is that the hidden faces were part of a consuming preoccupation with the hidden» (1992: 24). Lo escondido, y el misterio que esconden, será una preocupación central en el arte y pensamiento del pintor belga, como ya hemos escuchado en sus propias palabras.

De la relación posible, o, siquiera la afinidad, entre Vallejo y Magritte, tengo noticia de una mención de pasada, en el artículo de Stephen Hart «The World Upside-Down in the Work of César Vallejo», de 1985. A pesar del título, Hart observa otros casos de anomalías lógicas, no solo la inversión, o sea el mundo patas arriba, sino también, por ejemplo, el mundo trastocado en el espejo:

2 Ver Alan Smith Soto (2014: 109-117).

[...] often, this other mysterious self is suggested through the symbolic use of the mirror. In «Fabla salvaje», a short story of the same period, the protagonist, Balta Espinar, is perpetually haunted by the eerie reflection of himself in mirrors and water. A similar desire to go through the looking-glass forms the case of the poem, «Hay un lugar que yo me sé», published in *España* in 1923:

Mas el lugar que yo me sé
en este mundo, nada menos
hombreado va con los reversos.
—Cerrad aquella puerta que
está entreabierta en las entrañas
de ese espejo...

The mirror becomes symbolic of a door onto the beyond. A similar idea is expressed in *Trilce* VIII:

Pero una mañana sin mañana
entre los aros de que enviudemos
margen de espejo habrá
donde traspasaré mi propio frente
hasta perder el eco
y quedar con el frente hacia la espalda (1985: 165).

The poetic subject will pass through the looking-glass to become totally at one, with the reverse image of the self contained in the mirror. That other realm behind the mirror defies the Kantian categories of time (un mañana sin mañana) and space (quedar con el frente hacia la espalda). In its evocation of silent and timeless immobility, this poem brings to mind the canvass *La Reproduction interdite* by the Belgian artist René Magritte, in which a man is gazing into a mirror, at the back of his own head. Vallejo's poem, like Magritte's canvas, shows a topsy-turvy world that is strange and mysterious (1985: 165).



La reproduction interdite (1937).

SU VESTIDO AZUL

La ropa del hombre burgués es un signo distintivo de la figura humana en las pinturas de Magritte, figura que guarda una estrecha conexión, sino una identidad, con el hombre que las crea. En una entrevista publicada en la *Gazette littéraire*, de Lausanne, de 1966, Magritte protesta que su vida es una normal vida burguesa: «Ma vie ne présente rien de très pittoresque. Je suis d'une famille bourgeoise. J'ai fait des études. J'ai appris á peindre dans une académie de Bruxelles. J'ai un peu tâtonné» (1979: 652). Y pasa sin solución de continuidad a hablar de su arte:

J'ai surtout mûrement réfléchi. Cela m'a amené à reprendre non pas la forme mais le fond de la peinture. [...] J'estime essentiel de découvrir comment le monde peut nous intéresser profondément.

Or le monde nous intéresse profondément par son mystère. [...] Ce n'est donc pas une représentation du mystère que je recherche, mais des images du monde visible unies dans un ordre qui évoque le mystère (1979: 652).

La identificación de René Magritte, este hombre burgués, con su sujeto, vestido tantas veces en el atuendo, por no decir, el uniforme, de su clase, se manifiesta varias veces en su obra, pero explícitamente en este autorretrato, en que el artista pinta una cuadro de su mujer, Georgette, desnuda, encarnándola en el aire, precioso nuevo avatar del mito de Pigmalión:



Tentative de l'impossible (1928).

Por si quedara duda, vemos en la siguiente fotografía al pintor mismo, quien se ha tomado la molestia de encasquetarse un hongo, para acentuar su intención, con uno de sus más famosos cuadros, en que las consecuencias de los signos sujeto burgués-manzana, son alteradas, produciendo así el misterio tan anhelado y visitado por Magritte:



Magritte, sosteniendo una reproducción de *Le fils de l'homme* (1964).

Es precisamente la normalidad totalmente prevista del sujeto lo que hace posible la ruptura física y temporal subsiguiente en el arte del belga. Alicia en el país de las maravillas no está en el mundo del misterio, sino, precisamente, en el de las maravillas. René Magritte

avanza hacia un mundo «inconocido», a tientas, como un ciego, pero en vez del bastón detector por si hubiera tropiezos, adelanta su pincel hacia las cosas.

En la poesía del peruano, la ropa masculina, desde el sombrero hasta el tacón del zapato, es un motivo recurrente³, desde la mención de su lazo bohemio en *Los heraldos negros*, y el botón que con esmero le cose su amante, en *Trilce*, hasta la sandalia, en *España, aparta de mí este cáliz*⁴. Veamos un par de poemas de un momento intermedio, su larga estancia en París, escritos probablemente ambos antes de 1930, en que el poeta (es decir, el sujeto vallejiano), en uno, postula su cumplida banalidad burguesa, solo para desnudarse de ella en el segundo. En «Sombrero, abrigo, guantes», no hay en el poema mismo ni sombrero, ni abrigo, ni guantes: el poeta se deshace de esas prendas exteriores de caballero en el frío del otoño parisino, antes de entrar en el poema, quiero decir, antes de penetrar en el venerable café de la Regencia⁵, en una de cuyas salas apartadas le espera el humo de su propio cigarro, y la condición de la cual no ha podido librarse, un tedio de tiempo resistente: «el cómo qué sencillo, que fulminante el cuándo!» (330).

3 Verdaderamente, solo hace falta hojear un poco la poesía de César Vallejo para hallar la presencia de la ropa. Una lista muy parcial de poemas, incluiría:

En *Los heraldos negros*: «Fresco», «Idilio muerto», «La de mil»; en *Trilce*: VI, XXXV, XLIX, LVIII; en los poemas de París: «He aquí que hoy saludo», «El buen sentido», «Sombrero, abrigo, guantes»; en *España, aparta de mí este cáliz*: III, IV, VIII, XIII («Redoble fúnebre a los escombros de Durango»).

4 En «Fresco»: «Ella me acomodaba después los lazos negros / y bohemias de la corbata. [...]» (51); en *Trilce* VI: «El traje que vestí mañana / no lo ha lavado mi lavandera: lo lavaba en sus venas otílinas» (175). En *Trilce* XXXV: «Ella [...] se sienta a la orilla / de una costura, a coserme el costado / a su costado, / a pegar el botón de esa camisa, / que se ha vuelto a caer. Pero hase visto!» (211). La sandalia del paria se menciona en «Redoble fúnebre a los escombros de Durango».

5 Américo Ferrari anota: «En 1925 Vallejo va a vivir en el hotel Richelieu, en la calle Molière, muy cerca del Teatro de la Comedia Francesa y de la plaza del Palais Royal. Desde la ventana de su hotel conoció a Georgette Philippart, su futura mujer. En el café de la Régence, o a la puerta de dicho café, conoció en 1926 a Henriette Maise, con la que convivió hasta 1928 (dato acotado por Georgette Vallejo y Juan Larrea)». (Vallejo 1996: 442, nota 10).

Esta misma cotidianidad burguesa reviste por completo el poema «Altura y pelos», cuya primera versión fue publicada en *Mundial* (Lima) en el número del 18 de noviembre de 1927, con el título «Actitud de excelencia»⁶ y es, por lo tanto, del mismo momento vital del poeta que el «Sombrero, abrigo, guantes».

El poema empieza así:

¿Quién no tiene su vestido azul?

¿Quién no almuerza y no toma el tranvía,
con su cigarrillo contratado y dolor de bolsillo?

Pero aquí, ese «ennui» obsceno de aquel poema provoca ya la protesta contestataria, que se repite en cada estrofa: «¡Yo que tan sólo he nacido»; y finalmente, «¡Ay! yo que sólo he nacido solamente!» (328). Esta constatación, la de este yo que se reconoce fuera de la sociedad, que toma el tranvía y almuerza, y somete a contrato hasta su cigarrillo, cuyo dolor, como un libro de bolsillo es manejable y quizá barato, esta es la voz de una colectividad, cuyo desahucio Vallejo comparte, asume, y se encarga ahora de articular con su voz en trance de profeta⁷. Estamos lejos de aquel dandi bohemio de corbata de lazo negro, de aquel cuya novia planchaba sus camisas, y cosía como una dulce hebrea su botón con una hebra.

Efectivamente, la ropa en Vallejo es, con cierta insistencia, el sitio de la ternura y del cuidado de la mujer. El botón cosido, el cuello que la madre ajusta al abrigo del adulto: «Mi madre me ajusta el cuello del abrigo, no porque empieza a nevar, sino para que empiece a nevar» («El buen sentido») (309).

6 Nota de Américo Ferrari (Vallejo 1996: 328, nota a).

7 Hay, con importantes diferencias, algún atisbo de una conciencia de privilegio anteriormente, por ejemplo, incluso en *Los heraldos negros*, leemos en «La de mil»: «Yo le [al suertero, que vende lotería] miro el andrajo. Y él pudiera / darnos el corazón; / pero la suerte aquella que en sus manos / aporta, pregonando en alta voz, / como un pájaro cruel, irá a parar / adonde no lo sabe ni lo quiere / este bohemio dios» (77). Se trata del «andrajo» de un pobre, pero es el «otro», visto desde fuera, desde la congoja personal bohemia del hablante.

Para terminar, si bien no concluir, este breve estudio, veamos un regalo de la mirada comparativa, en relación con el tema de la ropa, la representación por parte de ambos artistas de un mismo objeto, una guardarropía y un armario. En *Trilce* XLIX, leemos:

Cierta guardarropía, sólo ella, nos sabrá
a todos en las blancas hojas
de las partidas. [...]
Buena guardarropía, ábreme
tus blancas hojas; [...]
En los bastidores donde nos vestimos,
no hay, no Hay nadie: hojas tan sólo
de par en par.
Y siempre los trajes descolgándose
por sí propios, de perchas
como ductores índices grotescos,
y partiendo sin cuerpos, vacantes,
hasta el matiz prudente
de un gran caldo de alas con causas
y lindes fritas.
Y hasta el hueso! (230-231).

Una guardarropía puede significar varias cosas diferentes, aunque relacionadas por el campo semántico de la ropa: lugar en un teatro donde se guardan las ropas y los objetos que se han de usar en las representaciones; guardarropa, o sea, un lugar donde dejar prendas en un lugar público, y también guardarropa en el sentido de armario. Todas las acepciones parecen responder a la significación del poema. Se menciona el teatro. Pero también unas «blancas hojas» que se abren, como si de un armario se tratara. Al final, las ropas se animan, descolgándose de las perchas por sí solas, y todo acaba en un «gran caldo». Pensamos que el objeto contenedor, el armario, nos remite al campo semántico de la madre, así como ese gran caldo con que termina el poema, en que el espacio materno sería una olla. La ropa, al cobrar protagonismo, deja al sujeto humano en una implícita desnudez, indicando asimismo nuestras personalidades de quita y pon.

Una suerte de confirmación de la lectura del poema vallejiano nos ofrece la pasmosa rima semántica del arte de Magritte, a su vez, con su ropero:



Homage to Mack Sennet, 1936.

Dentro del mueble cuelga un camisón por el que transparentan dos pechos femeninos, pero no hay cabeza. Recordemos, por un momento, el espanto del niño René, cuando, a los catorce años, ve a su madre muerta, en su camisón, con la cabeza cubierta, recientemente sacada del río⁸. El guardarropa asume metonímicamente el sustantivo «madre», como también ocurre, proponemos, con el guardarropa vallejiano.

8 David Sylvester nota: «The question arises whether Magritte did not make a conscious connection between the nightdress on a hanger and the image of the nightdress in the fantastic account of his mother's suicide which he gave Scutenaire in or around the 1930s» (1992: 303).

Consideremos, finalmente, una diferencia fundamental: René Magritte morirá con su hongo puesto, por así decir, buen burgués hasta su último aliento, su obra y su vida nos ofrecen hasta el final el trajeado sujeto burgués que, como no quiere la cosa, acerca una y otra vez su costumbre al misterio. Por su parte, César Vallejo irá despojándose, hasta pisar el suelo del sacrificio en su último libro, con la esencial «sandalia del paria» que emerge del polvo levantado por el bombardeo de Durango.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

HART, Stephen (1985). «The World Upside-Down in the Work of César Vallejo». BHS, 62, 163-177.

MAGRITTE, René (1979). *Écrits complets*. Edición y notas de André Blavier. París: Flammarion.

SMITH SOTO, Alan (2014). «Devastación y constancia de la casa vallejjiana». En FLORES HEREDIA, Gladys (ed.). *Vallejo 2014. Actas del Congreso Internacional Vallejo Siempre*. Lima: Editorial Cátedra Vallejo, 109-117.

SYLVESTER, David (1992). *Magritte: the Silence of the World*. New York: The Menil Foundation.

VALLEJO, César (1996). *Obra poética*. Edición crítica de Américo Ferrari. Madrid, París, México, Buenos Aires, Sao Pablo, Río de Janeiro, Lima: Colección Archivos.

_____. (2002). *Artículos y crónicas completos*. Vol. II. Presentación de Salomón Lerner Febres. Recopilación, prólogo, notas y documentación de Jorge Puccinelli. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Centro de Estudios Vallejanos

Vol. 1, n.º 1, enero-junio, 2018, 325-348

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.31381/archivoVallejo.v1n1.5153

El cadáver exquisito de César Vallejo

The exquisite corpse of Cesar Vallejo

STEPHEN M. HART

University College London

stephen.malcolm.hart@ucl.ac.uk



RESUMEN

En este ensayo me propongo arrojar nueva luz sobre la poética vallejana mediante una interpretación del poema «¡Oh botella sin vino! ¡Oh vino que enviudó de esta botella!...». En la primera parte me enfoco en la relación conflictiva que Vallejo tuvo con el surrealismo, y sobre todo la célebre noción del «cadáver exquisito». Analizo una faceta de la técnica compositiva de Vallejo, la cual se puede vislumbrar en cuatro de los primeros borradores «autógrafos» de los *Poemas humanos* (1938), publicados en la edición Fló-Hart de 2003. Propongo que, en «¡Oh botella sin vino! ¡Oh vino que enviudó de esta botella!...», Vallejo reconoce que la vanguardia —incluyendo el surrealismo— formó parte de su formación artística, pero finalmente el poeta peruano rechaza el «vino muerto» del surrealismo. En la segunda parte de la ponencia evalúo la proyección que, específicamente en *Poemas humanos*, Vallejo hace de su propio «cadáver exquisito».

Palabras clave: César Vallejo, surrealismo, cadáver exquisito, manifiesto poético, *Poemas humanos*.

ABSTRACT

This paper intends to provide a fresh understanding of Vallejo's poems through an interpretation of the poem «*iOh botella sin vino! iOh vino que enviudó de esta botella!...*» ('Oh bottle without wine! Oh wine the widower of this bottle!...'). The first part is focused on the troubled relationship between Vallejo and the surrealism, and particularly in his famous line «*cadáver exquisito*» ('exquisite corpse'). The facet of the compositional technique of Vallejo found in four of his '*autograph*' early drafts of *Poemas humanos* ('Human Poems', 1938) and published in the 2003 by Edition Flo-Hart is also analyzed. It is proposed that, in «*iOh botella sin vino! iOh vino que enviudó de esta botella!...*» Vallejo recognizes that the avant-garde - including surrealism - was part of his artistic training, but finally he rejects the «*vino muerto*» ('the dead wine') of surrealism. The second part of the paper evaluates Vallejo's projection, specifically in 'Human Poems', of his own 'exquisite corpse'.

Keywords: Cesar Vallejo, surrealism, exquisite corpse, poetic manifesto, *Poemas humanos* ('Human Poems').

Recibido: 27/03/18 Aceptado: 05/05/18 Publicado online: 31/08/18

*La obra de César Vallejo
puede contarse entre los logros
creadores más auténticos de
nuestro tiempo.*

THOMAS MERTON

César Vallejo es, quizá, uno de los poetas más incomprendidos del planeta. Y no hablo solamente de esa dificultad hermenéutica de su poesía, esa famosa ambigüedad vallejana¹. No, me refiero a algo más fundamental, a saber, la aparente contradicción entre su poesía y su prosa. Así, hay algunos críticos que consideran que hay una gran diferencia entre Vallejo el poeta y Vallejo el periodista. Un buen ejemplo de este punto de vista es la intervención del poeta y crítico Eliot Weinberger². En mayo de 1994, en Nueva York, Weinberger dio una conferencia interesantísima sobre la poesía revolucionaria, y dijo lo siguiente de Vallejo:

In retrospect, there is perhaps only one major world poet who managed to keep his commitment to Communism, keep writing, and never write a line of doggerel: Cesar Vallejo. His solution was to churn out colorless Party-hack prose and keep the poetry utterly uncontaminated, free to do whatever he wished: a prose to serve the people, and a poetry to serve poetry. Not coincidentally, it may be the most political, and the most revolutionary, poetry every written by a Latin American – a poetry not only written out of extreme poverty and the trashheap of history, but one that dismantled and reinvented the received language of the conquistadors (1999: 35).

Primero, debo confesar que estoy de acuerdo completamente con Eliot Weinberger cuando dice que la poesía escrita por Vallejo es la

1 Véanse Eduardo Neale-Silva (1975), Ricardo González Vigil (2009) y Alain Sicard (2015).

2 Weinberger también es un traductor destacado de la poesía de Octavio Paz, Vicente Huidobro y Xavier Villarrutia al inglés.

más revolucionaria de cualquier poeta latinoamericano —incluyendo a Pablo Neruda— y que es una poesía escrita a consecuencia de una pobreza extrema y derivada del basurero de la historia. Conuerdo igualmente con su criterio cuando añade que, en su poesía, Vallejo desmanteló —para luego recrearla— la lengua recibida de los conquistadores españoles que llegaron al Nuevo Mundo a finales del siglo XV. Y también acepto la opinión ofrecida por Weinberger cuando dice que Vallejo se mantuvo fiel al comunismo pero, por eso, nunca escribió versos ramplones (en inglés «doggerel»). Pero lo que no puedo aceptar es la idea propuesta por Weinberger de que había una línea divisoria clara y precisa entre el Vallejo que escribió prosa para servir al pueblo y poesía para servir a la poesía. En efecto, Weinberger sugiere que la solución escogida por Vallejo era, por un lado, producir en serie artículos que seguían la línea del partido como reportero del tres al cuatro y, por otro, escribir poesía para servir la causa trascendental de la poesía. Esta última afirmación la interpreto como un equivalente poético de «el arte por el arte», a saber, que la poesía tiene la meta exclusiva de crearse (es decir, crearse a sí misma) —y así la política no puede entrar legítimamente en la casa de la poesía—. El problema con el análisis de Weinberger —a despecho de tener algunos componentes sensatos— es que nos ofrece una versión esquizofrénica de Vallejo: hay el Vallejo que escribió poesía (el verdadero) y el Vallejo que escribió articulillos de baja calidad intelectual (el postizo). Y, a pesar de residir en la misma cabeza, estas dos versiones de «Vallejo» no se conocieron. Efectivamente, la interpretación de Weinberger —que no es muy lejana de la perspectiva de Juan Larrea, según veremos más adelante— le quita importancia al periodismo de Vallejo injustamente y convierte al Vallejo político en una máscara del yo auténtico del poeta³. En lo que sigue voy a cuestionar la tesis de Weinberger, y tratar de localizar un espacio común en que

3 Ha habido varios estudios del periodismo de Vallejo, que enfatizan, por ejemplo, su importancia en su obra en un sentido más general, incluyendo Emilio Cabezas Olías, *Prosa creativa y prosa crítica de César Vallejo* (tesis, New York University, 1971); Winston Orrillo (Lima: UNMSM, Fondo Editorial, 1998) y Valentino Gianuzzi Armijo, *César Vallejo's Journalism in Context: A Quest for Autonomy* (tesis doctoral, University College London, 2013).

pueden coexistir estas dos proyecciones de Vallejo: el yo poético y el yo ensayístico. Y trataré este asunto desde la óptica del surrealismo y su técnica del cadáver exquisito.

El papel desempeñado por el surrealismo en la obra de Vallejo es ambiguo. André Coyné, por ejemplo, en un ensayo publicado en 1970, «Vallejo y el surrealismo», analizó la ruptura de Vallejo con los surrealistas en 1930, pero, al mismo tiempo, señaló la presencia de elementos ilógicos en la obra poética de Vallejo que se asemejan al estilo surrealista (1970: 243-301). Por su parte, Keith McDuffie (1977) propuso que Vallejo, al romper con André Breton, probablemente no entendía muy bien los fundamentos del surrealismo. Finalmente, Juan Larrea, quien estuvo con Vallejo en Francia y en España a finales de los años veinte y a principios de los años treinta, puntualizó que, en su opinión, y aun teniendo en cuenta que Vallejo por razones políticas se alejó públicamente del surrealismo en 1930, había rastros típicamente surrealistas en su poesía:

Podrían también sostenerse dentro del mismo tema —seguía yo cavilando— y en contradicción con la preceptiva de los escritores soviéticos y aun con las propias opiniones del poeta en 1930 en adelante, que en su poemario póstumo no solo se advierten rastros sino hasta maneras típicamente surrealistas, ya que el control racional que revelan algunas de sus composiciones merece calificarse de mínimo (1980: 254).

Así podemos ver que hay una variedad de opiniones con respecto a la supuesta influencia del surrealismo sobre Vallejo; algunos ven la ruptura de Vallejo con el surrealismo como un rechazo radical y consciente mientras otros la interpretan como un acto público y pragmático que no expresa adecuadamente la actitud interna de Vallejo⁴. En efecto, estamos vislumbrando la aparición de la misma «máscara» propuesta por Eliot Weinberger. Y la pregunta otra vez se hace: ¿Vallejo es Vallejo?

4 Para un análisis de la perspectiva larreana sobre Vallejo, véase Stephen Hart (2014: 295-297).

¿Fue Vallejo consistente en su comprensión del credo surrealista y su rechazo del mismo?

Revisemos otra vez los hechos del caso, empezando con la historia del «cadáver exquisito», una técnica verbal y visual usada por los surrealistas en París en los años veinte. El cadáver exquisito se basa en un viejo juego de mesa llamado «consecuencias» en el cual los jugadores escribían por turno en una hoja de papel, la doblaban para cubrir parte de la escritura, y después la pasaban al siguiente jugador para otra colaboración. El primer caso del cadáver exquisito fue inventado en 1925 en la casa de Marcel Duhamel en 54, rue du Château en París; el grupo de los creadores consistía, aparte de Duhamel, en Yves Tanguy y Jacques Prévert. Las palabras tenían que salir en el orden siguiente: sujeto-verbo-complemento, y el primer ejemplo del cadáver exquisito verbal fue la frase o poema «le cadavre exquis boira le vin nouveau» (el cadáver exquisito beberá el vino nuevo). Muy pronto el cadáver exquisito se convirtió en una moda literaria, y se publicó un número especial de *La Révolution surréaliste*, el portavoz de los surrealistas, dedicado a la escritura automática y al cadáver exquisito. En el número 9-10 de *La Révolution surréaliste*, por ejemplo, que apareció en octubre de 1927, se incluyeron muchos ejemplos del «cadáver exquisito», tales como «L'huître de Sénégal mangera le pain tricolore» y «La grève des étoiles corrige la maison sans sucre».

serpentin de papier, comme on en jette dans les fêtes et les bars de nuit.

Ces visites rentrent de plus en plus dans la normale. Pas une nuit ne s'est passée depuis le 16 novembre sans qu'elle vienne et son abstention me causerait probablement un trouble inexprimable. J'ai besoin qu'elle vienne.

Quant à la manière dont elle part, je ne m'en rends, la plupart du temps, pas compte. Je me réveille au matin, sans savoir comment je me suis endormi et avec jusqu'au dernier moment de mes souvenirs de l'état de veille, le souvenir de sa présence.

Il m'est arrivé de rentrer tard et de n'être pas encore endormi quand elle arrivait, mais il ne m'est jamais arrivé de n'être pas encore couché à ce moment. A trois reprises, je l'ai vue partir. J'ai entendu la porte se refermer derrière elle et son pas décroître dans la cour. Une nuit de pluie, j'ai remarqué que ses chaussures étaient tachées de boue.

Enfin, deux fois, j'ai couché ailleurs que chez moi. A deux heures environ, je me suis réveillé et j'ai été torturé par l'idée qu'elle était seule chez moi et que peut-être le feu était éteint. Dans une somnolence voisine de l'anéantissement, j'évoquais mon atelier dans ses moindres détails et elle, seule, assise dans le fauteuil. Cela me causait une telle gêne que désormais je ne coucherai plus ailleurs que chez moi.

Nuit du 16 décembre 1926.

J'avais résolu dans la journée de mettre mon fantôme à l'épreuve en le touchant. Je devais poser ma main sur la sienne. Qu'attendais-je de cet acte? Je ne saurais le dire, mais j'attendais quelque chose.

Et tout s'est passé le plus normalement du monde. Je crois avoir posé ma main sur la sienne. Elle l'a retirée, mais n'est pas partie. Je dis « crois » car au réveil j'ai douté de l'avoir fait et je me suis trouvé en présence d'un moi-même sceptique et chicaneur. Pour convaincre ce second dont les arguments me désespèrent, j'ai résolu de tuer cette nuit *** avec un poignard malais à longue lame.

Nuit du 17 décembre 1926.

Comment ai-je pu imaginer un acte aussi stupide. Elle est venue et je n'ai rien fait. J'ai trouvé ce matin le poignard près de mon oreiller. Comment ai-je pu croire que je m'en servirais?

Nuit du 18 décembre 1926.

Et pourtant j'ai voulu recommencer et, au matin, je ne me rappelle pas ce qui s'est passé. Elle est venue et s'est assise. Ce matin, j'ai retrouvé le poignard sur le fauteuil. Impossible, absolument impossible de savoir ce qui s'est passé. Pourvu qu'elle revienne la nuit prochaine.

Nuit du 19 décembre 1926.

Elle est revenue.

Nuits du 20 décembre 1926 au 5 janvier 1927.

Elle est venue chaque nuit, mais le souvenir que je garde de ses visites est de moins en moins précis. Je ne saurais plus dire au réveil si elle s'est assise sur le lit ou sur le fauteuil.

Nuit du 6 janvier 1927.

Pour la première fois depuis le début de ses visites, je ne puis affirmer que *** est venue cette nuit. Il me semble bien qu'elle est arrivée, mais je ne puis faire la différence entre la perception de cette visite et l'habitude que j'en ai prise.

Nuits du 6 au 24 janvier 1927.

Je doute de plus en plus qu'elle continue à venir me voir. Certains jours j'en suis presque certain mais le lendemain je suis presque persuadé que mes souvenirs me trompent.

Nuit du 25 janvier 1927.

Elle n'est certainement pas venue cette nuit et pourtant j'étais éveillé à l'heure habituelle de son arrivée et je ne me suis pas endormi avant le petit jour.

Nuit du 26 janvier 1927.

Elle n'est pas venue.

Nuits du 27 janvier à fin février.

Elle ne vient certainement plus. J'ai continué à m'éveiller à l'heure de sa visite journalière et, au début, j'avais sans la voir l'impression de sa présence. Puis cette impression a disparu. Les dernières nuits j'ai dormi sans m'éveiller.

Maintenant.

Elle ne reviendra plus.

Robert DESNOS.

LE CADAVRE EXQUIS :

« LA VAPEUR AILÉE SÉJOURNE L'OISEAU FERMÉ À CLÉ. »

« L'EFFRÉY DU SÉNÉGAL MANGERA LE PAIN TRICOLOR. »

« LA GRÈVE DES ÉTOILES CORRIGE LA MAISON SANS SUCRE. »

« LE MILLE-PATTES AMOUREUX ET PHÈLE RIVALISE DE MÉCHANCÉTÉ AVEC LE CORTÈGE LANGUISSANT. »

« LE CHLORE EN POIRE FAIT PARLER LES SÉNÉCHILUX ATROCES. »

« LE BOTTIN, OUI LE BOTTIN SENSUEL, POURFENDRA ISABEAU DE BAVIÈRE. »

« MONSIEUR, MADAME ET LEURS ENFANTS DÉCOLORÉS SE PERDENT VOLONTIERS DANS LES BERTIERS AVEC LES TITÉRIÈRES RAPIDES. »

Figure 1. *La Révolution surréaliste*, numéro 9-10 (octobre 1927), p. 11.

El «cadáver exquisito» también podía ser visual, y en ese caso el orden de sujeto-verbo-complemento empleado en el «cadáver exquisito» verbal se reemplazaba por el orden siguiente: cabeza-estómago-pies, según vemos en este dibujo del hombre-araña-cántaro, que salió en el mismo número de *La Révolution surréaliste*:

REVES

Aragon :

Après une longue marche je me trouve dans un compartiment de troisième classe où il y a d'autres voyageurs que je distingue mal. Sur le point de m'endormir je remarque que les secousses régulières du wagon scandent un mot, toujours le même, qui est à peu près *Adéphaude*. L'adéphaude est une pierre précieuse jaune que je vois posée dans le filet à côté d'un paquet très mal fait, enveloppé dans de la toile d'emballage, sur lequel une étiquette de chemin de fer porte cette inscription : Rhodes 1415, ce qui est une erreur, j'en suis convaincu. Il m'est impossible de retrouver la bataille dont il est question, malgré les vannières que j'interroge l'un après l'autre au bord de cet interminable marécage que je traverse sous l'aspect d'un vagabond. Je suis arrivé dans un compartiment de deuxième classe. Je me fais sur un ton sardonique l'observation qu'il y a maintenant dans le filet deux paquets portant la mention : Rhodes sans date. A ce moment je remarque dans le coin opposé une jeune dame qui parle avec agitation à un compagnon d'abord invisible, qui pourrait être moi-même, ou quelque parent éloigné d'une certaine dame Carnegie que je pense avoir connue dans mon enfance. La jeune dame est habillée avec une grande élégance. Je n'arrive à saisir que quelques mots de la conversation : « ... au défaut de *laque*... » Il s'agit évidemment des paquets qui en effet ont un aspect extraordinairement écaillé. Je tourne les yeux vers l'interlocuteur de la dame et je m'aperçois qu'il est couvert d'une armure qui le cache complètement. Je me lève indigné. A mes pieds se trouvent les restes d'une collation froide. La dame s'essuie les mains avec un mouchoir de dentelle. Nous sommes en pleine campagne, auprès d'un talus. C'est le soir de la bataille de Mari-guan.

Pierre Naville :

L'action se passe dans le jardin de la maison, rue de Grenelle. Placé derrière une fenêtre quelconque j'aperçois dans ce jardin trois généraux, parmi lesquels se distingue le général Gouraud. Les regardant avec beaucoup d'attention, je me trouve maintenant dans une pièce de la maison en contre-bas qui ne comporte comme ouverture qu'un soupirail grillagé, au ras du sol. Je prends un browning et je tire à travers ce soupirail sur le général Gouraud, que je tue net. Il tombe à terre, raide, face en avant, et les deux autres généraux (il y a donc leur costume, casquette, décorations, sabre, etc...) se précipitent sur son

cadavre, le soulèvent, et l'apportent vivement vers ce soupirail au travers duquel je viens de tirer, ouverture d'un sous-sol dans lequel je ne me trouve plus maintenant. Le carreau du soupirail a été brisé par la balle du revolver, et c'est par l'étroite ouverture ainsi pratiquée que le général Gouraud est introduit dans le sous-sol. Les deux autres officiers s'éloignent rapidement. Au même instant je me trouve reporté dans une chambre à l'étage supérieur, pour l'alibi.

L'appareil de la justice est mis en branle. Il y a dans cette maison un nombre énorme de policiers et de juges d'instructions. Qui a tiré ? qui a ramené le cadavre dans le sous-sol ? on sait que j'étais dans la maison, on m'interroge. Naturellement je nie sur le fond, je ne comprends rien. Mais voici de quelle façon : j'affirme avoir été dans la pièce d'où est parti le coup au moment où l'on a tiré ; j'ai tout vu, mais rien compris, donc rien fait. Pourquoi tuerais-je un général de cette manière absurde ? Précisément parce que je suis seul à affirmer que j'étais dans la pièce d'où l'on a tiré (tandis que « des témoins » prétendent m'avoir rencontré ail-



Le cadavre exquis

Figura 2. *La Révolution surréaliste*, número 9-10 (octubre 1927), p. 8.

Uno de los más famosos ejemplos del cadáver exquisito visual fue el dibujo colectivo, hecho por Duhamel, Tanguy y Prévert, de una mujer desnuda con cabeza de cabra y con unas raquetas de tenis en los pies (Durozoi 1997: 112-123 y Caws 2004: 62-63).

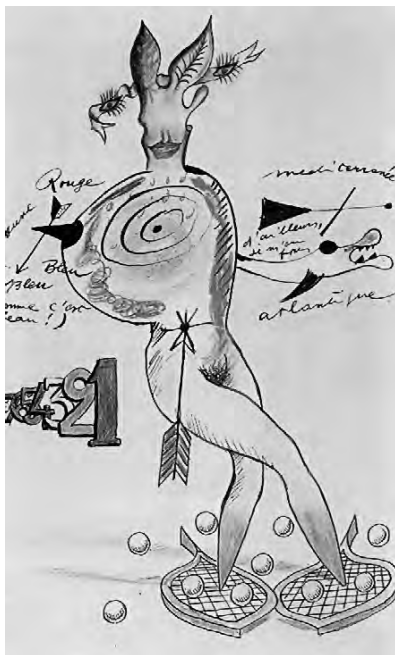


Figura 3. «Cadáver exquisito» de Marcel Duhamel, Yves Tanguy y Jacques Prévert (1925-1927).

El juego consistía en la lógica del pliegue o del doblar del papel, por lo cual las asociaciones diferentes de varios jugadores podían unirse para crear un «monstruo único»⁵. El resultado, por lo demás, traspasaba el producto acumulativo de las contribuciones individuales, y superaba el poder de la imaginación individual. Según Breton, convalidaba la

5 Un buen ejemplo de este monstruo único es el cuadro de Max Ernst, «L'Ange du foyer ou Le Triomphe du surréalisme», pintado en el mismo año en que Vallejo escribió «¡Oh botella sin vino! ¡Oh vino que envidó de esta botella!...», a saber, 1937; véase *La Revolution surréaliste: L'exposition* (Paris: Pompidou, 2002: 47).

creencia surrealista en el poder transformativo del subconsciente, desencadenado a través de juegos, los cuales funcionaban mediados por ciertas reglas⁶. Mientras que en el manifiesto de 1924 Breton había privilegiado la escritura automática como la definición misma del surrealismo, para 1930 ya había decidido defender el cadáver exquisito como el instrumento más apto para darle acceso al subconsciente (Mical 2006: 160-161)⁷. Por eso Breton describió —con mucho entusiasmo— el método y el objetivo de la técnica del cadáver exquisito en el *Segundo Manifiesto del Surrealismo* en 1930:

Au cours de diverses expériences conçues sous forme de «jeux de société», et dont le caractère desennuyant, voire récréatif, ne me semble en rien diminuer la portée: textes surréalistes obtenus simultanément par plusieurs personnes écrivant de telle à telle heure dans la même pièce, collaborations devant aboutir à la création d'une phrase ou d'un dessin unique, dont un seul élément (sujet, verbe ou attribut – tête, ventre ou jambes) a été fourni par chacun [...], à la définition d'une chose non donnée [...], à la prévision d'événements qu'entraînerait la réalisation de telle condition tout à fait insoupçonnable [...], etc., nous pensons avoir fait surgir une curieuse possibilité de la pensée, que serait celle de sa *mise en commun*. Toujours est-il que de très frappants rapports s'établissent de cette manière, que de remarquables analogies se déclarent, qu'un facteur inexplicable d'irrefutabilité intervient le plus souvent, et qu'à tout prendre c'est un des lieux de rencontres les plus extraordinaires (1977: 140)⁸.

6 Breton, «Le surréalisme et la peinture». En *La Révolution surréaliste*. N.º 9-10, octubre 1929, 36-43.

7 Para una discusión más detallada del papel desempeñado por el subconsciente en el arte según los surrealistas, véase André Breton (1929 y 1977); y A. Brotchie (1993: 25 y 143-144). En efecto, el mismo número de *La Révolution surréaliste* tiene un ensayo de Freud traducido al francés, «La question de l'analyse par les non-médecins», *La Révolution surréaliste*. N.º 9-10, octubre 1929: 25-32, el cual tiene dos ilustraciones que son cadáveres exquisitos (28 y 30).

8 Véase también *Surrealism and Architecture* (Mical 2006: 160).

Como Breton indica, el elemento más importante del juego surrealista —el cual daba acceso al subconsciente— era el azar. Y fue precisamente ese elemento del azar que Vallejo focalizó para crear su crítica del surrealismo, según veremos.

Desgraciadamente para Breton, el mes de enero de 1930 fue precisamente el momento escogido por los surrealistas para deshacerse de su líder. El rechazo muy público de Breton —lo llamaron «cadáver», así imitando al gesto original de Breton mismo, quien insultó a Anatole France, calificándolo de «cadáver» de la cultura francesa y símbolo de su antiintelectualismo (Breton 1977: 14)— fue el acto que inspiró, a su turno, a Vallejo para atacar a Breton.



Figura 4. «Un Cadavre», 15 de enero de 1930.

En su artículo titulado «Autopsia del superrealismo», escrito en París en febrero de 1930 y publicado en *Variedades* el 26 de marzo de 1930 (n.º 1151), Vallejo señala que hay una crisis en el Occidente —la llama «el ocaso de la civilización capitalista»— y anuncia la muerte del surrealismo:

La última escuela de mayor cartel, el superrealismo, acaba de morir oficialmente. En verdad, el superrealismo, como escuela literaria, no representaba ningún aporte constructivo. Es una receta más de hacer poemas sobre medida, como lo son y serán las escuelas literarias de todos los tiempos. Más todavía. No era ni siquiera una receta original. Toda la pomposa teoría y el abracadabrante método del superrealismo fueron condensados y vienen de unos cuantos pensamientos esbozados al respecto por Apollinaire. Basados sobre estas ideas del autor de *Caligramas*, los manifiestos superrealistas se limitaban a edificar inteligentes juegos de salón relativos a la escritura automática, a la moral, a la religión, a la política (2002a: 828-829).

Vallejo había estado al tanto durante los años veinte de los percances y altibajos del surrealismo en París —en efecto, el poeta peruano los había vivido él mismo— y se refirió en el artículo a la decisión tomada por los surrealistas en 1927 de politizarse:

Pero, más tarde, andando las cosas, los superrealistas llegaron a apercibirse de que, fuera del catecismo superrealista, había otro método revolucionario tan «interesante» como el que ellos proponían: me refiero al marxismo. Leyeron, meditaron y, por un milagro muy burgués de eclecticismo o de «combinación» inextricable, Breton propuso a sus amigos la coordinación y síntesis de ambos métodos. Los superrealistas se hicieron inmediatamente comunistas. Es solo en ese momento —y no antes ni después— que el superrealismo adquiere cierta trascendencia social (Vallejo 2002a: 829-830).

Sin embargo, los surrealistas, según Vallejo, terminaron por desviarse del «buen camino»:

Por desgracia, Breton y sus amigos, contrariando y desmintiendo sus estridentes declaraciones de fe marxista, siguieron siendo, sin poderlo evitar y subconscientemente, unos intelectuales anarquistas incurables. [...] A la hora en que estamos, el superrealismo —como movimiento marxista— es un cadáver. (Como cenáculo meramente

literario —repito— fue siempre, como todas las escuelas, una impostura de vida, un vulgar espantapájaros). La declaración de su defunción acaba de traducirse en dos documentos de parte interesada: el *Segundo Manifiesto Superrealista* de Breton y el que, con el título de *Un cadáver*, firman contra Breton numerosos superrealistas, encabezados por Ribemont-Dessaignes (Vallejo 2002a: 831)⁹.

La actitud de Vallejo parecía muy clara: rechazo total del surrealismo por razones tanto políticas como artísticas. Según puntualizó en los párrafos concluyentes del artículo:

Así pasan las escuelas literarias. Tal es el destino de toda inquietud que, en vez de devenir austero laboratorio creador, no llega a ser más que una mera fórmula. Inútiles resultan entonces los réclames tonantes, los pregones para el vulgo, la publicidad en colores, en fin, las prestidigitaciones y trucos del oficio. Junto con el árbol abortado se asfixia la hojarasca (Vallejo 2002a: 833).

Los vallejistas —por lo general, y con algunas excepciones aisladas tales como Juan Larrea— aceptaron la narración: Vallejo se desvió del surrealismo en febrero de 1930. Fue una pauta de su largo camino político.

Sin embargo, todo cambió en 1996. En un artículo publicado en aquel año Juan Fló dio la noticia sorprendente del hallazgo inesperado de un conjunto de fotografías de unos manuscritos de Vallejo cuya existencia, a la sazón, era totalmente desconocida. Fueron las primeras versiones de cincuenta y dos poemas de *Poemas humanos* y *España, aparta de mí este cáliz*. Vallejo los usó como un archivo para crear las copias dactilográficas de sus poemas, los cuales se publicaron en la edición príncipe de 1938, editada por Georgette, los *Poemas humanos*, y en edición facsimilar en 1968. Primero, estos autógrafos demostraron

9 Los surrealistas que atacaron a Breton en el panfleto «Un cadavre» (enero de 1930) fueron —aparte de Georges Ribemont-Dessaignes— Robert Desnos, Raymond Queneau, Michel Leiris, Jacques Prévert, Roger Vitrac y Max Morise.

que la fecha que figuraba en las copias dactilográficas era la misma que la que aparecía en los autógrafos. En efecto, Vallejo había escrito sus poemas el mismo día que figuraba en la versión mecanografiada. Esta siempre había sido la tesis de Juan Larrea, el enemigo de la viuda de Vallejo, Georgette. Este hecho sugería otra hipótesis. Por eso quizá Georgette solo había querido publicar los autógrafos si las circunstancias fueran propicias (Fló y Hart 2003: xii-xvii). En efecto, los autógrafos fueron publicados después de la muerte de Georgette.

Pero había otra pista en los autógrafos que nadie esperaba. Los autógrafos descubiertos por Juan Fló demostraron que Vallejo utilizaba una fórmula para escribir sus poemas (o, por lo menos, cuatro de ellos)¹⁰. Antes de escribir el poema Vallejo incluía en el margen derecho de la página una lista de vocablos que, metódicamente, utilizaba para escribir el poema. El orden de las palabras en la lista correspondía, por ejemplo, al orden de aparición de estas mismas palabras en el poema. Después de integrarlas en el poema, Vallejo las tachaba en la lista, para certificar su inclusión en el mismo. Curiosamente, estas palabras no tenían nada que ver ni con el argumento ni con el contexto ni la idea primaria del poema; parecían arbitrarias, azarosas. Dada la aparente arbitrariedad de las palabras en la lista, la composición de los poemas de Vallejo demostraba una semejanza sorprendente con la fórmula utilizada por los surrealistas, es decir, el famoso «cadavre exquis» mencionado arriba. Una interpretación posible de esta evidencia es que demuestra otra vez la existencia de una supuesta máscara de Vallejo, a saber, que Vallejo decía una cosa públicamente —para mantener cierta distancia política entre él y los surrealistas—, pero, clandestinamente en su gabinete, hacía otra. Recordemos que Larrea sugirió que muchas de las composiciones de *Poemas humanos* son «visiblemente desesperadas y un tanto surrealistas» (1980: 255). ¿Cómo explicamos esta contradicción? ¿Fue Vallejo un hipócrita?

10 Se trata de cuatro poemas, que son: «¡Oh botella sin vino! ¡Oh vino que enviudó de esta botella!...», «Al fin un monte...», «Quiere y no quiere su color mi pecho...», y «Terrestre y oceánica...»; véanse los facsímiles de estos cuatro poemas en *César Vallejo: autógrafos olvidados*. Edición facsimilar de cincuenta y dos manuscritos al cuidado de Juan Fló y Stephen M. Hart (2003: 40-42 y 73).

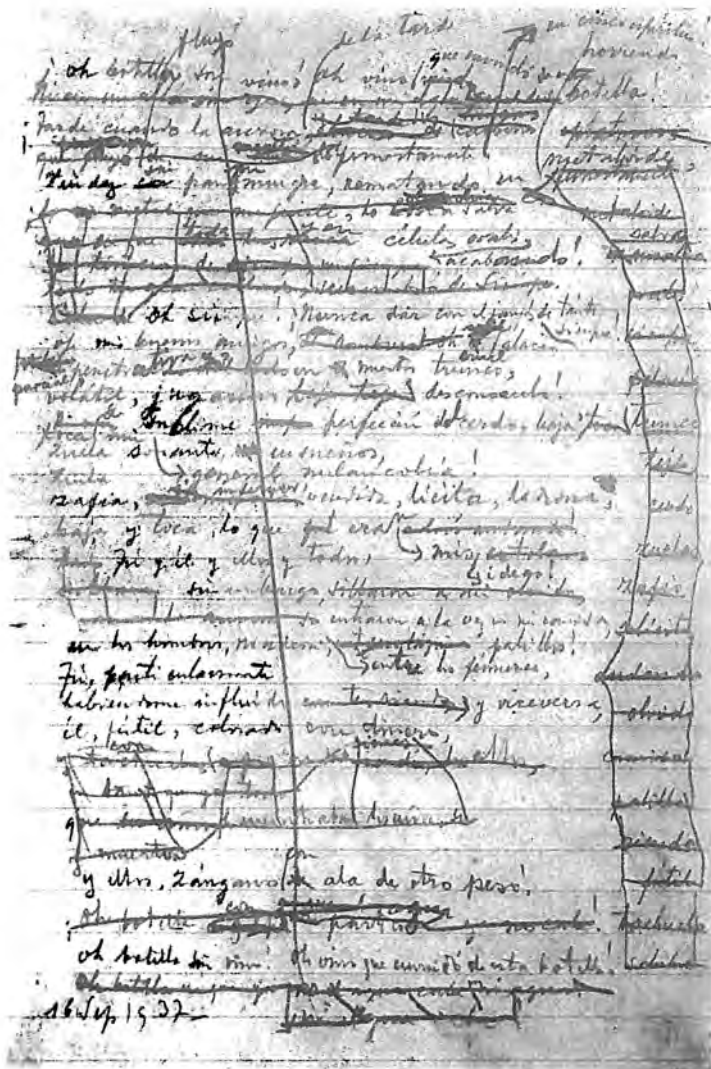
Dados los confines limitados de este ensayo, me propongo analizar uno de los autógrafos de estos cuatro poemas, para tratar de penetrar en lo que Vallejo, en el artículo arriba citado, llama el «austero laboratorio creador» del verdadero artista. La fecha en que se escribió el poema fue el 16 de septiembre de 1937, es decir, siete años y siete meses después de la composición de su artículo en contra del surrealismo. La primera cosa que hay que subrayar es que la lista de las palabras escogidas y escritas en el lado derecho de la página en que Vallejo escribió su poema es muy evidente en el facsímil del poema. Las palabras incluidas en la lista, en efecto, parecen bastante extrañas para un poema dedicado a una botella sin vino. Incluyen, por ejemplo, palabras tales como «teje», «olvido», «zuela», «cerdo», «zafia», «fútil», «metaloide» y «palillos». Parecen encajar bien con la fórmula del cadáver exquisito por su arbitrariedad evidente.

Pero hay una característica del poema que indica que Vallejo sabía exactamente lo que hacía, y es el detalle del vino en el poema. No es casual que el primer poema creado por los surrealistas y ofrecido como el prototipo del cadáver exquisito fuera un poema dedicado igualmente al vino. Según anotamos arriba, el primer poema creado en francés utilizando este nuevo «método» rezaba así:

«Le cadavre - exquis - boira - le vin - nouveau»
(El cadáver exquisito beberá el vino nuevo).

Y esta fusión ilógica de elementos nació de una nueva visión del mundo, según los surrealistas. Eran las mismas palabras utilizadas por todo el mundo, claro, pero su ordenamiento —fijado por lo que Breton llamó la «chimie de l'intelligence»— les dio un sesgo completamente diferente¹¹. Vallejo —según sus artículos periodísticos demuestran— había seguido de cerca los debates y los altibajos de los surrealistas en los años veinte y no es posible, en mi opinión, proponer que Vallejo hubiera escogido el tema del vino por mera coincidencia en su poema.

11 «Le surréalisme et la peinture». En *La Révolution surréaliste*. N.º 9-10, junio 1929, 43.



Facsimil 6: ‘¡Oh botella sin vino! ¡Oh vino que enviudó de esta botella!’ (16 de septiembre, 1937)

Figura 5. Facsímil de «¡Oh botella sin vino! ¡Oh vino que enviudó de esta botella!...».

Según veremos, el primer poema escrito por Vallejo en que utiliza el «método» surrealista fue una exploración de la temática del poema prototípico de los surrealistas por un lado —la existencia de una botella con «vino nuevo» (*vin nouveau*)— al mismo tiempo que una indagación en el concepto que subyacía la fórmula, a saber, el azar como factor determinante de la vida y del arte.

La primera mera estrofa de «¡Oh botella sin vino! ¡Oh vino que enviudó de esta botella!...» nos presenta una escena cotidiana en que el vino de una botella ha sido bebido, y por eso el vino está muerto, y la botella se ha convertido en una «viuda» de su vino:

¡Oh botella sin vino! ¡Oh vino que enviudó de esta botella!...

Tarde cuando la aurora de la tarde

flameó funestamente en cinco espíritus.

Viudez sin pan ni mugre, rematando en horrendos metaloides

y en células orales acabando (Vallejo 1997: 165, vol. III).

Vallejo alude, irónicamente, por lo demás, al contraste que existe en el poema surrealista prototípico, según el cual «El cadáver exquisito beberá el vino nuevo», y la situación en que se encontraba el poeta en septiembre de 1937, simplemente mira y considera una botella de vino que acaba de beber. El vino ha «muerto», y por eso, «enviudó» de su botella. La «muerte» del vino fue acompañada por un espectáculo celestial, con «llamas» («flameó») y la aparición de «cinco espíritus». Sin embargo, este vino nuevo tuvo un triste destino final; desapareció en la boca de Vallejo («en células orales acabando»). La segunda estrofa sigue con la meditación del poeta sobre el «destino» del pobre vino:

¡Oh siempre, nunca dar con el jamás de tánto siempre!

¡Oh mis buenos amigos, cruel falacia,

parcial, penetrativa en nuestro trunco,

volátil, jugarino desconsuelo!

Esta destrucción oral del vino crea en el alma del poeta un estado de «desconsuelo», porque parece demostrar que no hay eternidad dentro

del tiempo («¡Oh siempre, nunca dar con el jamás de tanto siempre!»). Entonces Vallejo rechaza los consejos de sus «buenos amigos», que en este caso propongo que son los surrealistas, por sus palabras falaces que penetran —como el vino— en su cuerpo («trunco»), porque es nada más un juego efímero («volátil, jugarino desconsuelo»).

¡Sublime, baja perfección del cerdo,
palpa mi general melancolía!
¡Zuela sonante en sueños,
zuela
zafia, inferior, vendida, lícita, ladrona,
baja y palpa lo que eran mis ideas! (Vallejo 1997: 165, vol. III).

Vallejo alude aquí a la idea más famosa de los surrealistas, a saber, que el arte puede captar y entender el subconsciente a través del sueño, y Vallejo describe este descenso dentro del ser como si fuera una «suela» que bajara y palpara «lo que eran mis ideas». La selección de «suela» para sugerir el instrumento que tantea el subconsciente es genial porque está conectada con la parte más baja del cuerpo humano; se sitúa debajo de la planta del pie.

Y Vallejo también le guiña el ojo al lector porque alude sutilmente al juego verbal tan típico de obras surrealistas tales como *Rose Sélavy* de Robert Desnos. Vallejo no dice «suela» sino —como buen peruano— «zuela» con zeta, y juega con la materia física de la lengua: «¡Zuela sonante en sueños, / zuela / zafia, inferior...». Imitando a los surrealistas, Vallejo usa el significante y construye una cadena de significantes para crear el significado en su poema, así volviendo al revés la fórmula platónica del saber, la cual está basada en la importancia del significado y la esencia:

Tú y él y ellos y todos,
sin embargo,
entraron a la vez en mi camisa,
en los hombros madera, entre los fémures, palillos;
tú particularmente,

habiéndome influido;
Él, fútil, colorado, con dinero
y ellos, zánganos de ala de otro peso (Vallejo 1997: 165, vol. III).

Este poema, en mi concepto, puede leerse como un «poème à clé» y propongo a André Breton como el aludido bajo el anónimo «tú» en la frase: «Tú y él y ellos y todos, / sin embargo, / entraron a la vez en mi camisa, / [...] tú particularmente, / habiéndome influido»¹². Aunque Vallejo dice que Breton lo ha influido, termina por rechazar tal influencia. Y, por eso, concluye con la misma idea de la «muerte» y la inutilidad del vino en la última estrofa: «¡Oh botella sin vino! ¡Oh vino que enviudó de esta botella!...».

Después de las cuatro estrofas del poema, el estribillo ahora se ha cubierto con un tono sutilmente irónico. En la botella del surrealismo —el poeta se da cuenta de ello después de investigar su fórmula— no había en efecto vino «nuevo» sino que era simplemente vino «muerto». Según Vallejo dijo en su artículo escrito hacía más de siete años: «Junto con el árbol abortado se asfixia la hojarasca» (citado arriba). Y así Vallejo anuncia la muerte definitiva del surrealismo en su poema escrito en septiembre de 1937.

En efecto, Breton se había convertido en una especie de fantasma malévolos para Vallejo en aquel tiempo. Por eso el poeta peruano, en un poema escrito seis semanas más tarde, el 5 de noviembre de 1937, rechaza otra vez la fórmula de Breton, cuando dice:

Un cojo pasa dando el brazo a un niño,
¿Voy después a leer a André Breton?
(«Un hombre pasa con un pan al hombro...»; Vallejo 1997: 241, vol. III).

Es la misma idea que la que encontramos en «¡Oh botella sin vino! ¡Oh vino que enviudó de esta botella!...»: la vida es más importante que el «vino muerto» del surrealismo.

12 Hay que señalar que, en efecto, Vallejo fue influenciado por los surrealistas. Por eso, quizá, su rechazo de su poética fuera tan fuerte y tan radical en febrero de 1930.

En ese sentido, podemos interpretar «¡Oh botella sin vino! ¡Oh vino que enviudó de esta botella!...» como *arte poética* de Vallejo, un poema en que expresa su nueva teoría de la poesía. Vallejo acepta y señala en el poema que el surrealismo fue importante para él en la primera etapa de su búsqueda poética. Y un estudio de *Trilce* y los artículos que publicó en revistas tales como *Mundial* y *Varietades* lo demuestra; la vanguardia —incluyendo el surrealismo— formó parte de una formación fundamental para Vallejo¹³. Pero, después de todo, Vallejo rechazó ese «vino muerto» del surrealismo.

En uno de sus apuntes en *Contra el secreto profesional*, Vallejo alude a su propia obra y a la de Neruda en términos de un movimiento llamado el «verdadismo» (2002b: 515).

Y sugiero que esto es lo que Vallejo quiso decir con esta frase: la verdad de la vida es más importante que la verdad del arte, porque la vida es más importante que el arte. No debería sorprendernos el que Vallejo hubiera empleado un poema como un soporte para la explicación de su propia visión del mundo. Lo hizo, por ejemplo, en *Trilce* con un poema de Albert Samain para expresar su alejamiento del modernismo:

Samain diría el aire es quieto y de una contenida tristeza.

Vallejo dice hoy la Muerte está soldando cada
lindero a cada hebra de cabello perdido, desde la cu-
beta de un frontal, donde hay algas, toronjiles que
cantan divinos almácigos en guardia, y versos anti-
sépticos sin dueño (Vallejo 1997: 108)¹⁴.

Lo mismo, sugiero, hace Vallejo en «¡Oh botella sin vino! ¡Oh vino que enviudó de esta botella!...» para trazar su alejamiento *ex abrupto* del surrealismo. Expresa una poética irónica en el sentido de que emplea una fórmula creativa deliberadamente para luego destruirla. «¡Oh

13 Véanse por ejemplo las referencias al surrealismo en las «Notas» de Vallejo de los años veinte y treinta (2002b: 463-473).

14 «Tr. LV».

botella sin vino! ¡Oh vino que enviudó de esta botella!...» articula una poética deconstruccionista y crea, en efecto, otro cadáver del material de un cadáver exquisito, pero el cadáver de Vallejo es vivo y, en algún sentido, eterno.

A modo de colofón, quiero añadir unas observaciones finales. A raíz del experimento verbal trazado en «¡Oh botella sin vino! ¡Oh vino que enviudó de esta botella!...» en que Vallejo expresa su despedida del surrealismo, Vallejo empezó a ver su cuerpo —a diferencia de los surrealistas que lo veían como un componente trivial de un juego artístico— como algo empírico y real. Y, después de septiembre 1937, este tópico empieza a cobrar una intensidad emocional que lo canaliza en otro sentido, como cuerpo a punto de morir, es decir, un «cadáver vivo». En el segundo verso de «Transido, salamónico, decente...», por ejemplo, leemos «cadavérico» (26 de septiembre de 1937; Vallejo 1997: 179, III), y, en la segunda estrofa de «Confianza en el antejo, no en el ojo...», Vallejo el poeta habla de su confianza «en el cadáver, no en el hombre» (5 de octubre de 1937; Vallejo 1997: 185, III). Se refiere a su «corona de carne» en «Terremoto» (6 de octubre de 1937; Vallejo 1997: 187, III), y alude en «Traspié entre dos estrellas» a gentes que son «tan desgraciadas, que ni siquiera / tienen cuerpo» (11 de octubre de 1937; Vallejo 1997: 197, III). Y luego, en la última estrofa del último poema (si nos atenemos a las fechas en los autógrafos) que escribió, expresó lo siguiente:

De esta suerte, cogitabundo, aurífero, brazudo,
defenderé mi presa en dos momentos,
con la voz y también con la laringe,
y del olfato físico con que oro
y del instinto de inmovilidad con que ando,
me honraré mientras viva – hay que decirlo;
se enorgullecerán mis moscardones,
porque al centro, estoy yo, y a la derecha.
también, y, a la izquierda, de igual modo.

(«Sermón sobre la muerte»; 8 de diciembre de 1937; Vallejo 1997: 299, III).

Esta última estrofa es ambigua, y una de las palabras más misteriosas aquí es esta «presa», porque Vallejo dice —en la hora de su muerte— que va a defenderla. ¿En qué consiste esta presa? Podría ser una «víctima», o una «cantera», o un «dique», o una «captura». Pero, dadas las dos alusiones a «oro» (en «aurífero»), y «con que oro» (que también podría ser la primera persona del verbo «orar»), sugiero que el mejor sentido es que se trata de «un premio», o «tesoro de oro». Y también sugiero que Vallejo emplea esta metáfora para aludir así a sus poemas.

También sugiero que los «moscardones» son los críticos que —Vallejo lo sabía— vendrían después de su muerte, para enorgullecerse de sus poemas. Estoy basando mi hipótesis en un análisis comparativo con otro poema, a saber, «Aniversario», escrito el 31 de octubre de 1937, en que Vallejo igualmente parece referirse a los descubrimientos que ocurrirían después de su muerte:

¿Qué te diré ahora,
quince feliz, ajeno, quince de otros?
Nada más que no crece ya el cabello,
que han venido por las cartas,
que me brillan los seres que he parido,
que no hay nadie en mi tumba
y que me han confundido con mi llanto (Vallejo 1997: 221, III).

La alusión a «que me brillan los seres que he parido» parece ser una premonición con respeto a sus propios poemas que, un día, «brillarían». Vallejo nos advierte que vamos a confundir a Vallejo con su llanto, y nos anima, por eso, a distinguir entre una interpretación superficial de su obra («es un hombre que parece que llora mucho») y un análisis más concienzudo de la retórica de sus poemas.

A modo de conclusión: un análisis del poema «¡Oh botella sin vino! ¡Oh vino que enviudó de esta botella!...» demuestra que Vallejo empleó la fórmula del «cadáver exquisito» de los surrealistas para moldear su propia poética, la cual tenía que ver con el «verdadismo» más que con una superrealidad imaginaria y superficial y con una técnica que fuera una «mera fórmula». El choque realizado por ese

encuentro con los parámetros del surrealismo francés llevó a Vallejo a explorar la connotación de su propio cuerpo como otro tipo de «cadáver exquisito», a saber, una fuente del tesoro de sus propios poemas que serían descubiertos por sus «moscardones» años después de su muerte, una profecía que —aunque parecía inverosímil a sus contemporáneos, tales como su esposa, Georgette, y su buen amigo, Juan Larrea— se reveló finalmente como verdadera.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRETON, André (1929). «Le surréalisme et la peinture». *La Révolution surréaliste*, 9-10, 36-43.

____ (1977). «Second manifeste du surréalisme». *Manifeste du surréalisme*. París: Gallimard, 65-150.

BROTCHIE, Alastair (ed.) (1993). *Surrealist Games*. Boston: Shambhala Redstone Editions.

CAWS, Mary Ann (2004). *Surrealism*. London: Phaidon.

COYNÉ, André (1970). «Vallejo y el surrealismo». *Revista Iberoamericana*, 36, 243-301.

DUROZOI, Gérard (1997). *History of the Surrealist Movement*. Chicago: The University of Chicago Press.

FLÓ, Juan (1995-1996). «Acerca de algunos borradores de Vallejo: reflexiones sobre el surgimiento de la novedad». *Nuevo Texto Crítico*, 16-17, 93-127.

FLÓ, Juan y Stephen HART (eds.) (2003). *César Vallejo: autógrafos olvidados*. Edición facsimilar de 52 manuscritos al cuidado de Juan Fló y Stephen M. Hart. Londres-Lima: Tamesis/Pontificia Universidad Católica del Perú.

GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo (2009). *Claves para leer a César Vallejo*. Lima: Editorial San Marcos.

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

LARREA, Juan (1980). «César Vallejo frente a André Breton». *Al amor de Vallejo*. Valencia: Pretextos, 249-303.

LEWIS, David J., Marc TSURUMAK y Paul LEWIS (2006). «Invernizzi's Exquisite Corpse: The Villa Girasole: An Architecture of Surrealism». En MICAL, Thomas (ed.). *Surrealism and Architecture*. Londres: Routledge, 156-167.

MCDUFFIE, Keith (1977). «César Vallejo y el humanismo socialista vs. el surrealismo». *Surrealismo, Surrealismos: Latinoamérica y España*. Edición de Peter Earle y Germán Gullón. Philadelphia, PA: University of Pennsylvania Press, 67-73.

MICAL, Thomas (ed.) (2006). *Surrealism and Architecture*. Londres: Routledge.

NEALE-SILVA, Eduardo (1975). *César Vallejo en su fase trícica*. Wisconsin, MA: University of Wisconsin Press.

SICARD, Alain (2015). *César Vallejo: el poeta de la carencia*. Lima: Editorial Cátedra Vallejo.

VALLEJO, César (1997). *Poesía completa*. Edición de Ricardo Silva-Santisteban. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

_____ (2002a). «Autopsia del superrealismo». *Artículos y crónicas completos*. Tomo II. Edición de Jorge Puccinelli. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 828-833.

_____ (2002b). *Ensayos y reportajes completos*. Edición de Manuel Miguel de Priego. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

WEINBERGER, Eliot (1999). «The Revolution at St. Mark's Church». *Thus Spake the Corpse: An Exquisite Corpse Reader, 1988-1998*. Edición de Andrei Codrescu & Laura Rosenthal. Santa Rosa, CA: Black Sparrow Press, 29-37.

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Centro de Estudios Vallejanos

Vol. 1, n.º 1, enero-junio, 2018, 351-356

ISSN: 2663-9254 (En línea)

RESEÑAS VALLEJIANAS



Antenor Orrego. *El sentido americano y universal de la poesía de César Vallejo*. Edición, prólogo y notas de Ricardo Silva-Santisteban. Lima: Alastor Editores y Editorial Cátedra Vallejo, 2018, 252 págs.



En *El sentido americano y universal de la poesía de César Vallejo*, editado, prologado y anotado por el poeta y crítico Ricardo Silva-Santisteban (Alastor Editores/Editorial Cátedra Vallejo, 2018), se da cuenta, entre otros tópicos de interés, de que el intelectual, periodista, ensayista y reconocido estudioso y crítico de la obra de César Vallejo, Antenor Orrego Espinoza (1892-1960), que formó parte de la Bohemia de Trujillo —que luego se llamó Grupo Norte y entre cuyos integrantes destacaron, por ejemplo, Alcides Spelucín, Juan Espejo Asturrizaga y Víctor Raúl Haya de la Torre—, es considerado, en lo que a la historia de los estudios de la obra de Vallejo se refiere, como el primer crítico que, con lucidez y agudeza, ponderó la importancia de la calidad literaria y obra poética del autor en su inmensa dimensión y con una interpretación de naturaleza filosófica (20) —tal como quedó registrado en el famoso prólogo que este escribió para el poemario *Trilce* (1922), de Vallejo—, al punto de concebir y considerar a través de este, y no solo por la novedad y riqueza que esta obra implicaba, como precisamente también lo refiere directamente el propio título de la obra inicialmente mencionada, «el sentido americano y universal de la poesía de César Vallejo» —de quien fue amigo y a quien conoció en

1914 (14), y cuya poesía, «desde sus inicios, había visto nacer y luego irse conformando y desarrollando sucesivamente con un indudable enriquecimiento», tal como lo refiere Silva-Santisteban (20)—. Además, anticipó que sería en el porvenir cuando la obra de Vallejo sería reconocida: «El poeta Vallejo muere [...] casi ignorado, malgrado [sic] la fuerza y el perfil únicos de su obra literaria. Descartados los círculos intelectuales que vivieron más próximos al poeta en el Perú y en París, su tarea no alcanza a difundirse en ámbitos más extensos. Pero Vallejo tomará su buen desquite en el porvenir. Cercano o lejano, tendrá que tomarlo porque arrastra un fermento que apenas comienza a burbujear en la vigilia de la conciencia continental» (19). Así también, en la década de 1930, en correspondencia con su militancia y actividad partidaria aprista desde la década anterior —de las que Silva-Santisteban afirma que «lo han encasillado en un tipo de pensamiento que, en realidad, excede con largueza» y que lo encumbra sobre lo que este llama «un accidente de tipo ideológico» (29) frente a la complejidad y profundidad de su meditación y obra de alcance americano—, Orrego, junto con otras quince personas, entre las que se encontraba el novelista, de filiación también aprista, Ciro Alegría, formó parte del Comité Aprista de Trujillo y se vio forzado a permanecer en la clandestinidad debido a la persecución y represión que durante años sufrió su partido desde ese entonces. Se desempeñó como senador por el departamento de La Libertad (1945), como secretario general del Partido Aprista ([PAP] 1949) y como director de *La Tribuna* [órgano oficial del PAP] (1956), y participó como invitado de honor y representante de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, de Lima, Perú, en el simposio «César Vallejo, Poeta Trascendental de Hispanoamérica» —organizado por la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba, en Argentina, y por intermedio de los Institutos de Literatura Argentina e Hispanoamericana y del Nuevo Mundo—, que se realizó en 1959 con la presencia de numerosas personalidades y delegaciones universitarias y académicas, en torno a la poesía de César Vallejo, en la que Orrego —que fue acompañado por el escritor Xavier Abril y el profesor Alcides Spelucín, de la Universidad Nacional del Sur, de Bahía Blanca, Argentina, ambos peruanos y también «amigos

personales de Vallejo» (236)— basó su exposición en las meditaciones expuestas en su texto clave *Pueblo-Continente* (1937) —un libro sin igual en el Perú en lo que respecta a «una estremecida emoción, una prosa vigorosa y un aliento poético tan notables» que posee, junto con una «destacada originalidad», en términos de Silva-Santisteban (27)—, y cuyo texto leído, con breves modificaciones, se encuentra integrado con ligeras modificaciones en *Hacia un humanismo americano* (1966), la segunda obra orgánica de Orrego, que, junto con la ya mencionada, conforman, ciertamente, los dos grandes libros de este —parcialmente compuestos durante periodos de persecución oficial antiaprista [1932-1944 y 1948-1956] y escritos desde la clandestinidad— y, a la vez, sintetizan de modo fundamental su pensamiento en relación con la poesía de César Vallejo.

La obra *El sentido americano y universal de la poesía de César Vallejo* presenta una sección inicial, llamada «Valoración de Antenor Orrego», a cargo de Silva-Santisteban, que es seguida por dos partes que contienen la producción de Orrego: una primera denominada «El sentido americano y universal de la poesía de César Vallejo», en la que se presentan todos los estudios, artículos, recuerdos y notas de Orrego dedicados a la obra y vida de Vallejo, y la segunda, denominada «Cartas intercambiadas entre César Vallejo y Antenor Orrego», en la que, como su nombre lo indica, se incluye parte del intercambio epistolar entre Vallejo y Orrego, con la finalidad de facilitar su lectura, porque es de difícil acceso o porque se encuentra desperdigada. Al respecto de estas, cabe destacar que la primera parte incluye, por ejemplo, y por solo citar los primeros consignados en la obra: (a) los comentarios de Orrego, de 1916, sobre el poema «Aldeana», de Vallejo, composición sobre la que señala que es «la partida de bautismo de un creador de calidades excepcionales» (36); (b) «la emoción y el contento suscitados en Orrego» (38), la lectura de los sonetos del poema «Fiestas aldeanas», de Vallejo, en 1916; (c) impresiones sobre la participación del poeta Vallejo en la actuación literaria realizada en octubre de 1916 y organizada por el Centro Universitario de la Universidad Nacional de Trujillo —de la que Orrego fue, por cierto, rector en 1946— en conmemoración del Descubrimiento de América;

(d) las generosas palabras que, en 1917, José María Eguren dirige en carta a Vallejo con motivo de que este le enviara algunos versos suyos —correspondientes al poema «El pan nuestro», que luego pasaría a formar parte del poemario *Los heraldos negros* (1919)—; (e) sus artículos de 1917 «La justicia de Jehová», en respuesta a libelos contra Vallejo elaborados por zoilos enmascarados bajo los «seudónimos de J. V. P. y Lloque Va.» (48), y «Un crítico simbolista», contra denuestos dirigidos a Vallejo, en el que lo único que deplora «es no tener vocación ni paciencia de desasnadores para meterles a hacha y martillo [a] lo[s] que no pueden o no quieren comprender» (50); (f) su artículo «Un libro de César A. Vallejo: *Los heraldos negros*», de 1918, en el que afirma que el caso de Vallejo es «único en nuestra literatura nacional» (51) y «ha traído tanta riqueza musical [...] melodía al pensamiento [...] ritmos nuevos» (21); (g) su artículo «La gestación de un gran poeta», de 1919, en el que, entre otros, señala, a propósito de *Los heraldos negros*, de Vallejo, que se halla «ante un creador en la radiante, en la rebotante plenitud de la palabra» (53) y con «tanta máscula originalidad» (64), y de quien destaca su técnica y plenitud; (h) el artículo «La poesía latinoamericana y las nuevas corrientes estéticas. Los tres grandes poetas de la última generación peruana», de 1920, en el que aborda, entre otros, el tema relativo al movimiento intelectual en Trujillo, del que señala que «tiene el orgullo de ostentar actualmente al más alto representante de la poesía nacional» (68) con referencia a Vallejo; (i) las «Palabras prologales a *Trilce*», de 1922; (j) el artículo «El americanismo de la obra literaria de César Vallejo», de 1925, en el que, entre otros, señala que, con Vallejo, «nuestro americanismo [...] alcanza su gravedad [...] su universalidad» (86); (k) los artículos «Panorama intelectual de Trujillo», «Ha muerto el poeta César Vallejo» y «El encuentro de un continente consigo mismo», de 1928, 1938 y 1954, respectivamente; y (l) los artículos «Una fuerza extraña me dicta lo que escribo» y «Mi encuentro con César Vallejo» —en el que Orrego narra, entre otros, su encuentro con Vallejo—, de 1989; mientras que la segunda parte, de carácter epistolar, contiene, específicamente, (a) cuatro misivas de Vallejo a Orrego (de 1918, 1922 [dos] y 1931) y, asimismo, (b) dos de este último (de 1926 y 1929) dedicadas al poeta,

que son expuestas también, además de lo ya señalado, en función del interés que de por sí estas expresan, esto es, por su «alto interés humano y literario», en palabras de Silva-Santisteban (240).

Asimismo, se puede señalar que la obra aquí reseñada tiene entre sus objetivos el servir a lograr la debida difusión de la obra de Orrego, inclinada más al aspecto continental en su conjunto —que implicaba su interpretación del presente y futuro americano y la preocupación por su devenir en la historia, por su destino social y político, expresada a través de «una extensa y compleja meditación» de su parte al respecto— y no circunscrita al ámbito peruano, y no difundida por motivos vinculados al hecho de que «el pensamiento y la política, la ideología y el sectarismo enturbian el panorama de las ideas en el Perú, donde es imposible la coexistencia eficaz de distintos sistemas de pensamiento, cuando no se opta por una total ausencia del mismo» —tal como lo señala Ricardo Silva-Santisteban (13)—, y que, por cierto, guarda correspondencia con la realidad del Perú actual, y, asimismo, porque su obra, compuesta por libros y artículos, en la que «coparticipan la filosofía, la sociología, la antropología, la historia, etc.» (14), posee «un carácter visionario cargado con las tintas de una poesía resonante entre las líneas de su discurso» (14) —lo que no fue perdonado por «filósofos carentes de imaginación y de estilo, para quienes el paradigma de la expresión de las ideas es el de una prosa seca, soporífera y sin vitalidad», como afirma Silva-Santisteban (14)—, como parte de un estilo «siempre vigoroso, poético y persuasivo» que, como también señala Silva-Santisteban (17), lo caracteriza.

Finalmente, cabe señalar que, sin duda, como afirma Silva-Santisteban, si bien, como crítico de Vallejo, la obra de Orrego resulta aún «poco» o «mal conocida», «los valiosos estudios de Orrego, por su indudable importancia, habrán de ser, en lo futuro, de lectura indispensable, gratificante e inevitable para los múltiples estudiosos del poeta» (19), y en ese esfuerzo se inscribe, precisamente, en el presente, y de muy buena forma, la publicación de *El sentido americano y universal de la poesía de César Vallejo*, cuya lectura y estudio resultan muy recomendables en general, en especial para

los estudiosos de la obra de Vallejo y de Orrego, en particular, en su aproximación crítica a la obra literaria del poeta Vallejo y a su «sentido americano y universal», que, como se conoce y señala en la obra, fue él el primero en aquilatar.

Paolo de Lima

Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Universidad de Lima
paolodelima@hotmail.com



INSTRUCCIONES PARA LOS AUTORES

Los trabajos presentados a la revista de investigación *Archivo Vallejo* deben adecuarse a las siguientes indicaciones:

1. Tratar temas relacionados con la investigación sobre la obra de César Vallejo, principalmente, y sobre la literatura iberoamericana en sus distintos géneros o en propuestas multidisciplinarias.
2. Ser originales.
3. Ser inéditos.
4. No deberán postular simultáneamente a otras revistas u órganos editoriales.
5. Los *artículos* deberán presentar título principal tanto en castellano como en inglés, además de un resumen/abstract (10 líneas como máximo) y cinco palabras clave, todo en ambos idiomas. Debajo del título se debe indicar el nombre del autor, el nombre de la institución a la que pertenece y su dirección de correo electrónico. Deberán precisar, además, en una nota al pie de página, el contexto de investigación en el cual se inserta el artículo (título del proyecto global, fondo con el que se financia, número de proyecto, si se trata de un fragmento de una tesis, si se trata de una ponencia presentada en un congreso, etc.). Los *artículos* deberán tener una extensión mínima de 15 páginas y máxima de 25. Deberá estar compuesto en tipo Times New Roman de 12 ptos., con interlínea a espacio y medio.

6. Si el artículo incluye gráficos, fotografías, figuras o portadas de libros, las imágenes deben tener una resolución mayor de 500 dpi y deben tener su leyenda respectiva.
7. Para las *reseñas*, la extensión máxima será de cinco páginas (1700 caracteres cada una) y deberán tener los datos bibliográficos completos del material reseñado (autor, título, ciudad, editorial, año y número de páginas).
8. Las palabras o frases extranjeras deberán ir solo en cursivas, sin comillas, ni negritas, ni subrayadas.
9. *Archivo Vallejo* considera un proceso editorial de dos a tres meses, tomando en cuenta las etapas de recepción, evaluación y confirmación de publicación. La directora de la revista se reserva el derecho de distribuir en los distintos números de *Archivo Vallejo* los textos evaluados según los requerimientos de cada edición; y estos se orientarán generalmente por criterios temáticos.
10. Los autores de los textos son responsables del contenido y los comentarios expresados, los cuales no coinciden necesariamente con la dirección y los comités de la revista.
11. *Archivo Vallejo* solicita una copia digital en formato Word y una copia digital en formato PDF de todos los trabajos. Estos deberán enviarse a la dirección electrónica: revistaarchivovallejiano@gmail.com.

NORMAS DE PUBLICACIÓN

Los trabajos presentados deben cumplir con las siguientes normas de publicación para ser sometidos al proceso de evaluación:

1. Todas las citas deberán insertarse en el texto entre comillas dobles, a excepción de aquellas que superan las cinco líneas de extensión, las cuales deberán ir sin comillas y en un párrafo aparte, con un tabulado mayor al resto del texto y en fuente Times New Roman de 10 pts. Para ambos casos se explicitará la referencia bibliográfica en el texto mismo a través de un paréntesis al final de la cita que indicará el (los) apellido(s) del (los) autor(es), seguido del año de

publicación y del número de página correspondiente antecedido de dos puntos. Ejemplos:

Sin mención del autor en el texto: «Guevara advierte la multiplicidad de voces que se registra en la estela poética de Vallejo. ¿Qué caracteriza esa “multiplicidad” discursiva de la que habla?» (Flores Heredia 2014: 106, tomo II).

Tal como sostiene Flores Heredia: «Guevara advierte la multiplicidad de voces que se registra en la estela poética de Vallejo. ¿Qué caracteriza esa “multiplicidad” discursiva de la que habla?» (2014: 106, tomo II).

2. La bibliografía citada se deberá consignar al final del artículo y se deberá ordenar alfabéticamente. Las referencias bibliográficas serán únicamente las que se hayan citado en el texto y para su registro deben seguir el modelo APA (*American Psychological Association*). El autor se hace responsable de que todas las citas abreviadas tengan la respectiva referencia bibliográfica al final del artículo. Para ello, deberá seguir este modelo:

LIBRO

VALLEJO, César (2002). *Correspondencia completa*. Edición, estudio preliminar y notas de Jesús Cabel. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

CAPÍTULO DE LIBRO

HART, Stephen (2014). «El nacimiento de Korriscosso (1892-1917)». *César Vallejo. Una biografía literaria*. Trad. Nadia Stagnaro. Lima: Editorial Cátedra Vallejo, 19-82.

EDICIÓN O COMPILACIÓN

FLORES HEREDIA, Gladys (ed.) (2016). *La invención de la novela contemporánea: tributo a Mario Vargas Llosa*. Lima: Academia Peruana de la Lengua/Editorial Cátedra Vallejo/Universidad Ricardo Palma.

ARTÍCULO DE LIBRO COLECTIVO

OVIEDO, José Miguel (2016). «Mario Vargas Llosa: el sistema narrativo». En FLORES HEREDIA, Gladys (ed.). *La invención de la novela contemporánea: tributo a Mario Vargas Llosa*. Lima: Academia Peruana de la Lengua/Editorial Cátedra Vallejo/Universidad Ricardo Palma, 27-32.

ARTÍCULO DE REVISTA

TÁVARA CÓRDOVA, Francisco (2018). «Poesía y paisaje en *Extravagancias* de Marco Antonio Corcuera». *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, 62, 253-266.

ARTÍCULO DE PERIÓDICO

GUEVARA, Pablo (1975). «Cuatro generaciones de poetas cuentan sus inicios». *La República*, 22 de marzo, 42.

ARTÍCULO DE PÁGINA WEB

TAGLE, Matías (2002). «Gabriela Mistral y Pedro Aguirre Cerda a través de su correspondencia privada (1919-1941)». 11 de abril de 2018. Recuperado de <https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-71942002003500012&lng=es&nrm=iso&tIng=es>. (Consulta 11 de abril de 2018).

TESIS DE GRADO

ESPEZÚA SALMÓN, Dorian (2016). *Las consciencias lingüísticas escriturales en la literatura peruana*. Tesis doctoral. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

SISTEMA DE ARBITRAJE

1. *Archivo Vallejo* es una revista de investigación arbitrada mediante el sistema de revisión anónima por pares (*peer review*), lo que significa que cada artículo será revisado y evaluado de manera anónima por dos especialistas externos al Centro de Estudios Vallejanos. Estos evaluarán el abordaje del tema y la solvencia intelectual de las ideas expuestas en los artículos, así como el valor del contenido con respecto a otros artículos o trabajos del mismo tópico.
2. El veredicto emitido por los árbitros puede ser de tres tipos: (a) aceptación, (b) aceptación con observaciones y (c) rechazo. En el segundo caso, las observaciones al trabajo serán recogidas por la directora y comunicadas inmediatamente al autor, quien tendrá un plazo máximo de siete días para responder. Si al término del plazo no presenta respuesta, se entenderá que el autor desiste de publicar en la revista.
3. La respuesta del autor a las observaciones se pondrá en conocimiento de los árbitros y del Comité Editorial, que en un plazo máximo de quince días deberá emitir un veredicto de aceptación o rechazo del trabajo.



ARCHIVO VALLEJO

n.º 1

Revista de Investigación del Centro de Estudios Vallejanos

La edición de este primer número, que se publica como un número monográfico de las ponencias presentadas en el III Congreso Internacional Vallejo Siempre 2018, estuvo a cargo de Gladys Flores Heredia. El diseño lo realizó Rodolfo Loyola Mejía; la diagramación, Silvia Ramos Romero; la traducción, Kelly Verde Guerra; y la corrección de textos, Yuliana Padilla Elías.

Se terminó de imprimir el 20 de junio de 2018 por encargo del Centro de Estudios Vallejanos en los talleres de Tarea Asociación Gráfica Educativa, domiciliada en pasaje María Auxiliadora 156, Lima 5.

Tiraje: 300 ejemplares

ISSN: 2663-9254 (En línea)

NÚMERO MONOGRÁFICO DEL III CONGRESO INTERNACIONAL
VALLEJO SIEMPRE 2018

Gladys Flores Heredia
Homenaje a César Vallejo en España

Gonzalo Santonja Gómez-Agero
Donde se revela el nombre en muerte de Pedro Rojas

1. POESÍA

Gustavo Lespada
Los heraldos de una estética

Francisco Távora Córdova
Los heraldos negros a casi cien años de su publicación.
Una mirada histórica de su recepción

Dominic Moran
Trilce XXXVIII: arte poética de la evolución

Camilo Rubén Fernández-Cozman
La poesía de César Vallejo: interculturalidad y sujeto migrante en *Trilce* y *Poemas humanos*

José Antonio Mazzotti
Vallejo migrante y la diáspora poética latinoamericana

Alain Sicard
La épica como pasión: reflexión sobre el exordio de *España, aparta de mí este cáliz*

Jorge Luis Kishimoto Yoshimura
La obra poética de César Vallejo y la crítica de su tiempo (1911-1923)

2. NARRATIVA

Iván Rodríguez Chávez
El tungsteno como novela antiimperialista

3. TEATRO

Laurie Lomask
Leer a Vallejo desde Valle-Inclán

Joseph Mulligan
Vallejo aporético: la individualización en *La piedra cansada*

José Julio Vélez Sainz
«Abrazó al primer hombre»: el teatro político de César Vallejo

4. VALLEJO Y ESPAÑA

Antonio González Montes
Vallejo y España (1925-1938)

Antonio Merino
Las estaciones de lo Real. César Vallejo y la (no) poética del 27

5. OTROS ASEDIOS

Victor Vich
Un poeta de las «causas perdidas»

Enrique Foffani
Figura del poeta en la iconografía vallejana: pobreza y dandismo

Alan Smith Soto
«Ceci n'est pas Vallejo», o «¿Quién no tiene su vestido azul?»: Vallejo y Magritte en traje de hombre

Stephen M. Hart
El cadáver exquisito de César Vallejo

6. RESEÑAS VALLEJIANAS

Paolo de Lima
Antenor Orrego. *El sentido americano y universal de la poesía de César Vallejo*

INSTRUCCIONES PARA LOS AUTORES