



Vallejo: poética/polémica Identidad y juicio crítico en el gran poeta latinoamericano

Gustavo Lespada

Universidad de Buenos Aires

El artista es, inevitablemente, un sujeto político.

César Vallejo (1927)



Resumen: César Vallejo (1892-1938), cuya poética reconocemos a la vanguardia de la vanguardia a partir de la publicación de *Trilce* (1922) –verdadera revolución de la poesía–, es menos conocido como escritor de artículos, crónicas y notas –sobre todo en su estancia europea– que dan cuenta de su profundo compromiso político y humano, además de la notable y aguda visión en sus polémicas confrontaciones respecto de la función del arte en la sociedad. Es intención de este trabajo completar y actualizar la imagen del gran poeta peruano.

Palabras clave: Vallejo, poética, polémica, función, sociedad.

Abstract: César Vallejo (1892-1938), whose poetics we recognize the avant-garde of the avant-garde since the publication of *Trilce* (1922) –a true revolution in poetry–, is less known as a writer of journalistic articles and chronicles –especially about his staying in Europe– which reveal his deep political and human commitment, as well as his remarkable and acute vision in controversial confrontations regarding the role of art in society. It is the intention of this work to complete and update the image of the great Peruvian poet.

Keywords: Vallejo, poetics, controversial, role, society.

1. Introducción

Joan Coromines data la acepción moderna del vocablo “polémica” hacia 1709 –en un Compendio de Tomás V. Tosca: derivado del griego *pólemos* (“guerra”), designaba aquello “referente a la guerra” (Coromines 440). El dato cronológico ilustra acerca de las modificaciones que el uso imprime a la etimología de las palabras en tanto que su significación actual alude a la controversia, a las diferencias conceptuales en la confrontación discursiva. Mientras que la guerra tiene como finalidad la aniquilación del adversario, la actitud de polemizar estimula que surjan nuevos conocimientos –o amplía los existentes– a partir del juicio crítico y el debate en el ámbito de las ideas. Esta diferencia es fundamental para percibir el aspecto productivo que poseen las polémicas, porque si en la guerra o en los regímenes autoritarios la imposición por la fuerza establece relaciones jerárquicas y asimetrías sociales, un “mundo de amos y de esclavos” –diría Emmanuel Levinas–, en cambio las ideas, al propagarse, se transforman en patrimonio común, conforman vínculos horizontales, democráticos: *persuadir es crearse pares* (Levinas 20-21).

Los profundos y abruptos cambios que la modernidad –tanto en lo científico y tecnológico como en lo económico, político y social– impuso al género humano hacia fines del siglo XIX y comienzos del XX produjeron, entre otros fenómenos, una verdadera conmoción en todas las creaciones estéticas e intelectuales que conocemos bajo el nombre de *vanguardias históricas*. Estas se caracterizaron por un alto grado de ruptura y experimentación de las manifestaciones artísticas, tanto como reacción ante las bruscas transformaciones de la sociedad como por la exacerbación y radicalización de sus postulados que, por lo general, respondieron a la liberación de las tradiciones formales del arte y a la exploración de nuevos horizontes de creatividad bajo la doble consigna de *revolucionar el arte para revolucionar la vida*.

En América Latina la vanguardia no tuvo un desarrollo homogéneo ni sincrónico, sino que se manifestó en íntima relación con la coyuntura social, económica y política, en suma, histórica, de cada región, muchas veces potenciando sus ánimos renovadores con emergentes ideológicos que trascendían el fenómeno de la modernidad. A la renovación estética e ideológica se le sumaban las rémoras del colonialismo –como los aparatos burocráticos heredados o la plaga de las dictaduras funcionales a los intereses extranjeros–, las inmensas desigualdades sociales, la inestabilidad política y económica de un

continente que participó en una modernidad periférica, sujeta a la dependencia de los países centrales. Así, más allá de sus excesos y fetichismos tecnológicos, esta liberación estética abría el camino tanto hacia un territorio subjetivo como a una ampliación de la conciencia crítica y de la búsqueda de la propia identidad social, nacional y continental, profundizando el legado modernista de José Martí, Rubén Darío y José Enrique Rodó. Para Ángel Rama hay un doble movimiento en nuestra vanguardia: uno estrechamente vinculado a Europa –donde ubica, entre otros, a Huidobro, Borges y Maples Arce–, y otro que incorpora al impulso renovador un proceso de recuperación antropológica y de elementos nacionales propios –en este último ubica a César Vallejo y a Mario de Andrade–: entre estos dos polos oscilaría la vanguardia latinoamericana (Pizarro 39).

Pero, además, en muchos casos adquiere vuelo teórico propio –en franca desmentida de la fórmula que pretende negar esta instancia del pensamiento teórico-especulativo a nuestro continente–, como muestra tomemos el ejemplo de Vicente Huidobro, cuando en “Manifiesto de manifiestos” desbarata con sólidos argumentos la teoría surrealista del “automatismo psíquico puro”, definido por André Breton como “dictado del pensamiento en ausencia de todo control ejercido por la razón” (Breton 37). A esta idea de la producción “automática” Huidobro opone el concepto del *trabajo* del poeta, que se nutre de elementos inconscientes pero controlados por la razón, ya que la espontaneidad absoluta no existe y la poesía ha de ser creada *con toda la fuerza de los sentidos*, puesto que “el poeta tiene un papel activo y no pasivo en la composición y el engranaje de su poema” (Huidobro 66). Por otro lado, este ejemplo nos ilustra acerca de uno de los instrumentos más utilizados en las polémicas del siglo XX que fueron los manifiestos estéticos de las escuelas o grupos vanguardistas: desde esas plataformas de ideas se proponían los principios poéticos, filosóficos, ideológicos y políticos que los representaban, se cuestionaba lo establecido, se discutían los postulados y programas de otros grupos.

En el caso de César Vallejo, teniendo en cuenta que desde sus inicios como poeta reivindica su pertenencia a la cultura indígena y por otro lado protagoniza la exploración vanguardista más extrema sobre la lengua española –sobre todo en *Trilce*–, proponemos percibir un vínculo raigal entre ambos aspectos en vez de pensarlos como opuestos: su desacato formal, su actitud rebelde hacia las convenciones del

idioma se originaría en su identidad cultural, como una respuesta transgresora operando sobre el lenguaje del conquistador.

Proveniente de su pueblo natal Santiago de Chuco –comunidad serrana, heredera del *ayllu* incaico– habrá de sufrir un duro choque en la metrópolis moderna, impersonal y mercantilista. Como advierte James Higgins, “lo que Vallejo más extraña en la ciudad, en la sociedad occidental, es el sentimiento de comunidad” (Higgins 157). Primero en Lima y después en Europa –fundamentalmente en París– siempre estuvo acosado por una pobreza que a veces rayó en la indigencia. La paradoja –señala Noé Jitrik– es que “desde esa pobreza y esa carencia [produjo] la soberbia y fulgurante transformación imaginaria” (Jitrik 77-80). El gran cholo fue un huérfano social que dedicó vida y obra a erradicar la orfandad del género humano. Su oposición al régimen especulativo y excluyente se expresará desde el comienzo de su experiencia citadina, allí donde el capitalismo muestra su rostro más descarnado. Compartimos la conclusión de Enrique Foffani cuando afirma que Vallejo fusiona “lo andino y lo cristiano, pero aunándolos en una crítica al/del presente cuyo blanco es el sistema económico capitalista” (Foffani 129).

Ahora bien, aunque la crítica al sistema no fuera privativa de Vallejo, la singularidad de su estética le otorgó una inusual eficacia. Cuando Edmond Jabès dice que *la singularidad es subversiva*, nos advierte que transgredir las normas, trastocar lo establecido, apostar a lo imprevisible, en suma, son condiciones poéticas indispensables y en este sentido no hay mejor ejemplo que la poesía de Vallejo. Una de las corazas del capitalismo contemporáneo reside en la *reificación* o la forma de presentar su funcionamiento como único y natural al punto de lograr una sociedad de autómatas que deambulan por sus circuitos como si no hubiera alternativa posible salvo la “adaptación exitosa”. A partir de instaurado “el fin de la historia” o “la caída de los grandes relatos” pareciera que el desaliento y la deserción han llegado al punto de no requerirse prácticamente métodos disciplinarios respecto de las reivindicaciones sociales. Según una frase de Jameson, “resulta más fácil imaginar el fin del mundo que el fin del capitalismo” (Fisher 21-29). Justamente, su peligrosidad reside en no dejarnos ver detrás de ese “realismo naturalizado”, su poder reside en nuestro *no poder* percibir que andamos sobre una cáscara.

Lo antedicho nos remite una vez más a la sabiduría de Víctor Shklovski cuando describe la poesía como la acción de romper el automatismo perceptivo para dar con el objeto estético. *That is the question*: en

artículos y notas Vallejo exhibe una ideología clara y pedagógica, pero en materia poética rompe con todas las reglas del lenguaje “oficial” e inventa su propio idioma, uno que evita el eslogan o el estereotipo, que separa lo que la “normalidad” junta y hace convivir lo lejano: el arcaísmo con la exclamación popular, Cristo con Marx, el registro galo con el quechua o el neologismo. No menciona a la rapaz plusvalía, sino que nos cobran “el alquiler del mundo”, no habla del despojado sino del “justo sin espinas” (siquiera una corona de espinas), en lugar de “desigualdad” dice “un aceite contra dos vinagres” y para invocar al mártir anónimo saca del bolsillo “una cuchara muerta”. Sus trocamientos raspan la costra que recubre lo cotidiano con axiomas y silogismos, poniendo al descubierto la brutal realidad, a la vez que sienta las bases para otra forma de resistencia. Resulta incuestionable la proliferación y vigencia de su legado. Luego de un sucinto paneo sobre el carácter transgresor y contestatario de su poética nos detendremos en un aspecto menos conocido, como son sus manifestaciones críticas y polémicas recogidas en crónicas y artículos respecto de la función del intelectual y la política, los aspectos innovadores de las vanguardias o el rol de la poesía en América Latina y el mundo.



2. Una poética rebelde

Este año se cumple un centenario de la publicación de *Los heraldos negros*. Fue tan descomunal la ruptura que produjo *Trilce* (1922) que durante mucho tiempo no se percibió el carácter innovador del primer poemario de Vallejo. Sin embargo, como si en el propio título se cifrara un vaticinio, aquellos *heraldos* anuncian, anticipan una de las estéticas más singulares a pesar de las reminiscencias románticas o modernistas –incluso con ellas Vallejo hace *otra cosa*–: en este libro de juventud se inaugura un estilo, una matriz enunciativa junto con la tensión comunidad serrana (andina y solidaria) *versus* ciudad moderna (regida por las leyes del Capitalismo), tensión que se mantiene, con diferentes matices, en su producción posterior. Gran parte de su especificidad –si no toda– proviene de ese elemento identitario peruano, que Mariátegui llamó “la nota india” en Vallejo, y que nunca es color local estereotipado ni artificio folclórico, sino un “producto espontáneo” como también lo es su nostalgia autóctona –fiel componente indígena, según Valcárcel– que no viene del pesimismo nietzschiano sino de la experiencia histórica y “la actitud espiritual de una raza, de un pueblo” (Mariátegui 260-263).



Paris le 10 diciembre de 1926.

El querido compañero:

Teleph Central 24-63
Adresse Teleph AMERICANO
R. D. 20116 10-117

Agradezco a usted en lo que vale el bondadoso juicio que me envia publicado en "Mundial", relativo a mi labor literaria.

Varios pasajes de su carifoso ensayo llevan tal voluntad de comprensión y logran interpretarme con tan penetrativa agilidad, que leyéndolos me he sentido como descubierto por la primera vez y como revelado en modo concluyente. Su ensayo, sobre todo, está lleno de buena voluntad y de talento. Le agradezco, querido compañero, por ambas cosas.

He recibido "Amauta". Sigo con fraternal y fervorosa simpatía los trances y esfuerzos culturales de nuestra generación, a cuya cabeza está usted y están otros espíritus sinceros como el suyo. En estos días enviaré a usted con todo cariño algún trabajo para "Amauta", cuyo éxito y acción renovatris en América celebro de corazón, puesto que es, como usted me dice, "nuestro mensaje". Creo que esta resonancia ha de crecer, contribuyendo así a densificar más y más la sana inspiración peruana de nuestra acción ante el continente y ante el mundo.

Próximamente le escribiré acerca del libro que me pide para la Editorial Minerva. Pueda ser que ese libro esté listo muy en breve.

Un afectuoso saludo para todos los buenos amigos de "Amauta" y para usted un estrecho abrazo de su devoto compañero.

César Vallejo

Vayamos a la tercera estrofa del poema homónimo: “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”.¹ Tengamos en cuenta que los dos últimos versos fueron cambiados de una primera versión (1917): “Son esos rudos golpes las explosiones súbitas / de alguna almohada de oro que funde un sol maligno”. A la hora de expresar la impotencia ante lo inexorable es clara la ganancia de la sustitución de “almohada de oro” y “sol maligno”—figuras rebuscadas, de resonancias modernistas— por la imagen mundana del pan que se quema en la puerta del horno (¡tan cerca de lograrlo!). Alimento primordial, propio de todos: el pan compartido en comunidad —de ahí la identificación con la eucaristía—, que nutre y a la vez hermana. Porque no se trata del pan comprado en la panadería sino del que se amasa y cuece en la casa materna, y esta es una experiencia que remite a las pequeñas poblaciones antes que a las grandes ciudades. Ese pan emblemático, sagrado por social —que en Vallejo posee un aroma nostálgico a la herencia del *Ayllu* andino— es el que se malogra, se descuida, se pierde por esos “golpes como del odio de Dios”. Por otra parte, no solo estamos ante el odio divino, sino que quienes lo sufren son, justamente, los “pobres” hombres, esos “Cristos del alma”. El sujeto poético tiene un abrazo fraterno para el Cristo doliente a la vez que toma distancia del Padre todopoderoso; y a nadie puede escapársele que responsabilizar al odio de Dios de los tormentos de su hijo es una severa contravención al relato teológico tradicional.

“Huaco” (147) acaso sea el poema con mayor presencia andina de la sección “Nostalgias imperiales”; en él hay referencias a las cosmovisiones prehispánicas y en particular al mito de *Inkarri*. Según André Coyné, con este poema Vallejo ofrece un blasón poético (a la manera de los modernistas), un manifiesto en el que proclama su filiación indígena, identificándose con los animales sagrados que los antiguos alfareros peruanos representaban en sus huacos (Coyné 31).²

1. Vallejo, César, *Poesía completa*, Ed. de Ricardo González Vigil, Lima, Ediciones Copé, 2013, p. 91. Como todas las citas corresponden a esta edición, a partir de aquí se consigna el número de página entre paréntesis en el texto.

2. Más allá del nítido contraste entre “blasones”, sugerido por Coyné, si cotejáramos el “Yo soy...” de este poema de juventud con el “Yo soy aquél...” de *Cantos de vida y esperanza* —especie de balance estético y vital de la madurez de Rubén Darío— podríamos ver que en el nicaragüense lo conflictivo parece estar en la propia identidad, en tanto reivindica un linaje,

La palabra *huaco* viene de la voz quechua *waca* que refiere a lo sagrado; es el nombre de un recipiente de cerámica para contener líquidos de todo tipo que los hallazgos arqueológicos vinculan a los ritos funerarios y cuyo uso se remonta a las primeras civilizaciones de Perú –son célebres por sus formas y motivos los de la cultura Nazca, Mochica y Chimú– pero a pesar de lo extendido del término su nominación original solo se aplicaba a los utilizados en las ceremonias religiosas. “Yo soy el corequenque ciego / que mira por la lente de una llaga” se afirma en los primeros versos. *Corequenque*: nombre quechua de un ave de los Andes, cuyo vistoso plumaje era utilizado en el ornamento del inca. Ceguera y llaga son condiciones simbólicas que remiten al dolor y la mutilación de la cultura originaria derrotada. En la estrofa siguiente: “soy el pichón de cóndor desplumado / por latino arcabuz”, se alude al exterminio por las armas de fuego del conquistador. El sujeto poético asume la agonía de una civilización que se niega a desaparecer. Lo interesante allí es el *flotar* sobre los Andes comparado con un “Lázaro de luz” (148). La resurrección es referida por dos vertientes: el mito de Inkarrí (que predice el retorno del Tawantinsuyo desmembrado) y el evangelio cristiano. Pero esta conjunción, esta amalgama que se repite “en áureos coricanchas bautizados” no es inocua sino conflictiva: el templo inca consagrado al sol resulta “bautizado”, es decir, trocado su culto por otra creencia (sobre el Coricancha del Cuzco los españoles construyeron la iglesia de Santo Domingo). Por otra parte, la pluralidad identitaria (corequenque, llama, pichón de cóndor y “gracia incaica”) niega la individualidad del sujeto para asumir la voz de una comunidad. Todo el poema está atravesado por una tensión soterrada como esos “nervios rotos de un extinto puma”, otro símbolo incaico, porque la *transculturación* es un proceso complejo no exento de concesiones o pérdidas.

Los poemas de esta sección abundan en peruanismos y quechuismos e idealizan el mundo andino, pero siempre desde la mezcla sincrética, en la cual la quena o el yaraví conviven con las bucólicas de Virgilio. El final de “Aldeana” (154) abre la retrospectiva melancólica del próximo, “Idilio muerto” (155) en el que el *Yo* lírico se pregunta por su “andina y dulce Rita”, la amada perdida a la que se describe como una muchacha que encarna el candor y la pureza,

una tradición francesa –aunque sea literaria–, en cambio en Vallejo el conflicto se plantea frente a la conquista europea a partir de haber asumido su identidad andina, americana.

pero a la vez contradice el estereotipo femenino occidental. Es de piel cobriza “de junco y capuli” (*capulli*, nombre náhuatl de una planta tropical de frutos oscuros como las guindas), hacendosa en “sus afanes”: una plebeya de “falda de franela” que cuando siente frío se le escapan exclamaciones religiosas. Esa imagen de dulzura y paz sencilla se opone tajantemente a la ciudad ruidosa y asfixiante, en la que ahora reside el sujeto poético, nombrada como “Bizancio”, paradigmática metrópolis occidental, sinónimo de vicios y tentaciones.

Un relevante trabajo crítico ha señalado, sin embargo, una “irresuelta contradicción” en esta añoranza del espacio rural, al punto de calificar la propuesta de “Idilio muerto” poco menos que de “esquizofrénica” ya que su “escritura, como signo de modernidad, no hace otra cosa que poner de relieve los valores naturales –y arcaicos– que hubieran quedado oscuros y silenciados, en última instancia ágrafos, si no se los hubiera abandonado para ingresar en la modernidad” (Cornejo-Polar 161-163). No estamos de acuerdo. A nuestro entender la contradicción se encuentra en el sistema político, económico y social –que se percibe con toda su crudeza en la gran ciudad– respecto de ciertas zonas rurales donde todavía se resguardaban ciertos valores autóctonos, y no en el poema que, en todo caso, evidencia esa contradicción.

Respecto de lo “arcaico”, como claramente lo explica Ángel Rama, el impacto modernizador en América Latina obligó a encontrar soluciones intermedias en las expresiones culturales originarias que, de haberse acantonado en posturas rígidas, habrían desaparecido. Es cierto que la lengua impuesta funcionó como instrumento de dominación de la conquista, pero tanto en la narrativa arguediana como en la poesía de Vallejo, el castellano se encuentra cribado, atravesado, desbordado por marcas orales, ritmos y concepciones de la cultura autóctona. Aunque se utilizara el lenguaje escrito y las herramientas expresivas de la modernidad occidental, aquellos valores todavía se reconocían pertenecientes a la tradición propia y pudieron sobrevivir en la mezcla sincrética o transculturadora (Rama 32-34). Se trata de una respuesta dialéctica a la contradicción planteada entre dos cosmovisiones: si José María Arguedas o Vallejo hubieran empleado el quechua como medio expresivo excluyente sus obras no habrían tenido la trascendencia que tuvieron. Además, su identidad cultural junto a los efectos de la oralidad trasfundida a la escritura, son, en gran medida, claves de la singularidad de sus estéticas.

Volviendo a *Los heraldos...* hay, en este primer libro, muchas señales de indignación y demanda de justicia frente a la miseria y las carencias de los hombres que prevalecerán en su poesía posterior. Comenzaremos por “La cena miserable” (175). El poema se abre con una formulación aparentemente contradictoria: “Hasta cuándo estaremos esperando lo que / no se nos debe...”. Si bien podría interpretarse literalmente como estar esperando algo que no nos corresponde, el tono y las imágenes que siguen (la cruz, el padecimiento, un niño que no puede dormir por el hambre y el cuestionamiento que no cesa: “¿hasta cuándo este valle de lágrimas” de los pobres?) hacen pensar que, si se tratara de una frase racional, lineal, la interpelación debiera decir “hasta cuándo estaremos esperando lo que *se nos debe*” por el solo derecho de existir y ser humanos. ¿Por qué entonces escribe “lo que *no se nos debe*”, es decir, lo contrario? Una posible explicación sería que el atajo poético incorpora con ese “no” la negación del sistema, la mezquindad implícita en la estructura de avasallamiento y explotación que nunca va a reconocer esa deuda. En ese enunciado, entonces, habría dos voces, la del sujeto poético plural, que habla por los hambrientos y desvalidos, y la ley implacable de la mayor ganancia a cualquier costo. De ahí el final desolador al concluir con ese oscuro horizonte en que aguarda “la tumba” como única liberación (176). Pero ese pesimismo, ese repetido “hasta cuándo” debería ser leído como un llamado de atención acerca de la esterilidad de la espera pasiva, sobre todo si tenemos en cuenta la irreverencia del trato con Dios. Lejos de resignarse con la promesa de un *más allá* venturoso o compensatorio ese fatalismo iterativo acumula el hartazgo como preámbulo de la insumisión.

“El pan nuestro” (167) comienza con una nota de abatimiento: el registro impersonal hundido en el desánimo matutino de una “tierra de cementerio” donde el “desayuno” del primer verso se contrapone con el “ayuno” del cierre de la estrofa. Las posteriores menciones acerca de la “hora fría” y la tristeza de la tierra junto a la afirmación “todos mis huesos son ajenos” refuerzan el sentimiento de carencia y orfandad que atraviesa el poema. Pero en la segunda estrofa el sujeto poético pareciera romper su solipsismo con la intención de salir a interrogar a los vecinos para “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!”. No hay forma de ignorar la proclama que implica este *santo saqueo*.

Según Giorgio Agamben, lo sagrado puede definirse como la sustracción de seres y objetos del uso común y su transferencia a una esfera separada promoviendo el culto a lo inasequible, por el contrario, la *profanación* no solo busca abolir y eliminar estas separaciones sino hacer un nuevo uso de ellas (Agamben 97-114). Si esto es así, 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. En tanto que la imagen crucificada en el ábside reproduce y perpetúa el crimen de fariseos y romanos –inmoviliza para siempre al que predicaba el amor y la igualdad entre los hombres–, el acto de bajar al Cristo de la cruz significa recuperarlo en su rol social y mundano a la vez que con la acción de *saquear* a los ricos se radicaliza su liderazgo justiciero.

En la reconciliación final se percibe el mitema de la multiplicación del alimento y el sacramento de la eucaristía, pero también la solidaridad propia de la comunidad originaria que ha sido trastrocada por la división entre “ricos” y “pobres”, o sea, por la injusta distribución de la riqueza. Aquí también podemos leer un anticipo de la conjunción cristiano-marxista –evidente en *Poemas humanos* y *España, aparta de mí este cáliz*–, de quien fuera el primero en vislumbrar todo lo que tienen en común el cristianismo primitivo como doctrina de la igualdad con el ideal marxista de un mundo equitativo, sin clases sociales. Así lo plantea Gutiérrez Girardot al sostener que “Vallejo entendió al marxismo en clave cristiana” (Gutiérrez Girardot 347).

Aunque *Trilce* sea una expresión poética cuyo desmesurado desacato formal por momentos se asoma al abismo de lo ilegible, aún allí, en medio de las exploraciones más radicales del lenguaje, nunca se cortan las amarras con el mundo. Abundan poemas de una carga referencial insoslayable, como XXIII (257): “Tahona estuosa de aquellos mis bizcochos / pura yema infantil innumerable, madre”. El adjetivo que denota abundancia se extiende a la madre proveedora, multiplicada en el recuerdo, mientras que toda la escena remite a la comunión: al trasmutarse aquellos “bizcochos” en ofrendas sagradas. La retrospección se refiere a la prodigalidad de la vivencia familiar, a la época del don, del repartir y compartir aquellas “ricas hostias” –y aquí la acepción al sabor también alude a la abundancia de un patrimonio afectivo, espiritual.

El contraste con el mundo del presente no podría ser mayor: ahora, con la madre muerta y lejos de la casa familiar, lejos de la

comunidad rural de la serranía, inmerso en el mercantilismo de la ciudad hostil (Lima), la orfandad del sujeto poético se enfrenta a una existencia en la que *no se regala nada*: “nos van cobrando todos / el alquiler del mundo donde nos dejás / y el valor de aquel pan inacabable”. En este “execrable sistema” —como leemos en “Por último, sin ese buen aroma sucesivo...” (440)— donde rige la explotación del hombre por el hombre, la “riqueza” ya no alude al sabor ni a la comunión espiritual sino a la *ganancia* que acumulan unos pocos en detrimento de esa mayoría que debe pagar *el alquiler del mundo*, de la vida. La trascendencia del sentido parece residir en la oposición del “alquiler” —o sea el *precio*— con el *valor*. Las adjetivaciones “innumerable” como “inacabable” apelan a lo simbólico, a un legado que *no tiene precio* y por lo tanto *no puede comprarse*, no puede ser reducido a mercancía.

En los llamados *Poemas humanos* la experiencia *trilcica* se encauza en la dimensión social pero nunca se abandona, más bien se potencia y profundiza. Aunque predomina el verso libre algunos poemas retoman la regularidad de las estrofas y la cifra silábica en las unidades menores. Pongamos por caso uno de estrofas de cinco versos; cuatro endecasílabos en los que se inserta el mismo heptasílabo, “la cólera del pobre”, lo cual genera un corte de efecto rítmico singular:

La cólera que quiebra al hombre en niños,
que quiebra al niño en pájaros iguales,
y el pájaro, después, en huevecillos;
la cólera del pobre
tiene un aceite contra dos vinagres. (546)

En el último endecasílabo de cada estrofa también se repite la disposición: “tiene [estructura 1] contra [estructura 2]”, pero además ambos sintagmas opuestos pertenecen a un mismo rango semántico (aceite—vinagre; acero—puñal; río—mar; fuego—cráter); en una palabra, la confrontación se establece en el seno de una familiaridad semántica. Ahora bien, así como el retroceso y la deshumanización residen en la violencia de una sociedad asimétrica que “quiebra al hombre en niños”, al niño en pájaros, y al pájaro reduce hasta sus huevos —como en una secuencia de involución—, el sentido de desigualdad se encuentra expresado por el modificador numérico de la estructura—propiedad “la cólera del pobre” que, coherentemente, siempre está en desventaja, uno contra dos o dos contra muchos: 2)

“la cólera del pobre / tiene dos ríos contra muchos mares”. 3) “la cólera del pobre / tiene un acero contra dos puñales” (546).

Otro ejemplo de regularidad lo encontramos en “Los desgraciados” (589), donde la frase “Ya va a venir el día” aparece al comienzo y al final de cada estrofa, con las excepciones de la segunda (solo al comienzo) y la última (también solo en el primer verso y en presente: “Ya viene el día”). Estos sintagmas que se repiten actúan como refuerzo temático y rítmico a la vez que coligan el final de una estrofa con el comienzo de la siguiente, a la manera de un doble *encabalgamiento* que reitera el anuncio como una campana, como un llamado a la acción, a los trabajos que trae el nuevo día. Cierta percusión en el ritmo viene de los imperativos: *da, búscate, ponte, ten, reflexiona, remiéndate, dobla*, etcétera. El primero y usual, es decir, no marcado “ponte el saco” se desplaza luego hacia entes abstractos (“ponte el alma” y “ponte el sueño”) o materiales, pero imposibles en tanto objetos directos de ese verbo (“ponte el cuerpo”; “ponte el sol”). Transferir la acción de vestirse al *sueño*, al *alma* o al *sol*, no solo realiza un cambio del estilo directo al figurado, sino que el propio mecanismo metafórico se conforma con un *resto* de esa función literal, y en ese contraste interno reside su fuerza gráfica: es inevitable visualizar a alguien calzándose su propio cuerpo como si fuera un overol o abrigándose con el alma blanda.

Ya va a venir el día; pasan,
han abierto en el hotel un ojo,
azotándolo, dándole con un espejo tuyo...
¿Tiemblas? Es el estado remoto de la frente
y la nación reciente del estómago.
Roncan aún... ¡Qué universo se lleva este ronquido!
¿Cómo quedan tus poros, enjuiciándolo!
¿Con cuántos doses ¡ay! estás tan solo!
Ya va a venir el día, ponte el sueño.

El llamado no es bucólico, el despertar no es edénico. La exhortación previa a la reflexión, el tono de advertencia al obrero, al campesino, al “pobre Cristo”, los verbos que denotan la violencia, las palabras que connotan el hambre, todo ello pareciera aludir a un advenimiento que trasciende al simple amanecer: el nuevo día trae una carga y una condena, pero también una responsabilidad y una esperanza. La ambigüedad de un término como “estado”, que —a pesar de la minúscula— se asocia secretamente con “nación” del próximo

verso; el juicio del que no puede enjuiciar aunque la indignación le brote por los poros; el trastrocamiento de buscarse a sí mismo debajo del colchón (o “pararte en tu cabeza”) junto a la acumulación verbal y al acoso de meteoros y de hienas, parecen rumiar una realidad amodorrada, el letargo del desgraciado: “abstente de ser pobre con los ricos” (no permitas que *además* se apropien de tu dignidad). Y lo peor es que a pesar de tantos “doses” (su orfandad conceptual está inserta en un sistema montado sobre dicotomías) se encuentra en la más absoluta soledad. *Soledad* que acaso la exhortación a enfrentar el nuevo día con el *sueño* –justiciero, de equidad– intente conjurar.

A veces la poesía vallejana entabla una equivalencia entre sujetos incompatibles al aplicarles idéntica predicación. Esta manera de articular lo distinto, antes que hacernos pensar en una construcción metafórica, nos remite al *zeugma* o silepsis, figura que infringe las reglas de concordancia entre morfemas y sintagmas al uncir, al *poner bajo el mismo yugo* elementos disímiles, de diferente naturaleza, lo cual provoca incongruencias semánticas o sintácticas. “La paz, la avispa, el taco, las vertientes...” (505) es un buen ejemplo del empleo de esta figura. La conjunción de la diferencia tiene la propiedad de tornar porosos los límites, eludir el lugar común y dismantelar los casilleros de los compartimentos estancos.

Al estudiar los manuscritos de Vallejo, Juan Fló deduce que algunas sustituciones o constricciones externas –como listas de palabras previas a la escritura del poema– las hizo en función de liberarse tanto de la sujeción reflexiva y el estereotipo como de una articulación referencial directa, es decir, que esa técnica del sabotaje a la ilación racional del discurso poético responde a la preservación de su autonomía. Por otra parte, la irrupción de palabras (o frases) con mucha carga referencial en contextos verbales ajenos e inesperados, modifica la relación con el referente –la que prevalece en el sentido directo–, pero lejos de mermarla la acentúa y potencia justamente por lo imprevisible de la disrupción (Fló 21-27).³ Las pruebas que aporta el riguroso estudio de Fló, acerca de las estrategias del poeta para luchar contra las limitaciones de la lógica y evitar caer en lugares

3. La peculiaridad de los manuscritos fotografiados, a los que accede y reproduce Fló, es que se trataría de primeras versiones de los poemas y que en ellos estarían superpuestas todas las etapas de su escritura antes de ser mecanografiados. Véase Juan Fló, “Prefacio” e “Introducción” a César Vallejo, *Autógrafos olvidados*, (Edición facsimilar de 52 manuscritos al cuidado de Juan Fló y Stephen M. Hart), New York, Támesis-Pontificia Universidad Católica del Perú, 2003, pp. 1-30.

comunes, vienen a complementar y corroborar, por otra vía –la genética–, los resultados que arroja el análisis de los procedimientos formales y retóricos.

“Gleba” se refiere –como su título lo indica– a los trabajadores de la tierra (*siervos de la gleba*). Nos encontramos con estos labriegos que *funcionan* “a tiro de neblina” –la ambigüedad de la frase pareciera aludir a cierta imprecisión, a un alcance limitado por la escasa visibilidad o cercanía del que trabaja entre los surcos, sobre el terrón inmediato–. Estos hombres son descritos por una relación metonímica con sus herramientas, esos *palos* de los mangos de palas, picos, azadas u hoces y, nuevamente, la adjetivación repetida acentúa la sujeción a la rutina embrutecedora y a la constante carencia en la que sobreviven (459-460):

Función de fuerza
sorda y de zarza ardiendo,
paso de palo,
gesto de palo,
acápites de palo,
la palabra colgando de otro palo.



Otras veces, como en este caso, el carácter iterativo produce el efecto de acelerar el ritmo por la secuencia de versos cortos hasta desembocar en un endecasílabo o un alejandrino que opera como el “cierre” tonal de la estrofa. *Hablan como les vienen las palabras*: restringidas por la escasa escolaridad –la carencia de bienes materiales deviene, frecuentemente, escasez de bienes simbólicos– las palabras de los campesinos tampoco suenan abundantes ni libres, sino que cuelgan, metafóricamente, sujetas a *otro palo*. Sentido que se retoma en otro poema de *España...*: “Himno a los voluntarios de la República” (600), donde leemos:

¡Campesino caído con tu verde follaje por el hombre,
con la inflexión social de tu meñique,
con tu buey que se queda, con tu física,
también *con tu palabra atada a un palo*
y tu cielo arrendado [...]

Volviendo a “Gleba” (460), resulta elocuente la estrofa en la que se utiliza la enumeración de sus posesiones reiterando un verbo que denota propiedad para expresar exactamente lo contrario, o sea, la

absoluta *desposesión*: “*tienen* su cabeza, su tronco, sus extremidades, / *tienen* su pantalón, sus dedos metacarpos y un palito...”. Obsérvese cómo contrasta el “palito” con los “dedos metacarpos”: la ostentación del término anatómico introduce una incongruencia, un exceso descriptivo opuesto al carácter insignificante y pedestre del “palito”, objeto carente de todo valor en el reino de las mercancías. Lo contradictorio proviene del orden social donde aquellos que producen los alimentos y los bienes con su trabajo viven acosados por faltas y carencias y hasta tienen que *arrendar el cielo* o alquilar el mundo, porque la desposesión es su signo.

Solo la mirada del sujeto poético devuelve a los campesinos su cuota fraterna, de ternura, y el homenaje recae en esas manos esforzadas: “para comer vistiéronse de altura / y se lavan la cara acariciándose con *sólidas palomas*”. El paradigma del sustantivo “palomas” –codificado por la tradición lírica como símbolo de paz, bondad y pureza–, al ser modificado por el adjetivo “sólidas” –opuesto a la fragilidad del ave–, adquiere un sentido nuevo, y la posible extravagancia se desvanece: esas manos fuertes y pacíficas, agrandadas por el trabajo rural, encuentran su expresión secreta, su franca analogía en la figura alada.

En el contexto histórico de la crisis mundial del capitalismo de los años 30, que dejó a 40 millones de obreros y campesinos desocupados, “Parado en una piedra...” (467) es un poema cuya enunciación recae en un trabajador ejemplar (la singularidad se universaliza al atribuirle varias profesiones: herrero, tejedor, albañil, constructor) que se ha quedado sin trabajo y pasea su desesperación a orillas del Sena, acaso pensando en el suicidio: “Parado en una piedra, / desocupado, / astroso, espeluznante, / a la orilla del Sena, va y viene”. Nuevamente se producen las repeticiones de términos y motivos junto a desplazamientos y enumeraciones que connotan necesidad, nerviosismo. Paradoja: el *parado* no puede dejar de moverse. El poema revuelve, retuerce, recorre los fonemas con la desesperación del sin trabajo, del sin comida –el carenciado siempre es un *sin*–: tantea una y otra vez las palabras como estrujando un papel o un fósforo en sus bolsillos vacíos, como para extraerles otro jugo posible. Comparemos la segunda estrofa con el final de la última:

El parado la ve yendo y viniendo,
monumental, llevando sus ayunos en la cabeza cóncava,

en el pecho sus piojos purísimos
y abajo
su pequeño sonido, el de su pelvis,
callado entre dos grandes decisiones,
y abajo
más abajo,
un papelito, un clavo, una cerilla... [...]

¡como oye deglutir a los patrones
el trago que le falta, camaradas,
y el pan que se equivoca de saliva,
y, oyéndolo, sintiéndolo, en plural, humanamente,
¡cómo clava el relámpago
su fuerza sin cabeza en su cabeza!
y lo que hacen, abajo, entonces, ¡ay!
más abajo, camaradas,
¡el papelucho, el clavo, la cerilla,
el pequeño sonido, el piojo padre! (469)

La insignificancia (un papelito, un clavo, una cerilla) de ese obrero –atrapado en la indigencia de sus sonidos pélvicos– contrasta con la opulencia de los autores de su despido. En tanto el apelativo “camaradas” nos habla de la filiación del *Yo* lírico que enuncia, a la vez nos revela tanto su afinidad con el prójimo lector, como la solidaridad con el sujeto del enunciado (“El parado”), es decir, que el apelativo involucra, *nos involucra*. También se alude a su conciencia de clase y al estado inactivo de su fuerza de producción, impotente, irracional (“sin cabeza”), dándole vueltas en la cabeza. La miseria y el abandono están resumidos en esos *piojos* calificados irónicamente como “purísimos” y, en el cierre, elevados a la condición de “padre”: el gran parásito a la *cabeza* de la sociedad patriarcal. Los signos de exclamación denotan la intencionalidad de trasfundir los tonos enfáticos de la voz a la escritura, como otra forma de *transculturación* de la comunidad serrana en la que prevalece la cultura oral. Respecto del enunciado, la reiteración de lo que está abajo, *más abajo*, expande su alcance significativo: tanto como circunstancia y lugar (respecto del Sena) como por la ubicación del obrero en la escala social. Mientras el *deglutir* de los patrones acentúa la impotente segregación de saliva, al atribuir la equivocación al pan la figura de la hipálage lanza una acusación escandalosa por el crimen del hambre.

Así como el desquicio ético del indigente habilita, provoca los trastrocamientos sintácticos y figurativos en “La rueda del hambriento” (448) o en “Parado en una piedra”, esa mancha en la historia

que fuera el preámbulo de hiperbólicas atrocidades, ese magnicidio irredento que fue la Guerra Civil española afectó hasta las raíces del peruano, y su poemario es conmovedor testimonio. El *Yó* poético de *España, aparta de mí este cáliz* es una hoja en la tormenta, un follaje arrasado por el conflicto; las insólitas metáforas descompanionan un lenguaje híper estimulado, insomne, como atascado de incompreensión en recursos iterativos. El drama no concluye: las enumeraciones caóticas que obligan a convivir registros de niveles disímiles irrumpen en series incongruentes, signadas por la urgencia. No se dice algo *acerca de* la guerra, aquello *es* lenguaje devastado por la guerra (por procedimientos que emboscan, desestabilizan, desgarran la homogeneidad del discurso): la conflagración se adueña de la página, las palabras padecen en carne viva, fluyen desesperadas aún en el exhorto o en el himno. Los versos desbordan la sintaxis como si lo emotivo no pudiera tolerar la sujeción de la escritura, su carácter lineal y sucesivo, sus encadenamientos racionales y monocordes, por eso se exalta, se hace grito, invocación, llamado; abandona los buenos modos de la “poesía culta” por el fragmento o el exabrupto de la oralidad popular. La relación con el prójimo sufriente, con el *otro* moribundo, con el dolor ajeno —que esta poesía hace propio— adquiere la forma de un pronunciamiento que nos propone enfrentar a la muerte con la voz social, colectiva, con esas “contraseñas sin fortuna”, con aquellas pasiones populares “precedidas de dolores con rejas de esperanzas” (598).

Por caso, veamos el “Himno a los voluntarios de la República” (597), el primero de la serie, que se abre con una invocación que ubica al poema en el histórico conflicto: “Voluntario de España, miliciano [...]”, pero esa coherencia “realista” del exordio enseguida se enrarece con la emotiva calificación “de huesos fidedignos”, o “cuando marcha a morir tu corazón, / cuando marcha a matar con su agonía / mundial”. Se enrarece en el sentido de *extrañamiento* poético, en el sentido del énfasis que le otorga la expresión figurada. La compasión derrapa en el poema, lo conmociona al punto de trastocar su morfología acumulando versos sin un punto donde detenerse para tomar aliento. Ante la solidaridad de los hombres y mujeres de todo el mundo, que acuden a defender a la república española del golpe militar, el sujeto poético se estremece de emoción y los verbos se agolpan en sucesión caótica porque la racionalidad ha perimido con el fascismo, ha sido bastardeada y ya no alcanza, resulta insuficiente para dar cuenta de tantos voluntarios dispuestos

a dar la vida por la causa de España. Por eso *corre, escribe, aplaude*, por eso, conmovido, no sabe qué hacer, dónde ponerse, por eso el verso se descoyunta y se desboca de puro sentimiento, por eso dice después “humea ante mi tumba la alegría”.

Tal vez, así como hay dos bandos pueda haber dos muertes: una muerte que censura, que quita y reduce al hombre, y otra que lo yergue en toda su estatura y fertiliza el suelo del futuro. Porque aquellos entrañables voluntarios eran la milicia del porvenir, los que mataban y morían por lograr un mundo más justo en el que “se amarán todos los hombres” (601), los que ofrendaron su sangre cuando “arrastraban candado ya los déspotas / y en el candado, sus bacterias muertas...”. Voluntarios que empuñan sus fusiles contra la muerte: “¡Porque en España matan, otros matan / al niño, a su juguete que se para, / a la madre Rosenda esplendorosa, / al viejo Adán que hablaba en alta voz con su caballo / y al perro que dormía en la escalera” (602). De allí su profecía, la que anuncia que en esa confrontación sólo “¡Sólo la muerte morirá!”. La muerte fascista, la enemiga, la potencia tanática que todo lo inficiona. Muerte ubicua, solapada, feroz, “la del continuo asedio” —como apasionadamente escribe Saúl Yurkiévich—, pero aquí también se trata de la otra, de *la muerte que interviene para preservar la vida*, de ahí el oxímoron porque los milicianos republicanos tenían “por misión la de matar a la muerte para asegurar por el martirologio la posesión de los desposeídos, el emplazamiento de los desplazados, el amparo de los desamparados, la humanización extensiva a todos los hombres” (Yurkiévich 339-340). Por eso ya no es tiempo de poner la otra mejilla y el llamado es urgente, enfático y oximorónico: “¡Voluntarios, / por la vida, por los buenos, matad / a la muerte, matad a los malos!” (602).⁴

Hay algo auténtico en Vallejo que nunca se termina de aprehender: sus poemas transmiten algo tan conmovedor, humano, atávico, popular y a la vez de una exuberante complejidad de imágenes convocadas por asociaciones sensibles, fonéticas, visuales, inesperadas, de iterativos ritmos y abruptos cambios de tono, pero enraizados a un principio constructivo que se percibe aún en aquellos de mayor trasgresión formal. Es algo tierno y duro a la vez, algo frágil y potente, sólido, como si fuera hueso. Hueso, sí: su esqueleto poético. Su

4. Anotamos aquí, aunque pueda resultar obvio, que el oxímoron “matad a la muerte” de Vallejo también es una respuesta al “¡Viva la muerte!”, consigna fascista de aquellos tiempos.

indómita matriz capaz de triunfar sobre la muerte, como en “Masa”, capaz de levantar de su catafalco al ferroviario, al obrero para que vuelva “a escribir con el dedo en el aire: “¡Viban los compañeros! Pedro Rojas” (613). Esa matriz que se subleva contra la regla gramatical: la operación semiótica del sujeto poético que se apropia de la *falta* (de escolaridad, de bienes simbólicos) y la esgrime como proclama de carencia al viento. Esa matriz capaz de retener la efímera voz, el grito insurrecto: “¡Viban los compañeros / a la cabecera de su aire escrito! ¡Viban con esta b del buitre en las entrañas...!” (611).

3. Vallejo polémico

Vallejo fue muy crítico respecto de cierto vanguardismo imitativo y superficial. En un artículo de 1926, denuncia que “Poesía nueva ha dado en llamarse a los versos cuyo léxico está formado de las palabras *cinema, avión, jazz-band, motor, radio* y, en general, de todas las voces de la ciencia e industrias contemporáneas”, sin reparar si el léxico corresponde o no a *una sensibilidad auténticamente nueva*. Lo importante pareciera ser las meras palabras. “Pero no hay que olvidar, dice Vallejo, que esto no es poesía nueva ni vieja, ni nada. Los materiales artísticos que ofrece la vida moderna, han de ser asimilados por el artista y convertidos en sensibilidad”. Antes que una tautológica repetición de nombres, la tecnología moderna, los inventos de la ciencia deberían “despertar nuevos templos nerviosos, más profundas perspicacias sentimentales, amplificando evidencias y comprensiones” [...]. Y concluye: “Esta es la cultura verdadera que da el progreso. Este es su único sentido estético y no el de llenarnos la boca de palabras flamantes” (Vallejo 1997 198-199). Posteriormente, en “Estetia y maquinismo” dirá, sin ambages, que “Los artistas y escritores burgueses, particularmente, han acabado por simbolizar en la máquina la Belleza” como hace “el fascista Marinetti, inventor del futurismo”, en cambio “el artista revolucionario tiene otro concepto y otro sentimiento de la máquina. Para él, un motor o un avión no son más que objetos, como una mesa o un cepillo de dientes, con una sola diferencia: aquellos son más bellos, más útiles, en suma, de mayor eficiencia creadora”. Y más adelante agrega: “La máquina no es un mito estético, como no lo es moral y ni siquiera económico”, porque así como a ningún obrero se le ocurriría adorar ni arrodillarse frente a una maquinaria, tampoco el artista debiera proponer el numen estético en un artefacto: “Tan equivocados andan hoy los poetas que hacen de la máquina una

diosa, como los que antes hacían una diosa de la luna o del sol o del océano”, ya que esta actitud “no pasa de un animismo de nuevo cuño, arbitrario, mórbido, decadente” (Vallejo 1992 43-45).

A comienzos de 1927, y a instancias de su amigo Alcides Arguedas, Vallejo asiste a una reunión de escritores y artistas hispanoamericanos en el Instituto Internacional de Cooperación Intelectual de la Sociedad de Naciones, en el Palais Royal de París. Ante el planteo de M. Loucher, presidente de la institución, de dar a conocer en todos los idiomas las obras de arte de la cultura latinoamericana, “ramas recién florecidas de la gran tradición europea”, Gabriela Mistral propuso que un delegado español fuera el “jefe moral” del comité que se encargara de esta labor porque “si prescindimos de España –dijo la poeta chilena– haríamos una cosa fea y manca”. Percibiendo la sumisión cultural de la propuesta, Vallejo descarta de plano el planteo argumentando el poco interés que pudieran suscitar las copias americanas de los modelos europeos y los ismos de segunda mano. Por otro lado, “la idea de Gabriela Mistral demuestra que carecemos, no solo de personalidad literaria, sino de mayor edad intelectual”, y “desde que aún necesitamos tutor” nuestro pensamiento “es todavía colonial”, razona certeramente.

Otra sería la realidad, dice Vallejo, si atendiéramos a la creación que responde al legado de las culturas indo-americanas y precolombinas, “es allí donde los europeos podrán hallar algún interés intelectual” más que en nuestra herencia hispana: “en esas obras autóctonas sí que tenemos personalidad y soberanía y, para traducirlas y hacerlas conocer, no necesitamos de jefes morales ni patrones”, concluye reivindicando el componente indígena del continente mestizo (Vallejo 1997 273-276). El devenir histórico hace de sus palabras un verdadero vaticinio: de la mano de ese rescate transculturado de la cultura autóctona, como proponía Vallejo, vendrá la difusión mundial de la literatura latinoamericana de los años 60 que conocemos con el desafortunado término de *boom*.

Vallejo expuso en varias ocasiones su lucidez política. A fines de ese mismo año, en una crónica publicada en la revista limeña *Mundial*, sostuvo, sin ambages, que “El artista es, inevitablemente, un sujeto político” y que la “neutralidad” o evasión de los problemas sociales solo serían una prueba de su “chatura espiritual” y “mediocridad humana”. Pero al preguntarse por el campo de acción política, si bien no duda en señalar la multiplicidad de posibilidades de su acción ciudadana, entiende que la militancia del sujeto no debe interferir

con la autonomía de la creación estética. Al arte no puede imponérsele ninguna preceptiva heterónoma —opina el peruano— puesto que el único compromiso del creador es con la obra, distinguiendo entre la *revolución temática* de las declaraciones y el verdadero arte revolucionario.

La acción revolucionaria del arte *no es didáctica* sobre lo inmediato —entendía Vallejo—, no puede ser la de agitar un panfleto, sino que consiste en “remover de modo oscuro [...] la anatomía política del hombre”, porque no se trata de una respuesta coyuntural sino de “suscitar una nueva sensibilidad política en el hombre, una nueva materia prima política en la naturaleza humana” cuyos frutos se cosecharán con el transcurso del tiempo (Vallejo 1997 363). En otro artículo de 1928 refuerza este concepto respecto de un requerimiento de Haya de la Torre: “en mi calidad de artista no acepto ninguna consigna o propósito, propio o extraño, que, aún respaldándose en la mejor buena intención, someta mi libertad estética al servicio de tal o cual propaganda política” (Vallejo 1997 438). Por eso, cuando Diego Rivera, haciendo gala de su alineamiento con la ortodoxia estalinista, exhorta a los pintores y artistas en general a utilizar el arte como medio político de combatir al imperialismo, Vallejo no dudará en oponerse. “Es una verdad indiscutible —decía Rivera— el poder del factor estético como determinante en primer lugar económicamente de la orientación, de la referencia en los consumos y, en segundo lugar, como factor psicológico capaz de encauzar la mente y la voluntad proletaria por el trayecto más corto hacia la consecución de lo que conviene a sus intereses de clase”. A lo que Vallejo responde: “Olvida Diego Rivera que el artista es un ser libérrimo y obra muy por encima de los programas políticos, sin estar fuera de la política. Olvida que el arte no es un medio de propaganda política, sino el resorte supremo de creación política”. Y más adelante: “Todo catecismo político, aún el mejor entre los mejores, es un disco, un cliché, una cosa muerta, ante la sensibilidad creadora del artista”, y que “la historia del arte no ofrece ningún ejemplo de artista que, partiendo de consignas o cuestionarios políticos, propios o extraños, haya logrado realizar una gran obra”. Y concluye, preguntándose que si el artista renunciase a dar cuenta de las sutiles y “nebulosas políticas” de la naturaleza humana “reduciéndose al rol secundario” de la propaganda, ¿quién se encargaría de “aquella gran taumaturgia del espíritu”? (Vallejo 1997 364-365).

Es indudable que César Vallejo poseía una gran claridad ideológica además de una firme convicción teórica acerca del funcionamiento de la poesía. En un artículo de 1929, publicado en el diario *El Comercio* de Lima, después de abrir el juego sosteniendo que la poesía es intraducible, anota: “La poesía es tono, oración verbal de la vida. Es una obra construida de palabras. Traducida a otras palabras, sinónimas pero nunca idénticas, ya no es la misma. Una traducción es un nuevo poema, que apenas se parece al original”. En este punto polemiza con Vicente Huidobro que se ufana de que sus versos se prestan “a ser traducidos fielmente a todos los idiomas”. Esto para Vallejo responde al error de quienes “trabajan con ideas en vez de trabajar con palabras” ya que al igual que en la pintura, se debe componer a partir de los elementos más simples y no con conceptos ya elaborados y *el material más simple y elemental del poema es la palabra, como lo es el color en la pintura*. “El poema debe, pues, ser concebido y trabajado con simples palabras sueltas, allegadas y ordenadas artísticamente”, según la necesidad del poeta. Por eso admira la sencillez de Walt Whitman. En poesía, para Vallejo, más importante que lo dicho es *el tono* con que se lo dice y este no se puede traducir, en otras palabras, que la poesía es *la forma de decir que dice por la forma* (Vallejo 1997 534).⁵

No hay muchos casos en la historia de artistas tan consecuentes, de tal honestidad intelectual e integridad política y humana, de tanta comunión entre la vida y la obra. Recordemos una anécdota entre tantas. Cuando en 1929 viaja a Rusia por motivos periodísticos, a pesar de su pobreza crónica y de la simpatía que le inspiraba el joven estado bolchevique, Vallejo rehúsa el beneficio de la invitación soviética y decide costearse su viaje para asegurar su independencia de criterio, libre también de consignas partidarias de la prensa que representa. Cuando lo interpelan al respecto responderá dignamente: “Yo gano un salario. Soy un obrero intelectual”. Tampoco duda en afirmar que “si la realidad contradice hoy el concepto que me ha merecido ayer no tengo, para aceptar esta rectificación, ningún inconveniente” (Vallejo 1997 503-505).

De hecho, en su crónica *Rusia en 1931*, junto a la apreciación de los avances del Soviet en lo referente al problema social de la vivienda, también advierte acerca de posturas sectarias dentro del

5. Idénticos conceptos propone en “Electrones de la obra de arte”, en *El arte y la revolución*, ob. cit., pp. 51-52.

marxismo, ya sea en torno de la figura de Stalin como de la de Trotsky, mencionando críticamente cierto “evangelio proletario” (Vallejo 1959 124). Vallejo aborrece tanto la prebenda como el dogma. Adherir apasionadamente al socialismo como ideal igualitario o afiliarse al Partido Comunista no le impidieron ejercer el juicio crítico en todos los órdenes de la vida. Como acertadamente señala Bernardo Massoia, las acusaciones que se le hicieron a Vallejo de ser contradictorio en sus apreciaciones políticas responden, en última instancia, a los cambios en la coyuntura y a la constancia y persistencia de su juicio crítico nunca contaminado por consignas ni dogmatismos (Massoia 97-101).

Después de su segundo viaje a Rusia Vallejo escribe *El arte y la revolución* (entre 1929 y 1932), un ensayo destinado a cubrir el vacío teórico que había percibido acerca de la compleja relación entre la praxis política y la producción estética. Allí 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, su analogía, su prosodia, su semántica. Le basta no salir de los fueros básicos del idioma”, que puede “hasta cambiar, en cierto modo, 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 (personal, no individual) es la sensibilidad del artista, su obra es *más universal y colectiva*” (Vallejo 1992 49). Ahora bien, esta concepción teórica acerca de la relación entre poesía y sociedad o compromiso político, se anticipa al menos en tres décadas a la “Paradoja específica de la obra lírica” –formulada por Theodor W. Adorno, uno de los principales exponentes de la Escuela de Frankfurt–, según la cual la subjetividad y el estado de individuación del *yo* poético se trasmutan en contenido social (Adorno 49-67).⁶

6. Adorno sostiene que la palabra poética representa el “ser en sí” del lenguaje contra la servidumbre del reino de los fines. Aunque el registro poético se hunda en la individualidad del sujeto, en la subjetividad encontrará una corriente colectiva subterránea que los sedimentos sociales e históricos han dejado impresos en la lengua; por otro lado, la creación solitaria del poeta que parece excluir el entorno, en tanto se opone al mundo fáctico también contiene la propuesta de un mundo otro, o sea que el carácter social de lo poético proviene tanto de su trabajo con el lenguaje como de su oposición a lo establecido. Así enuncia la “paradoja específica de la obra lírica”, señalando que este contenido social será más efectivo cuanto menos explícito, cuanto más involuntariamente se manifieste en la obra.

En la poética vallejana la crítica ha destacado la infrecuente convergencia de una extrema exploración sobre el lenguaje con una absoluta articulación humana y social. La experiencia enseñaba que generalmente los actos vanguardistas ponían el énfasis en una ruptura estético-formal de círculos de elite y que las propuestas político-sociales devenían en posturas dogmáticas y empobrecedoras del arte por su apego a manifestaciones y estilos conservadores, lo cual dejaba la impresión de que ambos caminos eran inconciliables, que se trataba de lo uno o lo otro. Como ya adelantáramos, esto no sucede con Vallejo justamente por su integridad y consecuencia: se trata de un revolucionario tanto en sus ideas y vida privada como en su actividad artística, y en ambos aspectos se destacó por la incondicionalidad de su compromiso.

Gustavo Lespada es Doctor en Letras (UBA), docente e investigador de la Literatura Latinoamericana en la Universidad de Buenos Aires y autor de los siguientes libros: *Carencia y Literatura. El procedimiento narrativo de Felisberto Hernández* (2014); *Tributo de la sombra* (2013), *Las palabras y lo inefable* (2012); *Naufragio* (2005); *Esa promiscua escritura. Estudios sobre literatura latinoamericana* (2002); e *Hilo de Ariadna* (1999). Además editó y prologó *El factor literario. Realidad e historia en la literatura latinoamericana*, (2018); *Poemas selectos*. Antología poética de César Vallejo (2013) y una antología de Felisberto Hernández, *Cuentos selectos* (2010) y co-editó una antología crítica de Noé Jitrik, *Suspender toda certeza* (1997). Ha dirigido proyectos de investigación (Uba-cyt), dictado conferencias en varios países y colaborado en revistas académicas y ediciones colectivas, nacionales e internacionales. Entre otras distinciones obtuvo el Premio único del Concurso del Ministerio de Educación y Cultura del Uruguay (2016), en la categoría de ensayo literario; Premio Internacional Juan Rulfo (2003) – Colección Archivos (UNESCO) y fue premiado por la Academia de Nacional de Letras del Uruguay en la categoría de ensayo literario (1997).

- ADORNO, T. W., “Discurso sobre poesía lírica y sociedad” en *Notas de literatura*, Madrid: Akal, 2003, pp. 49-67.
- AGAMBEN, Giorgio, “Elogio de la profanación”, en *Profanaciones* (2005), Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2009, pp. 97-119.
- BRETON, André, *Manifestes du surréalisme*, París: Gallimard, 1963. También en “Primer manifiesto surrealista” (1924), en CIRLOT, Lourdes (Ed.), *Primeras vanguardias artísticas*, Barcelona: Labor, 1995.
- CALINESCU, Matei, *Cinco caras de la modernidad*, Madrid: Tecnos, 1991.
- CORNEJO-POLAR, Antonio, *Escribir en el aire*, Lima: Latinoamericana Editores, 2003.
- COROMINES, Joan, *Breve diccionario etimológico de la Lengua Castellana*, España: Gredos, 2009.
- COYNÉ, André, *César Vallejo y su obra poética*, Lima: Letras Peruanas, 1957.
- FISHER, Mark, *Realismo capitalista*. Buenos Aires: Caja Negra, 2017.
- FLÓ, Juan, “Prefacio” e “Introducción” a César Vallejo, *Autógrafos olvidados*, Nueva York: Támesis-Pontificia Universidad Católica del Perú, 2003, pp. 1-30.
- FOFFANI, Enrique, *Vallejo y el dinero. Formas de la subjetividad en la poesía*, Lima: Editorial Cátedra Vallejo, 2018.
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael, “La muerte de Dios”, en *Aproximaciones a César Vallejo* (Ángel Flores comp.), Nueva York: Las Américas, 1973, pp. 335-350.
- HIGGINS, James, “Vallejo, poeta de la periferia”, en *Caminando con César Vallejo* (Bruno Buendía Sialer editor), Lima: Ed. Perla, 1988, pp. 147-161.
- HUIDOBRO, Vicente, “Manifiesto de manifiestos” (1925), en Celina Manzoni (ed.), *Vanguardistas en su tinta. Documentos de la Vanguardia en América Latina*, Buenos Aires: Corregidor, 2007.
- JAMESON, Fredric, *El posmodernismo o la lógica del capitalismo tardío*, Buenos Aires: Paidós, 1992.
- JITRIK, Noé, “Otra vez pobreza y riqueza”, en *La selva luminosa. Ensayos críticos 1987-1991*, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras (UBA), 1992, pp. 77-80.
- LEVINAS, Emmanuel, *Algunas reflexiones sobre la filosofía del hitlerismo*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- MARIÁTEGUI, José Carlos, *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Caracas: Biblioteca Ayacucho, (3ª. Edic.) 2007.
- MASSOIA, Bernardo, “Vallejo en Rusia: conversaciones con Gide y Benjamin”, en “César Vallejo: la fecunda precariedad” (Dossier), Revista *Zama*, Año 8, N.º 8, Buenos Aires: Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras (UBA), 2016.
- PIZARRO, Ana, “Introducción” a *La literatura latinoamericana como proceso* (Ana Pizarro coord.), Buenos Aires: CEAL, 1985, pp. 13-67.
- RAMA, Ángel, *Transculturación narrativa en América Latina*, México: Siglo XXI, 1987.
- VALLEJO, César, *Poesía completa*, Ed. de Ricardo González Vigil, Lima: Ediciones Copé, 2013.

_____, *Obras Completas*, (T. 2) *Artículos y crónicas (1918-1939)*, Lima: Banco de Crédito del Perú, 1997.

_____, *El arte y la revolución*, en *Obras completas*, Tomo 11, Prólogo de Ricardo González Vigil, Lima: Editora Perú S.A., Julio de 1992.

_____, *Rusia en 1931: Reflexiones al pie del Kremlin*, Lima: Perú Nuevo, 1959.

YURKIÉVICH, Saúl, "España, aparta de mí este cáliz: la palabra participante", en *En torno a César Vallejo* (A. Merino, editor), Madrid: Jucar, 1988, pp. 323-343.

DE OMNIBUS QUIVIT, ET QUEREDAM
LITIS.
DUCITE JUSTITIAM MORI, ET NON
TENEBERE DIVOS.



Año I.-Núm. 252.-- Seis páginas 10 centavos DIARIO INDEPENDIENTE Trujillo, Perú, jueves 25 de octubre de 1923

Para mañana en primera plana, "EN MONTMARTRE", de nuestro corresponsal en París Sr. César A. Vallejo

EDITORIALES
La reconstitución de Rusia

Ha comenzado a sentirse palpablemente el trabajo de reconstitución del pueblo ruso. Después de un largo período de crisis en que el hambre hizo terribles estragos en la gran masa de la población, en que los hogares carecían de la alimentación necesaria para su sustento, ha entrado en un período de excesiva de producción, como lo demuestra el contrato que el gobierno ha firmado con el de Noruega para proveer a este país de granos durante todo el año próximo.

Para apreciar en su justo significado la situación actual, basta recordar que el pueblo ruso se vio en la necesidad de ser socorrido por todos los países del mundo. Formáronse ligas y sociedades de auxilios que remesaban periódicamente víveres y dinero que iban a salvar de

gimen las garantías necesarias y negábase a colaborar en la reconstitución económica de Rusia. El gobierno se vió precisado entonces a elastixar un tanto sus teorías comunistas y a rodearse de cierta solvencia legal. Fué este el camino que le

ha conducido a entrar en relaciones con los Estados occidentales y que ha mejorado notablemente las situaciones. Los primeros efectos lo estamos ya palpando de una manera evidente. El gobierno ruso ha entrado en franca evolución práctica.

primi al otro. Cuando el match Firpo-Brenan el los resultados que le prologaban al siguiente. ... Y no me sorprendió de ello. Los esperaba. Hasta su hora le habíamos pagado a ser posible. Porque las pasiones de este género son así y una afición lidiana no puede provocar sino turbulencias. A mí me son "jordanianos" los simpáticos ladinos, Firpo y Dempsey. Bato de que que esas razas de frente, o como un periódico americano del día, sin lucha entre los dos. Conientes, no pasa de ser una jugada la más. (Son esos los dos grandes tendencias del Norte del Sur un par de jayanes atañados que trompadas y majestuosas fite a aventura mi primitivos lidiantes, en pleno crepúsculo, hasta nube de insinto que se al desde la primera adición con, toda la fuerza del monumental supremo de lucha que hizo la victoria, el aliento y la reproducción a estacazo limpio).

CRONICAS EXTRANJERAS
El alma de las tierras lejanas

LA SOBERBIA RIRA.—ENTRE GIGANTES.—FIRPO, DEMPSEY Y LOS OTROS.—COMO EN TIEMPOS DEL IGUADONTE.—UN «MATCH» DE AMCR Y DE RENOVACION.—INDADORES CONVENCIONALES.—LA OMNIVOLUNTAD DE LA EMOCION.—DON QUIJOTE EN POLO GROUNDS.

MONTREAL, Setiembre 18.

Lo de Firpo y Dempsey trae también revuelta la opinión por allá. Esperaba del campeón mundial un triunfo más glorioso, más deprimente—o mejor dicho, todo lo deprimente posible—que

capilla bajo los puños del globo cuando, No-fel-est-y-taro que a francar su diadema victoriosa a las hahlidades del "refere". El resultado de la, gigantesca

Combata las enfermedades con alimentos

Con naturales, poderosamente alimentados—mis a adultos—fueron un espléndido ejemplo por el ataque de las enfermedades.

Una persona bien alimentada, bien nutrida y en salud, por eso se teme curarla aunque sea por los remedios no científicos, como para evitar a los médicos, los enfermeros y los egipcios.

Si quiere aumentar su vitalidad y tener más fuerza y salud pruebe QUAKES OATS.

Se vende en latas compradas y le mentemente se llaman, ámerica que asegura la conservación inalterada de la frescura y el sabor.

ra. Es un cambio muy convencional de la sagrada hipocresía anunciada.

La policía tomó medidas extraordinarias. Parecen, indudablemente. La lucha en los jugantes era de por sí impoente. Almorran se forman ante espectáculo más diverso. Cuando la multitud contempla algo tan grandioso y tan solido como el vió el como lo contemplaba en el arroyo de Polo Grosulle la noche del viernes, se recoge. Y puede tanto la ejecución de las fuerzas que hasta civiliza... Allí el satirizado Firpo, peludo y bronco, dejó señalados sus buenos hurlanos, las rasas patrióticas, la necesidad sea de contestar en cuestión de superioridad racial de superioridad animal.

El público era mudo y no obstante esta mixtura la ovación fue ensordecedora al final de la lucha. Es deplorable, si que el entusiasmo excesivo e irracional se haya puesto a contar una victoria problemática. ... No juzgo que el conjunto Firpo, después de merecerla sino porque me debiera dudar que sea o tanto que caían solo en golpe más o menos. Fue muy simpática la creación observada por los autores de estos que los que se

Corresponsal en París, lo que no evitó la pobreza y aun la indigencia. "El gran cholo fue un huérfano social que dedicó vida y obra a erradicar la orfandad del género humano".