Las ideas teórico-literarias de Vallejo

No existe ni una tradición ni un gran cuerpo de pensamiento teórico-literario hispanoamericano capaz de determinar dialécticamente algún tipo de proceso estético o metodológico, bien autóctono o bien incardinable en el sistema general de los países de Occidente. [1] Dicho esto en términos gruesos y generales, es necesario señalar de inmediato que, naturalmente, sí existe un cúmulo de textos y autores en verdad atendibles a este propósito y por diferente motivo. Supongo que respecto de otros muchos sectores del pensamiento es predicable algo análogo a lo referido. La cuestión de base radica, a mi juicio, en lo que suelo denominar, abreviadamente, disfuncionalidad y retardatarismo en el tiempo y en el proceso de la cultura, con las consiguientes inasimilaciones o asimilaciones atropelladas más que rigurosas dispuestas en el espacio de un decurso cultural ya de por sí contradictorio. De hecho ésta es una característica española de los tiempos modernos, pero lo cual en el extenso marco hispanoamericano accede a un grado de exacerbación francamente extremo, sin duda en virtud de profusas y complicadas razones históricas con mayor o menor facilidad determinables y que ahora, por supuesto, no vamos a tratar.

En efecto, no es posible delimitar, desde nuestra perspectiva, un trazado de pensamiento teórico-literario hispanoamericano explícita y establemente desarrollado con suficiente extensión conceptual e histórica. Ahora bien, si prestamos atención, por ejemplo y sobre todo, al presente siglo se advertirá sin esfuerzo entre la diversidad de los países y sus producciones una gama de autores —más que de obras concretas— importante. Aun a riesgo de caer en criterios no defendibles si no es muy largamente —lo cual aquí no se hará—, o acaso en última instancia difícilmente justificables, me permitiré adelantar que a mi modo de ver las tres grandes piezas del pensamiento crítico

[1] *En líneas globales el arte y el pensamiento estético o teórico-literario occidental describe dos grandes bloques representados, como es sabido, por el clasicismo nacido en la Antigüedad griega y largamente sobrepuesto hasta la disolución del Neoclásico, y por la modernidad surgida de la revolución romántica y operante, cuando menos, hasta el fin de la Vanguardia histórica. Ciertamente, Hispanoamérica, caso de adoptar la perspectiva de un orden de cosas «occidentalista», está prácticamente desprovista ya de principio, por evidencia cronológica, de la primera de las dos grandes fases aducidas; y en consecuencia, desde el punto de vista dialéctico de las ideas holgadamente entendido, también desprovista del adecuado sustrato necesario para abordar occidentalizadamente una tramitación ideológica milenaria y que predominantemente le es ajena. Creo que pueden obviarse los detalles de este argumento. En realidad, la raíz del problema reside en el inabdicable estatuto de hibridez étnica y antropológico-cultural hispanoamericano, extraordinario fenómeno que aún no ha sabido o no ha podido, en términos de decisoriedad, resolver un destino como proceso fiel a sí mismo en su peculiar integridad. Intereses o no, y desde luego al margen de valoraciones en todos los sentidos posibles, éste es el caso opuesto al de Norteamérica. Guste o no, por lo común el cosmopolitismo hispanoamericano es un reflejo de tal deficiencia, lo cual es bien observable desde el mundo privilegiado que constituye el arte.*

y teórico-literario [2] hispanoamericano contemporáneo vienen a ser Vicente Huidobro, Alfonso Reyes y Octavio Paz; identificación esta que a su vez facilita el establecimiento de una matriz tipológica: Huidobro, poeta puro, es creador de Teoría literaria, de una doctrina poética; Alfonso Reyes es, a nuestros intereses, sobre todo teórico de la crítica, pensador metodológico y analista de la Retórica y la Poética; Octavio Paz es autor híbrido, poeta como críticó y crítico como poeta, de ahí la frecuente ambigüedad y la dudosa artificiosidad traslaticia que en ciertas ocasiones desdora la peligrosa brillantez verbal de su discurso, en general especificable casi exclusivamente como de crítica aplicada, si bien ensayística, cosa en que se diferencia de los dos anteriores.

El caso de César Vallejo es sustancialmente asignable al primer tipo, al representado por Huidobro. La diferencia fundamental existente entre ambos consiste en que mientras este último alcanzó a construir una Poética propiamente dicha, un conjunto programático organizadamente doctrinal, al menos desde el punto de vista del análisis que cabe ejercer a posteriori sobre el mismo, y consiguió con ello una contribución reseñable al cuerpo teórico producido por la Vanguardia histórica europea [3], César Vallejo por su parte nos ha legado un material teórico de bastante menor densidad, originalidad y configuración conceptual, asimismo de vertebración no tan profundamente imbricada en la tradición teórico-poética moderna, además de contaminado en exceso y con cierta confusión por la problemática suscitada entre marxismo y literatura durante las primeras décadas de nuestro siglo, asunto reactualizado por las sucesivas posguerras.

Básicamente, el material a tener en cuenta para proceder al estudio del pensamiento, o mejor de las ideas teórico-literarias de Vallejo está compuesto por: a) la juvenil memoria académica que contiene *El Romanticismo en la Poesía Castellana;* b) los textos compilados en *Contra el secreto profesional* y en *El Arte y la Revolución;* c) los libros de poesía del autor, por cuanto que poseen elementos explícitos adscribibles, directa o indirectamente, a aspectos de teoría poética. Puesto que los tres apartados del conjunto descrito permanecen claramente demarcados tanto por su naturaleza como por su función técnica, prácticamente autónoma —según se comprobará—, actuaremos siguiendo esos mismos apartados y por el mismo orden. Al segundo de ellos corresponde, como es obvio, el núcleo más extenso y decisivo.

El texto de *El Romanticismo en la Poesía Castellana,* tesis académica escrita en Perú

[2] *Siempre procuro discernir en sentido práctico pero lo más rigurosamente posible entre: crítica aplicada, teoría de la crítica, teoría literaria en su fundamental carácter de poética o teoría explícita, dominantemente prescriptiva, y, por último, teoría implícita, que es paralela a la crítica, más alejada de ésta en razón de su preponderancia ideológica sobre lo analítico-formal. Hasta el momento he desarrollado el estudio epistemológico de estos planteamientos en mi edición* Introducción a la Crítica literaria actual, *Madrid, Playor, 1984, págs. 9 y ss.; en* Por una Filología General. Contribución a una teoría de las Ciencias Humanas, *Málaga, Universidad, 1984; y en* Los Géneros ensayísticos en el siglo XX, *Madrid, Taurus, 1987, págs. 110-118.*

[3] *La doctrina creacionista de Vicente Huidobro, así como por otra parte la importantísima contribución a la misma realizada por Gerardo Diego mediante una serie de textos en su mayor parte no tenidos en cuenta o mal entendidos por la crítica, constituye de pleno derecho en virtud de sus elementos originales y calidad de pensamiento en el marco de la estructura conceptual de la teoría literaria una pieza irrecusable para la Vanguardia histórica, junto a los grandes movimientos revolucionarios iniciados fundamentalmente por el Futurismo italiano. Dicho de otro modo, el Creacionismo posee un mismo nivel de estatuto que los demás grandes movimientos vanguardistas. Para un análisis detallado de lo referido véase mi estudio «La Teoría Poética del Creacionismo», en* Cuadernos Hispanoamericanos, *427, enero (1986), págs. 49-73.*

y que data de 1915[4], comienza declarando que la moderna «ciencia crítica» es creación alemana, específicamente de los hermanos Schlegel, siguiendo así la idea más *popular* para la determinación simplificadora de esta cuestión de orígenes, lo cual pone de manifiesto ya de entrada la procedencia básicamente francesa de la formación peruana de Vallejo, pues como es sabido la prodigiosa era filosófica, crítica y teórico-literaria que abarca desde los geniales Lessing y Kant hasta Hegel, no cabe sea reducida a dos autores intermedios, por muy conocidos que fueran en la Francia de su tiempo, sobre todo Augusto Guillermo, el menos importante de los dos aunque sí el más publicitado. Mucho más adelante se comprueban los hilos de este planteamiento, ya que Vallejo, en la prosecución de la tesis positivista que va a defender y aplicar, presenta a Madame de Staël, refiriéndose a su *De la Littérature considéré dans ses rapports avec les institutions sociales,* como quien «fijó después de los hermanos Schlegel los principios sobre los que descansan las orientaciones de la crítica artística contemporánea» (pág. 869)[5]. Por otra parte, piensa Vallejo cómo con anterioridad a la «revolución romántica» no existió propiamente la crítica, y cómo en la propia naturaleza dogmática del Neoclasicismo había una imposibilidad de principio para la imparcialidad y el entendimiento desprejuiciado de las innovaciones. Corresponderá por ello al «movimiento de autonomía romántica en el arte» la verdadera constitución de la Crítica, «ocupando el sitio que le corresponde en la literatura» (pág. 847). Todo lo cual, con la matización de *crítica moderna* y algunos otros detalles que ni ahora ni en adelante podemos detenernos a pormenorizar, so pena de extendernos indebidamente, es bastante más atinado que lo anterior, pues si el concepto teórico y filosófico de *crítica* es ya de orden ilustrado, neoclásico, en la exposición vallejiana queda al menos muy clara la distinción entre crítica clásica y moderna[6].

Vallejo otorga al crítico el estatuto de corrector de las obras, de maestro y «cincel que lima las obras de otras actividades» (pág. 846), al tiempo que, manteniéndose al margen de la idea romántica de crítica —o mejor, teoría— en tanto que constructora programática del arte, asigna a la crítica la función más unilateralmente positivista de especificar el «grado» y el «sentido» de la obra artística dentro de la «grandiosa obra universal» *(Ibíd.),* así como influir modificativamente «sobre la obra que juzga» *(Ibíd.).*

Hasta aquí lo que podemos considerar aspectos teóricos introductorios. Vallejo va

[4] *Sigo la edición contenida en C. Vallejo,* Poesía Completa, *ed. de J. Larrea, Barcelona, Barral, 1978, págs. 845-906. Allí mismo se lee en la primera página, al pie, el texto completo de la portada o portadilla del original: UNIVERSIDAD DE LA LIBERTAD / EL ROMANTICISMO EN LA POESIA CASTELLANA / Tesis sustentada por / CESAR A. VALLEJO / para optar al grado de / Bachiller en la Facultad de Filosofía / y Letras / TRUJILLO / Imprenta «Olaya» - Progreso, 311 / 1915.*

[5] *Del citado libro de la Staël, que data de 1800, no existe, que yo sepa, ninguna versión española. Aquí utilizamos la de París Charpentier, 1887. Todo parece indicar que Vallejo conoce el muy difundido libro sobre* Alemania *de la misma autora, de 1813, mediante el cual se dio a conocer ampliamente en medios no especializados la labor crítica de los Schlegel y otros alemanes. Conviene observar, por otro lado, que si el primer libro de la Staël tiene relevancia como pionero en el estudio de la literatura en relación con la sociedad, de hecho mucho antes el Sturm und Drang, en particular Herder, echó las bases para el tratamiento del contexto social de la literatura, lo cual es antecedente inexcusable del positivismo naturalista, de Proudhon, etc. Cf. mi cap. «La construcción del pensamiento crítico-literario moderno», en mi ed.* Introducción a la Crítica literaria actual, *cit., págs. 57 y ss.*

[6] *Para este punto del concepto de* crítica, *véase sobre todo Martin Heidegger,* La pregunta por la cosa, *Buenos Aires, Alfa, 1975, págs. 107 y ss.*

a pretender «una exposición sucinta, pero minuciosa y clara en lo posible» (pág. 848) acerca de la poesía romántica escrita en lengua castellana; para ello se va a basar en el «genial filósofo» Hipólito Taine, de quien extrae la siguiente cita: «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. Hay una relación constante entre el estado de alma que produce la síntesis de la raza, del medio y del momento, y el carácter general de las producciones literarias que expresan ese estado de alma» (pág. 848). De este modo se plantea la adopción radical de la metodología positivista tainiana, enunciada principalmente en 1864 y 1865, como mucho tres décadas después de los primeros escritos relevantes de Augusto Comte [7]. Sin embargo Vallejo no parece conocer la fase positivista o naturalista subsiguiente, también desarrollada en Francia, aquélla que corresponde a las corrientes del determinismo evolucionista, de origen sobre todo darwiniano, que sustentó esencialmente Brunetière en *L'evolution des genres dans l'histoire de la Littérature,* libro de 1890, ya difundidísimo en su tiempo, que alcanza en el terreno de la crítica el extremismo dogmático y determinista más acusado de la era del pensamiento crítico-literario positivo, aun siendo necesario reconocerle una notable contribución al avance del estudio teórico de los géneros literarios [8]. Con todo, la postura metodológica de Vallejo debió ser bastante avanzada, o cuando menos «progresista», en el Perú académico de 1915 [9]. Por lo demás, lo que desde luego no podría pedírsele a Vallejo es que hubiese estado al tanto de la evolución crítico-positivista francesa llevada a cabo de manera sobresaliente con mayor fundamento, ponderación y metodología filológica por Gustave Lanson, pues la primera edición de su famoso método data de 1910 [10]. No obstante, conviene recordar por otro lado las alusiones que Vallejo hace a autores entre los cuales figuran Guyau y Fouillée [11], quienes desempeñan un papel destacado dentro de las derivaciones espiritualistas del positivismo, toda vez que este tipo de resolución ecléctica, por decirlo de algún modo, es actividad frecuente en el ámbito de la cultura española e hispánica, probablemente como consecuencia de no existir, en nuestras tradiciones modernas, el hábito del ejercicio de la decisoriedad radical promovida por producciones originales y litigantes en las corrientes más reseñables del pensamiento.

El esquema operativo del trabajo de Vallejo se realiza en los apartados de principios tainianos: «Elementos provenientes de la raza», «Elementos provenientes del medio» y «Elementos extranjeros»; lo que resta es una sucinta historia de la poesía romántica

[7] *Los dos textos aludidos de Taine son la* Filosofía del Arte *(Madrid, Espasa-Calpe, 1968, 4ª ed., 2 vols.) e* Introducción a la Historia de la Literatura inglesa *(Buenos Aires, Aguilar, 1977, 4ª ed.), que antecede al anterior en un año. Recuérdese que el* Curso de filosofía positiva, *de Comte, data de 1835.*

[8] *Nunca ha habido traducción española de ese libro de Brunetière. Seguimos la edición de París, Hachette, 1906.*

[9] *Esta observación que hago no es más que una conjetura. Los estudiosos o buenos conocedores de la cultura de ese país serán quienes puedan ofrecer un juicio adecuado en este sentido.*

[10] *Puede verse reeditado en G. Lanson, «La méthode de l'histoire littéraire», en* Essais de méthode, de critique et d'histoire littéraire, *ed. de H. Peyre, París, Hachette, 1965, págs. 31-57.*

[11] *Tanto Guyau como Fouillée son pensadores que a principios de siglo circulaban traducidos al castellano en la Biblioteca Científico-Filosófica que en Madrid publicaba Daniel Jorro, Editor. Del primero de ellos, entre otros títulos,* El Arte desde el punto de vista sociológico; *y de Fouillée,* Bosquejo psicológico de los pueblos europeos *y* Temperamento y carácter.

de lengua española, la cual comienza brevemente con el período inmediatamente anterior al Romanticismo, para exponer en lo que sigue un estudio general centrado de manera sucesiva sobre Quintana, a quien considera romántico; José Joaquín Olmedo y Andrés Bello, a los que niega esa condición; el cubano Heredia; Espronceda, sin duda el más halagado de todos; Zorrilla, tratado de forma casi tan encumbrada como el anterior; la Avellaneda; el cubano Plácido; y concluye con un epígrafe acerca de los poetas románticos peruanos.

En lo que se refiere a los elementos provenientes de la raza, Vallejo dice seguir a Le Bon (autor que fue conocido por un estudio algo tremendista sobre *La psicología de las masas)* y su genética psicológica del proceso de la vida aplicado éticamente a las razas. La argumentación vallejiana, teñida de idealismo quizás un tanto ingenuo, de espiritualismo positivo si se prefiere, es esencialmente bastante acertada y, por lo demás, queda resumida en seis aspectos [12].

En lo que se refiere a los elementos provenientes del medio, se presenta, desde luego, la aceptación del determinismo biologista del positivismo naturalista, y es defendida una concordancia psicológica y geográfica en cuanto favorecedora del espíritu de fantasía e imaginación. A ello subsigue por otra parte un inevitable simplismo en el tratamiento del problema de la decadencia española y la posterior regeneración afrancesada, así como de la secularización fulminante que asigna a las Cortes de Cádiz, además de la cuestión religiosa, que en realidad posee un carácter tanto social como psicológico. Todo ello conduce a la nuevamente inevitable ingenuidad de las leyes físico-psíquicas positivistas, al menos en lo que tiene que ver con nuestro entendimiento actual de este tipo de enunciaciones: la gran poesía como hija de la pobreza. Vallejo asocia, correctamente, libertad y Romanticismo, pero desconoce, en efecto, la complejidad del problema, sobre todo en su circunstancia española, donde las peculiaridades socioculturales produjeron un conjunto de fenómenos nada sencillo; lo cual, por otra parte, aun en nuestro tiempo, pocos han sido quienes lo han sabido ver histórico-literariamente desde la disposición a nuestro juicio requerida. Con esto último aludo sobre todo a los problemas de disfuncionalidad y retardatarismo en el tiempo y en el proceso de la cultura señalados en la primera parte de este artículo. Finalmente determina Vallejo quince factores provenientes del medio [13], los cuales intervinieron en la creación de la

[12] *La enumeración de los cuales es como sigue: 1° El predominio de la fantasía, expresado por una filosofía idealista. 2° Un fondo de melancólico y exquisito sentimentalismo. 3° Refinada sensibilidad. 4° Predominio de los sentimientos de amor, honor, patriotismo y religión, traducidos en sublimes pasiones, violencias de sangre y misticismos fanáticos. 5° El instinto por la belleza de las formas y lo sonoro y grandioso. 6° Como medio que facilitó el triunfo del romanticismo, el carácter vehemente y voluble de su psicología (pág. 582).*

[13] *La enumeración de los mismos es como sigue: 1° El amor a la naturaleza, la tendencia a ver en ésta la clave del misterio del mundo y a descubrir en todos y cada uno de los seres un pedazo del gran todo que es la Creación, dirigiendo el poeta sus interrogaciones filosóficas a las leyes y mecanismos universales en que cree palpitar el mismo ritmo que palpita en el espíritu humano. 2° Como consecuencia de estas concepciones, la idea de su relación secreta e íntima, intensa e invisible entre las bellezas naturales y las del espíritu. 3° El espiritualismo filosófico que es uno de los caracteres esenciales del Romanticismo. 4° La fantasía ardorosa traducida en los problemas de metafísica y teología que son el fondo común de las creaciones románticas. 5° La sutileza en los motivos de inspiración que hace que de los más simples y vulgares incidentes, broten a torrentes las más grandiosas creaciones. 6° La fecundidad en la producción artística. 7° Libertad en los motivos de inspiración contra el sentido aristocrático del neo-clasicismo; y en la técnica*

poesía romántica española sobre la base del «ideal de la civilización moderna» y el «nuevo espíritu social» (pág. 860), concluyendo que «el lirismo llega a la cúspide de su desarrollo en la poesía», afirmación ciertamente discutible en lo que se refiere al Romanticismo español, en particular si se tiene en cuenta el hecho de que Bécquer queda excluido del objeto de estudio.

En último lugar, en lo que se refiere a los elementos extranjeros, tras una ponderada cita de Menéndez Pelayo y la candorosa afirmación de que «el Romanticismo no es sólo producto de España» (pág. 862), son tratadas —por este orden— las influencias italiana, inglesa, alemana y francesa. A este propósito ofrece Vallejo una exposición generalista de escaso interés en la cual, de hecho, se pone de evidencia su desconocimiento del pensamiento romántico alemán, cosa por otra parte que no es mera limitación de Vallejo sino más bien limitación burdamente bastante generalizada incluso en nuestro tiempo.

Los escritos que contienen *Contra el secreto profesional* —título que reproduce otro de Cocteau— y *El Arte y la Revolución* [14] forman casi exclusivamente la Poética (explícita) de César Vallejo, su teoría literaria, mientras que *El Romanticismo en la Poesía Castellana* —según hemos podido ver— constituye un trabajo histórico-literario de crítica, aun con elementos de teoría de la crítica. La problemática, más estrictamente teórico-literaria o no, relacionada con el marxismo y la política está tratada poco menos que de manera total en *El Arte y la Revolución;* a diferencia de la materia referida a la teoría del arte y la poesía en puridad, la cual aparece tanto en este último como en el más reducido *Contra el secreto profesional.* Ambos libros están construidos mediante textos bastante breves (en ocasiones brevísimos), con evidente carácter fragmentario, y se encuentran desprovistos de un verdadero plan organizativo.

formal, contra la preceptiva de Boileau. 8° La hegemonía individual sobre la sociedad, que es también la nota esencial en el Romanticismo. 9° Libertad en los ideales. 10° De las guerras con Napoleón surgió el sentimiento fuerte del patriotismo, por lo que la tradición y la Edad Media fueron los temas favoritos de inspiración, porque ahí se encuentran la edad heroica española y su misticismo de leyenda. 11° La superstición religiosa. 12° De la libertad del pensamiento, surge la duda en los destinos del hombre y la conspiración contra los dogmas católicos, traducida en cierta irreligiosidad desesperada y el pesimismo. 13° Lucha de sentimientos y pasiones intelectualizados en una orientación más amplia y filosófica. 14° Ternura exquisita, y por consiguiente intensa elevación de poesía emotiva. 15° Como elemento comprensivo de todos los anteriores, el lirismo llega a la cúspide de su desarrollo en la poesía (págs. 860-861).

[14] *Para* El Arte y la Revolución *sigo la edición de Obras Completas, vol. IV, Barcelona, Laia, 1978. Para* Contra el secreto profesional *sigo la misma edición, Obras Completas, III (donde aparece* Poemas en prosa *precediéndolo y* Apuntes biográficos *de Georgette de Vallejo a continuación), Barcelona, Laia, 1977. En lo que atañe al primero de los volúmenes, que por ser el más extenso es el que más usaremos, para las referencias añado simplemente entre paréntesis número de página. En lo que atañe al segundo, el número de página va precedido de las siglas CSP, a fin de distinguirlo del otro. Las ediciones descritas no son las primeras, pero sí las más perfectas, pues se hizo cargo de ellas G. de Vallejo, la viuda del poeta, revisando las anteriores y teniendo en cuenta todos los papeles vallejianos. La misma G. de Vallejo fue quien prologó las primeras ediciones propiamente dichas de* El Arte y la Revolución *y* Contra el secreto profesional, *no publicadas hasta 1973, en Lima, Mosca Azul, en tomos II y I de* O. C. de C. V. *Para las cuestiones de marxismo, comunismo y el mundo intelectual soviético y sus escritores conviene consultar también los libros vallejianos escritos con motivo de sus viajes a la Unión Soviética,* Rusia en 1931. Reflexiones al pie del Kremlin, *Madrid, Ulises, 1931, y* Rusia ante el segundo Plan Quinquenal, *Lima, Labor, 1965. Por último no debemos dejar de recordar aquí que* El Arte y la Revolución, *pese a su fragmentarismo, dado que recoge notas y artículos sueltos, es libro deliberadamente construido tal como lo conocemos, y al cual su autor otorgaba plenamente la distinción de ser su «libro de pensamientos», con lo que queda despejada toda duda acerca de una posible circunstancialidad de los contenidos en él presentados.*

El conjunto de ideas teórico-literarias dispersas de los escritos reunidos en esos dos libros es perfectamente susceptible en lo esencial de organizarse en dos bloques, uno que versa sobre teoría del artista o del poeta y otro que versa sobre teoría del arte y la literatura o del poema.

La teoría vallejiana del artista arranca en términos muy generales como teoría del intelectual para ir matizando de distinto modo, a su vez, la teoría del artista, del escritor y del poeta, no siempre perfilados como tales y en cualquier caso en permanente confrontación con el problema político revolucionario [15]. Para Vallejo, la clave de lo que podemos llamar estatuto del intelectual es su función revolucionaria, pues es desde ese criterio con base marxista desde donde monta sus argumentaciones: todo posee algún tipo de transcendencia política y, aun subconscientemente, todo sirve a los intereses de clase; toda actividad del pensamiento posee sentido finalista. Obviamente el verdadero intelectual es, según pensaba Marx, alguien encaminado a transformar el mundo, y Vallejo afirma que actúa en «la realidad tangible», «cerca de la vida», desplazando la fórmula mesiánica: «Mi reino es de este mundo» (pág. 13). Todo esto, ciertamente, con cosas muy elementales y sabidas, pero de las cuales conviene proponer un mínimo muestreo a fin de obtener una reconstrucción ideológica correcta, aunque debamos hacer notar que en ningún momento puede pretenderse encontrar en los textos de Vallejo una exposición doctrinal marxista merecedora de ese título, pues el hecho es que él en este sentido casi se limitó apasionadamente a tener unas cuantas ideas básicas de finalidad bastante clara y a reproducir y entremezclar otras tantas con mejor o peor fortuna [16]. Así, en doctrina *clásica,* la función del intelectual y la del activista político se entrecruzan, dirigiéndose a la destrucción de la burguesía en todos los Continentes como presupuesto ante el cual no se debe regatear esfuerzo alguno, planteando y encauzando «sus obras y su acción dentro de unos cuantos imperativos y consignas» (pág. 21). La consigna esencial es, pues, «la destrucción del orden social imperante» (pág. 15).

> La función política transformadora del intelectual reside en la naturaleza y transcendencia *principalmente* doctrinales de esa función y *correspondientemente* prácticas y militantes de ella. En otros términos, el intelectual revolucionario debe serlo, simultáneamente, como creador de doctrina y como practicante de ésta. Buda, Jesús, Marx, Engels, Lenin, fueron, a un mismo tiempo, creadores y actores de la doctrina revolucionaria. El tipo perfecto del intelectual revolucionario, es el del hombre que lucha escribiendo y militando, simultáneamente. (pág. 14)

Si se observa la cita conjunta de nombres propios arriba realizada se advertirá con facilidad la en última instancia inocultable fusión religioso-política vallejiana, también

[15] *Esta suerte de indeterminación o ambivalencia en lo atinente a la teoría del artista o del intelectual o del poeta, etc., no es una peculiaridad vallejiana. Las teorías del artista o del poeta son muy frecuentes en los textos teóricos tanto clásicos como modernos. Baste recordar el caso cumbre de las* Instituciones Oratorias *de Quintiliano, donde se llega a desarrollar una extensa teoría del orador, o artista, poeta, sabio u hombre culto, arrancando desde la infancia de la persona e incluso de las cualidades de su nodriza. Si se quiere una referencia próxima a Vallejo, quizás el mejor ejemplo sea el de la teoría del poeta que contienen los escritos programáticos de Vicente Huidobro (cf.* Obras Completas, *I, Santiago de Chile, Edit. Andrés Bello, 1976), en los cuales la idea del poeta integral procede del Romanticismo alemán (Jean Paul sobre todo).*

[16] *Véase en este sentido Américo Ferrari, «Poesía, teoría, ideología» en Julio Ortega (ed.),* César Vallejo, *Madrid, Taurus, 1974, págs. 391-403; y José Miguel Oviedo, «Vallejo entre la Vanguardia y la Revolución», en el mismo vol., págs. 405-416.*

muy clara, efectivamente, en el libro *España, aparta de mí este cáliz,* pues de uno u otro modo Vallejo no opera sino apoyándose en una idea abstracta o mística, por más que sea remitible a la realidad y concretable, de lucha en favor del hombre. De manera que para Vallejo la transcendencia religiosa consiste en principio en una batalla por la existencia humana en el mundo. Pero en fin, esto ya son generalidades sobre las que no interesa extenderse. Lo que importa ahora es resaltar el «espíritu de heroicidad y sacrificio del intelectual revolucionario» como «esencial característica de su destino» (pág. 14), y la tópica fuerte repulsa contra el escritor de gabinete, contra los «intelectuales y artistas llamados «puros»: Valéry, Gris o Schöenberg (pág. 12). Asimismo, en conocidos términos marxistas, Vallejo negará la libertad en el artista burgués frente al socialismo (pags. 129-131).

Cuestión importante para la teoría marxista es qué arte del pasado es en verdad revolucionario, o de confluencia revolucionaria y cuál no; y de igual manera la aplicación del mismo interrogante al arte del presente y del futuro [17]. Vallejo acepta naturalmente que la Historia, desde sus orígenes sociales (cita a Plejanov y Bukharin, pág. 41), presenta una serie de contribuciones progresivas de dialéctica artística unificante y revolucionaria y, por otra parte, contradiciendo a Mayakovski, niega que actualmente basta con el ejercicio militante del artista, pues esto no impide el posible reaccionarismo de su obra. Así las cosas, Vallejo, descontento con la idea de Rosa Luxemburgo de que en el arte los clichés de *revolucionario* y *reaccionario* tienen escasa significación, se propone la siguiente distinción:

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.
3. Se dan casos, muy excepcionales, en que un artista es revolucionario en el arte y en la política. El caso del artista pleno.
4. La actividad política es siempre la resultante de una voluntad consciente, liberada y razonada, mientras que la obra de arte escapa, cuanto más auténtica es y más grande, a los resortes concientes, razonados, preconcebidos de la voluntad. Rosa Luxemburgo razonaba a este propósito: «Dostoiewski es, sobre todo en sus últimas obras, un reaccionario declarado, un místico devoto y un antisocialista feroz. Sus descripciones de revolucionarios rusos son nada menos que perversas caricaturas. Del mismo modo, las enseñanzas místicas de Tolstoy revisten un carácter reaccionario innegable. Y, sin embargo, nos liberan. Y es que, en realidad, son únicamente las conclusiones a las que ambos llegan y cada cual a su manera, y el camino que creen haber encontrado, fuera del laberinto social, lo que les lleva al callejón sin salida del misticismo y del ascetismo. Pero en el verdadero artista, las opiniones políticas importan poco. *Lo que importa es la fuente de su arte y de su inspiración y no el fin consciente que él se propone y las fórmulas especiales que recomienda*». (págs. 35-36)

[17] *Cf., sobre todo, C. Marx y F. Engels,* Textos sobre la producción artística, *ed. de Valeriano Bozal, Madrid, Comunicación, 1972; V. I. Lenin,* La Literatura y el Arte, *Moscú, Progreso, 1979; L. Trotski,* Literatura y Revolución y otros escritos sobre la Literatura y el Arte, *París, Ruedo Ibérico, 1969, 2 vols.; M. Gorki y A.A. Zhdanov,* Literatura, filosofía y marxismo, *México, Grijalbo, 1968; A.V. Lunacharsky,* Sobre la literatura y el arte, *Buenos Aires, Axiona, 1974. Como estudios relevantes deben tenerse en cuenta, para esto y para lo que sigue, P. Demetz,* Marx, Engels y los poetas, *Barcelona, Fontanella, 1968; D. Drew Egbert,* El Arte en la teoría marxista y en la práctica soviética, *Barcelona, Tusquets, 1973; T. Eagleton,* Marxim and Literary Criticism, *Londres, Methuen, 1976; A. García Berrio,* Significado actual del Formalismo ruso, *Barcelona, Planeta, 1973; M. Lifschitz,* La filosofía del arte en Karl Marx, *Barcelona, Fontamara, 1982; J. Rodríguez Puértolas, «La crítica marxista», en P. Aullón de Haro (ed.),* Introducción a la Crítica literaria actual, *cit., págs. 209-250; A. Sánchez Vázquez (ed.),* Estética y Marxismo, *México, Era, 1970, 2 vols.*

Ingenuamente, Vallejo viene a creer, como tantos otros, que toda esta problemática desaparecerá una vez instaurado el auténtico orden socialista. Por otra parte, la cita reproducida es útil para hacer notar su sentido absolutamente idealista de la concepción del arte, lo cual engarza coherentemente con su criterio acerca del problema de Maiakovsky en cuanto que escritor en contradicción respecto de sus íntimas relaciones entre vida y obra [18], asunto sobre el que volveremos en sentido despersonalizado. Y aun diríase que Vallejo intenta exorcizar el problema transfiriendo su autoanálisis al poeta ruso.

Entre los deberes del escritor se encuentra no sólo el atender a las principales consignas para encauzarlas en su arte, sino también el organizarse debidamente en sindicatos profesionales siguiendo el ejemplo soviético y aspirar, mundialmente, a la expansión de la Unión Internacional de Escritores Revolucionarios (págs. 21-22 y 127). Sin duda en estos resortes de la actividad político-intelectual es donde Vallejo se muestra más decididamente propagandista, panfletario, y más explícitamente prosoviético, pues en realidad se limita a reproducir tal cual las consignas de partido y su visión dirigida, alimentadas sobre todo durante sus tres viajes a la Unión Soviética sin apenas un ápice de crítica. En este sentido Vallejo fue un voluntarista o bien un hombre de fe.

Si nuestro poeta niega vehementemente al artista «hacedor», que habrá de ser «reemplazado por el conductor social» (pág. 71), no deja de preocuparse sin embargo por la adecuación de clasicista finalidad retórico-persuasiva en lo concerniente al carácter profético de la poesía. Tras censurar duramente a Víctor Hugo sostiene que «el poeta profetiza creando nebulosas sentimentales, vagos protoplasmas, inquietudes constructivas de justicia y bienestar social» (pág. 47), mediante lo cual sutiliza un tanto el propósito groseramente didáctico-finalista a menudo proclamado en aquel tiempo por la ortodoxia comunista.

Lugar destacado debemos reservar a la consideración de las relaciones entre vida y obra del artista en la construcción vallejiana de la teoría del poeta, mediante la cual se accede, por otra parte, al tratamiento de la teoría del reflejo y a una teoría de la producción. Según Vallejo la sincronía vida/obra existe siempre, como «estrecha correspondencia», «en los grandes y en los pequeños artistas, en los conservadores y en

[18] *Escribe Vallejo en* El Arte y la Revolución: «*En el caso de Maiakowsky hay que distinguir, desde luego, dos aspectos: su vida y su obra. Después de su suicidio, la primera ha quedado redondeada como una de las expresiones individuales más grandes y puras del hecho colectivo. Sin duda, el suicidio no ha sido más que el milésimo trance de un largo viacrucis moral del escritor,* déraciné *de la Historia y poderosa voluntad de comprender y vivir plenamente las nuevas relaciones sociales. Esta lucha interior entre el pasado, que resiste, aun perdido ya todo punto de apoyo en el medio, y el presente, que exige una adaptación auténtica y fulminante, fue en Maiakowsky larga, encarnizada, tremenda. En el fondo, supervivía tenaz e irreductible la sensibilidad pequeño-burguesa, con el juego de todos sus valores fundamentales de vida, y solamente afuera bregaba el afán voluntarioso y viril de ahogar el ser profundo de la historia pasada, para reemplazarlo por el ser, igualmente profundo de la historia nueva. El injerto de ésta sobre aquél fue imposible. En vano cambió, al día siguiente de la revolución, su chaleco futurista por la blusa del poeta bolchevique» (pág. 120). Y más adelante concluye, casi con crueldad: «fue un espíritu representativo de su medio y de su época, pero no fue un poeta. Su vida fue, asimismo, grande por lo trágica, pero su arte fue declamatorio y nulo, por haber traicionado los trances auténticos y verdaderos de su vida» (pág. 122). Para el controvertido caso Mayakovski deben tenerse en cuenta, en primer lugar, los textos del mismo compilados en* Poesía y Revolución, *Barcelona, Península, 1974; además de Viktor Sklovski,* Maiakovski, *Barcelona, Anagrama, 1972. Se encontrará una importante reflexión crítico-literaria utilísima para todos los aspectos atingentes de la doctrina marxista y su desarrollo en A. García Berrio,* Significado actual del Formalismo ruso, *cit., caps. IX y X. Desbordaría con mucho nuestro propósito entrar dignamente en el tratamiento de la problemática crítico-literaria marxista. Remito al libro citado.*

los revolucionarios» (pág. 49), idea que mantiene a partir de los análisis marxistas resolubles en que toda actividad posee significación política, consciente o no. Se defiende así que toda obra detenta un fuerte sincronismo respecto de su autor (cómo no, si fue él quien la escribió), pero la viable dignidad del planteamiento depende de la manera en que éste se focalice, y cabe decir que Vallejo lo hace de forma no primaria o elementalmente comunista, cuando menos para su tiempo. De este modo queda asumida también una teoría del reflejo, de la producción artística e, indirectamente, del realismo artístico:

> A semejanza del mal fotógrafo, que busca en la fotografía la reproducción formal y el remedo externo del original, el mal crítico pretende hallar en la obra de arte la reproducción literal y el reflejo de repetición de la vida del artista. Cuando no halla este reflejo —cosa que, dicho sea de paso, ocurre, precisamente, en los grandes artistas— concluye diciendo que no hay ningún sincronismo entre la vida del autor y su obra. Así es como proceden quienes creen que la concordancia existe en ciertos artistas, pero no en todos.
>
> Para encontrar el sincronismo verdadero y profundamente estético, hay que tener en cuenta que el fenómeno de la producción artística —como dice Millet— es, en el sentido científico de la palabra, una auténtica operación de alquimia, una transmutación. El artista absorbe y concatena las inquietudes sociales ambientes y las suyas propias individuales, no para devolverlas tal como las absorbió (que es lo que querría el mal crítico y lo que acontece en los artistas inferiores), sino para convertirlas dentro de su espíritu en otras esencias, distintas en la forma e idénticas en el fondo, a las materias primas absorbidas. Puede ocurrir, como hemos dicho, que a primera vista no se reconozca en la estructura y movimiento emocional de la obra, la materia vital en bruto absorbida y de que está hecha la obra, como no se reconoce, a la simple vista, en el árbol los cuerpos químicos nutritivos extraídos de la tierra. Sin embargo, si se analiza profundamente la obra, se descubrirá necesariamente, en sus entrañas íntimas, conjuntamente con las peripecias personales de la vida del artista y a través de ellas, no sólo las corrientes circulantes de carácter social y económico, sino las mentales y religiosas de su época (págs. 50-51).

La argumentación vallejiana, paradójicamente, supera la más estrecha ortodoxia marxista en la medida en que ésta se dogmatizó oficializadamente en torno al simplismo contenidista, docente y la teoría del reflejo, olvidando el gran acervo teórico del positivismo que la antecedió sin cortapisas dirigistamente políticas. Y el hecho es que Vallejo, cuya formación positivista-naturalista crítico-literaria pudimos ver al tratar de *El Romanticismo en la Poesía Castellana,* tuvo mejor memoria cultural que el común de los teóricos comunistas de aquella época, al margen de que —como creo— el talento poético del poeta peruano, en un punto como éste tan íntimamente ligado a la personal experiencia de la expresión artística, es muy dificultoso suponer que de alguna manera hubiese claudicado totalmente ante simplificaciones de razón propagandística y circunstancial de esa índole. Vallejo, que reproduce en el texto transcrito cierto mecanismo generalista y la acendrada comparación positivista (tainiana) del árbol en relación a la obra artística, se pregunta casi perplejo a pie de página: «El arte, ¿reflejo de la vida económica? Claro. Pero reflejo también de la vida social, política, religiosa y de toda la vida» (pág. 51). Es decir, el arte refleja o puede reflejar todo; y, aun sin entrar en el viejo terreno escolástico de discusión genuinamente marxista, puede afirmarse que esto es una perogrullada se mire como se mire. Diferente realidad, que ahora no nos concierne, es la profunda e inteligente dignificación y rentabilidad teórica alcanzada sobre este punto por grandes pensadores como Lukács, Adorno o incluso Goldmann —que de alguna manera reconstruyen para el mundo moderno el capital concepto clá-

sico de mímesis— [19], pero esto muchos años después y de modo muy ajeno a la cultura oficial soviética. Por último sería injusto omitir que por su parte Vallejo tampoco está libre en lo que aquí nos trae del mayor simplismo dogmático, ya que afirma a pie de página: «La obra de arte y el medio social: Larrea, en su obra, refleja su vida y la de su época: inhibición en él, defensa de su clase por la conservación de la sociedad actual» (pág. 51). No perdona, pues, el peruano que su compañero de arte no lo fuera también de viaje. Sin embargo, lo paradójico aquí radica en que si Vallejo hace uso de su cultura positivista (probablemente, fuera del marxismo no tenía otra que hiciera al caso) para arrojar un poco de inteligencia técnica sobre un aspecto que ponía en entredicho su propia experiencia poética y su entendimiento del arte, mediante la afirmación que efectúa sobre Larrea diríase que se ataca él a sí mismo, puesto que literariamente hablando si Larrea es poeta reaccionario al aplicar la dogmática comunista, no lo sería menos el autor del libro *Trilce*. No creo que merezca la pena insistir mucho sobre esta clase de contradicciones, mas no se pierda de vista que análogamente puede reconstruirse una madeja de inconsecuencias vallejianas que va más allá de puras confusiones conceptuales marxistas, pues atañe a una incompatibilidad artística de fondo entre la dogmática comunista que muy a menudo preconiza Vallejo —pese a criticar él mismo a los marxistas dogmáticos (págs. 101-103)— y su propia praxis literaria.

Abandonando ya lo que directa o indirectamente tiene que ver con la teoría vallejiana del artista, aunque no con la cuestión del marxismo, para pasar al estudio de la teoría del arte y la literatura o del poema, recordaremos que nuestro poeta se ocupa de argüir con insistencia acerca de los límites entre arte bolchevique y arte socialista. Anteriormente pudimos señalar la importancia que reviste la discriminación revolucionaria o socialista del arte del pasado histórico para la crítica marxista. Pues bien Vallejo, tras asumir la concepción histórica apuntada en este sentido por Plejanov y otros, enjuicia, naturalmente sin originalidad, que el arte bolchevique es circunstancial: tiene la misión de «atizar y adoctrinar la rebelión y la organización de las masas para la protesta, para las reivindicaciones y para la lucha de clases. Sus fines son didácticos [...] Es un arte de proclamas, de mensajes, de arengas, de quejas, cóleras y admoniciones» (pág. 25). Es decir, «su misión es cíclica y hasta episódica y termina con el triunfo de la revolución mundial» *(Ibíd.)*. Hasta cierto punto, el arte soviético o bolchevique puede tenerse como socialista, por cuanto es «un medio de realizar el socialismo» y por cuanto es «reflejo y expresión de la sociedad de que procede» (pág. 45), la cual ya disfruta de algún grado notable de socialización. A su vez, siguiendo a Lenin y no Trotsky, la literatura proletaria es la bolchevique y es instrumento del Estado (págs. 65-67). Sin embargo, piensa Vallejo con liberalidad encaminada a evitar profundas contradicciones humanas o culturales (aunque de hecho provoca otras doctrinales intrincadamente históricas) que el arte socialista, constituyente de una gran progresión en la historia, «existe. Ejemplos: Beethoven, muchas telas del Renacimiento, las pirámides de Egipto, la estatuaria asiria, algunas películas de Chaplin, el propio Bach (en Rusia, se toca Bach), etc». Y tales obras son socialistas porque «responden a un concepto universal de masa

[19] *Cf., especialmente, G. Lukács,* Estética, *Barcelona Grijalbo, 1982, sobre todo vols. 1 y 2; Th. W. Adorno,* Teoría Estética, *Madrid, Taurus, 1980; L. Goldmann, «El método estructuralista genético en historia de la literatura», en* Para una sociología de la novela, *Madrid, Ayuso, 1975, págs. 221-240.*

De izquierda a derecha —sentados— José Eulogio Garrido, Juvenal Chávarry, Domingo Parra del Riego, César Vallejo, Santiago Martín, Oscar Imaña. De izquierda a derecha —de pie— Luis Ferrer, Federico Esquerre, Antenor Orrego, Alcides Spelucín, Gonzalo Sumarán. Trujillo, 1916

De izquierda a derecha —sentados— José Eulogio Garrido, Ignacio Meave Seminario, C. Ottone, Cónsul de Chile, Romero Losada, barítono Antón. De izquierda a derecha —de pie— Armas, Antenor Orrego, ( ), Alcides Spelucín, ( ), Eloy Espinosa, ( ), ( ), Carlos Valderrama, Carlos Rosse, Macedonio de la Torre, ( ), ( ), ( ), Federico Esquerre, Meléndez, José Agustín Haya, Raúl de la Rosa, ( ), José Félix de la Puente, Oscar Imaña, Domingo López de la Torre, César Vallejo. Foto Paredes Vides. Trujillo, Perú. Reunión con motivo de una exposición de esculturas de Macedonio de la Torre. En esta reunión, celebrada en Trujillo en casa de Macedonio el 10 de junio de 1917, Vallejo recitó por primera vez *Los Heraldos Negros.* (Los espacios entre paréntesis representan a las personas que no se logró identificar)

y asentimientos, ideas e intereses *comunes* —para emplear justamente un epíteto derivado del sustantivo comunismo— a todos los hombres sin excepción» (pág. 39). Pero llegados a tal argumentación esas distinciones son prácticamente gratuitas por ineficaces desde un amplio punto de mira histórico-artístico cual el que se requiere. A fin de evitar fatigosas disquisiciones valga con hacerse cargo del ejemplo de Bach, cuando el mismo Vallejo tacha explícitamente de reaccionaria toda forma mística y hasta freudiana (pudiéndose en este caso plantear una contradicción, paralelamente a como hicimos antes con *Trilce*, con buena parte del soporte literario de *España, aparta de mí este cáliz*, pese a todo el contenidismo histórico-político que pudiera traerse a colación). Es no obstante valorable la propuesta definitoria que hace (también con principio positivo-naturalista) del arte socialista, si bien carece de funcionalidad tanto teórica como histórica para la determinación requerida [20].

Como era de esperar, Vallejo diagnostica la absoluta decadencia de la literatura burguesa, análogamente a la decadencia de la economía capitalista; y ante la pregunta de «¿cuáles son los más saltantes signos de decadencia de la literatura burguesa?», se responde que son reducibles a «un trazo común: el agotamiento de contenido social de las palabras. El verbo está vacío. Sufre de una aguda e incurable consunción social. Nadie dice a nadie nada» (pág. 107) como consecuencia del individualismo, etc. Quiere decirse, por tanto, que el poeta de *Trilce* conduce el asunto de la diagnosis de la salud literaria al lugar más sustantivo, ontológico, el lenguaje mismo; pero el argumento, que no es más que una aporía, es a todas luces lingüísticamente indefendible, y lo que es peor: es una aporía montada sobre otras aporías. Por contra, la literatura proletaria «devuelve a las palabras su contenido social universal», pues habla «un lenguaje que quiere ser común a todos» (pág. 110). Así, «el duelo» entre las dos literaturas es conducido a uno de los tópicos más burdamente panfletarios de la ortodoxia de partido, indigno de un poeta reflexivo, aunque Vallejo bien es verdad que creía, con cierta ingenuidad decimonónica progresista, en el futuro de una sola lengua universal unificada por el socialismo (pág. 69).

A diferencia de Huidobro, la crítica vallejiana al surrealismo es estrictamente *sociológica* [21]. Vallejo también hace suya la idea partidista de que la vertiginosa sucesión de movimientos artísticos vanguardistas que discurre por las primeras décadas del siglo XX, y en su caso extremo el surrealismo, no es sino una muestra eficiente del «ocaso de la civilización capitalista» (pág. 84), y bajo ese limitado prisma interpreta unilateralmente esa doctrina poética francesa. Por ello entiende el conjunto problemático surrea-

[20] *Escribe Vallejo: «La vía y los medios que siguen los valores estrictamente humanos para nacer y desenvolverse, varían necesariamente según una serie de condiciones de medio telúrico y social, condiciones que en la historia producen otros tantos tipos de humanidad, diversos en las peripecias y accidentes de su desarrollo, pero idénticos en sus leyes y destinos generales. Cuando una obra de arte responde, sirve y coopera a esta unidad humana, por debajo de la diversidad de tipos históricos y geográficos en que ésta se ensaya y realiza, se dice que esa obra es socialista. No lo es cuando, por el contrario, la obra limita sus raíces y alcances sociales a la psicología e intereses particulares de cualquiera de las fracciones humanas en que la especie se pluraliza según el medio espacial y temporal». (pág. 40).*

[21] *Cf. V. Huidobro,* Obras Completas, *I, cit., págs. 722 y ss. Para un análisis véase mi estudio «La Teoría Poética del Creacionismo», en* Cuadernos Hispanoamericanos, *cit., págs. 62 y ss. El planteamiento huidobriano, que distingue entre subconsciencia y superconciencia, está francamente bien trazado y dotado de verdadera coherencia, como todo el conjunto de la doctrina poética del chileno.*

lista reducido a su encrucijada de militancia comunista y a las escisiones de escuela o a las arbitariedades de Breton. Es historia bien conocida y, por lo demás, no parece necesario describir los detalles de su confrontación vallejiana [22].

Vallejo —tomando el problema desde su mayor generalidad— advierte de la gran confusión filosófica existente acerca del concepto de «cultura», al igual que anteriormente hizo respecto de la idea del artista revolucionario. Para ello comienza por traer a colación las simplistas clasificaciones de Aumonier y Rosny sobre el grado de cultura de los distintos pueblos, y concluye que la verdadera confusión está en la propia «sociedad capitalista en general», en «la escuela burguesa», siendo necesario por consiguiente, como única salida al «caos ideológico y cultural en el mundo», recurrir, como dice Pistrack, a la escuela única que propugna el Soviet a fin de acceder a una cultura única y universal (págs. 97-99). De esta forma hace suya Vallejo una ideación en última instancia antropológicamente tan grosera como destructiva, despeñándose por el mayor esquematismo de la crítica cultural y artística antiburguesa. No obstante permítasenos traer en descargo una cita vallejiana de *Contra el secreto profesional* centrada en una pragmática humana de las relaciones arte/ciencia: «Existen preguntas sin respuestas, que son el espíritu de la ciencia y el sentido común hecho inquietud. Existen respuestas sin preguntas, que son el espíritu del arte y la conciencia dialéctica de las cosas» (CSP, pág. 40).

En términos abstractamente sentenciosos, según Vallejo «la naturaleza crea la eternidad de la substancia. El arte crea la eternidad de la forma» (CSP, pág. 76); y, por otra parte, «Artísticamente, *socialismo* no es lo mismo que *humanismo*» (CSP, pág. 77). Sin embargo, ya no extrañará en absoluto que el poeta de *Trilce* se permita reproducir los grandes conceptos del contenidismo y de la finalidad del arte en radicalizado sentido marxista recuperador unilateral de las grandes dualidades teórico-poéticas del pensamiento clásico: *res/verba, docere/delectare* [23]. Esto es, sobre la base de que decir «arte y, más aún arte revolucionario, equivale a decir arte clasista, arte de lucha de clases»; y «artista revolucionario en arte, implica artista revolucionario en política» (pág. 133), la dualidad contenido/forma *(res/verba)* se resuelve de manera ásperamente desequilibrada y bajo la predeterminación de su finalidad antiinmanente: «El contenido de la obra de arte debe ser un contenido de masas» [24], y

[22] *Se encontrarán informaciones relevantes en Juan Larrea,* César Vallejo y el Surrealismo, *Madrid, Visor, 1976. El libro es en parte resultado de la controversia mantenida entre Larrea, para quien Vallejo es poeta ajeno al Surrealismo, y el crítico francés Coyné, defensor parcialista del surrealismo francés frente a cualquier otra innovación o peculiaridad artística, costumbre ésta que es habitual en el país vecino. Respecto de la polémica surrealismo/comunismo, cf. sobre todo A. Breton y L. Aragon,* Surrealismo frente a realismo socialista, *Barcelona, Tusquets, 1973. Recordaré que el texto vallejiano en cuestión se titula «Autopsia del surrealismo» y fue publicado en 1926 como artículo antes de ser incluido en* El Arte y la Revolución *(págs. 83-89). Omito referir aquí la bibliografía bretoniana y los estudios en torno al movimiento vanguardista francés; todo ello materia ya muy tratada.*

[23] *Cf. para las tres grandes dualidades clásicas, las arriba citadas más la* ingenium/ars, *el gran estudio de Antonio García Berrio,* Formación de la Teoría literaria moderna, *I, Madrid, Cupsa, 1977.*

[24] *Ahí mismo prosigue Vallejo: «La sorda aspiración, la turbulencia, el frenesí solidario, las flaquezas y los ímpetus, las luces y las sombras de la conciencia clasista, el vaivén de los individuos dentro de las multitudes, los potenciales frustrados y los heroísmos, los triunfos y las vigilias, los pasos y las caídas, las experiencias y las enseñanzas de cada jornada, en fin, todas las formas, lagunas, faltas, aciertos y vicios de las masas en sus luchas revolucionarias» (págs. 134-135).*

la forma del arte revolucionario debe ser lo más directa, simple y descarnada posible. Un realismo implacable. Elaboración mínima. La emoción ha de buscarse por el camino más corto y a quema-ropa. Arte de primer plano. Fobia a la media tinta y al matiz. Todo crudo —ángulos y no curvas, pero pesado, bárbaro, brutal, como en las trincheras (pág. 134).

Por su parte, la finalidad del arte, concreta e inmediata, es variable y ha de tener en cuenta sobre todo el factor del público desde un punto de vista político. Se trata en consecuencia de un extremismo en dirección polarizada hacia el **docere** o **prodesse** dicho en términos clasicistas, y aun al **movere** retórico, mas no en su alta categorización aristotélica, pues se comprenderá que ésta habría de corresponder en el marco de la teoría de los estilos al tercer y más elevado de la escala, y no es ése precisamente el caso de la propuesta antiformal que hemos podido leer en el fragmento arriba transcrito [25]. Asimismo, retornando por otra parte en cierto modo a un planteamiento de raíz clasicista-platónica alcanzará a decir de Vallejo al final de su vida: «lo que decide del valor de una obra no es tanto su alcance puramente intelectual cuanto su punto de partida moral...» (CSP, pág. 93).

En lo que tiene que ver con el contenido ya se quejaba Vallejo de que Plejanov, Lunacharsky y Trotsky no habían logrado «precisar lo que debe ser temáticamente el arte socialista» [26]. Con todo, refiriéndose a la «manía de grandeza, enfermedad burguesa» consigue un planteamiento crítico temático neutro y bien centrado [27]. Por lo demás, en coincidencia con Huidobro, efectúa una correcta crítica del maquinismo en poesía, de la debatida cuestión del tratamiento de los objetos modernos. Para Huidobro, que viene a aproximarse a la idea de Max Jacob de que no se trata de introducir nombres de máquinas en el texto sino de que el poema sea capaz de producir su vibración, «no es el tema sino la manera de producirlo lo que lo hace ser novedoso. Los poetas que creen que porque las máquinas son modernas, también serán modernos al cantarlas, se equivocan absolutamente» [28]. La intención final huidobriana es distinta a la de Va-

[25] *Escribe Vallejo sobre la finalidad del arte: «Los fines concretos e inmediatos del arte revolucionario varían, según las necesidades cambiantes del momento. No hay que olvidar que el público de este arte es múltiple: la masa aún no radicalizada y que forma en las filas del fascismo o del anarquismo-sindicalismo y hasta de los partidos de izquierda burgueses; la masa sin conciencia clasista, la masa ya radicalizada y bolchevique y, por último la pequeña burguesía y la propia alta burguesía. Una táctica fina, hábil, aguda y dúctil hay que observar en este terreno, ya que el objetivo práctico de la obra artística o literaria depende de los medios que se empleen para cada público y según las necesidades del instante. Tratándose, por ejemplo, de la burguesía en general, el fin revolucionario se realiza atacando a muerte o persuadiendo» (pág. 135).*

[26] *A continuación exclama, «¡Qué confusión! ¡Qué vaguedad! ¡Qué tinieblas! ¡Qué reacción, a veces, disfrazada y cubierta de fraseología revolucionaria! El propio Lenin no dijo lo que, en sustancia, debe ser el arte socialista. Por último, el mismo Marx se abstuvo de deducir del materialismo histórico, una estética más o menos definida y concreta. Sus ideas en este orden se detienen en generalidades y esquemas sin consecuencias» (pág. 33). Esta es la ocasión en que con mayor desembarazo el peruano proclama la original ausencia de teoría artística marxista propiamente dicha. Con posterioridad otros intelectuales del Partido se encargarían de dogmatizar todo lo dogmatizable.*

[27] *«Algunos escritores creen infundir altura y grandeza a sus obras, hablando en ellas del cielo, de los astros y sus rotaciones, de las fuerzas interatómicas, de los electrones, del soplo y equilibrio cósmico, aunque en tales obras no alienta, en verdad, el menor sentimiento de esos materiales estéticos. En la base de esas obras están sólo los nombres de las cosas, pero no el sentimiento o noción emotiva y creadora de las cosas» (pág. 53). Es el mismo argumento que antes hemos visto extremadamente aplicado a la distinción entre literatura burguesa y literatura proletaria.*

[28] *Cf. V. Huidobro,* Obras Completas, *I, cit., pág. 744. He realizado un análisis general de la problemática estético-literaria de los objetos en «La Teoría Poética del Creacionismo», cit.*

llejo, pero ambos coinciden sustancialmente en el argumento básico antimaquinista; mientras que Huidobro intentaba desligarse (con buen fundamento doctrinal) del Futurismo marinettiano, aproximándose por consiguiente a los criterios del Cubismo, el peruano pretende igualmente evitar la estética de Marinetti y el establecimiento de una tópica poemática maquinista sustitutiva de la anterior tópica mitológica (simbolista, etc.), mas para acceder a una disposición objetual puramente neutralizada, o lo que es lo mismo, antivanguardista a un tiempo que, a su juicio, válida para el socialismo artístico. Por ello halaga Vallejo el abandono del maquinismo por parte de Mayakovski y la «justeza impresionante» con que lo aborda el sentimiento poético de Walt Whitman:

> 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. Ni deificación ni celestinaje de la máquina. Ésta no es más que un instrumento de producción económica, y, como tal, nada más que un elemento cualquiera de creación artística, a semejanza de una ventana, de una nube, de un espejo o de una ruta, etcétera. El resto no pasa de un animismo de nuevo cuño, arbitrario, mórbido, decadente. (pág. 61)

Naturalmente, de forma relacionable con lo anterior propone Vallejo su concepción del tópico clave de *novedad,* que es sin duda el concepto más articulador y comprehensivo del pensamiento de la Vanguardia histórica:

> La poesía «nueva» a base de palabras nuevas o de metáforas nuevas, se distingue por su pedantería de novedad y por su complicación y barroquismo. La poesía nueva a base de sensibilidad nueva es, al contrario, simple y humana y, a primera vista, se la tomaría por antigua o no atrae la atención sobre si es o no es moderna. (pág. 114)

Por tanto el poeta de *Trilce,* al igual que Huidobro, rechaza como nueva la poesía que se limita a acoger formas léxicas del tipo «jazz-band» o «radio», pues de lo que se trata es de que sean «asimilados por el artista y convertidos en sensibilidad»; aparte de que «muchas veces las voces nuevas pueden faltar. Muchas veces, el poema no dice avión, poseyendo sin embargo, la emoción aviónica, de manera oscura y tácita, pero efectiva y humana. Tal es la verdadera poesía nueva» (pág. 113). Pero sea como fuere, lo que sí presenta importantísimas dificultades es la aparente indistinción entre poesía antigua y moderna antes aducida. Ahora bien, aquí se trata otra vez del inicio anguloso de la más o menos permanente contradicción vallejiana. Véase cómo se desdice rotundamente de toda la anterior teoría del arte revolucionario contenidista y finalista en un relevante fragmento que casi diríase escrito en contra de los primeros versos de la *Epístola a los Pisones* de Horacio:

> Una nueva poética: transportar al poema la estética de Picasso. Es decir: no atender sino a las bellezas estrictamente poéticas, sin lógica, ni coherencia, ni razón. Como cuando Picasso pinta a un hombre y, por razones de armonía de líneas o de colores, en vez de hacerle una nariz, hace en su lugar una caja o escalera o vaso o naranja. (CSP, pág. 73)

Más adelante añade: «Una estética nueva: poemas cortos, multiformes, sobre momentos evocativos o anticipaciones, como *L'Opérateur* en cinema de Vertof» (CSP, pág. 84). Llegados a este grado de formalismo *(verbal)* provanguardista según queda expuesto en *Contra el secreto profesional,* ya sobran a estos propósitos nuestros comentarios.

Las ideas vallejianas en torno a la teoría del poema carecen, como era de esperar, de sistematismo subyacente, pero van referidas a una serie de destacados aspectos rela-

tivos tanto a la descomposición metodológica de niveles lingüísticos como a las fundamentales operaciones retóricas de invención, disposión y elocución, de la primera de las cuales en realidad ya nos hemos ocupado al reconstruir los problemas de contenido, temática y tópica del maquinismo; y de la segunda ya dan cuenta las dos citas anteriores.

En primer lugar ha de tenerse en cuenta que en opinión de Vallejo la técnica, que es la auténtica manifestación de la sensibilidad, tanto en política como en arte, denuncia perfectamente los factores profundos, personales y sociales, actuantes en el poeta; es decir, puede ponerlo en entredicho o incluso proclamar su falsedad (pág. 77)[29]. A su vez, el poema socialista es resultado sólo del poeta de «conducta pública y privada» socialista; es decir, del poeta «temperamentalmente» socialista y no de aquel que meramente proclama los dictados de partido (pág. 27).

Vallejo sigue el concepto de organicidad del poema procedente de Goethe y el Romanticismo alemán, retomado de éstos por Emerson y de este último por Vicente Huidobro[30], y a su vez lo incardina en la idea acendradamente creacionista de la intraducibilidad para finalmente, sin embargo, derivar en esto a un resolución de universalismo mediante la noción de futura unificación de las lenguas, a lo cual ya aludí en su momento:

> Un poema es una entidad vital mucho más orgánica que un ser orgánico en la naturaleza. A un animal se le amputa un miembro y sigue viviendo. A un vegetal se le corta una rama y sigue viviendo. Pero si a un poema se le amputa un verso, una palabra, una letra, un signo ortográfico, muere. Como el poema, al ser traducido, no puede conservar su absoluta y viviente integridad, él debe ser leído en su lengua de origen, y esto, naturalmente, limita, por ahora, la universalidad de su emoción. Pero no hay que olvidar que esta universalidad será posible el día en que todas las lenguas se unifiquen y se fundan por el socialismo, en un único idioma universal. (pág. 69).

El problema de la traducibilidad del lenguaje poético, esencialmente estatuido en la tradición teórica moderna por Coleridge[31], servirá a Vallejo para distanciarse del pensamiento huidobriano así como también de los creacionistas Juan Larrea y Gerardo Diego. Si Huidobro —sintetizando— venía a pensar que el despojamiento de lo que en términos lingüísticos denominamos rasgos semánticos suprasegmentales o significantes parciales, que eran característica sustancial de la poesía romántico-simbolista y acendrada conceptuación teórico-crítica especialmente desde Schiller, constituía la posibilidad de introducir el verso creacionista en un régimen semántico *conceptual* y, en consecuencia, susceptible de ser traducido a otras lenguas sin pérdida fundamental de su calidad artística[32], Vallejo abraza la idea de que los poetas mejores son los menos

[29] *En* Contra el secreto profesional *se ofrece otra perspectiva distinta: «Los técnicos hablan y viven como técnicos y rara vez como hombres. Es muy difícil ser técnico y hombre, al mismo tiempo. Un poeta juzga un poema, no como simple mortal, sino como poeta. Y ya sabemos hasta qué punto los técnicos se enredan en los hilos de los bastidores, cayendo por el lado flaco del sistema, del prejuicio doctrinario o del interés profesional, consciente o subconsciente y fracturándose así la sensibilidad plena del hombre» (CSP, págs. 49-50). La relación artista/técnica también fue abordada por Huidobro,* Obras Completas, *I, cit. pág. 721.*

[30] *Cf. R. W. Emerson, «The Poet», en* Essays, *Londres, Dent & Sons Ltd., 1971 (reimpresión), págs. 207-208; y V. Huidobro,* Obras Completas, *I, cit., pág. 732, entre otras.*

[31] *Así lo he estudiado en «La construcción del pensamiento crítico-literario moderno», en* Introducción a la Crítica literaria actual, *cit., págs. 47-48. Cf. S. T. Coleridge,* Biographia Literaria, *ed. de J. Shawcross, Oxford University Press, 1907, 2 vols.*

[32] *Cf. un análisis pormenorizado en mi estudio «La Teoría Poética del Creacionismo», cit., págs. 71-73.*

traducibles, pues sólo cabe trasladar las ideas, pero no el pensamiento poético profundo, arraigado no en el concepto sino globalmente en la palabra y sus formas tonales, representación de «los grandes movimientos animales, los grandes números del alma, las oscuras nebulosas de la vida» (págs. 79-80). Por este procedimiento el poeta de *Trilce,* sin hacer explícita la controversia, se aleja de la teoría del Creacionismo, la cual estuvo construida desde un sólido fundamento de coherente progresión vanguardista en profunda ruptura con el pensamiento y la poesía romántico-simbolista, e incluso llevó a la práctica el proyecto de indiferencia de las lenguas como instrumento idiomático para la creación poética mediante la escritura de poemas tanto en español como en francés (Huidobro, Larrea). En fin, como en tantas otras ocasiones, Vallejo no tiene resquemor alguno en aceptar argumentaciones absolutamente refractarias a la doctrina marxista, adoptando además un punto de mira pictórico vanguardista:

> Se pueden traducir solamente los versos hechos con ideas. Son traducibles solamente los poetas que trabajan con ideas, en vez de trabajar con palabras, y que ponen en un poema la letra o texto de la vida, en vez de buscar el tono o ritmo cardíaco de la vida. Gris me decía que en este error están también muchos pintores modernos, que trabajan con objetos, en lugar de trabajar con colores. Se olvida que la fuerza de un poema o de una tela, arranca de la manera con que en ella se disponen y organizan artísticamente los materiales más simples y elementales de la obra. Y el material más simple y elemental del poema es, en último examen, 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 los movimientos emotivos del poeta. (pág. 80)

En otro lugar, con motivo de la dialéctica revolucionaria, escribe Vallejo a pie de página contra el Creacionismo huidobriano haciendo extensivas sus afirmaciones a la generalidad de los movimientos artísticos de la Vanguardia: «No copia la vida, sino que la transforma, Huidobro; pero la transforma viciándola, falseándola. Es educar a un niño malo para hacerlo bueno, pero al transformarlo, se llega a hacer de él un muñeco de lana con dos cabezas o con rabo de mono, etc. Esto hacen todas las escuelas artísticas: superrealismo, etc.» (pág. 13). Como puede verse, hasta cierto punto al menos, Vallejo asume aquí implícitamente una postura próxima al realismo marxista; pero nada más lejos de un proceso teórico-crítico tal al que accedió Bertolt Brecht en el sentido de superación del realismo mediante un propio vanguardismo realista forjado a través del debate marxista y luckasiano de los años treinta.

Otro aspecto importantísimo de la teoría vanguardista del lenguaje poético también abordado por Vallejo es del de la *imagen,* sobre la cual ejerce una crítica inconsistente desde la consideración del carácter falso de la imagen por sustitución, pudiéndose apreciar en consecuencia que entiende ésta generalistamente, sin disociar tanto metáfora como símbolo. Empero, a efectos prácticos igual da, pues lo destacable es que de hecho, resulta negado, extrañamente, un procedimiento artístico analógico y abstrativo que es por completo irrenunciable en la historia de la poesía y cuenta con un lugar centralísimo no ya en la praxis poética sino también en el pensamiento poético clásico desde Aristóteles y modernos desde Vico y los grandes maestros alemanes hasta la totalidad de las escuelas vanguardistas, sobre todo el Cubismo francés (Reverdy), el Futurismo italiano (Marinetti), aparte de Ezra Pound, Huidobro, Gerardo Diego, etcétera,

que adaptan o desarrollan funcionalmente la teoría a sus intereses estéticos [33]. Vallejo da como ejemplo una imagen de Guyau en la cual la vida aparece representada por una virgen loca, y concluye:

> Tal suerte corren todas las imágenes por sustitución. Ambiguas, híbridas, inorgánicas, falsas, estas imágenes carecen de virtualidad poética. No son creaciones estéticas, sino penosas y artificiosas articulaciones de dos creaciones naturales. No hay que olvidar que el injerto no es fenómeno de biología artística. Ni siquiera lo es la reproducción: en arte, cada forma es un infinito que empieza con ella y acaba con ella.
>
> El cubismo no ha logrado eludir este género de imágenes. Ni el dadaísmo. Ni el superrealismo. Menos, naturalmente, el populismo. (pág. 115)

Curiosamente, por otro lado, Vallejo se siente muy interesado por una experiencia cinematográfica de estudio realizada a tres pantallas que reciben tres proyecciones de una misma realidad. Esto, en efecto, no es más que una posible aplicación de los principios futuristas de simultaneidad y multiplicidad también relativos a la teoría de la imagen marinettiana [34]. No se olvide que el peruano, como era común en su tiempo, se sintió fuertemente seducido por el cine.

En relación sobre todo con las disposiciones gráfico-textuales vanguardistas, cuyos regímenes extremos de descomposición textual y asociación plástico-discursiva son ajenos a la poesía y al pensamiento de nuestro autor, aduce Vallejo, al parecer criticando el caligramatismo, que

> La presentación gráfica de los versos no debe servir para sugerir lo que dice ya el texto de tales versos, sino para sugerir lo que el texto no dice. De otra manera, ello no pasa de un adorno de salón de «nuevo rico». (pág. 29)

Una interesante reflexión lúdica sobre el lenguaje como experiencia personal se encuentra en el escrito «Magistral demostración de salud pública» de *Contra el secreto profesional* (CSP, págs. 60-64), donde se plantea una suerte de comprobación práctica acerca de la transracionalidad no sólo entre palabras de la propia lengua sino también en relación a otros idiomas y la expresión en general. De otra parte, una cita de Renan sobre De Maistre («Cada vez que en su obra hay un efecto de estilo, ello es debido a una falta del francés»), que la extiende a todos los grandes escritores de las distintas lenguas, permite observar el punto de vista personalizador, de coincidencia con la corriente crítico-literaria de la estilística idealista podríamos decir, que existe en la concepción vallejiana del lenguaje literario (CSP, pág. 53). En diferente lugar escribe sueltas estas dos frases: «¿Quizá el tono indoamericano en el estilo y en el alma?»; «¡Cuidado con la substancia humana de la poesía!» (CSP, pág. 89).

[33] *Cf. P. Reverdy,* Nord-Sud, Self Defence et autres écrits sur l'art et la poésie, *París, Flammarion, 1975; F. T. Marinetti,* Teoria e Invenzione futurista, *ed. de Aldo Palazzeschi, Verona, Mondadori, 1968; E. Pound,* El arte de la poesía, *México, Joaquín Mortiz, 1970; V. Huidobro,* Obras Completas, *I, cit.; G. Diego, «Posibilidades creacionistas», breve texto que reproduzco y analizo en mi artículo «La Teoría Poética del Creacionismo», cit.*

[34] *Y concluye Vallejo, por otra parte en cierta coincidencia estructural también con la teoría de Gerardo Diego sobre la imagen vertida en «Posibilidades creacionistas» (cit. en la anterior nota): «De esta rítmica a tres pantallas, se pueden deducir muy densas consideraciones relativas a la posibilidad de comunicar a una misma imagen, idea o hecho material objetivo, valiéndonos únicamente del movimiento, una forma múltiple y diversa en sí misma, un ritmo orgánico nuevo, prolongación y crecimiento de la imagen, hecho o idea primitiva» (pág. 124). La diferencia de la ideación vallejiana, de principio sustancialmente reiterativo, consiste en la permanencia de la misma imagen, bien que sometida a movimiento. Puede ser un curioso procedimiento experimental, y ocasional, pero poco más que eso.*

Finalmente, y en relación con lo anterior, el profundo idealismo vallejiano hace valer la libertad artística del poeta en la creación de su lenguaje personal como verdadero principio de la poesía, aun intentando resolver en este sentido el dilema marxista que se suscita mediante una distinción personal/individual:

> La gramática, como norma colectiva en poesía, carece de razón de ser. Cada poeta forja su gramática personal e intransferible, su sintaxis, su ortografía, su analogía, su prosodia, su semántica. Le basta no salir de los fueros básicos del idioma. El poeta puede hasta cambiar, en cierto modo, la estructura literal y fonética de una misma palabra, según los casos. Y esto, en vez de restringir el alcance socialista y universal de la poesía, como pudiera creerse, lo dilata al infinito. Sabido es que cuanto más personal (repito, no digo individual) es la sensibilidad del artista, su obra es más universal y colectiva. (pág. 73) [35]

Hay algunos otros elementos teórico-literarios menores, no vertebrales en los escritos de Vallejo que hasta aquí analizamos. Quedan recogidos en nota. [36]

No existe con explícita claridad algún texto en los libros de poesía vallejianos [37] que pueda ser determinado total y específicamente como una Poética [38], si bien es perfectamente posible afirmar que los poemas XLVIII y LXXVII de *Trilce* constituyen dos poéticas, pero herméticamente formalizadas y apenas alusivas de manera determinada

[35] *En varias ocasiones remarca Vallejo su recusación del individualismo para proponer lo personal, asunto que por otra parte no es nada fácil de discriminar, y menos aún en cuestiones de arte. En cualquier caso, nótese que en el manifiesto de Juan Larrea «Presupuesto Vital», al cual en su día asintió Vallejo, se lee taxativamente: «sólo un furioso individualismo en lo que tiene cada hombre de peculiar podrá hacer una colectividad interesante». Cf. J. Larrea,* Versión Celeste, *Barcelona, Barral, 1970, pág. 312. Naturalmente, todo ello es incardinable en el problema artístico-filosófico del «yo» que arranca, para nuestros efectos, del idealismo alemán. Recuérdese que la Vanguardia hizo cuanto estaba a su alcance a fin de destruir la subjetividad romántico-simbolista. En* Contra el secreto profesional *dice Vallejo: «Pienso luego en Verlaine y su poema «Yo». —¿Es mejor decir «yo»? O mejor decir «El hombre» como sujeto de la emoción —lírica y épica—. Desde luego, más profundo y poético, es decir «yo» —tomado naturalmente como símbolo de «todos»—» CSP, pág. 91).*

[36] *Aparte de alguna referencia a la danza (pág. 57), la música (CSP, pág. 41), a la impunidad del plagio literario (CPS, pág. 77), a que la grandeza del arte reside en el receptor (v. gr., CSP, pág. 84), al carácter artístico de todo acto humano, como dice Dada (CSP, pág. 76), al gran cuidado que se ha de tener con la sustancia humana de la poesía (CSP, pág. 89), y una teoría del retrato pictórico bien trazada sobre el doble eje de carácter y parecido (págs. 75-76), restan cuatro referencias acerca del teatro, género que debió preocupar al peruano como dramaturgo que fue. Dado su interés y brevedad las reproduzco: «Si no se quiere que el teatro, como representación, desaparezca, convendría, al menos, que cada pieza sea improvisada —texto, decorado, movimiento escénico— por los actores mismos, que, al efecto, deben ser también autores y «régisseurs» de las obras que representan. Tal hace Chaplin en la pantalla» (CSP, pág. 51). «Una estética teatral nueva: una pieza en que el autor convive, él y su familia y relaciones, con los personajes que él ha creado, que toman parte en su vida diaria, sus intereses y pasiones. No se sabe o se confunden los personajes teatrales con las personas vivas de la realidad» (CSP, pág. 87). «El teatro bolchevique introduce numerosos elementos nuevos a la plástica escénica. Para decir una cosa a otro personaje, aquél 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 su mismo sitio. Hay cosas que se dicen bajo un paraguas y otras, vestido de cuatro colores, etc. Todos estos son inéditos resortes plásticos y cinemáticos del teatro, con evidente significación política y hasta económica, revolucionaria» (pág. 31). «¿Cambiar la técnica teatral? Los proletarios creen cambiarla, cambiando su contenido, sus temas, ¿es esto posible?» (pág. 158).*

[37] *Sigo, al igual que hice para* El Romanticismo en la Poesía Castellana, *el vol. C. V.,* Poesía Completa, *ed. de J. Larrea, Barcelona, Barral, 1978, indicando tan sólo número de páginas entre paréntesis.*

[38] *Como sabe el lector, los poemas que frecuentemente titulan sus autores como «Poética» a veces están completamente desprovistos de contenido teórico-literario, pues remiten más bien a experiencias subjetivamente relacionadas con la poesía, pero en ocasiones (v. gr. Verlaine, J. R. Jiménez, Huidobro; por no citar un gran texto de la Antigüedad tal el de Horacio, puesto que en aquel tiempo regían otras costumbres técnico-literarias) constituyen importantes contribuciones teóricas en lenguaje artístico; a mi juicio era de esperar que así sucediera en un autor como Vallejo.*

a la teoría del poema y del lenguaje artístico. En este sentido, la única concreción relativamente objetiva se encuentra en unos versos del señalado LXXVII: «en las sequías de increíbles cuerdas vocales,/ por las que,/ para dar armonía,/ hay siempre que subir ¡nunca bajar!». No nos aventuraremos, pues, a trazar una reducción conceptual especulativamente controvertida sobre esos dos poemas citados. Lo que sí señalaré más adelante (nota 40), en otro orden de cosas es que a mi juicio la poesía de Vallejo únicamente adquiere sentido dentro del creacionismo, paradójicamente.

Existe en el conjunto de los libros de poesía del peruano una reflexión poetizada, esencialista y naturalmente personalísima, sobre el lenguaje. Ello queda representado de forma permanente con una insistencia que convierte los términos en una constante, en un modo de tópica interna centralizado en dos ejes con sus diferentes derivaciones: la *palabra* entendida como objeto y como proceso de realización lingüística y humana, y el hecho de *escribir* entendido en cuanto actividad irrenunciable. Ya en *Los Heraldos Negros,* donde se lee: «y lábrase la raza en mi palabra» (pág. 307), casi rubenianamente asumiendo la peculiaridad étnica hispanoamericana, se inicia plenamente desde la dominante léxica *llorar* (sufrir, dolor, lágrima, etc.) una oposición que se resolverá en dualismo con *canto/-ar,* y a su vez, según más adelante veremos, en una nueva resolución dualista *cantar/escribir,* todo ello, ciertamente, en el marco de una intensa esencialidad existencial. Asimismo, desde este primer libro, la *palabra* es presentada poéticamente en disquisición descendente («sílabas», pág. 357) y ascendente («Verbos», ibid.; en toda su ambigüedad significativa). En torno a las acciones de *cantar,* además del *canto,* cabe discernir una gradación: en sentido anterior, poco frecuente, *hablar* (por ejemplo, págs. 674 y 753); y en sentido posterior *gritar* (por ejemplo, págs. 737, 746-7), como era previsible en *España, aparta de mí este cáliz.* Esta descripción estructural se completa teniendo en cuenta otros términos que funcionan periféricamente a los grandes núcleos principales señalados, en relación semántica con los mismos. Así, sin necesidad de estructurar más, puede leerse linealmente en *Nómina de huesos:* «verbo» (págs. 549, 566), «tinta» (pág. 565), «lenguaje» (pág. 574), «narraba» (pág. 575), «voz» (pág. 575), «escritura» (pág. 576), «estilo» (pág. 578), «prosa» y «verso» (pág. 610); en *Sermón de la barbarie:* «el acento» (pág. 614), «lápiz» (pág. 615), «alfabeto» (pág. 619), «tinta» (reiterado) y «endecasílabos» y «pluma» (pág. 622), «sílabas» (pág. 625), «voz» (págs. 626, 671, 675, 685), «prosa» y «verso» (reiterados) y «garganta» y «pláticos venenos» y «diccionario» e «idiomas» (págs. 642-3), «línea» y «punto» (pág. 645), «áfono» y «cantar de los cantares» (pág. 649), «el tropo, la metáfora» y «hablar» (reiterado) y «grito» (págs. 656-7), «letra en tres cuadernos» y «hablan» (pág. 669), «sermón» y «plegaria» (págs. 671), «letras» (pág. 675), «voz pasiva» (pág. 678), «versículos» (pág. 681), «corchete» y «párrafo» (reiterado) y «diéresis» y «pupitre» y «esdrújulo» (pág. 684); en *España, aparta de mí este cáliz:* «voz» (págs. 722, 725, 753), «diptongo» (págs. 730, 752), «el poeta» (pág. 736), «cánticos» (pág. 738), «libro» y «poesía» (pág. 744), «cuaderno» y «tintero» y «alfabeto» y «letra» (pág. 752), «el canto de las sílabas» (pág. 753).

La enumeración permite observar tanto la alta frecuencia como la extensión de realidades atingentes al objeto *palabra* y a la actividad de *escribir,* términos éstos que no utilizamos en cuanto que archilexemas sino en cuanto términos propios, con sus diversas posibilidades morfémicas, muy frecuentes, los cuales delinean, a un tiempo, el eje

de la función metalingüística y metaliteraria del lenguaje poético vallejiano. Mientras que en *Trilce* la referencialidad respecto de dicha función queda representada por un amplio mosaico de elementos [39], que en nada desdice lo anteriormente explicado sino más bien hace ostensible una extraordinaria imbricación poética entre realidad y lenguaje, es en *Nómina de huesos* donde se centralizan las motivaciones del término *palabra* (págs. 562, 565, 569, 576, 593, 599), para en *Sermón de la barbarie* producirse otro tanto, polarizadamente, con el término *escribir* (págs. 615, 619, 641, 655, 678, 684), actividad del poeta a la cual se le dedica un poema íntegro («Quedeme a calentar la tinta»), sin hacer uso de dicho verbo. Por último, en *España, aparta de mí este cáliz*, libro propiciado por la guerra, se *grita* (págs. 737, 746, 747) casi tanto como se *escribe* (págs. 721, 726, 734, 735, 743), y ahora la *palabra* alcanza a ser *palabrota*, es decir «muerte» (págs. 737, 738).

En los libros de poesía de Vallejo se formaliza la obra de un poeta en su sentido más puro de hacedor artístico de palabras, de escritor para quien la acción de escribir es indesligable de la de existir y se encuentra profundamente dispuesta en la esencial concatenación humana de sufrir-llorar-hablar-escribir-cantar-gritar sin discontinuidad alguna, es más conducida mediante la escritura a la autorreflexión poética sobre el mismo lenguaje, natural del hombre y artístico del poeta. El lenguaje está en el centro del hombre y es el centro de la actividad del poeta [40].

[39] *Los elementos a registrar en* Trilce *son como sigue: «nombre nombre nombre nombre» (pág. 420), «Toda la canción / cuadrada en tres silencios» (pág. 423), «los dos tomos de la Obra» (pág. 428), «leí una noche, / entre tus tiernos puntos / un cuento de Daudet» (pág. 434), «en la lengua que empieza a deletrear» (pág. 439), «cada letra del abecedario» (pág. 442), «esqueleto cantor» (pág. 448), «labios» y «bisbiseando» y «tiroriros» (pág. 449), «la misma pluma con que escribo» (pág. 454), «parla y parla» y «charla» y «diminutivo» (pág. 456), «cerveza lírica» y «palabras tiernas» (pág. 457), «puntos, / tildes» (pág. 461), «los sustantivos / que se adjetivan» (pág. 462), «nuevos pasajes de papel de oriente» (pág. 464), «narra» (pág. 468), «canción» (reiterado) (pág. 470), «según refieren cronicones y pliegos / de labios familiares historiados» (pág. 472), «cantora» y «canto» y «letras» y «buenos con b de baldío» y «la culata de la v / dentilabial que vela en él» (págs. 478-9), «Samain diría» y «Vallejo dice» y «cantan» y «versos» y «páginas» (pág. 482), «la gran boca que ha perdido el habla» (pág. 483), «voces» (pág. 493), «cantores obreros» (pág. 496), «canta» (reiterado) y «compases» (pág. 497), «sin proferir ni jota» (pág. 498), «cantaban» y «te hablo / por tus seis dialectos enteros» y «Amor / contó en sonido impar» (pág. 503); y por último los versos finales de LXXVII, anteriormente referidos: «¿Hasta dónde me alcanzará esta lluvia? / Temo me quede con algún flanco seco; / temo que ella se vaya, sin haberme probado / en las sequías de increíbles cuerdas vocales, / por las que, / para dar armonía, / hay siempre que subir ¡nunca bajar! / ¿No subimos acaso para abajo? /-/ ¡Canta, lluvia, en la costa aún sin mar!» (pág. 508).*

[40] *Las meras notaciones anteriormente realizadas dejan ver, aun en pura forma cuantitativa, que tanto la mente como la poesía del peruano están pobladas por una extensa gama de pulsiones y referencias lingüísticas o metalingüísticas que se introducen en todos los intersticios de la vida. No pienso, por otra parte, que la poesía de Vallejo sea inmatizadamente vanguardista, sino en todo caso —según sostendré— una expresión peculiar de la Vanguardia histórica, como en realidad también sucede con Larrea. Lo que ocurre, a mi juicio, es que la mejor vanguardia hispánica, es decir el Creacionismo: Huidobro, Larrea y Diego, posee principios idealista-herméticos de primer orden que la convierten en una versión transcendentalista del vanguardismo europeo, con el cual mantiene, por supuesto, no ya irrenunciables relaciones teóricas y práctico-artísticas sino conexiones propiamente transcendentalistas (piénsese en Kandinsky y Daumal sobre todo), lo que sucede es que el transcendentalismo vanguardista europeo quedó relegado por múltiples circunstancias que no vamos ahora a describir. Esto explica la directa naturalidad con que se establecen las relaciones conceptuales de la doctrina huidobriana con el pensamiento romántico, como si en el fondo no hubiese ruptura ideológica: dentro del mismo marco conceptual desde amplia perspectiva, pero ruptura. Larrea, naturalmente, siempre carga las tintas en sus interpretaciones, a menudo más misticistas que estrictamente transcendentalista, pero ése es su pensamiento, y Vallejo puede ser también visto desde ese prisma, con el cual, a mi modo de entender, se encuentra muy relacionado, y no sólo en* España, aparta de mí este

La conclusión básica que se infiere del decurso teórico-literario de César Vallejo es la de un pensamiento fracturado. Precisamente preferimos, de forma intencional, enunciar en el título de nuestro estudio «ideas teórico-literarias» y no «pensamiento teórico-literario» en razón del apreciable rompimiento ideológico vallejiano que impide el establecimiento globalmente cohesionado de una doctrina poética, no en virtud de su dispersión formal o fragmentarismo —que es misión nuestra recomponer devolviéndolo como cuerpo teórico construido y valorado— sino en virtud de su contradicción conceptual.

En cualquier caso, visto en su conjunto, la imagen que nos ofrecen las formulaciones vallejianas es relativamente compleja, interesante, de notable extensión conceptual sobre la teoría del artista y del lenguaje literario, y muy significativa. Si una de las grandes dificultades inherentes a toda explicitación programática es el posible hiato resultante de su confrontación con la praxis artística, en el caso de Vallejo, tal cuestionamiento es evidente por motivos de flagrante contradicción. Dejando al margen la novela proletaria *El tungsteno,* fruto de cierto voluntarismo y afán de coherencia intelectual, entre la mayor parte del sector marxista de las ideas teórico-literarias vallejianas —que es el más extenso— y la realidad de la poesía del peruano existe una importante inadecuación, no ya técnica sino de presupuestos fundamentales. A un tiempo, dentro del cuerpo de ideas teórico-literarias existe una relevante fricción interna más que invertebración, bien en el mismo libro *El Arte y la Revolución,* a menudo por ausencia de necesarias matizaciones o por graves desencajamientos, o bien en este respecto de *El secreto profesional,* que reúne fragmentos sustancialmente ajenos a la cosa política. Por contra, no hay nada que achacar a *El Romanticismo en la Poesía Castellana,* libro bastante anterior y que responde a un primer estadio, coherente, de la formación del poeta, y que hasta en ocasiones contribuye a mejor sustentar una deficiente asimilación teórica marxista posterior. Finalmente, donde sí se encuentra, con plenitud de expresión artística, una formulación en lenguaje poético, sin fisuras ni trastocamientos, de ideas teórico-literarias es en los libros de poesía, es decir en los textos más intensamente

cáliz, *donde por otra parte accede integradamente a un plano épico-político impensable en la vanguardia «usual», sino en la generalidad de su poesía. Sirva este preámbulo para poder decir:* a mi juicio la poesía de Vallejo es de formación creacionista, *es una rama más, con fuertes motivaciones existenciales permisibles dentro de la transcendencia del Creacionismo, junto a las de Huidobro, Larrea y Diego: y emprende como éstas su propia aventura, un destino místicamente utópico. Naturalmente no es éste el lugar para entrar en análisis descriptivos del lenguaje poético de Vallejo (por eso me permito el tono coloquial de la presente nota), pero en este sentido me bastará con decir cómo el buen lector sabe que entre el discurso poético de Larrea y el de Vallejo existen, en términos lingüísticos, diferencias notables, mas dentro siempre de una misma base técnica, cuya progresiva «normalización» sintáctico-discursiva hace evidente la relación larreana. (He estudiado* Versión Celeste *en mi artículo «Introducción a la poesía de Juan Larrea», en* Anales de Literatura Española, *3, 1984, págs. 47-64). Ciertamente, muchos aspectos biográficos, histórico-literarios y lingüístico-poéticos pueden argumentarse para defender mi tesis de que la poesía de Vallejo ha de entenderse dentro del Creacionismo y, como es obvio, no los voy ahora a desarrollar. Si bien se mira, ésta sería la última gran contradicción de Vallejo, de su vida y de sus escritos en prosa, no de su poesía. Entiéndase, por último, que no quiero decir que el creacionismo de la poesía vallejiana sea un hecho excluyente, más bien casi lo contrario, el amplio marco vanguardista en el cual con naturalidad expresiva se instala y a su modo proyecta. Estoy persuadido, por ejemplo, de que en parte* «Una jugada de dados *constituye la raíz transcendente de* Trilce: *la metafísica idiomática y poética de Vallejo», según explica Xavier Abril en* César Vallejo o la teoría poética, *Madrid, Taurus, 1962, pág. 74; lo cual verdaderamente pienso que se completa si añadimos en especial la poesía de Larrea. Ambas —de Larrea y Vallejo— presentan reseñables coincidencias lingüísticas con el discurso de tipo surrealista, pero se trata más —como ya intenté demostrar cuando estudié el lenguaje larreano— de una confluencia técnico-lingüística que de una misma identidad artística.*

íntimos y comprometidos con la identidad última del escritor. Pareciera, a fin de cuentas —como ya dijimos—, que el desgarramiento personal e ideológico de Vallejo queda en lo esencial analógicamente representado en sus argumentos sobre la sincronía de la vida y la obra del artista, en su explicación del caso Mayakovski. No es de extrañar, por otro lado, el apasionamiento comunista de Vallejo ideológicamente en contradicción con su propio arte; el peruano apostó aquí también por el idealismo más humano. Es la circunstancia de un hombre en la Historia, y uno de los ejemplos mayores del reducido pensamiento teórico-literario hispanoamericano.

Pedro Aullón de Haro

Raúl Porras Barrenechea y Luis Alberto Sánchez