



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

CUAJIMALPA

MAESTRÍA EN CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

IDÓNEA COMUNICACIÓN DE RESULTADOS:

**CÉSAR VALLEJO Y LAS VANGUARDIAS: HACIA UNA RECONSTRUCCIÓN DE LA
'ESTÉTICA DEL TRABAJO'**

DANIEL ALBERTO MORENO HERNÁNDEZ

MATRÍCULA: 2131802350

COMITE TUTORAL: DR. MICHAEL K. SCHUESSLER (DIRECTOR)

DR. JAMES RAMEY

DR. CÉSAR ANDRÉS NÚÑEZ

Junio 2015

Agradecimientos

Mis más sinceros agradecimientos a los Dres. Michael Shuessler y James Ramey, por su apoyo incondicional, sus generosas observaciones y enriquecedores consejos. Al Dr. César Núñez, por su apreciable seguimiento e interés para con mi trabajo. Al Dr. Álvaro Ruiz por su cordial disposición y atenta lectura, así como al Dr. Enrique Bruce por su amena conversación y recibimiento en Lima, espero algún día retribuirle de igual forma.

Gracias también a aquellos que directa o indirectamente me aconsejaron y aprendí durante mi estancia en el posgrado, en especial a la Dra. Ileana Diéguez, a los Dres. Bernardo Bolaños y Georg Leidenberger. A mis amigos y pilares: mis padres y mi dulce mujer de junco y capulí.

Índice

	<i>Pag.</i>
Introducción.....	4
CAPÍTULO 1. LAS APORÍAS DE UNA ÉPOCA: CÉSAR VALLEJO Y LAS VANGUARDIAS EUROPEAS.....	10
1.1 César Vallejo y la generación de 1919: vanguardismo político y artístico.....	13
1.2 La caída del mito: ‘La Ciudad Luz’ del <i>avant garde</i> , París (1923-1927).....	27
1.3 Tres viajes a la URSS: marxismo, arte revolucionario y socialización del trabajo (1928-1937).....	40
CAPÍTULO 2. CONSIDERACIONES ESTÉTICAS: CÉSAR VALLEJO Y LAS VANGUARDIAS.....	51
2.1 César Vallejo en la trinchera de dos frentes: el museo y la fábrica.....	53
2.2 El <i>panoptismo</i> industrial y su revés: las vanguardias artísticas y la ‘estética del trabajo’.....	64
CAPÍTULO 3. CESAR VALLEJO Y LA ‘ESTÉTICA DEL TRABAJO’.....	77
3.1 La <i>mise en scène</i> de la producción verbal en <i>Poemas humanos</i>	78
3.2 El bolchevique, el miliciano y el trabajador en el arte proletario.....	84
3.3. Más allá del arte proletario: “La paz, la avispa, el taco”, “Transido, salomónico, decente”.....	102
Conclusiones.....	108
Bibliografía	

Introducción

César Vallejo (1892-1938) figura en la literatura universal como uno de los escritores más importantes de Hispanoamérica. Entre autores como Rubén Darío, Gabriela Mistral, Pablo Neruda, Alejo Carpentier, Jorge Luis Borges, Nicolás Guillen u Octavio Paz, César Vallejo continúa siendo referente de estudios literarios debido a su innovación estética y extraordinaria producción artística, una producción que desde su lectura plantea dificultades cronológicas, pues buena parte de ella fue publicada con posterioridad a la muerte del escritor. Este es el caso de *Hacia el reino de los Sciris*, *Poemas en prosa*, *Poemas humanos*, *Contra el secreto profesional* y *El arte y la revolución*.

Mitificado como un poeta religioso o un existencialista cristiano, otras veces como un escritor atormentado y contradictorio –antagónico de las vanguardias artísticas o marxista heterodoxo–, lo cierto es que aproximarse a la obra de César Vallejo implica un desafío que difícilmente concede cómodas valoraciones, puesto que además de abarcar cualesquiera géneros literarios (narrativa, poesía, teatro), la producción artística del escritor se inició en las postrimerías del modernismo hispanoamericano y durante una etapa modernizadora en el Perú. A grandes rasgos, es posible situar la obra de Vallejo en un periodo histórico de entreguerras e ideologías que transformaron decididamente el rol del arte y del artista del siglo XX. Este hecho es de por sí interesante y ha sido abordado desde múltiples perspectivas. A partir de trabajos biográficos cuya aportación ha favorecido al conocimiento de la vida intelectual de Vallejo –como son las contribuciones de Georgette de Vallejo, Thomas Merton, André Coyné, Xavier Abril, Juan Larrea o

Alcides Spelucín–, hasta análisis cuyo eje central gira en torno a la temática del escritor – grupo al cual se suscriben Alberto Escobar, Noël Salomón, Roberto Paoli, Américo Ferrari, José Miguel Oviedo, Cintio Vitier o Stephen Hart–. De igual forma también es posible encontrar otro tipo de estudios enfocados a la poética vallejana –desde *Los heraldos negros* hasta *España, aparta de mí este cáliz*–, conjunto donde figuran Saúl Yurkievich, Julio Ortega, James Higgings, George Lambie, Walter Mignolo y Pedro Granados. No obstante, la trascendencia estética y extensa producción literaria de Vallejo aún concede fisuras a través de las cuales aproximarse, en específico cuando se problematizan cuestiones derivadas de la relación a la vez antagónica y favorable que el escritor tuvo con las vanguardias europeas y latinoamericanas. Decimos antagónica porque el propio escritor evidenció su postura frente a determinados movimientos vanguardistas europeos como el futurismo, el dadaísmo, el cubismo y el surrealismo. Dicha discrepancia puede corroborarse en artículos como “Contra el secreto profesional” (1927) y “Autopsia del superrealismo” (1930). Sin embargo, la crítica del escritor no puede generalizarse para con los demás movimientos de la época, es decir, el ‘antivanguardismo’ de Vallejo no valoró de igual forma las propuestas estéticas del surrealismo y la vanguardia rusa, principalmente. Y es que mientras Vallejo expresaba un posicionamiento severamente crítico contra el surrealismo, de igual forma mostró un interés favorable por la experimentación estética y el compromiso social de la ‘vanguardia rusa’.¹ En resumen, el acercamiento a la vanguardia rusa coincidió con la filiación

¹ El término de ‘vanguardia rusa’ comprende varios movimientos artísticos relacionados entre sí durante 1890 y 1932. Dentro de éste se incluyen al neo-primitivismo, el suprematismo, el neoplasticismo, el futurismo y el constructivismo rusos, “ismos” que alcanzaron gran popularidad luego de la Revolución rusa de 1917, y que progresivamente fueron disueltos por el gobierno de la Unión Soviética.

marxista del escritor, quien a partir de sus tres visitas a la URSS otorgó a su obra una dimensión ideológica hasta el punto de esbozar lo que él mismo denominó como 'arte revolucionario'.

En consecuencia, fue a partir de su filiación al marxismo y el descubrimiento de la 'vanguardia rusa' (principalmente del teatro y el cine soviéticos) que Vallejo procuró trasladar a su obra lo que llamó –a propósito de Serguéi Eisenstein–, una 'estética del trabajo': "Como en *El acorazado Potemkin*, Eisenstein realiza en *La línea general* una revolución de los medios, de la técnica y de los fines del cinema. La que trae Eisenstein es una estética del trabajo [...] El trabajo se erige así en sustancia primera, génesis y destino sentimental del arte".² La reconstrucción de la 'estética del trabajo' cobra relevancia cuando existen indicios biográficos donde el propio Vallejo declaró reunir un conjunto de poemas bajo el título de *Instituto central de trabajo*:

–Para terminar, amigo Vallejo, ¿obras inéditas?

Un drama escénico: *Mampar*. Un nuevo libro de poesía.

– ¿Qué título?

Pues... *Instituto central de trabajo*.³

Conscientes de este hecho, nuestra intención no es abordar el problema cronológico de la obra póstuma del escritor, sino el interés y experimentación posteriores a 1923.⁴ En otras palabras, no buscaremos situar a Vallejo en un marco histórico-literario o en un

² CÉSAR VALLEJO, *Rusia en 1931*, Gráfica Labor, 1965, p. 158.

³ CÉSAR VALLEJO, "El poeta César Vallejo, en Madrid" (1931), en *Crónicas*, Tomo II, UNAM, México, 1984, p. 548.

⁴ Por problema cronológico nos referimos a estudios relacionados con la periodización de la obra póstuma del escritor: *Contra el secreto profesional*, *Poemas en prosa*, *Poemas humanos*, problema abordado por Georgette de Vallejo, Juan Larrea, Jean Franco y Stephen Hart, principalmente.

movimiento artístico precisos, pues éste nunca declaró su pertenencia a la ‘vanguardia rusa’ ni a ningún otro movimiento vanguardista. Por el contrario, lo que sí manifestó fue una búsqueda estética seguida a su llamada fase *trílica* y paralela a las vanguardias europeas; una poética que logró constituirse a través de un posicionamiento político particular (el marxismo), una experimentación estética singular (la socialización del trabajo), y un compromiso con el proletariado (el socialismo). En resumen, la intención es explorar una ‘estética del trabajo’ cuyos ejes principales a considerar son los siguientes: el compromiso social con el proletariado –el cual tiene sus antecedentes en la generación peruana de 1919–; y la experimentación estética “destrutivo-constructivista” que el escritor trasladó a su narrativa, poesía y teatro. La primera variable supone considerar el posicionamiento político del escritor antes de su salida del Perú, rasgo que es posible deducir a partir de la influencia de intelectuales como Manuel González Prada y Abraham Valdelomar. La segunda variable se sustenta en artículos periodísticos, ensayos y poemas escritos entre 1923 y 1938, periodo durante el cual Vallejo esbozó una poética distinta a sus obras anteriores y contigua a las vanguardias europeas. Por tal motivo, atenderemos la influencia de Oswald Spengler, Hermann Keyserling y Carlos Marx, así como algunas de las obras específicas del escritor: *Contra el secreto profesional*, *El arte y la revolución*, *Rusia en 1931*. *Reflexiones al pie del Kremlin* y *Poemas humanos*.

Si bien la hipótesis general plantea que derivado del compromiso social y la postura crítica frente a las vanguardias fue que Vallejo pudo desarrollar tanto en verso como en prosa una estética distinta de sus antecesores y contemporáneos, debemos señalar que dicha estética no es un planteamiento original, por el contrario, se asume como una

reconstrucción crítica derivada de las reflexiones del propio escritor, así como de los estudios de Nadine Ly⁵ y Julio Vélez,⁶ quienes coinciden al definir la ‘estética del trabajo’ como un proyecto práctico y dialéctico. Si dichas aseveraciones son ciertas —es decir, si la ‘estética del trabajo’ es un proyecto práctico constituido dialécticamente—, entonces la poesía vallejjana posterior a 1923 debería ser asequible al análisis literario donde dicho proceso (*la mise en scène* de la producción verbal) figure como sujeto poético. En otras palabras, estaríamos frente a una estética cuyo planteamiento central sea el trabajo o la ‘socialización del trabajo’ como sujeto vital, poético y verbal que se manifiesta a través del pensamiento dialéctico. “Una estética cuya operación o trabajo se está llevando a cabo y cuyo arsenal se pone a la vista a cada instante”.⁷ Al confirmar lo anterior, la obra póstuma de Vallejo podría considerarse un caso excepcional en Hispanoamérica por intentar solucionar la relación conflictiva entre el arte, la política y la sociedad. Pero más aún, por presentar los problemas e implicaciones ideológicas del arte dentro de sistemas como el capitalista y el socialista. Por tal razón, proponemos al lector partir de variables complementarias a las de los teóricos ya mencionados (Nadine Ly y Julio Vélez), pues en sus estudios no se atienden las circunstancias y hechos históricos que motivaron a Vallejo a trasladar a su obra la propuesta cinematográfica de Eisenstein, ni mucho menos a pensar ‘la estética del trabajo’ en términos de ‘arte revolucionario’. Creemos que los aspectos históricos y estéticos son imprescindibles para la reconstrucción crítica e

⁵ NADINE LY, “La poética de César Vallejo: «Arsenal del trabajo»”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, no. 454-55, vol. II (Abril-Mayo, 1988), pp. 903-935, <<<http://www.cervantesvirtual.com>>>.

⁶ JULIO VÉLEZ, “Estética del trabajo: una alternativa a la vanguardia”, en *Intensidad y altura de César Vallejo*, ed. Ricardo González Vigil, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 1993, pp. 83-100.

⁷ NADINE LY, *Op. cit.*, p. 903.

interpretativa de la 'estética del trabajo', por lo que a ellos nos enfocaremos en el Capítulo I, apartado en el que evidenciaremos tres momentos importantes en la vida de Vallejo que derivaron en la aproximación y ensayo de una nueva estética. Posteriormente, elaboraremos un análisis sobre la teoría de vanguardia y los procesos de producción industriales de principios del siglo XX. Ello con el objetivo de establecer diferencias estéticas e ideológicas entre los movimientos vanguardistas y la poética de César Vallejo. Finalmente, en el Capítulo III realizaremos un análisis literario de la poesía póstuma del escritor, en específico de *Poemas humanos*, libro en el que la construcción dialéctica de poemas gira en torno a la 'socialización del trabajo' y la solidaridad humana.

CAPÍTULO 1. LAS APORÍAS DE UNA ÉPOCA: CÉSAR VALLEJO Y LAS VANGUARDIAS

*Yo nací un día/ que Dios estuvo enfermo.
"Espergesia". Los heraldos negros. César
Vallejo*

César Vallejo no sólo erigió su obra literaria a partir de innovaciones temáticas sino también desde inusitadas formas estéticas. La influencia modernista predominó a lo largo del primero de sus poemarios (*Los heraldos negros*), no obstante, también representó para su tiempo la crisis del saber humanista, la crisis del lenguaje: "*Hay golpes en la vida, tan fuertes... Yo no sé*" ("Los heraldos negros"). Frente a la carencia y la orfandad, Vallejo reconstruyó el lenguaje desde el encierro y la marginación, de ahí que su segundo poemario (*Trilce*) dé la impresión de captar la palabra en un estado naciente, de negar o desarticular la tradición modernista y de dar a luz una poesía insólita y hermética. A este respecto, mientras el cuestionamiento del nominar se tornó más sistemático y subversivo, *Trilce* se convirtió en una experiencia única en su género: planteó una poética de liberación y simbolizó el descubrimiento estético de la vanguardia en Hispanoamérica. No obstante, la fase *trilcica* o vanguardista de Vallejo no trascendió más allá de la experiencia individual del escritor, pues como veremos a continuación, esta experiencia careció de una definición, de un manifiesto o de un grupo que pudiese imitar dicha transición estética. Pese a lo anterior, lo sobresaliente en sus primeras obras es el interés que Vallejo expresó sobre la construcción de un arte propiamente indígena o sudamericano; un vanguardismo en donde la literatura era otra forma de vanguardismo político en el Perú, más elevado y más completo que éste.⁸ Decimos más elevado y

⁸ GUSTAV SIEBENMANN, "César Vallejo y las vanguardias", *Hispania*, Vol. 72, No. 1 (Mar., 1989), American Association of Teachers of Spanish and Portuguese, <http://www.jstor.org/stable/342658>, p. 36.

completo porque el vanguardismo en el Perú no fue exclusivo de un solo escritor, sino que formó parte de una generación de intelectuales involucrada en problemas estéticos y sociales de la época, la generación de 1919.

Una vez aclarada dicha síntesis generacional, abordaremos el desencanto vanguardista que Vallejo expresó inmediatamente a su llegada a París (1923): la escisión existente entre la vanguardia política y la artística en Europa occidental. A partir de dicha observación fue que Vallejo consideró a las vanguardias europeas como síntoma y negatividad, como resultado de la guerra y fanatismo cultural. Pese a la temprana valoración vallejana de las vanguardias, no fue sino hasta su aproximación al marxismo que el escritor elaboró una opinión más concluyente sobre el arte de principios del siglo XX. En esta ocasión, Vallejo consideraría al arte vanguardista como representación de la crisis de la civilización capitalista, lo cual pudo argumentar contundentemente a partir de las lecturas de Oswald Spengler, Hermann Keyserling y Carlos Marx. En consecuencia, entre 1923 y 1927 el escritor peruano no solamente ratificaba su 'antivanguardismo', sino que además buscaba un método poético afín al marxismo. La dialéctica surgió entonces como el medio a través del cual superar el antagonismo entre arte y política, o dicho de otro modo, fue a partir del pensamiento dialéctico que Vallejo pudo esbozar un arte apenas explorado en la Unión Soviética, el 'arte revolucionario'. Durante sus primeros viajes a la URSS, el escritor atestiguó el surgimiento del teatro y cine soviéticos, representaciones que trasladaron a escena la otra cara de la superestructura capitalista: el proletariado, la lucha de clases y la 'socialización del trabajo'. En conclusión, el

presente capítulo buscará explicar las dimensiones ideológicas que influenciaron la nueva poética que Vallejo procuró continuar después de su salida del Perú.

1.1 César Vallejo y la generación de 1919: vanguardismo político y artístico

Al poeta no le basta traer un mensaje nuevo. Necesita traer una técnica y un lenguaje nuevos también. Su arte no tolera el equívoco y artificial dualismo de la esencia y la forma. *Siete ensayos*, **J.C. Mariátegui**.

César Vallejo fue miembro de la generación peruana de intelectuales de postguerra llamada generación de 1919, grupo formado por figuras sobresalientes como José Carlos Mariátegui, Víctor Raúl Haya de la Torre, Luis Alberto Sánchez, Raúl Porras Barrenechea, Jorge Basadre, Abraham Valdelomar y José María Eguren, por citar sólo algunos. Marcada por una época de rápida expansión económica cuya inversión extranjera fue predominantemente británica y norteamericana, la generación de 1919 debe su nombre a varios acontecimientos importantes en la historia del Perú. Entre ellos destaca la huelga general en Lima por la jornada de ocho horas diarias de trabajo – movimiento protagonizado por obreros anarco sindicalistas–, así como protestas originadas por la escasez de alimentos, bajos salarios y mejoras en las condiciones de trabajo. También en este mismo año el descontento estudiantil en la Universidad Nacional de San Marcos encontró su máxima expresión en el movimiento de reforma universitaria, el cual convocó a una huelga en demanda de la reorganización total del sistema educativo superior. En consecuencia, a finales de esta fecha el movimiento nombraba como presidente de la ‘Federación Estudiantil del Perú’ al joven Raúl Haya de la Torre, evento que lo situaría como uno de los personajes más importantes en la vida política del país⁹ hasta consolidar su liderazgo con la conformación de la Alianza Popular

⁹ El movimiento de reforma universitaria se inició en la ciudad de Córdoba en Argentina (1918) y se extendió en toda Latinoamérica. Siguiendo el ejemplo de Argentina, en el Perú los jóvenes convocaron a

Revolucionaria Americana (APRA). Cabe mencionar que la vida política peruana que hemos descrito brevemente estuvo de luto, pues fue también en 1919 cuando la muerte prematura de Abraham Valdelomar¹⁰ causó un enorme pesar en la generación de Vallejo, quien además de considerarle líder del círculo vanguardista 'Colónida' y editor de la publicación que llevó por título el mismo nombre, fue el iniciador de la idea que Vallejo y varios de sus compañeros de generación compartirían: "la creciente necesidad de que el artista debería interesarse y comprometerse con la sociedad en la que vive".¹¹ Al igual que Mariátegui en *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*,¹² Vallejo hace una apreciación de Valdelomar mucho más considerada y anticipada que su coetáneo, al distinguirlo como 'la cabeza del renacimiento literario', el 'centro propulsor' de una verdadera renovación en donde se agrupaban en torno suyo todos los valores contemporáneos de aquella época:¹³

una huelga demandando una reorganización total del sistema de educación superior. Este movimiento estuvo apoyado por la clase trabajadora, siendo Haya de la Torre y Mariátegui los personajes más importantes. Una vez fundada la 'Federación Estudiantil del Perú' se propuso la formación de 'universidades populares', en donde futuros líderes del APRA ofrecían clases nocturnas de tipo académico. Se cree que el mismo Vallejo pudo haber dado conferencias a los trabajadores al inicio de la década de 1920.

¹⁰ Pedro Abraham Valdelomar (1888-1919) fue narrador, poeta, periodista, ensayista y dramaturgo. Publicó en vida tres libros: *La Mariscala* (1915), *El Caballero Carmelo* (1918) y *Belmonte, el trágico* (1918).

¹¹ GEORGE LAMBIE, *El pensamiento político de César Vallejo y la Guerra Civil Española*, Milla Batres, Lima, 1993, p. 30.

¹² JOSÉ CARLOS MARIÁTEGUI, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 2007, pp. 235-242.

¹³ La figura de Abraham Valdelomar como líder de la generación de 1919 es reforzada por el propio escritor, quien en un discurso pronunciado en Pisco se describe a sí mismo como el Mesías de la juventud peruana: "Pretender que yo fracasase es insensato [...] yo represento más que una persona y un hombre, yo represento el ideal de toda una generación y el ansia infinita de toda una raza. Yo no soy una persona, sino una idea; yo no soy un ciudadano, sino una tendencia; yo no soy un cuerpo, sino un ideal. Yo no represento una persona: Represento algo más; [...] en mí están y se concentran las fuerzas latentes de una generación; mi voluntad es la voluntad de varias juventudes". Véase LUIS ALBERTO SÁNCHEZ, *Valdelomar o la belle époque*, FCE, México, pp. 388-389.

Así como Chocano dio su nombre a su generación, la juventud actual está bautizada con el nombre de Abraham Valdelomar, director de la revista *Colónida*. En torno suyo se agrupan todos los valores coetáneos.

Abraham Valdelomar murió en 1919, cuando empezaba a esbozar, al decir del gran lirista mexicano Enrique González Martínez, los arreglos de un genio [sic.]. Pero aquella juventud, que el inolvidable artista juntó en solitario haz batallador, marchará adelante. No es imposible que, pronto, muchos de los nombres que he citado se hagan nombres intercontinentales.¹⁴

En retrospectiva, la generación progresista a la cual perteneció Vallejo fue resultado de una clase media en asenso; una generación que según el propio escritor parecía “enunciarse por una cultura extensa y bien masticada”,¹⁵ pletórica de nuevos escritores e influenciada por obras como la de José Enrique Rodó, autor que expresó en su obra *Ariel* (1900) la nobleza de la vida espiritual hispanoamericana como prioridad en el nuevo continente.¹⁶ A este panorama idealista se sumó el modernismo hispanoamericano, un movimiento que en comparación con el resto de Latinoamérica tardó –paradójicamente–, en establecerse en el Perú.¹⁷ Decimos paradójicamente porque el modernismo tuvo como tempranos antecedentes la obra de Manuel González Prada,¹⁸ autor altamente considerado por la generación de Vallejo y precursor del modernismo en el Perú y buena parte de Latinoamérica con su poema <<Al amor>> (1867).

¹⁴ CÉSAR VALLEJO, “Literatura peruana. La última generación”, en *César Vallejo. Desde Europa: crónicas y artículos* (1923-1938), Gráfica Labor, Lima, 1987, pp. 20-21. Los artículos y crónicas citados durante el presente trabajo están incluidas en la compilación del maestro Puccinelli, por lo que en adelante haremos referencia al artículo, fecha y página del mismo.

¹⁵ *Ibíd.*, p.19.

¹⁶ En *Ariel*, José Enrique Rodó insiste en la nobleza de la vida espiritual hispanoamericana y en los artistas como una ‘aristocracia estética’, desinteresada y por encima de las aspiraciones materiales.

¹⁷ GEORGE LAMBIE, *Op.cit.*, p. 40.

¹⁸ Manuel González Prada (1848-1918) fundó el ‘Círculo literario’ (1886) y posteriormente el partido político ‘Unión Nacional’ (1891). Fue ensayista, poeta, filósofo y político. Dirigió la revista *Germinal* y colaboró en diversas publicaciones. Las ideas de González Prada no tuvieron precedentes en el Perú y en América Latina al proponer una alianza prerrevolucionaria de los intelectuales y trabajadores, así como analizar el problema indígena en el continente.

Críticos como Gustav Siebenmann consideran que esta *simbiosis* (arielista/modernista) en la temprana edad de César Vallejo, aconteció bajo un signo positivo. Es decir, contraria a la negatividad imperante en Europa –y particularmente explícita en las vanguardias–, la iniciación poética del escritor fue afirmativa, musical y armonizadora.¹⁹ Sin embargo, no es posible asegurar dicho signo como positivo ni mucho menos aseverar la iniciación poética de Vallejo como armonizadora, si se atienden las circunstancias, contenidos y formas de *Los heraldos negros*, *Trilce*, *Escalas* o *Fabla salvaje*, obras en las que observamos una iniciación literaria ante todo innovadora, controversial y subversiva. En el caso de los poemarios, el primero de ellos es un buen ejemplo para corregir la apreciación elaborada por Siebenmann, pues a *Los heraldos negros* bien puede considerársele un libro dicotómico en el sentido de expresar “los valores estéticos del modernismo hispanoamericano y los nuevos valores subvertores de lo que podríamos llamar un discurso de la crisis”.²⁰ La valoración de *Los heraldos negros* como el discurso inaugural de la crisis, es reforzada por críticos como Stephen Hart, quien descubre en la misma obra una subversión interesante de la fe católica mediante dos formas: por medio del “cuestionamiento metafísico y angustiado de ideas por lo general aceptadas de la naturaleza de Dios”, y a través del “uso de la blasfemia para describir sus experiencias eróticas”.²¹ Las conclusiones de Julio Ortega y Stephen Hart son sugestivas, pues consideran que la obra de César Vallejo –en particular *Los heraldos negros*–, no se preocupó por vulnerar los principios teológicos de occidente, por el contrario, reaccionó a

¹⁹ GUSTAV SIEBENMANN, “César Vallejo y las vanguardias”, *Hispania*, Vol. 72, No. 1 (Mar., 1989), American Association of Teachers of Spanish and Portuguese, <http://www.jstor.org/stable/342658>, p. 34.

²⁰ JULIO ORTEGA, “Proceso de la nominación poética en Vallejo”, *Hispania*, vol. 2, no. 1 (Mar., 1989), <<http://www.jstor.org/stable/342656>> p. 14.

²¹ STEPHEN HART, *Religión, política y ciencia en la obra de César Vallejo*, Castalia, Madrid, 1987, p. 14

dogmas tales como la eucaristía y la crucifixión al punto de ser una rebelión contra las enseñanzas de la Iglesia.²²

Amor, en el mundo tú eres un pecado!
Mi beso es la punta chispeante del cuerno
del diablo; mi beso que es credo sagrado.

(“Amor prohibido”)

Por eso ¡oh, negro cáliz! aun cuando ya te fuiste,
me ahogo en el polvo,
y piafan en mis carnes más ganas de beber!

(“La copa negra”)

Si compartimos la interpretación anterior, en *Los heraldos negros* el escritor distorsiona e ironiza el credo católico al mismo tiempo que evidencia un discurso de la crisis; un discurso en donde la distorsión y nominación cuestionan principalmente el valor significativo de los nombres, el orden que perpetúa los saberes adquiridos a través de un lenguaje poético. Es decir, el primer libro de César Vallejo no representó una iniciación poética armonizadora, sino más bien un cuestionamiento del saber idealista cuyo material lingüístico (estilo modernista) presentó a un sujeto que desdice su lugar en el mundo para rehacerse desde el nuevo lenguaje de la poesía.²³

Hay ganas de volver, de amar, de no ausentarse,
y hay ganas de morir, combatido por dos
aguas encontradas que jamás han de istmarse.

²² Ibid., p. 18.

²³ JULIO ORTEGA, Op. cit., p. 14.

Hay ganas de un gran beso que amortaje a la Vida,
que acaba en el África de una agonía ardiente,
suicida!

Hay ganas de... no tener ganas, Señor;
a ti yo te señalo con el dedo deicida:
hay ganas de no haber tenido corazón.

La primavera vuelve, vuelve y se irá. Y Dios,
curvando en tiempo, se repite, y pasa, pasa
a cuestras con la espina dorsal del Universo.

Cuando las sienas tocan su lúgubre tambor,
cuando me duele el sueño grabado en un puñal,
¡hay ganas de quedarse plantado en este verso!

(“Los anillos fatigados”)

Si bien durante los primeros veinte años de vida el escritor es un ejemplo de evolución educativa y social en donde la influencia pedagógica de Rodó y Darío resulta imprescindible, generaciones posteriores se vuelven paulatinamente más críticas, entre ellas la que nos ocupa, la generación de 1919. Esta interpretación sobre el carácter crítico y subversivo de Vallejo y su generación coincide con la realidad peruana de la época, periodo en el cual la expansión económica trajo consigo grandes migraciones de los habitantes del campo hacia las ciudades, además de una activa participación de la juventud en los procesos de modernización del país. A este respecto, aunque el escritor desempeñó varias labores debido a la precariedad económica por la cual atravesaba en aquellos tiempos, lo cierto es que tales experiencias fueron la temprana impronta de una tensión apreciable en la mayoría de sus obras; una tensión que osciló entre un

compromiso social y una angustia existencial resuelta –para la mayoría de la crítica–, cuando irrumpe la Guerra Civil Española y nace *España, aparta de mí este cáliz*.

¿Cómo entonces calificar la iniciación poética de Vallejo como armonizadora, si además de pertenecer a una generación progresista sus primeros libros representan antes que conformidad, crisis? Y más aún, ¿qué podría significar para el análisis de la obra de Vallejo la pertenencia a un grupo como el de José Carlos Mariátegui o Abraham Valdelomar? La primer pregunta puede responderse, creemos, a partir de la valoración anticipada y lúcida que el propio escritor realizó en un artículo apenas considerado por la crítica, “Literatura Peruana: La última generación” (1924):

El año de 1916 marca el nacimiento de la última generación. Parece enunciarse ella por una cultura extensa y bien masticada. Se ha repasado lo leído por las falanges anteriores y se ha llegado hasta la literatura de guerra. La influencia directriz de la literatura española y de Rubén Darío cede a la más amplia de las literaturas europeas, siendo señaladamente los rusos de todos los tiempos –desde Gogol hasta Averchenko– los de más honda acción orientadora; más en esta generación, como acaso en ninguna otra anterior, se afirma y predomina el espíritu de la raza, en obras genuinamente sudamericanas y sustantivas.

Los nuevos escritores que aparecen fomentan su ímpetu creador en una austera y profunda dignidad artística. *Vienen celosos de su rol de infinito, y llenos de una pura y elevada comprensión estética, muestran el pulso desnudo al aire, contraen su compromiso de vida y de labor con el ambiente, piden espacio y respeto para su pluma y se echan a la esteva triptolémica.*²⁴
(Las cursivas son mías)

Afirmativa de su raza y genuinamente sudamericana en sus obras –como el propio escritor la describe–, la generación de 1919 pobló de versos la atmósfera del Perú a través de revistas y periódicos como *El Norte*, *La Semana*, *Colónida*, *La Reforma*, *El*

²⁴ CÉSAR VALLEJO, “Literatura peruana. La última generación” (1924), p. 19.

tiempo, *La razón*, *Claridad*, y por supuesto la célebre revista *Amauta*. Todas ellas fueron publicaciones en las que Vallejo participó activamente y que bien puede corroborarse en la detenida y valiosa compilación elaborada por Jorge Puccinelli, quien cuantifica un total de *doscientos noventa y seis artículos y crónicas* publicados en treinta y cuatro diarios y revistas del Perú, Europa y América Latina durante 1923 y 1938. Lo interesante del dato estadístico del maestro Puccinelli es la cantidad de artículos donde Vallejo evidencia una conciencia generacional que tanto Valdelomar,²⁵ Haya de la Torre y Mariátegui compartirían.²⁶ Por tal motivo, ampliar la *simbiosis* propuesta por Siebenmann a la generación de Vallejo no resultaría equivocada si se subraya que antes de considerarla armonizadora se trata de un grupo comprometido, marcado por la pedagógica influencia *arielista/modernista* descrita desde un inicio, pero que a diferencia de generaciones anteriores, ésta posee un carácter subversivo y preocupado por la búsqueda de una identidad indígena y propiamente sudamericana –idea que el escritor desarrolló en diversos artículos llegando inclusive a denominarla como ‘voluntad indigenista’ y ‘sensibilidad indígena’–. Si convenimos con lo anterior, la generación de Vallejo es

²⁵ Es Alcides Spelucín quien recuerda la fascinación de Vallejo al escuchar el plan de Valdelomar para promover una federación de intelectuales. “Durante esta gira haría un llamado a las élites intelectuales para crear una nueva <<conciencia nacional>>”. La gira de Valdelomar se llevó a cabo y fue bien recibida, sin embargo, el escritor muere a sus 31 años antes de poder consolidar dicha federación. Por tal motivo, la influencia de este intelectual, así como de González Prada en personajes como Mariátegui y Vallejo no debe subestimarse, pues “eran de la opinión de que únicamente Europa ofrecía un ambiente ideal de trabajo para jóven[es] artista[s] de vanguardia”. Aunque la influencia de Valdelomar en Vallejo apenas es visible en crónicas y artículos publicados por algunos de los miembros de la generación, lo cierto es que, como hemos tratado de demostrar, al igual que sus compañeros Vallejo concibe la lucha política como un fenómeno inherente a su vida diaria y a su producción literaria. Véase SPELUCÍN, ALCIDES, “Contribuciones al conocimiento de César Vallejo y de las primeras etapas de su evolución poética”, *Aula Vallejo*, Vol. II, Córdoba, 1962, p. 85.

²⁶ Por ejemplo, textos como “Alcides Arguedas” (1924), “Hugo Barbagelata” (1924) y “Los escritores jóvenes del Perú” (1925), complementan el panorama con dimensión americana que se cierra con el polémico “yo acuso a mi generación” de “Contra el secreto profesional” (1927).

particularmente interesante por la siguiente razón: como se sabe la influencia del arielismo y el modernismo no es exclusiva del Perú –por el contrario, formó parte de la cultura latinoamericana del siglo XX–, lo cierto es que a diferencia de otros países, en el Perú surgió una generación que simultáneamente acogería dos vanguardias: la vanguardia política, defensora de una alianza prerrevolucionaria y preocupada por el problema del indígena –primera línea encabezada por Manuel González Prada; y una vanguardia artística subvertora de cánones estéticos y preocupada por expresar el predominio de su raza –vanguardia cuyo ‘centro propulsor’ fue el ‘Conde de Lemos’, Abraham Valdelomar.

A favor de nuestro argumento, convendrá recordar la interrumpida trayectoria académica de César Vallejo, quien inició sus estudios superiores en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Trujillo para posteriormente viajar a Lima y estudiar por algunos meses la especialidad de medicina en la Universidad Nacional de San Marcos.²⁷ En 1913 regresó a la Universidad de Trujillo graduándose de Bachiller en Literatura y estudiando derecho por tres años más. No obstante, lo sobresaliente de esta época de transición académica es la temprana relación del escritor con un grupo de estudiantes que más adelante también serán incluidos en la generación de 1919, así como algunas anotaciones que Vallejo hizo con respecto a ésta en “El Romanticismo en la Poesía Castellana”, tesis con la cual se graduó de Bachiller en Literatura. En el primero de los

²⁷ Cuando Vallejo llega a Lima al finalizar el año de 1917, la clase trabajadora peruana intensificó su protesta contra la austeridad económica de los años de guerra. Un año después, el descontento estudiantil comenzó a manifestarse siguiendo una orientación política. Para estos años Vallejo tiene reuniones con González Prada, Valdelomar y Mariátegui. A finales de 1920 Vallejo era popular entre los miembros de la generación, mismos que intervinieron para demostrar la inocencia y lograr su liberación de la prisión en 1921.

casos, como hemos anticipado, en el grupo de estudiantes del cual formó parte Vallejo (la bohemia de Trujillo) se encontraba quien dirigió el movimiento estudiantil peruano de los años veinte y fundador del APRA, Víctor Manuel Haya de la Torre. Pero de igual forma destacan Antenor Orrego Espinoza y Alcides Spelucín, fundadores del periódico *El Norte*, publicación que se convertiría en portavoz del APRA y en la cual escribió Vallejo durante varios años.²⁸ Por su parte, en las observaciones descritas en “El Romanticismo en la Poesía Castellana”, destaca que pese a la importancia que el escritor otorgó al Romanticismo en el nuevo continente, para 1915 consideraba inexistente una literatura renovadora y popular, libre y capaz de expresar el gusto innato y las costumbres del Perú:

Hoy en el Perú, desgraciadamente no hay ya el entusiasmo de otros tiempos por el Romanticismo; y digo desgraciadamente, porque siendo todo sinceridad en esta escuela, es de lamentar que ahora nuestros poetas olviden esta gran cualidad que debe tener todo buen artista. *Dados demasíadamente a la imitación, hoy más que nunca se despliega la tendencia desenfrenada por seguir en literatura el camino de los de afuera.* Si bien es cierto que, como dice José Enrique Rodó, en América todavía no se puede vivir en poesía sino de prestado, porque atravesamos aún por un periodo de formación; si bien es cierto que, como dice Justo Sierra, es necesario beber en las fuentes puras de los autores extranjeros para suscitar el buen gusto y los ideales, *no por esto debemos seguir ciegame, de un modo servil a los maestros, aún ahogando la voz de nuestra raza, de nuestro gusto innato y nuestras costumbres.* [...] Por ahora nosotros anhelamos, pues, *la difusión de la cultura en la masa popular y el desarrollo económico, como medio de formar una literatura brillante, digna de nuestra amada Patria.*²⁹ (Las cursivas son mías)

²⁸ La relación entre Vallejo y los miembros del APRA tuvo una corta duración, de 1926 a 1928. Se cree que mientras el nacionalismo popular propuesto por esta organización fue la razón principal por la cual Vallejo se adscribiría al APRA -lo cual cobra sentido si se atienden las primeras crónicas del escritor en Europa-, su salida en 1928 tuvo que ver con la decisión de Haya de la Torre de formar un partido independiente sin haber consultado a las células apristas de París y Buenos Aires: el Partido Nacionalista Libertador del Perú (PNLP). Como respuesta a dicha decisión, la célula aprista de París a la cual perteneció Vallejo negó su filiación al PNL y afirmó, en respuesta a Haya de la Torre, su adhesión al partido socialista revolucionario propuesto por Mariátegui en el Perú: el Partido Socialista Peruano (PSP). GEORGE LAMBIE, *Op. cit.*, pp. 62-67.

²⁹ CÉSAR VALLEJO, “El Romanticismo en la Poesía Castellana”, Editores Lima, Lima, 1954, p. 42, pp. 64-

A pesar de existir escasa información sobre la vida de César Vallejo entre 1918 y 1921, su relación con la generación de 1919 resulta indiscutible. En particular no debería de denostarse la estimación que este grupo expresó a personalidades como la de Manuel González Prada, a quien destacamos como uno de los iniciadores del modernismo hispanoamericano y precursor de un vanguardismo político sin precedentes en América Latina. Si en palabras de Vallejo, Abraham Valdelomar representó para su generación ‘el centro propulsor’ de la literatura peruana de principios del siglo XX, Manuel González Prada fue considerado asimismo el maestro y guía de dicha generación, llegándolo a proclamar Haya de la Torre “el inequívoco precursor” del APRA.³⁰ A este respecto, Vallejo compartió la misma opinión que sus coetáneos, pues al entrevistar a González Prada cuando éste desempeñaba el cargo de director de la Biblioteca Nacional (1918), el escritor lo presentó como “la máxima potencia espiritual de un hemisferio del globo”, expresión que demuestra la profunda influencia de González Prada en muchos jóvenes que hablaron de él en términos casi reverentes, entre ellos el propio Vallejo. Y más aún, fue González Prada quien en la misma entrevista le sugiere que el estilo técnico y el uso convencional de la gramática, son secundarios en relación con la audacia en la expresión y creación intuitiva del arte.³¹ Este comentario no pudo dejar más satisfecho a Vallejo, pues ese mismo mes publicó en el periódico trujillano *La semana*, su poema ‘Los dados

65.

³⁰ GEORGE LAMBIE, Op. cit., p. 30.

³¹ CÉSAR VALLEJO, “Con Manuel González Prada”, *Crónicas*. Tomo I, UNAM, México, 1984, pp. 105-106.

negros', con la dedicatoria: "Para Manuel González Prada esta emoción bravía y selecta, una de las que, con más entusiasmo, me ha aplaudido el gran maestro".³²

*Como lo denunció González Prada, toda actitud literaria, consciente o inconscientemente refleja un sentimiento y un interés políticos. La literatura no es independiente de las demás categorías de la historia. ¿Quién negará, por ejemplo, el fondo político del concepto en apariencia exclusivamente literario, que define a González Prada como el "menos peruano de nuestros literatos"? Negar peruanismo a su personalidad no es sino un modo de negar validez en el Perú a su protesta. Es un recurso simulado para descalificar y desvalorizar su rebeldía. La misma tacha de exotismo sirve hoy para combatir el pensamiento de vanguardia.
[...]*

*He dicho ya que lo duradero en la obra de González Prada es su espíritu. Los hombres de la nueva generación en González Prada admiramos y estimamos, sobre todo, el austero ejemplo moral. Estimamos y admiramos, sobre todo, la honradez intelectual, la noble y fuerte rebeldía.*³³ (Las cursivas son mías)

Como hemos tratado de esbozar, la relación indisoluble entre literatura y política no es del todo explícita en Vallejo antes de su salida del Perú, lo cual no significa que dicha relación no exista, en particular cuando es clara la proximidad del escritor al movimiento de reforma universitaria, así como a la izquierda política peruana de la segunda década del siglo XX.³⁴ Por su parte, valorar la influencia de escritores como Valdelomar o González Prada, contribuye en el conocimiento de la realidad peruana y la conciencia generacional que Vallejo y sus compañeros compartirían, quienes –según el propio escritor– aparecían “celosos de su rol de infinito, y llenos de una pura y elevada comprensión estética [...]”.³⁵ Pese a no existir ninguna evidencia documental que pueda

³² Cf. *La Prensa*, Lima, 24 de julio de 1919.

³³ JOSÉ CARLOS MARIÁTEGUI, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Crítica, Barcelona, 1976, pp. 215-221.

³⁴ Respecto a la relación de Vallejo con la izquierda peruana, éste se integró en 1917 al grupo *Colónida*, fundado por Valdelomar. Unos años después –y poco antes de su partida a Europa, en 1922–, Vallejo acuerda con Antenor Orrego y Alcides Spelucín participar en el periódico *El Norte* como corresponsal en Europa. GEORGE LAMBIE. *Op. cit.*, pp. 27-35.

³⁵ CESAR VALLEJO, “*Literatura peruana. La última generación*” (1924), p. 19.

dar cuenta de un explícito compromiso político o militante en la temprana obra de Vallejo, sí podemos afirmar que antes de su autoexilio a Europa el escritor dio un valor primordial a la literatura como punto de encuentro de la sociedad y el individuo, un individuo que pone en crisis el saber idealista de una tradición y cuyo discurso cuestiona y se rebela ante la insuficiencia de los nombres, ante el habla institucionalizada que es necesario desarticular en todos los niveles: ortográfico, lexical, sintáctico. En otras palabras, Vallejo irrumpe en la tradición a través del balbuceo, de la onomatopeya, del grafismo y del ‘espacio de descomposición de los objetos’ que alcanzará su máxima experimentación en *Trilce*.

Este arte señala el nacimiento de una nueva sensibilidad. Es un arte nuevo, un arte rebelde, que rompe con la tradición cortesana de una literatura de bufones y lacayos. Este lenguaje es el de un poeta y un hombre. El gran poeta de *Los heraldos negros* y de *Trilce* –ese gran poeta que ha pasado ignorado y desconocido por las calles de Lima tan propicias y rendidas a los laureles de los juglares de feria– se presenta, en su arte, como un precursor del nuevo espíritu, de la nueva conciencia.³⁶

La nueva sensibilidad que señala Mariátegui a propósito de Vallejo, proyecta una conciencia generacional donde el vanguardismo artístico manifiesto a través del lenguaje, es –al mismo tiempo–, un vanguardismo político subvertor de relaciones de poder y herencias culturales; un vanguardismo que fragmenta y pone en crisis “la tradición cortesana de una literatura de bufones y lacayos”, antes que proponer una avanzada hacia adelante o una linealidad temporal –como ocurrió con la mayoría de las vanguardias europeas, a excepción del dadaísmo–. Según lo anterior, el vanguardismo en Vallejo y su generación fue transitorio, pues no dejó captarse en términos de sucesión,

³⁶ JOSÉ CARLOS MARIÁTEGUI, “Cesar Vallejo”, *Op. cit.*, pp. 252-257.

sino en el parámetro de lo distinto, de la otredad y la crisis.³⁷ Antes de proponer una renovación estética, la generación de 1919 optó por evidenciar las implicaciones y problemas ideológicos en el arte, es decir, creyeron que a la búsqueda de una identidad indígena le correspondía de igual forma un posicionamiento político en el arte. Sin embargo, y debido a la falta de una estrategia retórica, de un manifiesto dirigido contra la tradición, y principalmente a causa de la publicación tardía de una obra póstuma madura estética y políticamente, la producción artística de Vallejo no tuvo consecuencias terminológicas en el marco histórico-literario. Es por ello que el concepto de 'vanguardia' no sirve para situar a Vallejo como modelo y fundador de escuelas vanguardistas, pues hablamos de un vanguardismo sin precedentes en la historia de la literatura hispanoamericana de principios del siglo XX.

³⁷ GUSTAV SIEBENMANN, *Op., cit.*, p. 41.

1.2 La caída del mito: 'La Ciudad Luz' del avant garde, París (1923-1927)

Hay, madre, un sitio en el mundo, que se llama París.
Un sitio muy grande y lejano y otra vez grande.
Poemas en prosa, César Vallejo.

Los dos mejores libros escritos por César Vallejo en el Perú, *Los heraldos negros* (1919) y *Trilce* (1922), no ofrecen una visión clara de su pensamiento estético y político porque – como hemos señalado –, éste consideraba al vanguardismo artístico una forma de vanguardismo político. En otras palabras, para Vallejo nunca fue clara la disyuntiva entre vanguardia política y la puramente artística debido a que su generación poseía ambas: un compromiso social y una 'elevada comprensión estética'. Dicha síntesis generacional se reafirmó gracias a la influencia de González Prada y Valdelomar, representantes del vanguardismo político y artístico del Perú. Fue hasta su llegada a París donde Vallejo atestiguó que era posible que discrepara la vanguardia artística y la puramente política. Este discernimiento llegó cuando el escritor se había aventurado tan lejos hacia un posicionamiento cultural y lingüístico que una análoga vanguardia política era inimaginable.³⁸ ¿Qué tipo de vanguardismo político convendría a un arte tan hermético, propiamente sudamericano y rupturista como el de *Trilce*? De esta trascendencia pareció estar consciente el escritor, pues inmediatamente después de la publicación de su segundo poemario, declaró a Antenor Orrego haber producido un libro nacido en el mayor vacío y del cual aceptaba toda responsabilidad estética³⁹:

³⁸ GUSTAV SIEBENMANN, Op., cit., p. 35.

³⁹ A propósito de Antenor Orrego y "Trilce", destacan dos apuntes de Vallejo en *El arte y la revolución*. El primero incluido en el carnet de 1929-1930, el cual comprueba que a diferencia de Luis Alberto Sánchez y otros intelectuales peruanos, la obra vanguardista del escritor fue gratamente acogida y relacionada con el socialismo: "Antenor Orrego define en el prefacio de <<Trilce>>, admirable y profundamente el arte

El libro ha caído en el mayor vacío. Soy responsable de él. Asumo toda la responsabilidad de su estética. Hoy, y más que nunca quizás, siento gravitar sobre mí, una hasta ahora obligación sacratísima, de hombre y de artista ¡la de ser libre! Si no he de ser hoy libre, no lo seré jamás. Siento que gana el arco de mi frente con su más imperativa curva de heroicidad. Me doy en la forma más libre que puedo y ésta es mi mayor cosecha artística. ¡Dios sabe hasta dónde es cierta y verdadera mi libertad! ¡Dios sabe cuánto he sufrido para que el ritmo no traspasara esa libertad y cayera en libertinaje! Dios sabe hasta qué bordes espeluznantes me he asomado, colmado de miedo, temeroso de que todo se vaya a morir a fondo para que mi pobre ánima viva.⁴⁰

¿Fue entonces la mala recepción de su segundo libro el motivo por el cual Vallejo decidió partir del Perú? Probablemente, aunque fue una acumulación de acontecimientos más que una sola dificultad lo que indujo al escritor a embarcarse para Europa en junio de 1923. El primero de ellos fue el periodo que permaneció en prisión (1920-1921) y su imposibilidad de liberarse de los antecedentes judiciales. También debe considerarse la pérdida de su madre, así como la muerte de Valdelomar y González Prada, las cuales sumieron al escritor en una profunda depresión y en un sentimiento de aislamiento artístico. La desilusión de Vallejo aumentó debido al fracaso de no poder asegurarse un empleo permanente ni mucho menos afirmar su éxito literario. Prueba de ello fue la temprana respuesta negativa que recibió de *Trilce* por una parte de la intelectualidad limeña. Por ejemplo, Luis Alberto Sánchez describió al libro como ‘incomprensible’ y ‘estrabótico’, expresando que no comprendía cómo un libro tan extraño había llegado a

socialista”. Mientras que en “Apuntes para un estudio”, se incluye dentro del apenas esbozado índice temático un apunte que se propone relacionar al marxismo con el análisis literario de obras vanguardistas, entre ellas su segundo poemario: “Análisis marxista de <<Trilce>> y de otras obras vanguardistas francesas, rusas, yanquis e hispanoamericanas”. CÉSAR VALLEJO, *El arte y la revolución*, Mosca Azul, Lima, 1973, pp.139-165.

⁴⁰ CÉSAR VALLEJO, “Fragmentos de una carta a Antenor Orrego” (1922), en *César Vallejo: epistolario general*, Pretextos, Valencia, 1982, p. 16.

ser escrito.⁴¹ En resumen, la salida de Vallejo del Perú fue resultado de una serie de pérdidas personales y oposiciones culturales que progresivamente lo acercarían a pensadores como Oswald Spengler, Hermann Keyserling y Carlos Marx, influencias a considerar posteriores a 1923, ya que a partir de esta fecha Vallejo observó en la sociedad moderna de postguerra una problemática a desarrollar: el problema del artista y el arte como respuesta *auténtica* al mundo que lo rodea.⁴²

Como recordábamos, antes de su partida el escritor acordó con los editores de la revista *El Norte* continuar trabajando como corresponsal en París, siendo el periodismo el medio a través del cual legitimar su permanencia literaria y financiar su estadía en el extranjero. Tal fue el caso de la primera crónica de Vallejo donde narra su recorrido por la ciudad y su encuentro con un español, quien a propósito de ‘La Ciudad Luz’ comenta: “Usted viene de América. Ya lo había notado” [...] ¿Por qué admiran ustedes, los americanos, estas urbes cancerosas de Europa? ¿París? París es un ocaso lento y verdense. Aquí todo ha terminado...”.⁴³ Al llegar a Montmartre, Vallejo y su acompañante observan un espectáculo por lo demás interesante, puesto que además de ser la primera expresión artística registrada por el escritor en las calles de París, en el ánimo de éste se denota

⁴¹ GEORGE LAMBIE, Op. cit., p. 38.

⁴² José Morales Saravia enfatiza que en Vallejo inicia un proceso de internacionalización distinto al de autores como Césaire, Carpentier o Moro, cuando el escritor es consciente de la trascendencia de *Trilce* frente a las vanguardias europeas, lo que provoca que no quiera repetir la experiencia o adherirse a éstas. Al alejarse de ellas Vallejo construye un criterio propio sobre la época y elabora al mismo tiempo un ser periférico por medio de la narrativa y la crónica. Posteriormente, como menciona Saravia, Vallejo va perfilándose en su acercamiento a la construcción del socialismo que ve en la Unión Soviética, así como en las luchas antifascistas que emprenden los intelectuales de la época. A diferencia de Césaire, Carpentier o Moro, el proceso de internacionalización de Vallejo coincide con el internacionalismo y no con el problema de la descolonización, la revolución o la construcción de la subjetividad privada y alienada que se da en los escritores mencionados. Véase JOSÉ MORALES SARAVIA, “César Vallejo y la internacionalización”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 10, no. 20 (1984), p. 77 <<<http://www.jstor.org/discover/10.2307/4530159?sid=21105617070191&uid=3738664&uid=2&uid=4>>>.

⁴³ CÉSAR VALLEJO, “En Montmartre” (1923), p. 5.

una emoción bastante alejada de la idea que tuvieron sus maestros y compañeros, González Prada y Valdelomar: la opinión de que “únicamente Europa ofrecía un ambiente ideal de trabajo para un joven artista de vanguardia”.⁴⁴

Hemos llegado a Montmartre, en momentos que una vulgar feria regresiva agita ahí sus guiñoles y cascabeles, diabólicamente. Una pequeña asoma a un tablado de luces, abrazada al cuello de un monstruoso mamífero de pie hendido, de cuyo lomo emergen hacia arriba dos absurdas extremidades, las que según como camina el animal, oscilan extrañamente en el aire, dibujando unas señas de pesadillas, ante las muchedumbres, transportadas de goce, como niños.

El español apunta entonces:

—¿Mira usted eso? ¡Es Europa! Es Europa ese disparate de la Naturaleza... — Y agrega este símil truculento: —Europa, en cuanto Europa, ha terminado. Si quiere ir más allá, y violenta sus posibilidades, las patas le saldrán por todas partes [...] Para la nueva historia que se inicia, una América. Suyo es el campo ya; aún más suyo el porvenir!⁴⁵

El mito de París no coincidió con las primeras experiencias de Vallejo. Aquella atracción de los intelectuales latinoamericanos del siglo XIX y XX por Francia, contrastó profundamente con las carencias que el escritor viviría en la ‘La Ciudad Luz’ del *avant-garde*. Sin embargo, lo que convendría mencionar a propósito del desalentador mito de París, son las observaciones que Vallejo realizó en torno a los artistas y al arte de aquella época, pues si bien Europa ofrecía un ambiente ideal para jóvenes artistas de vanguardia, lo cierto es que lo vivido en el Perú contrastó profundamente con lo descubierto en París: una vanguardia artística irreverente y dada al escándalo, escindida de cualquier compromiso social y buscando “imponerse a puñetazos”.⁴⁶ En

⁴⁴ GEORGE LAMBIE, Op. Cit, p. 38.

⁴⁵ CÉSAR VALLEJO, “En Montmartre” (1923), p. 5.

⁴⁶ CÉSAR VALLEJO, “La nueva generación de Francia” (1925), en *Crónicas*, Tomo I, UNAM, México, 1984, p. 195.

consecuencia, el desencanto vanguardista de Europa ubicó al escritor en una tangencialidad artística durante el periodo de 1923-1928. Para demostrar esta discrepancia aludiremos a otra de sus crónicas, “La Rotonda” (1924), texto en donde se compara al famoso café del boulevard Montparnasse con un *hipogeo*⁴⁷ *ambiguo* de ‘fragor’ y ‘prestigio’. Lo sobresaliente del artículo es que en dicho lugar personalidades como Maeterlinck, Gómez Carrillo, Tristán Tzara, Max Jacob, Reverdy y todo “el piquete dadaísta”, formaban parte de lo que Vallejo describió como “un ruidoso alvéolo de sarna cosmopolita”:⁴⁸

Una fisonomía asaz fascinadora tiene este lugar de fragor y mixtura nerviosa y de prestigio saturnal; en él parece arder una mecha trenzada de muchos cueros tormentosos del artista; del millonario excéntrico, que acude por curiosidad, a ver efigies inmortales; de la mujer moderna y parisién; del peregrino y del sibarita. Hipogeo ambiguo, digo, ruidoso alvéolo de sarna cosmopolita, donde hay uñas ocultas que nos rascan una íntima llaga inefable.⁴⁹

La controversial comparación entre el famoso café de Montparnasse y un hipogeo ambiguo, demuestra la temprana imagen que Vallejo construiría de los vanguardistas en París, quienes –según el autor–, “*beben y gesticulan paras las galerías*, desde sus máscaras de sátrapas absurdos del azar”.⁵⁰ Lo sobresaliente de esta descripción en particular y de las primeras crónicas en general, es el rasgo característico de las vanguardias que pareciera identificar al escritor desde sus primeros meses en Europa. Es decir, al describir la dirección del gesto dadaísta (*beben y gesticulan para las galerías*),

⁴⁷ *Hipogeo*: Bóveda subterránea que en la Antigüedad se usaba para conservar los cadáveres sin quemarlos. Capilla o edificio subterráneo.

⁴⁸ CÉSAR VALLEJO, “La Rotonda” (1924), pp. 14-15.

⁴⁹ Ídem.

⁵⁰ Ídem. Las cursivas son mías.

Vallejo observó un rasgo 'arquetípico' de las vanguardias europeas: su crítica a los medios de producción y distribución del arte, el ataque hacia la *institución arte* en la sociedad burguesa.⁵¹ Asimismo dicha observación del escritor se reafirma en la lectura de los primeros manifiestos futuristas, textos donde tanto museos como galerías representaron el espacio burgués a combatir, el lugar donde el arte quedaba apartado de toda *praxis vital*.⁵²

Museos: ¡Cementerios!...Idénticos, verdaderamente, por la siniestra promiscuidad de tantos cuerpos que no se conocen, Museos: ¡Dormitorios públicos en que se reposa para siempre junto a seres odiados e ignotos! Museos: ¡Absurdos mataderos de pintores y escultores que van matándose ferozmente a golpes de colores y de líneas, a lo largo de paredes disputadas!⁵³

El gesto dadaísta y el ataque futurista no entusiasmaron a Vallejo; por el contrario, parecieron incomodarle, pues consideraba que la búsqueda de un nuevo arte debía responder a una necesidad *vital* u *orgánica* antes que a una actitud desentendida o destructiva:⁵⁴ “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 moderna”.⁵⁵ Debido a la idea vitalista en el arte, Vallejo comenzó a criticar severamente a

⁵¹ PETER BÜRGER, *Teoría de la vanguardia*, Península, Barcelona, 1987, p. 62.

⁵² *Praxis vital* es entendida como un tipo de *actividad práctica* que permite al ser humano transformar su naturaleza; es decir, una actividad humana *práctico-sensible* en la que se articulan un determinado conocimiento de la realidad social, una crítica radical a dicha realidad y un proyecto para su transformación.

⁵³ F.T. MARINETTI, “Fundación y Manifiesto del Futurismo” (1909), en M. De Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza, 2008, p. 373.

⁵⁴ Sobre estos y otros principios estéticos nos enfocaremos en el Capítulo II, por lo que convendrá referir por el momento que esta característica que Vallejo logra visualizar en las vanguardias, a propósito del dadaísmo, es opuesta al carácter popular que el escritor proponía para la literatura en 1915: “*Por ahora nosotros anhelamos, pues, la difusión de la cultura en la masa popular y el desarrollo económico, como medio de formar una literatura brillante, digna de nuestra amada Patria*”. Cfr. CÉSAR VALLEJO, “El Romanticismo en la Poesía Castellana”, Editores Lima, Lima, 1954, p. 42.

⁵⁵ CÉSAR VALLEJO, “Poesía nueva” (1926), p. 141.

las vanguardias al extremo de considerarlas más que una proposición, una consecuencia negativa:

Falta saber en qué pararán los polvorazos y sacudimientos que en materia de arte vienen produciéndose, año tras año, escuela tras escuela, desde los días de la guerra, en todo el mundo. En qué parará el cubismo, el constructivismo, el dadaísmo, el surrealismo. [...] Es hora de rectificarse y morigerar el exceso de nuestro temple motriz. Reconciliémonos con la modesta evolución natural de las cosas. No hay que desbocarse [...].

En literatura, el movimiento hacia la modernización y hacia el equilibrio está aún más lejos. Todavía hay poetas que hacen versos negros y los caligramas de Apollinaire subsisten como norma de inquietud.⁵⁶

No obstante, ¿qué argumentos tuvo Vallejo para criticar a dichos movimientos hasta el punto de considerarlos un intento elitista y mal logrado de la burguesía? ¿Es posible que derivado de este juicio Vallejo esbozara entre 1923 y 1927 una poética distinta a las vanguardias? A estas preguntas parecen responder artículos como “Crónica de París” (1925), “Dadaísmo político”, “La gran piedad de los escritores de Francia” (1926), “Los ídolos de la vida contemporánea”, “Contra el secreto profesional” (1927) y “Keyserling contra Spengler” (1928).⁵⁷ En ellos existe una apreciación en común que explica –según el escritor-, el origen de las vanguardias como manifestación del malestar social, económico y espiritual derivado de la Primera Guerra Mundial: “nuestra época es eminentemente interrogativa. Todo es problemático; todo es una incógnita. Vivimos entre problemas angustiosos, innumerables, acaso insolubles muchos de ellos. Tal es la resonancia de la guerra”.⁵⁸ Aunque las explicaciones del ‘mal del siglo’ no son

⁵⁶ CÉSAR VALLEJO, “Un gran descubrimiento científico” (1926) p. 178.

⁵⁷ A esta selección también deben agregarse los artículos escritos entre 1925 y 1928: “Recuerdos de la guerra europea”, “La fáustica moderna” y “Estado de la literatura española”.

⁵⁸ CÉSAR VALLEJO, “Crónica de París” (1925), p. 48.

concluyentes en artículos como “Crónica de París” (1925), sí es notoria la crítica hacia las repercusiones estéticas y sociales del espíritu de postguerra que, posteriormente, irá ampliándose al considerar las implicaciones ideológicas y posicionamiento del arte en la sociedad capitalista:

En nuestros días esta inquietud del hombre se exaspera y toma caracteres muy distintos a los conocidos en la historia y en la literatura. Es el llamado mal del siglo con factura nueva, más dinámica y coloreada. El hombre parece haberse vuelto contra su destino, con todas sus fuerzas, a raíz de los dolores sufridos en la última guerra. Su dolor ha florecido en coraje creador y en vigilia délfica, pero siempre en inquietud suprema. Ahora exige cosas casi imposibles.⁵⁹

[...] Los hombres de nuestra época, todos, absolutamente todos, son dadaístas. Todos, a su modo, están locos y atacados de epilepsia. Esta es la palabra: jepilepsia! No es que el dadaísmo busque nada. Los dadaístas y los hombres de estos tiempos sólo quieren moverse, agitarse y patalear, sin motivo y sin objeto. [...] Es la crisis de toda metafísica, de toda filosofía y aun de toda ciencia.⁶⁰

En palabras de Vallejo la guerra volvió al hombre contra su destino, lo hizo sufrir al extremo que su dolor devino ‘coraje creador’ y ‘vigilia délfica’. Locos y dadaístas, ávidos de lo imposible, los hombres de postguerra se encontraban en un estado de epilepsia, de convulsión y crisis. No existió –según el escritor–, un objetivo en concreto más que el movimiento inercial, siendo el dadaísmo la expresión arquetípica del nihilismo en Occidente. Esta apreciación de Vallejo no difiere en absoluto de los manifiestos dadaístas ni tampoco de afirmaciones teóricas como la de Matei Calinescu.⁶¹

⁵⁹ CÉSAR VALLEJO, “La fáustica moderna” (1926), p.126.

⁶⁰ CÉSAR VALLEJO, “Dadaísmo político” (1926), pp. 160-161.

⁶¹ “DADA es nuestra intensidad: que erige las bayonetas sin consecuencia la cabeza sumatral del bebé alemán. [...] DADA permanece dentro del marco de las debilidades europeas, es una cochinateda como todas, pero de ahora en adelante queremos zurrarnos en diversos colores para ornar el jardín zoológico del arte de todas las banderas de los consulados [...] DADA no existe para nadie y queremos que todo el mundo entienda eso”. TRISTAN TZARA, “Manifiesto del señor Antipirina”, en *Siete manifiestos Dada*, Tusquets, 2012, p.7-8.

El hecho es que desde su mismo comienzo la vanguardia artística se desarrolló como una cultura de la crisis. [...] Si admitimos que el nihilismo *Dada* expresa una característica <<arquetípica>> de la vanguardia, podemos decir que cualquier verdadero movimiento de vanguardia (más antiguo o más nuevo) contiene en último término una profunda tendencia incorporada para negarse a sí mismo.⁶²

Como mencionamos, la guerra no tuvo consecuencias positivas para el hombre; por el contrario, Vallejo consideró que derivado del conflicto bélico la sociedad se encontraba lejos del progreso y mejoramiento de la humanidad. Por ejemplo, en 1927 el escritor describió al decadentismo occidental y al ‘fanatismo de postguerra’ como extremos culturales que resultaba necesario superar –entre estos arrebatos *d’après-guerre* figuraba el surrealismo–:

La boga popular en que están cayendo los revolucionarios es el mejor signo de agonía de las revoluciones de post-guerra. Y es difícil encontrar una persona que no sea revolucionaria o, al menos, que no esté adherida al revolucionarismo contemporáneo. Todos y no por snobismo sino sinceramente vanguardizan en política con los comunistas integrales, en economía con el marxismo, en literatura con el superrealismo, en música con el jazz-band, en artes plásticas con los negros, en ciencia pura con Einstein, en ciencia aplicada con el cinema, en gimnástica con el tennis. El pueblo goza ante todo hasta el espasmo. Como se ve, ya no existe lucha alguna entre los hierofantes de estas nuevas modalidades de vida y la vasta y cabezuda clientela. Tales revoluciones han logrado una victoria absoluta. Su jornada histórica, en cuanto espíritu revolucionario, está pues cumplida.⁶³

La ‘boga popular del revolucionarismo’ fue para Vallejo una reacción social producto de la Gran Guerra, ‘jornada histórica’ concluida que habría de dar paso a un equilibrio entre las fuerzas políticas y culturales. En otras palabras, frente a la reacción fanática de postguerra nuestro escritor abogaba por un movimiento de “equilibrio dinámico y de

⁶² MATEI CALINESCU, *Cinco caras de la modernidad: Modernismo, Vanguardia, Decadencia, Kitsch, Postmodernismo*, Tecnos, Madrid, 1991, p. 130.

⁶³ CÉSAR VALLEJO, “Los ídolos de la vida contemporánea” (1927), p. 197.

justeza evolutiva”—idea que predicaba el filósofo conjetural Hermann Keyserling y que parece haber influido profundamente al escritor—, pues en este mismo artículo agrega:

Pero ya estamos en vísperas de que inicie el otro movimiento, aquel que ha de ir contra lo que hay de truco, de ingenio, de habilidad mecánica, de antivital, en fin, en todos esos fanatismo de post-guerra. Ese movimiento no será de reacción, ¡oh triste Pero Grullo! sino de equilibrio dinámico, de justeza evolutiva y de ese buen sentido que predica Keyserling, tan caro a los creadores, a las brújulas, al concierto cósmico. Ese movimiento vendrá a poner llave y medida a nuestra época. Y ese mismo movimiento cribará a los valores actuales, separando la granza del grano.⁶⁴

Según lo anterior, no resulta inadecuado pensar entonces que fue a partir de las lecturas de Keyserling que Vallejo construyó una apreciación más seria sobre el decadentismo europeo y un posicionamiento político y artístico frente a los revolucionarismos de aquella época —frente al comunismo, al marxismo y al surrealismo, principalmente—, pues el texto que hemos referido cierra de la siguiente forma: “Temo por los habilidosos, por los prestidigitadores, por los técnicos, por los teorizantes, por los *jongleurs* del colmo, [...]. Y respondo por lo que de vital haya en esos fanatismos. Que, probablemente, no habrá mucho”.⁶⁵ En síntesis, Vallejo creyó al igual que Keyserling que los artistas debían liberarse de sus pretensiones intelectuales antes que intentar politizar a las masas, pues ello solamente ocasionaba un apartamiento del artista y la sociedad.⁶⁶ Ejemplos del fracaso de escritores al intentar politizar a las masas fueron Henri Barbusse y Romain

⁶⁴ Ibid., p. 198.

⁶⁵ Idem.

⁶⁶ GEORG LAMBIE, Op. Cit. p. 56.

Rolland, quienes –según Vallejo– no lograron comunicarse con la gente sencilla debido a su sobre-intelectualización.⁶⁷

¿Por qué los salvadores *d'après-guerre* hacen de los males sanos de la vida, tanta literatura? ¿Por qué se revuelcan en una ciénaga de males literarios y van por el mundo derramándolos y envenenando con ellos a los demás mortales? [...] ¿La ruina del mundo? ¿De qué crisis hablan estos hombres? ¿De qué cataclismos quieren redimirnos estos terribles Cristos de smoking?⁶⁸

Como suscribe George Lambie, la evolución intelectual del escritor hacia 1927 refleja la influencia de filósofos como Spengler y Keyserling: el primero con la idea de asenso y decadencia de la cultura occidental, la cual había llegado al fin de su periodo 'faustiano' o 'invierno' de desarrollo;⁶⁹ mientras que Keyserling ampliaba la idea de Spengler al proponer que si bien cada cultura desarrollaba su propio espíritu y proceso interno, no por ello su protección era suficiente frente a influencias externas.⁷⁰ La idea de evolución intelectual que señala Lambie, apoya las conjeturas que en otros artículos discutiría Vallejo sobre la influencia negativa de las vanguardias europeas en América. La razón era la siguiente: si las culturas eran sensibles una a otra, entonces la crisis de una repercutía y se transmitía a otra; en palabras de Vallejo, "si la cultura occidental se halla[ba] en descomposición y en agonía, sus gérmenes patológicos y su ocaso

⁶⁷ En "Salón de otoño", crónica de 1924, Vallejo comenzó su reflexión sobre el sentido del arte. En dicha crónica se menciona lo siguiente: "El fin del arte es elevar la vida, *acentuando* su naturaleza de eterno borrador. El arte descubre caminos, nunca metas". Para 1926, en "La defensa de la vida" el escritor comienza a hablar más decididamente de la literatura burguesa y la literatura proletaria, distinguiendo a los poetas burgueses de los que no lo son. La principal diferencia radica en que los primeros pretenden estafar a la vida con sus deslumbrantes metáforas y eficaz técnica, mientras que los segundos prescinden de la técnica del verso para exaltar el *contenido vital* de la vida.

⁶⁸ CÉSAR VALLEJO, "El apostolado como oficio" (1927), p. 226.

⁶⁹ Periodo que tenía como hechos representativos el protagonismo del hombre occidental, el ritmo del progreso material acelerado y la pérdida de dirección espiritual.

⁷⁰ GEORG LAMBIE, Op. Cit, p. 55.

atacan[ban] también de muerte a todas las demás culturas existentes”.⁷¹ El diagnóstico cultural alcanzado en Berlín de 1928, no sólo reafirma la impresión que Vallejo tuvo sobre ‘las resonancias de la guerra’, sino también apoya declaraciones que en buena medida hemos procurado evidenciar cuando el escritor hablaba de los fanatismos de postguerra y la proliferación de movimientos vanguardistas como resultado de una crisis de la civilización capitalista, una crisis cuyos “gérmenes patológicos” se extendieron a otros continentes, siendo América un buen ejemplo de ello:

Así como en el romanticismo, América presta y adopta actualmente la camisa europea del llamado “espíritu nuevo”, movida de incurable descastamiento histórico. Hoy, como ayer, los escritores de América practican una literatura prestada, que les va trágicamente mal. La estética –si así puede llamarse esa grotesca pesadilla simiesca de los escritores de América– carece allá, hoy tal vez más que nunca, de fisonomía propia. Un verso de Neruda, de Borges, de Maples Arce, no se diferencia en nada de uno de Tzara, de Ribemont o de Reverdy. En Chocano, por lo menos, hubo el barato americanismo de los temas y nombres. En los de ahora, ni eso.⁷² (Las cursivas son mías)

Contrarios a la idea de una crisis moral en Vallejo,⁷³ los fragmentos hasta ahora citados demuestran que el pensamiento político y estético de éste fue desarrollándose contiguo a las vanguardias europeas, en particular a movimientos como el futurismo, el cubismo, el dadaísmo y el surrealismo. Dicho pensamiento basado en la oposición, concluía que la proliferación de “ismos” era resultado de una crisis general, y por lo tanto, como consecuencia de dicha crisis las vanguardias resultaban además de contradictorias,

⁷¹ CÉSAR VALLEJO, “Keyserling contra Spengler” (1928), p. 321.

⁷² CÉSAR VALLEJO, “Contra el secreto profesional” (1927), p. 204.

⁷³ GEORGETTE DE VALLEJO, *Apuntes biográficos sobre Poemas Humanos y Poemas en Prosa*, Moncloa, Lima, 1968, p. 7.

caducas. Es desde este punto de vista que Vallejo se vuelve más autocrítico y –como menciona Julio Vélez–, ‘antivanguardista’.⁷⁴

Casi todos los vanguardistas lo son por cobardía o indigencia. Uno teme que no le salga eficaz la tonada o siente que la tonada no le sale y, como último socorro, se refugia en el vanguardismo. Allí está seguro. En la poesía pseudo-nueva caben todas las mentiras y a ella no puede llegar ningún control. Es el “secreto profesional” que define Jean Cocteau; es “el reino que no es de este mundo”, según el abate Bremond. La razón de Paul Souday, el buen gusto, la necesidad sagrada de la emoción auténtica y humana, no tiene allí entrada.⁷⁵

Si bien el ‘antivanguardismo’ de Vallejo se desarrolló a partir del descubrimiento de una vanguardia europea en sus inicios destructiva y apartada de cualquier compromiso social, no por ello debe considerarse que el escritor dejase de emplear técnicas “vanguardistas” en su producción literaria, puesto que –como señala Greg Dawes–, la negación de Vallejo hacia las vanguardias se vinculó con su adhesión al marxismo y el descubrimiento del método dialéctico, el cual “le permitió hacer una crítica a la espontaneidad y al individualismo de la vanguardia y le sirvió luego para desarrollar una poética más afín al marxismo”.⁷⁶

Siendo autocrítico y pensador dialéctico, Vallejo crea una visión literaria y política que arremete contra todo pero que necesariamente se transmite en su obra periodística y poética “del modo más auténtico y directo”, como lo pone el poeta. Por lo tanto, [...] su creciente compromiso con la revolución rusa y más tarde con la “revolución española” lo encamina hacia un realismo dialéctico en su obra.⁷⁷

⁷⁴ JULIO VÉLEZ, “Estética del trabajo. Una alternativa a la vanguardia”, en *Intensidad y altura de César Vallejo*, ed., Ricardo González Vigil, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 1993, p. 91.

⁷⁵ CÉSAR VALLEJO, *Op.*, Cit., p. 206.

⁷⁶ GREG DAWES, “Más allá de la vanguardia: la dialéctica y la teoría estética de César Vallejo”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 32, no. 63/64 (2006), <<<http://www.jstor.org/stable/25070324>>>, pp. 68-69.

⁷⁷ Ídem.

1.3 Tres viajes a la URSS: marxismo, arte revolucionario y socialización del trabajo (1928-1937)

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. *Contra el secreto profesional*.
César Vallejo.

La comprometida adhesión de Vallejo al marxismo se consolidó durante sus tres visitas a la Unión Soviética: la primera ocurrió en los meses de octubre y noviembre de 1928; la segunda fue en septiembre de 1929; en 1931, después de ser expulsado de Francia como persona *non grata* y establecer por poco más de un año su estancia en Madrid, el escritor realizó una última visita al país socialista, viaje que ayudó a completar los terceros apuntes de “Rusia ante el Segundo Plan Quinquenal”. Durante los tres viajes Vallejo manifestó una mayor actividad crítica, artística y política. Con respecto al posicionamiento crítico se publicaron artículos como “Literatura a puerta cerrada”, “Literatura proletaria” y “La obra de arte y la vida del artista”, publicaciones donde el escritor discutió cuestiones estéticas con respecto a la sociedad capitalista y socialista. Durante este periodo también concluyó *Contra el secreto profesional*, *El Tungsteno*,

“Paco Yunque”, *Rusia en 1931*, *Lock-out* y *En las dos orillas corre el río*⁷⁸, obras cuyo contenido y forma pueden definirse como proletarias. En política firmó junto con otros comunistas peruanos exiliados en París un texto titulado *Documento*, discurso donde se oficializó la creación de una célula del PSP (Partido Socialista del Perú), ratificando como ideología de dicha organización el marxismo leninista. En resumen, los tres viajes de Vallejo a la URSS constatan una mayor imbricación de cuestiones sociales, políticas y estéticas, ya que además de confirmar su ascendente activismo político también demuestran que en dicho periodo el escritor adoptó al marxismo como un método de redirección, de equilibrio y de “justeza evolutiva”: “Solamente el marxismo –escribía Vallejo– ha concebido la justicia como una función en marcha de las fuerzas sociales, como un proceso viviente y cambiante del equilibrio de la historia”.⁷⁹ En otras palabras, el marxismo fue para Vallejo una doctrina que le ofreció un método para racionalizar lo que en él estaba desde hacia tiempo: el compromiso en la acción social y la construcción de un arte basado en una sensibilidad simple y humana.

La ideología que adoptamos es la del marxismo y la del leninismo militantes y revolucionarios, doctrina que aceptamos íntegramente, en todos sus aspectos: filosófico, político y económico-social. Los métodos que sostenemos y propugnamos son los del socialismo revolucionario ortodoxo. No solamente

⁷⁸ Sobre *El Tungsteno*, “novela proletaria”, y las obras teatrales como *Lock-out* y *En las dos orillas corre el río*, habría que agregar lo señalado por John Beverley sobre la importancia de considerar a estas obras una vía más para la comprensión y análisis de la poética vallejjana. Con respecto a la novela Beverley menciona lo siguiente: “*El tungsteno* representa un esfuerzo para encontrar una forma narrativa capaz de representar en la literatura el fenómeno del imperialismo, las nuevas relaciones humanas que implica, los conflictos de transculturación a que da lugar, su transformación de la forma de subjetividad burguesa, el nuevo mundo del capital financiero, el trabajo mecanizado, la tecnología. Sería más correcto en este sentido definirlo como una típica novela de vanguardia, en este caso muy impactado por la puesta en escena del cine de Chaplin [...]”. Cfr. JOHN BEVERLY, “El tungsteno de Vallejo: Hacia una reivindicación de la “Novela social”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 15, no. 29, Actas del simposio: “Latinoamérica: Nuevas Direcciones en la Teoría y Crítica Literarias” (Dartmouth, abril de 1988), (1989), pp. 167-177, <<<http://www.jstor.org/stable/4530426>>>.

⁷⁹ CÉSAR VALLEJO, “Acerca de la revolución rusa”, (1929), p. 347.

rechazaremos sino que combatiremos en todas las formas, los métodos y las tendencias de la social-democracia y de la II Internacional.

Nuestra tarea en París tiende a una doble finalidad: la primera, formar militantes capaces, preparados para interpretar la realidad, mediante un conocimiento integral de la ciencia marxista-leninista, que más tarde se pongan al servicio exclusivo de la clase obrera. La segunda finalidad es la de mantenernos en constante comunicación con todos los grupos y centros que se constituyan en el Perú o que se hallen constituidos.⁸⁰

Un año antes de su filiación al PSP Vallejo declaró a Pablo de Abril de Vivero haber presenciado una cosa formidable en Rusia: “Más todavía: milagrosa”.⁸¹ Y es que Vallejo creyó luego de su primera visita a la URSS, que la *praxis* marxista-leninista⁸² permitiría atribuirle un sentido en específico a la sociedad: la justicia humana. Según lo anterior, el escritor descubrió que dicha *praxis* revolucionaria no sólo era opuesta al mundo burgués americano y parisino, sino que además ofrecía un medio a través del cual superar las paradojas observadas en el arte europeo de principios del siglo XX. Por tal motivo, el rechazo de las vanguardias que partía en sus principios de una concepción vitalista del arte, adquirió entre 1928 y 1931 una fisonomía más concreta al considerar que la *praxis* revolucionaria suponía una dimensión ideológica en el arte: el socialismo.⁸³

⁸⁰ CÉSAR LÉVANO, “Vallejo, militante obrero”, Homenaje internacional a César Vallejo, en *Visión de Perú*, no. 4, julio 1969, p.130.

⁸¹ CÉSAR VALLEJO, *Epistolario general*, Pre-textos, Valencia, 1982, p. 188.

⁸² La *praxis marxista-leninista* es entendida aquí como una práctica o actividad dirigida a un fin: “poner al descubierto todas las formas del antagonismo y de la explotación de la sociedad moderna”; “servir al proletariado para que éste termine con toda explotación.” Según Adolfo Sánchez, la *praxis* propuesta por Lenin fue una función práctica de la teoría marxista; es decir, una teoría convertida en práctica en la medida que respondía a las demandas del proletariado y a las exigencias científicas propias del marxismo. Véase, Sánchez Vázquez, Adolfo, *Filosofía de la praxis*, Grijalbo, México, 1980, pp. 240-241.

⁸³ Si el *socialismo* es un sistema de organización social y económico basado en la propiedad y administración colectiva o estatal de los medios de producción, así como en la regulación de las actividades económicas y sociales, parece congruente pensar en la adhesión de Vallejo al marxismo en cuanto a su concepto de socialismo, según el cual tuvo como propósito la emancipación del trabajo enajenado, “la vuelta del hombre a sí mismo, su autorrealización”. Véase ERCH FROM, *Marx y su concepto del hombre*, FCE, México, 1970.p. 31.

Con mi viaje a Moscú, he conseguido, por lo menos, la colaboración en algunos periódicos rusos [...] Fuera de esto, y de haber conocido la maravillosa organización soviética, no pude sacar más del viaje. [...] Estoy dispuesto a trabajar cuanto pueda, al servicio de la justicia económica cuyos errores actuales sufrimos: usted, yo y la mayoría de los hombres, en provecho de unos cuantos ladrones y canallas. Debemos unirnos todos los que sufrimos de la actual estafa capitalista, para echar abajo este estado de cosas. Voy sintiéndome revolucionario y revolucionario por experiencia vivida, más que por ideas aprendidas.⁸⁴

Vallejo trató de “combatir una concepción del arte que se había convertido en coartada útil para la sociedad capitalista”.⁸⁵ Así lo demuestran los artículos publicados en 1928: “Sobre el proletariado literario”, “Literatura a puerta cerrada”, “Obreros manuales y obreros intelectuales”, “Literatura proletaria” y “Ejecutoria del arte socialista”. En ellos Vallejo no se limitó a valorar las vanguardias como un arte pseudo-nuevo producto del espíritu de postguerra, tampoco calificó a éstas como el refugio de artistas cobardes e indigentes –severo juicio hecho en “Contra el secreto profesional” (1927) –, por el contrario, en esta ocasión Vallejo aventuraba reflexiones más allá del carácter de las vanguardias al someter al análisis el posicionamiento del arte en cuanto componente de la superestructura capitalista.⁸⁶ Es decir, al considerar la historia como un proceso dinámico en el cual el hombre debía interactuar y producir para sí mismo –proceso que no excluía al arte en cuanto objetivación del hombre y representación de fines humanos–

⁸⁴ CÉSAR VALLEJO, *Epistolario general*, Pre-textos, Valencia, 1982, pp.189-190.

⁸⁵ FRANCISCO CAUDET, “César Vallejo y el marxismo”, en *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a César Vallejo*, vol. 2, no. 456-457 (junio-julio 1988), <<<http://www.cervantesvirtual.net>>>, p. 792.

⁸⁶ Aunque a finales de los años veinte Vallejo decide renunciar a sus colaboraciones periodísticas debido a las censuras, en 1930 reanuda su tarea artística y comienza a escribir su “libro de pensamientos”, *El arte y la revolución*, libro en el que fue incorporando y corrigiendo algunos de los artículos publicados anteriormente. Como menciona José Miguel Oviedo, lo significativo de *El arte y la revolución* es la teoría marxista que Vallejo procuró elaborar y que admirablemente ensayó en su poesía. Por otra parte, en el mismo año que escribe *El arte y la revolución* se reedita en España *Trilce*, con prólogo de José Bergamín. Un año después se publica en España *El Tungsteno y Rusia en 1931*. Este último tuvo un gran éxito editorial y fue concebido como un libro de propaganda al servicio de la revolución y dirigido “al gran público”. JOSÉ MIGUEL OVIEDO, “Vallejo entre la vanguardia y la revolución”, en *César Vallejo*, Ed., Julio Ortega, Taurus, Madrid, 1974, pp. 415-416.

,⁸⁷ Vallejo supuso a su regreso de la URSS que el artista debía formar parte de un cambio histórico en la sociedad, o bien, contentarse en ser el proveedor burgués de falsas conciencias, “un literato a puerta cerrada”:

La política, el amor, el problema económico, el desastre cordial de la esperanza, la refriega directa del hombre con los hombres, el drama menudo e inmediato de las fuerzas y direcciones contrarias a la realidad, nada de esto sacude personalmente al escritor de puerta cerrada. *Producto típico de la sociedad burguesa, su existencia es una afloración histórica de interés e injusticias sucesivas y heredadas hacia una célula estéril y neutra de museo.*

[...]

La anquilosis de su arte, de clausura, corresponde subterráneamente a la anquilosis de sus lectores. [...] *Hoy mismo, en los países donde la reacción burguesa se muestra más recalcitrante, como la propia Francia, Italia y España –para no citar sino países latinos–, los escritores de más influencia son Valéry, Pirandello y Gómez de la Serna, cuyas obras contienen, en el fondo, una exclusiva y evidente sensibilidad de gabinete.* (Las cursivas son mías)

Entre los artistas burgueses y los vanguardistas había una afinidad –según Vallejo–: ambos grupos poseían una consciencia egoísta.⁸⁸ No obstante, si se optaba por lo contrario, –es decir, por un artista encausado en transformar la sociedad–, ¿qué tipo sería éste y cuál la forma de su arte? La respuesta surgió de un arte visto y apenas explorado durante su primer viaje a Rusia; un artista socialista cuya acción no era todavía “orgánicamente socialista” en la propia URSS, pero que debido a cierta originalidad y dimensión ideológica, aportaba elementos para pensar y practicar un *arte revolucionario*:

⁸⁷ “La contradicción entre arte y capitalismo lleva hasta sus últimas consecuencias la oposición entre economía y hombre, típica de la sociedad capitalista (producción para la producción, no producción para el hombre) A la economía burguesa –y a la ciencia económica que la justifica– sólo le interesa el hombre como cosa, y sus productos en cuanto mercancías no por lo que tiene de objetivaciones del ser humano”. ADOLFO SÁNCHEZ VÁZQUEZ, *Las ideas estéticas de Marx*, p. 103.

⁸⁸ GEORG LAMBIE, Op. Cit., p 91.

Los nuevos rusos, después de una etapa de modas y de escuelas tan fugaces como barrocas, –akmeistas, nichevokis, presentistas, centristas, constructistas– empiezan a pisar firme y a encontrar un derrotero propio y creador de una nueva cultura socialista. No se conoce a punto fijo el momento en que se inicia una nueva poesía rusa, ni el iniciador auténtico de ella. [...] Ni Block ni Khlebnikov han engendrado el arte propiamente socialista. [...] *Por desgracia, la poesía propiamente socialista, aquella en la que ha de reposar la cultura universal del porvenir, no existe todavía en forma sustantiva. Ninguno de los poetas jóvenes de Rusia logran trazar, de manera definitiva y seria, los grandes lineamientos de esa estética.*⁸⁹ (Las cursivas son mías)

Como señala Víctor Fuentes, Vallejo distinguió lúcidamente entre la práctica política y la artística, lo que le permitió pensar en un arte verdaderamente revolucionario.⁹⁰ Por ejemplo, a propósito del comentario de Haya de la Torre cuando le plantea al escritor “la necesidad de que los artistas ayuden con sus obras a la propaganda revolucionaria de América”, éste responde que en su práctica política puede simpatizar y trabajar por la Revolución, pero como artista no está en sus manos ni en las de nadie los alcances políticos que pudiera ocultar su obra:⁹¹

[...] le repito que, en mi calidad genérica de hombre, encuentro su exigencia de gran giro político y simpatizo sinceramente con ella, pero en mi calidad de artista, no acepto ninguna consigna o propósito, propio o extraño, que aún respaldándose de la mejor buena intención, someta mi libertad estética al servicio de tal o cual propaganda política. Una cosa es mi conducta política de artista aunque, en el fondo, ambas marchan siempre de acuerdo, así no lo parezca a simple vista.⁹²

En resumen, su adhesión al marxismo hizo posible que Vallejo superara el antagonismo entre arte y política a su llegada a París. Gracias a la dialéctica materialista fue posible

⁸⁹ CÉSAR VALLEJO, “Ejecutoria del arte socialista” (1928), p. 308.

⁹⁰ VÍCTOR FUENTES, *La marcha al pueblo en las letras españolas (1917-1936)*, La Torre, Madrid, 1980, p. 154.

⁹¹ CÉSAR VALLEJO, “Literatura proletaria” (1928), p. 305

⁹² Ídem.

concebir –si no la “forma sustantiva” del arte revolucionario, arte que ni el propio Marx se detuvo a inquirir–,⁹³ sí por lo menos las etapas o formas que lo constituirían: el arte proletario y el socialista.⁹⁴ El arte revolucionario apenas insinuado –según Vallejo– por Boris Pilniák o Seguéi Essenin, consistía de un arte bolchevique o proletario dirigido a la propaganda y la agitación; y un arte socialista dotado de “sensibilidad orgánica y tácitamente socialista”.⁹⁵ El primero se consideró didáctico, partidista y al servicio de objetivos políticos inmediatos. El segundo se refería a valores humanos e intereses “orgánicamente solidarios” que alcanzarían su máxima expresión una vez edificado el socialismo mundial, dicho arte (socialista) representaría para Vallejo la cumbre de la revolución como *praxis* constructiva. En síntesis, mientras el arte proletario o bolchevique se encargaría de “atizar y adoctrinar la rebelión y la organización de las masas”,⁹⁶ la ejecutoria del arte socialista trascendería una vez superados los “intereses de partido” y las “contingencias clasistas de la historia”.⁹⁷ En palabras de Vallejo, el arte socialista no respondería a credos o propagandas políticas, sino simplemente a una función natural y humana, la solidaridad. Tal era el caso de las sinfonías de Beethoven, las fugas de Bach,

⁹³ Aunque en *El arte y la revolución y Rusia en 1931* puede descubrirse a un Vallejo fiel y esperanzado en la ortodoxia soviética, en apartados como “Los doctores del marxismo” o “Escollos de la crítica marxista”, el escritor discute frontalmente ciertas posturas ideológicas, entre ellas el mal uso de palabras como *revolución* y *arte socialista*: “Ni Plekhanov ni Lunatcharsky ni Trotsky han logrado precisar lo que debe ser temáticamente el arte socialista. ¡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”. CÉSAR VALLEJO, “Escollos de la crítica marxista”, en *El arte y la revolución*, Mosca Azul, Lima, 1973. p.32.

⁹⁴ “Si antes de llegar al marxismo, veía Vallejo como irreconciliables la *praxis* política y la artística, al adherirse al materialismo dialéctico llega a la síntesis superadora de dicho antagonismo, dividiendo el arte revolucionario en arte proletario y bolchevique y arte socialista”. Véase, VICTOR FUENTES, Op. Cit., p. 154.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 155.

⁹⁶ CÉSAR VALLEJO, *El arte y la revolución*, Mosca Azul, Lima, 1973.p. 27.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 28.

las pirámides de Egipto y las películas de Chaplin, obras que reafirmaban la existencia de un arte socialista pero que, debido a las formas antagónicas, rudimentarias o incompletas producto del capitalismo, aún no trascendían a nivel mundial. A partir de esta conjetura Vallejo señaló que el arte y los artistas socialistas existían e irían ganando en socialismo en la medida que pudieran operar en lo más profundo y contingente de todos los individuos:⁹⁸

La emoción artística socialista irá ganando en socialismo. La música socialista del futuro será más socialista que las sinfonías de Beethoven y las fugas de Bach. Estos músicos llegaron, en efecto, a tocar lo que hay de más hondo y común en todos los hombres, sin aflorar a la periferia circunstancial de la vida, zona ésta que está determinada por la sensibilidad, las ideas y los intereses clasistas del individuo. Otros músicos operarán de ambos modos en la vida social: en lo profundo y en lo contingente de todos los individuos; es decir, sus obras serán más socialistas que las de Bach y de Beethoven.⁹⁹

Lo sobresaliente de ambas etapas del arte revolucionario (proletario y socialista) es la importancia y función solidaria que Vallejo otorgó al trabajo –o mejor dicho, a la “socialización del trabajo”–: ¹⁰⁰ actividad donde “el trabajador conoce y practica los oficios y pasa por todas las funciones y responsabilidades económicas”;¹⁰¹ una “socialización de la técnica” que el escritor encontró primeramente representado en el teatro ruso, y posteriormente en el cine de Serguéi Eisenstein.

Al levantarse el telón, irrumpe en la escena un estridente ruido de calderería. La acción de la pieza pasa en un centro de mecánica para transportes. El decorado es de una fuerza y una originalidad extraordinarias. Mientras los demás teatros del mundo no salen de los consabidos decorados a base de residencias burguesas, castillos condales o, a lo sumo, de alquerías pastoriles, he aquí que

⁹⁸ Ibid., p.37-41.

⁹⁹ Ibid., pp. 41-42.

¹⁰⁰ CÉSAR VALLEJO, “Últimas novedades teatrales de París” (1930), pp. 419-420.

¹⁰¹ Ibid., p. 420.

los *régisseurs*¹⁰² rusos movilizan en la escena, por primera vez en la historia, las fábricas e instalaciones electro-mecánicas, es decir, la atmósfera más pesada y, a la vez, más fecunda del trabajo moderno. Hela aquí, en su auténtica y maravillosa realidad, con todos sus resortes estéticos y su dinámica creadora. Es la *mise-en-scène* del trabajo industrial. El aparato de la producción.¹⁰³

Para 1931 Vallejo pareció estar convencido de los alcances revolucionarios del arte soviético al poder representar “la otra cara de la medalla social”,¹⁰⁴ es decir, “la infra-estructura, la economía de base, la raíz y nacimiento del orden colectivo”: el trabajo.¹⁰⁵ Mientras el teatro tradicional presentaba dramas de reparto burgués (sacerdotes, diputados, nobles, terratenientes, comerciantes), el nuevo teatro ruso descubierto por Vallejo en su tercer viaje a la URSS, trasfería a escena las nuevas pulsaciones de un arte revolucionario: el proletariado, el trabajo y la producción.

Un teatro que es capaz de semejante *mise-en-scène*, tan audaz y tan radicalmente nueva, aporta, sin duda, un espíritu y un contenido igualmente nuevos y revolucionarios a la escena mundial. Sí. Se siente aquí la pulsación de un nuevo mundo: el proletario, el del trabajo, el de la producción. Hasta hoy, los teatros se redujeron a tratar asuntos relativos al despilfarro de la producción, a su cosecha por los parásitos sociales, los patrones. [...] Nunca vimos como personajes de teatro a la masa y al trabajador, a la maquina y a la materia prima.

[...]

¹⁰² *Régisseurs*: Directores o administradores.

¹⁰³ CÉSAR VALLEJO, “El nuevo teatro ruso” (1931), p. 431.

¹⁰⁴ “La literatura soviética participa, en cierta medida, del antiguo realismo y del antiguo naturalismo, pero los excede en sus bases históricas y en sus secuelas creadoras. Ella no es una escuela, sino un trance viviente y entrañable de la vida cotidiana. De aquí su diferencia sustancial de todas las demás literaturas de la historia”. CÉSAR VALLEJO, *Rusia en 1931*, Gráfica Labor, Lima, 1965, p. 91.

¹⁰⁵ A ese respecto Vallejo consideró al arte soviético como reflejo y expresión de un arte bolchevique o proletario, como un arte de adoctrinamiento y organización proletarios cuyo objetivo principal era la realización del socialismo: “Estoy seguro que la mayor parte de las obras artísticas y literarias soviéticas, (salvo la arquitectura), distarán inmensamente del arte socialista futuro. Las bellezas y emociones bolcheviques de “El acorazado Potemkin”, de “Caballería Roja”, de “Komandar”, de “Amapola roja”, se opacarán considerablemente. (Y que la crítica y la estética burgueses no se extrañen de esto de “bellezas bolcheviques”. ¿Es que no nos hablan ellos hasta de la “belleza griega” o de la “belleza gótica”). CÉSAR VALLEJO, “¿en qué medida el arte y la literatura soviéticos son socialistas?”, en *El arte y la revolución*, Mosca Azul, Lima, 1973, p. 44.

El centro dinámico de la acción, el mito social de la pieza, causa y fin de todos los intereses, ideas y sentimientos en juego residen en el trance revolucionario de la historia. A los dioses de la tragedia griega, a la hagiografía del drama medieval, a la mítica nibelunga del teatro wagneriano, a la simbología de la escena burguesa, sucede aquí la fábula materialista y viviente de la dictadura proletaria.¹⁰⁶

Convencido de un arte revolucionario capaz de representar la infraestructura económica y el nacimiento de un nuevo orden colectivo, Vallejo procuró transferir a su obra la ejecutoria de un arte basado en la ‘socialización del trabajo’ –hecho que es posible confirmar en su poesía, narrativa y teatro, en específico de *Poemas humanos*, *El tungsteno*, “Paco Yunque”, *Lock-out* y *Entre dos orillas corre el río*–. Según Vallejo, el arte revolucionario no partiría del pesimismo y la desesperación vanguardista, sino más bien del posicionamiento político del arte, de su forma y contenido, así como de los fines sociales por representar. Situado en la más reciente lucha de clases y siguiendo “íntimamente y de cerca las directivas y consignas del Partido Comunista”, el arte revolucionario apelaría en su forma a un estilo directo, simple y lo más descarnado posible, mientras que en su contenido se dirigía a las masas, a sus “aciertos y vicios” durante las luchas revolucionarias.

¿De qué lado se halla hoy el frente revolucionario en la lucha de clases? ¿En qué clase social están encarnados el movimiento, la idea y la fuerza revolucionaria de la historia? Supongo que nadie osará suponerlos en el frente capitalista, en la clase burguesa. La revolución social está fecundándose con la sangre y las batallas de la clase proletaria, y el frente que en la lucha de clases lo encarna, no es otro que el frente bolchevique, vanguardia de las masas trabajadoras. *El puesto de combate del artista revolucionario está, por consiguiente, en las filas proletarias, en los rangos bolcheviques, entre las masas laboriosas.*¹⁰⁷

¹⁰⁶ CÉSAR VALLEJO, “El nuevo teatro ruso” (1931), p. 432.

¹⁰⁷ *Ibid.*, pp. 122-123.

Como procuramos demostrar, el compromiso social y la experimentación estética fueron dos elementos importantes en la iniciación artística de Vallejo. A pesar de no ser explícita su relación, podemos concluir que ambos aspectos fueron imprescindibles en la creación de sus primeras obras, pues mientras en *Los heraldos negros* se reaccionó a dogmas religiosos a través de un estilo coloquial, en *Trilce* se planteó la posibilidad de una literatura capaz de desarticular la tradición modernista y difundir un nuevo tipo de cultura en el Perú. A medida que la experimentación artística alcanzó su máxima expresión en *Trilce*, la acción social también fue evidente en movimientos y organizaciones políticas como la reforma universitaria y la consiguiente filiación de Vallejo al APRA. No obstante, a su llegada a París el escritor observó que la vanguardia europea carecía de aquel sentido y compromiso social vivido con la generación de 1919. Por tal motivo, el posicionamiento de Vallejo frente a las vanguardias europeas fue radicalizándose hasta considerarlas representación de la crisis capitalista y espíritu de postguerra. En síntesis, lo que en un principio fue una búsqueda identitaria y un compromiso social con la cultura indígena, posteriormente lo fue con la clase trabajadora y una poética más afín al marxismo, el arte revolucionario. Para Vallejo, los fines del arte revolucionario corresponderían a “las necesidades cambiantes del momento”, ya que su público era diverso y múltiple e incluía desde la masa aún no radicalizada hasta la masa sin conciencia clasista, la más radicalizada y bolchevique.¹⁰⁸

¹⁰⁸ CÉSAR VALLEJO, “El arte revolucionario, arte de masas y forma específica de la lucha de clases”, en *El arte y la revolución*, Mosca Azul, Lima, 1973, pp. 123-125.

CAPÍTULO 2. CONSIDERACIONES ESTÉTICAS: CÉSAR VALLEJO Y LAS VANGUARDIAS

¿El arte antecede a la técnica de producción o la sigue y es su reflejo? *El arte y la revolución. César Vallejo.*

Desde su llegada a Europa Vallejo defendió la construcción de un arte vital, congruente con el marxismo y opuesto a la estética destructiva y automática del dadaísmo y surrealismo. Las imbricaciones sociales, políticas y estéticas de dicho arte cobraron mayor relevancia entre 1928 y 1937, periodo en el que identificamos una estética revolucionaria contigua al desarrollo y surgimiento de las vanguardias artísticas, en específico al descubrimiento de la ‘vanguardia soviética’ de principios del siglo XX. Al igual que la ‘vanguardia rusa’, Vallejo otorgó una dimensión ideológica al arte, pues consideró que –explícita o implícitamente– éste formaba parte de la superestructura capitalista, sistema en crisis y decadencia que habría de ser sustituido por el socialismo. Por tal motivo, el escritor no solamente se afilió al marxismo en cuanto a un posicionamiento político, sino que además esbozó un ‘arte revolucionario’ dividido en arte proletario o bolchevique y arte socialista. A este respecto, el escritor observó que mientras los movimientos vanguardistas como el dadaísmo, cubismo o surrealismo dirigían su ataque hacia lugares como el museo y la galería, por su parte la ‘vanguardia rusa’ optaba por comprometerse con la lucha proletaria sin demeritar la experimentación estética, una experimentación que traía a escena el otro lado de la superestructura

capitalista, es decir, su infraestructura, la organización colectiva y la ‘socialización del trabajo’. Esta divergencia nos lleva a plantear las siguientes preguntas: ¿qué relación tuvieron las vanguardias artísticas con la *institución* y *autonomía* del arte? A diferencia de los demás movimientos artísticos, ¿en qué medida la ‘vanguardia rusa’ pudo devolver el arte a su *praxis vital*?; ¿pudo Vallejo trasladar la estética pragmática soviética a su obra, o consideró igualmente negativa la propuesta de los artistas rusos? A estas preguntas trataremos de responder a continuación, no sin antes señalar que el contenido teórico de este capítulo se fundamenta en las nociones de Peter Bürger y Michael Foucault. Con respecto al primero, abordaremos cuestiones derivadas del carácter rupturista de las vanguardias frente al esteticismo burgués, una ruptura que atacó la *institución* y *autonomía* del arte. Posteriormente, atenderemos una de las preocupaciones más recurrentes del escritor: el surgimiento de las vanguardias artísticas y los modelos de producción industrial (*panoptismo*, *taylorismo* y *fordismo*). Y es que resulta significativo que al buscar transmitir a su obra literaria la estética pragmática o industrial de los artistas rusos, Vallejo estuviera convencido de que las vanguardias fueran –además del resultado de la guerra y crisis del capitalismo–, la representación “sincrónica” de modelos de producción industrial como el *fordismo* y *taylorismo*, modelos de producción opuestos al socialismo y a la ‘socialización del trabajo’ que Vallejo sintetizó en “Apuntes para un estudio” (*El arte y la revolución*):

XV

La división del trabajo en el arte.

Poetas puros, que no son políticos ni se meten en otra cosa.

Poetas según Marx, que deben ser políticos militantes y conocerlo y vivirlo todo.

El socialismo repugna a la ley de la división del trabajo: (cosa imperialista: Taylor, Ford).¹⁰⁹

2.1. César Vallejo en la trinchera de dos frentes: el museo y la fábrica

Los surrealistas y Larrea buscan la liberación del espíritu anterior a la abolición de las condiciones de clase de la burguesía y hasta independientemente de ella. *El arte y la revolución*. César Vallejo.

Como describimos en el capítulo anterior, desde su llegada a Europa Vallejo observó que las vanguardias dirigían su interés hacia lo que consideraron los espacios burgueses a combatir: el museo y la galería de arte. “*Tristán Tzara, Max Jacob, Pierre Reverdy y todo el piquete dadaísta beben y gesticulan para las galerías, desde sus máscaras de sátrapas absurdos del azar*”.¹¹⁰ Dicha observación de Vallejo fue acertada en cuanto al gesto dadaísta, pues a excepción de artistas como Kazimir Malévich, Marcel Duchamp o Nicolai Tarabukin, muchos vanguardistas de principios del siglo XX criticaron al museo por considerarlo el símbolo de la tradición y *autonomía del arte*;¹¹¹ el sitio donde las obras artísticas alcanzaban un *status* privilegiado en la medida en que éstas eran separadas de su contexto social, de su *praxis* revolucionaria o de resistencia.¹¹²

¹⁰⁹ CÉSAR VALLEJO, *El arte y la revolución*, Mosca Azul, Lima, 1973, p. 164.

¹¹⁰ CÉSAR VALLEJO, “La rotonda” (1924), p. 13. Las cursivas son mías.

¹¹¹ “La <<autonomía del arte>> es una categoría de la sociedad burguesa. Permite describir la desvinculación del arte respecto a la vida práctica, históricamente determinada, describir pues el fracaso en la construcción de una sensualidad dispuesta conforme a la racionalidad de los fines en los miembros de la clase que está, por lo menos periódicamente, liberada de constricciones inmediatas”. Véase. PETER BÜRGER, *Op. cit.*, p. 99.

¹¹² “Museos: ¡Cementerios!...Idénticos, verdaderamente, por la siniestra promiscuidad de tantos cuerpos que no se conocen, Museos: ¡Dormitorios públicos en que se reposa para siempre junto a seres odiados e ignotos! Museos: ¡Absurdos mataderos de pintores y escultores que van matándose ferozmente a golpes

Un edificio grande, muy grande, chico o mediano, dividido en diversas salas. Las paredes de las salas llenas de cuadros chicos, grandes o medianos. [...]La gente tiene estos libritos en la mano y va de un cuadro a otro, busca y, lee los nombres. Luego se va, tan pobre o tan rica como entró, y se deja absorber inmediatamente por sus preocupaciones, que no tienen nada que ver con el arte. [...] Las almas hambrientas se van hambrientas. La muchedumbre camina por las salas y encuentra las pinturas “bonitas” o “grandiosas”. El hombre que podría decir algo no ha dicho nada, y el que podría escuchar no ha oído nada. Este estado del arte se llama <<L ‘art pour l’art>>. ¹¹³

Como lo atestiguan los manifiestos futuristas o las consideraciones de Vasili Kandinsky, para las vanguardias los museos y galerías determinaron las formas del arte contemporáneo, por lo que su agresividad y protesta se dirigió hacia lo que teóricos como Peter Bürger denominaron *institución arte*.¹¹⁴ El ataque de las vanguardias hacia la *institución y autonomía del arte* se dio a través de procedimientos como el *shock estético* o el extrañamiento efectivo,¹¹⁵ procedimientos encausados hacia el aparato de distribución y en contra del *status* del arte en la sociedad burguesa.

Sólo después de que con el esteticismo el arte se desligara por completo de toda conexión con la vida práctica, pudo desplegarse lo estético en su <<pureza>>; aunque así se hace manifiesta la otra cara de la autonomía, su carencia de función social. La protesta de la[s] vanguardia[s], cuya meta es devolver el arte a la praxis vital, descubre la conexión entre autonomía y carencia de función social.¹¹⁶

de colores y de líneas, a lo largo de paredes disputadas!”. F.T MARINETTI, “Fundación y Manifiesto del Futurismo”, en De Micheli, M., *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza, 2008, p. 373.

¹¹³W. KANDINSKY, *Sobre lo espiritual en el arte*, Colofón, México, 2006, p. 11.

¹¹⁴ Según Peter Bürger, la *institución arte* se refiere al aparato de producción y distribución del arte, así como “a las ideas sobre arte que dominan en una época dada y que determinan esencialmente la recepción de las obras”. PETER BÜRGER, *Op. Cit.*, p. 62.

¹¹⁵ “Cuando los formalistas rusos hacen del <<extrañamiento>> el procedimiento artístico, el conocimiento de la generalidad de esta categoría permite que en los movimientos históricos de vanguardia el *shock* de los receptores se convierta en el principio supremo de la intención artística. El extrañamiento efectivo se convierte, de esta manera, en el procedimiento artístico dominante y puede al mismo tiempo ser distinguido como categoría general”. PETER BÜRGER, *Op. Cit.* p. 56.

¹¹⁶ Ídem.

Según Bürger, la exigencia vanguardista de una función social en el arte no quiso decir que el contenido de las obras artísticas fuera socialmente significativo, sino que sus formas debían ser reconducidas a través de diversas prácticas y hacia un espacio distinto al museo.¹¹⁷ Tal fue el caso de expresiones vanguardistas como el *collage*, el *ready-made* y el *montage*, procedimientos artísticos cuyo *shock estético* buscó suprimir la experiencia del sujeto y convertir la expresión artística en una forma impositiva de comunicación.¹¹⁸ En otras palabras, antes que proponer obras cuyo contenido temático fuera socialmente trascendente, las vanguardias reclamaron en su lugar un arte cuya función social se definiera a partir de sus prácticas.¹¹⁹ “En resumidas cuentas –menciona Bürger– los movimientos históricos de vanguardia [negaron] las características esenciales del arte autónomo: la separación del arte respecto a la praxis vital, la producción individual y la consiguiente recepción individual”.¹²⁰ No obstante lo anterior –acota el propio Bürger–, no se conoció hasta qué punto fue realizado por los vanguardistas rusos la intención de devolver el arte a su *praxis vital*, pues para personajes como Borís Arvatov

¹¹⁷ Redirigir el arte hacia una *praxis vital* fue el objetivo de “ambientes” o “instalaciones” tempranas de la Bauhaus, el Neoplasticismo o el Suprematismo. En el Manifiesto de la Bauhaus (1919), Walter Gropius propuso una arquitectura nueva donde la pintura y escultura fueran una sola. Por su parte, el Dadaísmo llevó a cabo una exposición en la *Central Gallery* de Nueva York (1917), donde Duchamp presentó su famoso urinario. Años después, en 1920, este mismo movimiento organizó la *Feria Internacional Dadá* en la *Galería Burchard* de Berlín, y una exposición en Colonia. También el grupo surrealista celebró gran número de exposiciones: en 1938 en la *Galería de Beaux-Arts* de París; “Art of this Century” (1942) en la *Galería Peggy Guggenheim* de Nueva York, entre otras. Todas estas expresiones tuvieron como objetivo provocar, transgredir y cuestionar el propio *status* sacralizador de la *autonomía del arte* y su institución, el museo.

¹¹⁸ EDUARDO SUBIRATS, *El final de las vanguardias*, Anthropos, Barcelona, 1986, p. 90.

¹¹⁹ Otro ejemplo de la función del arte no en cuanto a su contenido social sino en relación con sus prácticas puede observarse en el siguiente fragmento del manifiesto cubista: “*El tema ya no cuenta, o apenas cuenta. En general, el arte moderno rechaza la mayor parte de los medios empleados por los grandes artistas pasados para agrada*”. GUILLAUME APOLLINAIRE, “Manifiesto cubista” (1912). En *Escritos de arte de vanguardia: 1900/1945*, Akal, Madrid, 2009, p. 63.

¹²⁰ Recordamos que *praxis vital* es definida aquí como un tipo de *actividad práctica* que permite al ser humano transformar su naturaleza. Es decir, la *praxis vital* es una actividad humana *práctico-sensible* en la que se articulan un determinado conocimiento de la realidad social, una crítica radical a dicha realidad y un proyecto para su transformación. PETER BÜRGER, *Op. Cit.*, p. 109.

o Sergei Tretjacov, la *institución arte* en países socialistas tuvo un carácter distinto al de la sociedad burguesa.¹²¹ Mientras Tretjacov apeló por un “arte para todos” a partir de la transformación de materiales y formas artísticas socialmente útiles, Arvatov procuró evidenciar la importancia del trabajo artístico como tarea objetiva de la producción, es decir, no como una exigencia subjetiva del gusto sino como una ocupación constructiva a favor del proletariado:¹²²

*El error de los adversarios del arte es que obstaculizan la lucha a favor del arte proletario y, más particularmente, confunden a los verdaderos constructores del arte proletario, es decir, a los varios grupos de artistas proletarios de izquierda. Una clase no puede luchar contra el arte burgués sin combatir paralelamente en nombre de un arte propio, obrero. [...] La única política que la clase obrera puede aceptar es ésta: no alejar del arte a los trabajadores sino llevar a cabo, en medida de lo posible, una justa política artístico-productiva no dirigida contra el arte en general, sino contra el arte burgués, no dirigida contra la estética, sino contra el esteticismo.*¹²³ (Las cursivas son mías)

Reparar en la acotación de Bürger con respecto a Boris Arvatov y Sergei Tretjacov resulta significativo, pues a pesar del aparente ‘antivanguardismo’ de Vallejo, el escritor notó durante sus visitas a la URSS esta misma diferencia teórica: los suprematistas y constructivistas rusos no insistieron en escandalizar a la burguesía a través de procedimientos artísticos como el *shock estético*,¹²⁴ sino más bien hacer del arte un

¹²¹ Ibid., p. 110.

¹²² A propósito de Tretjakov y Arvatov, Peter Bürger incluye las siguientes citas en las que basa su comentario sobre los vanguardistas rusos y la *institución arte*: “La satisfacción en la transformación del material bruto en una determinada forma socialmente útil, junto a la capacidad para y la búsqueda intensiva de la forma conveniente, esto es lo que debería querer decir la consigna de “arte para todos” (Tretjakov); “Basándose en la técnica común a todos los demás ámbitos de la vida, el artista es seducido por la idea de conveniencia, y se orienta en el trabajo de lo material no a partir de exigencias subjetivas del gusto, sino a partir de tareas objetivas de la producción”(Arvatov). PETER BÜRGER, *Op. Cit.*, p. 109.

¹²³ BORIS ARVATOV, “Utilitarismo y estética”, en *Constructivismo*, (Trad.) F. Fernández Buey, Comunicación, Madrid, 1973, p. 165.

¹²⁴ “En efecto, las manifestaciones dadaístas garantizaban una distracción muy evidente por cuanto ponían a la obra de arte en el centro de un escándalo. Ésta tenía que cumplir sobre todo una exigencia: suscitar la

medio que contribuyera a la abolición de las condiciones de clase y a la lucha del proletariado.¹²⁵ Por tal razón, para 1931 el escritor estimaba positivamente la propuesta de algunos artistas rusos de la época como Borís Pasternak, Feodor Gladkov e Ilya Selvinsky, escritores cuyas obras poseían –según Vallejo–, una “interpretación sincera y definida del mundo de los trabajadores”.¹²⁶ En resumen, nuestro escritor coincidió con algunos vanguardistas rusos en la exigencia vitalista y el quehacer socialista del arte, siendo el trabajo –o la ‘socialización del trabajo’– el medio a través del cual devolver el arte a su *praxis vital*.¹²⁷

Ha pasado el tiempo de las escuelas en Rusia. No queda ni akmoísmo ni presentismo, futurismo ni constructivismo. No hay más que la F.U.D.E.R. (Frente Único de Escritores Revolucionarios), cuyo espíritu y experimentos técnicos comunes pueden sintetizarse en la doctrina general del “realismo heroico”.

Los temas literarios son la producción, el trabajo, la nueva organización de la familia y de la sociedad, las peripecias y las luchas necesarias para crear el espíritu del hombre nuevo, con sus sentimientos colectivos de emulación creadora y de justicia universal.¹²⁸

irritación pública”. WALTER BENJAMIN, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Ítaca, México, 2003, p. 90.

¹²⁵ Dicha intención del arte soviético (en su primera etapa) puede observarse en los siguientes manifiestos: “*La misión del grupo productivista es la expresión comunista del trabajo constructivo materialista*. El grupo se ocupa de la solución de este problema basándose en hipótesis científicas y poniendo de relieve la necesidad de sintetizar el aspecto ideológico y formal para *orientar el trabajo experimental por vía de la actividad práctica*”. (Manifiesto productivista, 1920). “Hoy proclamamos ante todos vosotros nuestra fe. En las plazas y en las calles exponemos nuestras obras, convencidos de que el arte no debe seguir siendo un santuario para el ocio, una consolación para el desesperado ni una justificación para el perezoso. *El arte debe asistirnos allí donde la vida transcurre y actúa: en el taller, en la mesa, en el trabajo, en el descanso, en el juego, en los días laborales y en las vacaciones, en casa y en la calle, de modo que la llama de la vida no se extinga en la humanidad*”. (Manifiesto constructivista)

¹²⁶ CÉSAR VALLEJO, “Duelo entre dos literaturas” (1931), p.435.

¹²⁷ A diferencia de movimientos como el dadaísmo o el surrealismo, la ‘vanguardia rusa’ poseyó desde sus orígenes un compromiso con la causa socialista. Esta característica tuvo sus indicios poco antes de la Revolución de octubre, cuando fue creada la Organización proletaria de cultura e ilustración (Proletkult), organización de la cual formó parte Boris Arvatov y que fue disuelta por el gobierno en 1932. También surgió el UNOVIS, o “Los campeones del Arte Nuevo”, agrupación donde figuraron artistas como Kazimir Malevich, Lazar Lissitzky e Ilya Chashnik.

¹²⁸ Ídem.

Aunque la inclinación de Vallejo hacia la ‘vanguardia rusa’¹²⁹ no fue contundente en la mayoría de sus artículos periodísticos y libros de ensayo, lo cierto es que el escritor peruano simpatizó con la estética pragmática del arte soviético de principios del siglo XX, propuesta estética nombrada por el propio Vallejo como *bolchevique* o *proletaria* y que a diferencia de movimientos como el dadaísmo, futurismo, cubismo o surrealismo, no desentendió el compromiso social de la experimentación artística.¹³⁰ Así lo demuestran los artículos “Una reunión de escritores soviéticos” (1930) y “El nuevo teatro ruso” (1931):

Los asuntos y problemas de que trata la literatura rusa corresponden estrictamente al pensamiento dialéctico de Marx.

La inteligencia trabaja y debe siempre trabajar bajo el control de la razón. Nada de superrealismo, sistema decadente y abiertamente opuesto a la vanguardia intelectual rusa. Nada de freudismo ni de bersognismo [sic.] –considerados como supuestos métodos del sueño y de la intuición respectivamente– en el arte.¹³¹

Según lo anterior, Vallejo se interesó por el arte soviético en la medida en que éste pretendió devolverle al arte su función social. La *praxis vital* –o actividad práctica en el arte–, tuvo como medios formales y temáticos la ‘socialización del trabajo’, noción que inauguró la vanguardia soviética al poder representar fenómenos sociales en

¹²⁹ El término de ‘vanguardia rusa’ comprende varios movimientos artísticos relacionados entre sí durante 1890 y 1932. Dentro de dicho término se incluyen al neo-primitivismo, el suprematismo, el neoplasticismo, el futurismo y el constructivismo rusos, “ismos” que alcanzaron gran popularidad posterior a la Revolución rusa de 1917 y que progresivamente fueron disueltos por el gobierno de la Unión Soviética. En este contexto histórico, la ‘vanguardia rusa’ representó un primer momento hacia el arte socialista de Estado, el cual finalizó cuando fue oficializado al realismo socialista como la doctrina a seguir en cuestión de arte.

¹³⁰ Es posible confirmar esta conjetura en *El arte y la revolución*, libro en donde a la pregunta de si el arte y la literatura soviéticos son o no socialistas, Vallejo responde: “Pero juzgadas las cosas con mayor precisión, es imposible no percibir, a la base del arte y literatura soviéticos, todo el espíritu y todos los caracteres de lo que más adelante hemos designado con el nombre de arte bolchevique. Más que expresar las formas de una sociedad, socializada en un 25% ó 30%, el arte soviético se propone, de preferencia, atizar y adoctrinar la rebelión y la organización de todas las masas del mundo, para la protesta, para las reivindicaciones, para la lucha de clases y para la revolución universal.” CÉSAR VALLEJO, *El arte y la revolución*, Mosca Azul, Lima, 1973, pp. 43-42.

¹³¹ CÉSAR VALLEJO, “Una reunión de escritores soviéticos” (1930), p. 418.

infraestructura y superestructura económicas: “Nunca vimos como personajes de teatro a la masa y al trabajador, a la máquina y a la materia prima”; ¹³² “Esta es la edificación socialista por el proletariado, la colectivización infinita de la vida por los trabajadores. El socialismo”.¹³³ La ‘socialización del trabajo’ surgiría entonces ahí donde acontecen las fuerzas productivas del proletariado, el lugar desde donde es posible dotar al trabajador de una conciencia socialista: la fábrica.

El tema de *El brillo de los rieles* se desarrolla en torno a la conciencia revolucionaria del obrero bolchevique, a sus deberes políticos y económicos dentro del Soviet, a sus esfuerzos, dolores, luchas y satisfacciones clasistas y a los peligros y enemigos dentro y fuera del proletariado. Las escenas y los actos transcurren en las asambleas obreras, ante la locomotora en construcción, en la dirección de la fábrica, en las habitaciones de los trabajadores, en los clubs obreros.¹³⁴

Al igual que José Carlos Mariátegui o Piero Gobetti,¹³⁵ César Vallejo consideró que a partir de lugares donde la ‘colectivización de los trabajadores’ fuera evidente (entre ellos la fábrica o usina), era posible entonces formar en el trabajador una conciencia socialista, entendida ésta como la autorrealización del hombre antes que su negación o antinomia. Dicho supuesto implicaría profundos cambios en la sociedad contemporánea, entre ellos el traslado de la familia a la fábrica, sitio desde donde era posible transgredir los valores tradicionales de la sociedad burguesa a partir del trabajo como sustento histórico:

De aquí que la fábrica se ha convertido en la fuente matriz de todas las relaciones, sentimientos, intereses e ideas de cada individuo. De ella parte toda inspiración vital, toda fe y toda esperanza humana, y a ella convergen todos los

¹³² CÉSAR VALLEJO, “El nuevo teatro ruso” (1931) p. 432.

¹³³ CÉSAR VALLEJO, *Rusia en 1931*, Gráfica Labor, Lima, 1959, p. 160.

¹³⁴ Idem.

¹³⁵ “La fábrica –apunta Gobetti– da la precisa visión de la coexistencia de los intereses sociales: la solidaridad del trabajo. El individuo se habitúa a sentirse parte de un proceso productivo, parte indispensable del mismo modo que insuficiente. He aquí la más perfecta escuela de orgullo y humildad”. JOSÉ CARLOS MARIÁTEGUI, *Defensa del marxismo*, Biblioteca Amauta, Lima, 1976, p. 61.

esfuerzos, sentimientos y pasiones. En ella está el principio y el fin de la existencia. En ella está la vida. Hombres y mujeres no piensan sino en la fábrica. El resto de la existencia ha sido relegado a segundo plano. El instituto del trabajo ha dominado a los instintos de marido, de padre, de esposa y de hijo. [...] Sólo queda de la familia antigua el instinto de hermano, pero de hermanos en la producción. Es ésta la gran fraternidad del trabajo.¹³⁶

En síntesis, si las fábricas, asambleas o clubs obreros eran los lugares donde el trabajador podía adquirir una conciencia socialista, de igual forma el 'arte revolucionario' encontraría su *praxis vital* ahí donde fuera posible desenajenar al hombre de su trabajo. Dicha estética pragmática tuvo como fundamento las nociones de Marx con respecto a los procesos de producción industrial. A este respecto, Marx anotó que si bien los hombres eran los productores de ideas, representaciones y conciencias (producción directamente relacionada con la actividad y comercio material entre los hombres), a medida que la propiedad privada y la división del trabajo se desarrollaban, el trabajo por sí mismo perdía su carácter expresivo en cuanto potencialidad del hombre libre, ya que tanto éste, como su trabajo y los productos constituidos por él eran separados. A la noción de Marx se le conoció como enajenación:

"El objeto producido por el trabajo, su producto, se opone ahora a él como un ser ajeno, como un poder independiente del productor. El producto del trabajo es trabajo encarnado en un objeto y convertido en cosa física; este producto es una objetivación del trabajo".¹³⁷

Según lo anterior –y como Erich Fromm lo describe en *Marx y su concepto del hombre*–, la enajenación del hombre radicó en el sinsentido del objeto producido por su trabajo, el

¹³⁶ CÉSAR VALLEJO, *Rusia en 1931*, Gráfica Labor, Lima, 1959, p. 152.

¹³⁷ ERICH FROMM, *Marx y su concepto del hombre*, FCE, México, 1970, p. 33.

cual se oponía a él en cuanto “ser ajeno” e “independiente del productor”.¹³⁸ Pero más aún, para Marx dicha cosificación del hombre tenía como consecuencias directas la enajenación en relación con los demás hombres, y consecuentemente la enajenación de la esencia humana.¹³⁹ Fue a partir del concepto de enajenación que muchos de los vanguardistas rusos propugnaron por una estética pragmática que favoreciera a la clase obrera antes que a su negación, estética que de igual forma procuró trasladar Vallejo a su obra:

No hay que engañar a la gente diciendo que lo único que hay en la obra de arte es lo económico. No. Hay que decir claramente que ese contenido de la obra es múltiple –económico, moral, sentimental, etc.– pero que en estos momentos es menester insistir sobre todo en lo económico, –porque ahí reside la solución total del problema de la humanidad.¹⁴⁰

Si reparamos en las palabras de Vallejo, podemos concluir que la crítica hacia la *institución y autonomía del arte* tuvo un carácter unívoco tanto en las vanguardias artísticas de occidente como en las de oriente: la negación del *arte autónomo*. No obstante, dicho carácter unívoco tuvo objetivos y resultados distintos derivados del tipo de sociedad al que pertenecieron. En el extremo capitalista se optó por transgredir dicha *institución y autonomía* a través de procedimientos y prácticas artísticas como el *shock estético o extrañamiento efectivo* (dadaísmo, futurismo, cubismo y surrealismo) –

¹³⁸ “Una consecuencia directa de la enajenación del hombre del producto de su trabajo, de su actividad y de su vida como especie es que el hombre se enajena de los demás hombres. Cuando el hombre se confronta a sí mismo, también confronta a otros hombres. Lo que es cierto de la relación del hombre con su trabajo, con su producto y consigo mismo también lo es de su relación con los demás hombres, con el trabajo de éstos y con los objetos de su trabajo. En general, la afirmación de que el hombre se enajena de su vida como especie significa que cada hombre está enajenado en relación con los otros y que cada uno de los otros está, a su vez, enajenado de la vida humana”. ERICH FROM, *Marx y su concepto del hombre*, FCE, México, 1970, p. 33.

¹³⁹ Ídem.

¹⁴⁰ CÉSAR VALLEJO, *El arte y la revolución*, Mosca Azul, Lima, 1973, pp. 150-151.

procedimientos de corta duración que rápidamente fueron absorbidos por el museo y la propia estructura capitalista.¹⁴¹ Por su parte, del lado comunista se buscó evidenciar la importancia del trabajo artístico como tarea objetiva de la producción y elemento vital para la conformación del proletariado, siendo el suprematismo y el constructivismo rusos los movimientos más propositivos a este respecto, pero cuya acción y experimentación fueron derogadas una vez oficializado el realismo socialista en la URSS (1932).

Lo interesante de este hecho fue que Vallejo tuvo contacto con ambos posicionamientos, siendo la ‘vanguardia rusa’ la más interesante para el escritor, pues según las consideraciones del escritor sobre el ‘arte revolucionario’ y las etapas que lo constituirían,¹⁴² la vanguardia soviética o “proletaria” procuró reintegrar el arte a su *praxis vital* a través de una ocupación deconstructiva, dialéctica y de concientización social: el trabajo.

Otro poco de calma, camarada;
un mucho inmenso, septentrional, completo.
feroz, de calma chica,
al servicio menor de cada triunfo
y en la audaz servidumbre del fracaso.
Embriaguez te sobra, y no hay
tanta locura en la razón, como este
tu raciocinio muscular, y no hay

¹⁴¹ “La salvaje revuelta del arte no ha pasado de ser un *shock* de corta duración, rápidamente absorbido en la galería de arte, dentro de cuatro paredes, en la sala de conciertos, y en el mercado, y adornando las plazas y vestíbulos de los prósperos establecimientos de negocios. Transformar el propósito del arte es autoderrotista: una autoderrota urdida dentro de la estructura misma del arte”. HERBERT MARCUSE, *Un ensayo sobre la liberación*, Joaquín Mortiz, México, 1969, p. 47

¹⁴² Cfr. Capítulo I, pp.

más radical error que tu experiencia.

[...]

Anda, no más; resuelve,

considera tu crisis, suma, sigue,

tájala, bájala, ájala;

el destino, las energías íntimas, los catorce

versículos del pan: ¡cuántos diplomas

y poderes, al borde fehaciente de tu arranque!

¡Cuánto detalle en síntesis, contigo!

¡Cuánta presión idéntica, a tus pies!

¡Cuánto rigor y cuanto patrocinio!

Es idiota

ese método de padecimiento,

esa luz modulada y virulenta,

sin con sólo la calma haces señales

serias, características, fatales.

Vamos a ver, hombre;

cuéntame lo que me pasa,

que yo, aunque grite, estoy siempre a tus órdenes.

“Otro poco de calma, camarada”,

Poemas humanos.

2.2 El panoptismo industrial y su revés: las vanguardias artísticas y la ‘estética del trabajo’

El socialismo repugna la ley de la división del trabajo: (cosa imperialista: Taylor y Ford). “Apuntes para un estudio”. *El arte y la revolución*. César Vallejo.

¿Es posible explicar el carácter de las vanguardias más allá de su propuesta rupturista ante la *institución y autonomía del arte*, es decir, a partir de procesos de producción industrial y de prácticas disciplinares propias del capitalismo? Si es así, ¿qué tan profundo fue el impacto de dichos procesos en el arte de principios del siglo XX?; ¿explicaría esto de mejor forma el concepto de ‘socialización del trabajo’ en la obra póstuma de César Vallejo? A estas preguntas intentaremos responder a continuación, no sin antes explicar su razón de ser. Y es que como hemos descrito en el apartado anterior, la estética pragmática a la cual Vallejo se acercó durante sus visitas a la URSS (1928-1931) fue una estética comprometida con la lucha y concientización del proletariado; una ‘vanguardia rusa’ o “proletaria” involucrada con la revolución obrera. Dicho posicionamiento tuvo como fundamento principal la ‘socialización del trabajo’ como actividad vital y colectiva –fundamento derivado de las ideas de Marx y Engels con respecto a la enajenación del hombre–. Sin embargo, en el apartado anterior sólo diferenciamos posturas vanguardistas frente al *arte autónomo* y su *institución*, más no sus posibles consecuencias estéticas. Por tal motivo, resulta significativo pensar que si la enajenación del hombre derivó de la división y mecanización de procesos industriales, igualmente tuvo consecuencias estéticas paralelas al desarrollo del capitalismo industrial

y al tipo de sociedad correlativa, la sociedad disciplinaria.¹⁴³

Según Michael Foucault, los sistemas de control social establecidos por el poder capitalista (la clase industrial y propietaria), tomó formas materiales y arquitectónicas particulares, como fue el caso del *Panóptico* de Jeremías Bentham.¹⁴⁴ Este tipo de arquitectura permitió el poder del espíritu sobre el espíritu, al mismo tiempo que pudo ubicarse en varios sectores sociales (escuelas, prisiones, reformatorios, hospicios, hospitales y *fábricas*).¹⁴⁵ Ahora bien, según Foucault, el panoptismo tuvo como función prescribir la norma de los individuos antes que confirmar su existencia o ausencia, es decir, verificar si el individuo se conducía o no como debía hacerlo.¹⁴⁶ Una vez prescritas las normas de comportamiento, el poder disciplinario (o panóptico) se extendió y pudo mostrarse en el funcionamiento cotidiano de instituciones que encuadraron la vida y los cuerpos individuales, garantizando así el control laboral, moral y económico de la sociedad. Ello se alcanzó a través de la vigilancia de los individuos dentro de las propias instituciones, así como mediante sueldos anuales entregados a los trabajadores al salir

¹⁴³ “Este nuevo tipo de poder que ya no puede ser transcrito en términos de la soberanía es uno de los grandes inventos de la sociedad burguesa. Ha sido instrumento fundamental de la constitución del capitalismo industrial y del tipo de sociedad que le es correlativo; este poder no soberano, extraño a la forma de la soberanía, es el poder disciplinario”. MICHEL FOUCAULT, *Genealogía del racismo*, Altamira, La plata, 1996, p. 37.

¹⁴⁴ “El panóptico de Bentham es la figura arquitectónica de esta composición. [...]De ahí el efecto mayor del Panóptico: inducir en el detenido un estado consciente y permanente de visibilidad que garantiza el funcionamiento automático del poder. Hacer que la vigilancia sea permanente en sus efectos, incluso si es discontinua en su acción. Que la perfección del poder tienda a volver inútil la actualidad de su ejercicio; que este aparato arquitectónico sea una máquina de crear y de sostener una relación de poder independiente de aquel que lo ejerce; en suma, que los detenidos se hallen insertos en una situación de poder de la que ellos mismos son los portadores. MICHAEL FOUCAULT, “El panoptismo”, en *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2003, pp. 184-185.

¹⁴⁵ MICHEL FOUCAULT, *La verdad y las formas jurídicas*, Gedisa, Barcelona, 1996, p. 89.

¹⁴⁶ “El Panóptico es la utopía de una sociedad y un tipo de poder que es, en el fondo la sociedad que actualmente conocemos, utopía que efectivamente se realizó. Este tipo de poder bien puede recibir el nombre de panoptismo [...]. El panoptismo es una forma de saber que se apoya ya no sobre una indagación sino sobre algo totalmente diferente que yo llamaría examen”. *Ibíd.* p. 90.

de las fábricas.

El mismo tipo de instituciones existió también en otras regiones y países como Suiza, en particular, e Inglaterra. En alguna medida esta situación inspiró las reformas de Owen. En los Estados Unidos había un complejo de fábricas textiles organizadas según el modelo de las fábricas-prisiones, fábricas-pensionados, fábricas-conventos.¹⁴⁷

A esta forma disciplinaria se le incorporó –según Foucault–, una nueva técnica que se desplazó del poder sobre el cuerpo al poder sobre la especie;¹⁴⁸ es decir, se trató ya no del control sobre un cuerpo individual, sino de la intervención sobre un “cuerpo múltiple, con una cantidad innumerable, si no infinita de cabezas”:¹⁴⁹“El problema es –apunta Foucault– tomar en gestión la vida, los procesos biológicos del hombre-especie, y asegurar no tanto su disciplina como regulación”.¹⁵⁰ Lo anterior lleva al autor a concluir que en la sociedad industrial o capitalista surgieron dos series de poder, una disciplinar y otra reguladora: la primera comprendió el *cuerpo-organismo-disciplina-instituciones*; mientras la segunda tuvo como serie a la *población-procesos biológicos-mecanismos reguladores-Estado*.¹⁵¹ La serie disciplinar tuvo que ver con la biopolítica; la segunda serie la denominaría el autor como biopoder. Ambas se complementaron en la medida que pudieron ubicarse en niveles distintos de la estructura social. Sin embargo, lo sobresaliente en la teoría de Foucault es que fueron las *fábricas* las que desde sus inicios implementaron el poder disciplinario a través del mencionado *panoptismo industrial*, poder que fue desarrollándose en occidente a partir de prototipos de fábricas textiles

¹⁴⁷ Ibid., p. 114.

¹⁴⁸“Después de la anatomía política del cuerpo humano instaurada en el setecientos, a fines del siglo se ve aparecer algo que ya no es una anátomo-política del cuerpo humano, sino algo que yo llamaría una biopolítica de la especie humana”. MICHEL FOUCAULT, *Genealogía del racismo*, Altamira, La plata, 1996, p. 196.

¹⁴⁹ Ibid., p. 198.

¹⁵⁰ Ibid., p. 199.

¹⁵¹ Ibid., p. 202.

durante la primera mitad del siglo XIX. Este modelo panóptico adoptado por la industria garantizó el control laboral y el comportamiento en sus trabajadores, de ahí que Foucault refiera al modelo de las fábricas modernas como la continuación de fábricas-prisiones, fábricas-pensionados o fábricas-conventos.

Ahora bien, si el modelo disciplinar del *panoptismo industrial* se generalizó en occidente, ¿cuál fue su impacto en las manifestaciones y actividades sociales, en específico en las expresiones artísticas de principios del siglo XX? A esta pregunta no responde el autor, pues su objetivo fue demostrar que las relaciones de producción que caracterizan a la sociedad capitalista no pueden ser entendidas sin antes determinar las relaciones de poder y formas de saber que las preceden y constituyen.¹⁵² En palabras de Foucault –y discutiendo la noción marxista sobre el trabajo como esencia concreta del hombre–, para que dicha esencia pueda representarse como trabajo es necesaria la operación de un poder político o *sub-poder*: un conjunto de pequeños poderes e instituciones situadas a un nivel más bajo que el aparato de Estado o la clase social dirigente, ya que sólo a partir del *sub-poder* es posible la *plus-ganancia* capitalista”.¹⁵³

Pese a la acotación sobre la noción marxista del trabajo y el análisis del poder en Foucault, resulta necesario cuestionarse sobre las manifestaciones, resistencias o síntomas naturales de inconformidad ante cualquiera de los casos –ya sea ante el control sobre el cuerpo individual (biopolítica), o bien, ante la enajenación del hombre en los

¹⁵² “Poder y saber están sólidamente enraizados, no se superponen a las relaciones de producción pero están mucho más arraigados en aquello que las constituyen. Llegamos así a la conclusión de que la llamada ideología debe ser revisada. La indagación y el examen son precisamente formas de saber-poder que funcionan al nivel de la apropiación de bienes en la sociedad feudal y al nivel de la producción y la constitución de la plus-ganancia capitalista. Este es el nivel fundamental en que se sitúan las formas de saber-poder tales como la indagación y el examen. MICHEL FOUCAULT, *La verdad y las formas jurídicas*, Gedisa, Barcelona, 1996, pp. 131-132.

¹⁵³ Ibid., p. 130.

procesos de producción industrial (noción marxista) –. Esta interrogante parece aclararse cuando observamos que mientras la racionalización y mecanización del trabajo se intensificó y cobró fisonomías organizativas más extensas y disciplinares, como el *taylorismo*¹⁵⁴ o el *fordismo*¹⁵⁵, paralelamente surgió la búsqueda de un arte nuevo no solamente como negación del *arte autónomo* en cuanto herencia del esteticismo burgués, sino también como inversión o resistencia de procesos producción que desfragmentaron el trabajo tradicional mediante la racionalización del tiempo, de movimientos y consecuentemente del espacio de los trabajadores (*taylorismo*). En otras palabras, las vanguardias parecieron elevar el producto técnico al nivel de obra de arte para afirmar que todo podía ser arte y, por consiguiente, que el arte en la sociedad burguesa no es

¹⁵⁴ El *taylorismo* es un término acuñado en la organización del trabajo y se refiere a la división de tareas en el proceso de producción industrial. Derivado de su inventor, Frederick Taylor (1856-1915), al *taylorismo* también se le conoce como “administración científica”. La fecha de origen del *taylorismo* no es precisa, sin embargo se puede ubicar durante los últimos años del siglo XIX y principios del XX. La “administración científica” de éste se dio a través de la fragmentación de procesos de trabajo, de movimientos, de tiempos y espacios que colocaron al trabajador como un simple ejecutante, enajenado, alienado en tareas repetitivas y sin sentido. Las consecuencias del *taylorismo* fueron, por una parte, la pérdida de control del trabajador en los procesos de su producto, y por consiguiente, la desposesión de su identidad como “propietario” o productor de la riqueza social. Desde una perspectiva histórica, el *taylorismo* significó una derrota política e ideológica para los trabajadores, pues sin su identidad como actor transformador de la realidad social y posibilidad de elegir su propio destino, el trabajador se convirtió en el “apéndice de la cadena tecnológica”, en esclavo al servicio de los intereses del patrón. ARTURO A. PACHECO ESPEJEL, “El taylorismo: implicaciones técnicas y políticas, a cien años de distancia”, *Gestión y estrategia*. Num. 38 (Julio-Diciembre), 2010, <<<http://administracion.azc.uam.mx/descargas/revistagye/rv38/rev38art06.pdf>>>, p. 90.

¹⁵⁵ El *fordismo* se refiere a la producción en cadena de montaje que llevó a la práctica Henry Ford. Sistema de producción que se originó por el uso de maquinaria especial y trabajadores no cualificados, por un crecimiento sostenido y un progreso material difundido. La eficiencia tecnológica de la producción planificada originó bienes estandarizados para la población. Se dice que el *fordismo* es la continuación del *taylorismo*, representando más un cambio generacional que una transformación profunda en los procesos de producción. Dicho cambio generacional entre el empresario liberal y el que surgió de la crisis del mercantilismo, buscó controlar y limitar un problema particular: *la insubordinación de los trabajadores*. “Con la cadena de montaje, Henry Ford reestructuraba el proceso de trabajo en una industria como la automotriz, donde el límite técnico del ensamble representaba un serio obstáculo para la continuidad en la producción. Ford desarrolló varias medidas técnico-económicas en torno al control de la producción del auto; la aplicación de la cadena de montaje fue sólo una de ellas y, tal vez, la más conocida”. JOSÉ OTHÓN TREJO, “Taylorismo, fordismo y administración científica en la industria automotriz”, *Gestión y estrategia*. Num. 38 (Julio-Diciembre), 2010, <<<http://administracion.azc.uam.mx/descargas/revistagye/rv38/rev38art05.pdf>>>, p. 75-76.

nada. Esta transgresión vanguardista es considerada por Eduardo Subirats como el límite burgués de un esteticismo vacío,¹⁵⁶ pero de igual forma podríamos ampliar la idea de Subirats al considerar a las vanguardias como el extremo opuesto al montaje en cadena, a la producción masiva de bienes productivos y a la estandarización de la población que caracteriza al *fordismo*.

Si convenimos con lo anterior, frente a modelos de racionalidad sociopolítica de producción como el *taylorismo* o *fordismo*, existieron igualmente manifestaciones o síntomas sociales de resistencia. Dichas expresiones se originaron no desde los lugares de vigilancia de espacios para tareas específicas cronometradas, tampoco desde poderes disciplinares o de control sobre el cuerpo de los trabajadores, sino más bien desde un lugar opuesto a dichos procesos y poderes, desde el estado de la desacralización, la ruptura, lo contradictorio y abstracto, lo irónico y salvaje, lo impúdico y muchas de las veces onírico: el arte de vanguardia.

El paralelismo entre modelos organizativos de trabajo y el surgimiento de movimientos artísticos rupturistas como el dadaísmo, el surrealismo o inclusive el constructivismo ruso, concuerda con la opinión de José Miguel Oviedo, quien apunta que el cambio en todas las fases del fenómeno artístico (producción, consumo y difusión), fue la mayor consecuencia de las vanguardias artísticas: “una revuelta en perpetuo estado de ebullición, una declaración de guerra permanente”.¹⁵⁷ Y es que, inconformes con la tradición y el academicismo, las vanguardias proliferaron en diversos movimientos subversivos cuyas primeras expresiones se manifestaron a través de la poesía y la

¹⁵⁶ EDUARDO SUBIRATS, *El final de las vanguardias*, Joaquín Mortiz, México, 1969, p. 126.

¹⁵⁷ JOSÉ MIGUEL OVIEDO, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Vol. III, Alianza, Madrid, p. 290.

pintura. La aparición del cubismo (1907) distorsionó el concepto básico de belleza, mientras el futurismo (1909) buscó cualquier medio de expresión capaz de crear un arte en movimiento. Por su parte, el primer aporte hispanoamericano surgió en 1914 con el nombre de creacionismo. Sucesivamente en Europa nació el dadaísmo (1916), el suprematismo en Rusia (1916-17), el neoplasticismo en Holanda (1917) y el ultraísmo español (1918), movimientos que alcanzaron su máxima expresión con el constructivismo ruso (1920) y el surrealismo de André Bretón (1924).

Parece que ya va siendo pertinente afilar la palabra “vanguardia” con ese ISMO de militancia. Porque, elementalmente considerado, todo ISMO es como una proa en que se juntan, fortalecen y afinan las cuadernas de un velero social. Indica, por lo pronto, la profesionalización, la corporización militante de una actitud que, habiendo sido en su comienzo vaga y dispersa, ha logrado alistar muchedumbre de secuaces apasionados y determinar un amplio estado de conciencia. ISMO vale tanto como decir éxito de una acción, o por lo menos, de un llamamiento.¹⁵⁸

La “corporización militante” y “estado de conciencia” al que se refiere Jorge Mañach (1927), produjo una ruptura sin precedentes en la historia del arte, pues sustituyó modelos estéticos tradicionales por modelos de producción estética parecidos a los que simultáneamente ponía en práctica la industria *fordista* o *taylorista*, sólo que en dirección inversa. Decimos semejantes a modelos de producción pero en dirección opuesta porque –como sugiere Emilio Irigoyen–, ante la producción industrial organizada en torno al ensamblaje múltiple, los vanguardistas insistieron en descomponer o invertir cualquier unilinealidad recibida.¹⁵⁹ Por ejemplo el *collage* dadaísta, procedimiento artístico que yuxtapuso figuras reproducidas mecánicamente sin la intervención de la voluntad del

¹⁵⁸ JORGE MAÑACH, “Vanguardismo (1927)”, en *Vanguardistas en su tinta: documentos de la Vanguardia en América Latina*, Corregidor, Buenos Aires, 2008, p. 115.

¹⁵⁹ EMILIO IRIGOYEN, “El arte es una máquina de (des)montaje: Fordismo-Taylorismo y vanguardias artísticas a principios del siglo XX”, *Revista electrónica de Geografía y Ciencias Sociales* VI, núm., 119 (7), Universidad de Barcelona, (2002), <<<http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn119-7.htm>>> (03-Mar.-2012), p. 3.

artista; el *cadáver exquisito*, escritura automática surrealista que se planteó como métodos la espontaneidad y liberación del subconsciente.¹⁶⁰ Pero de igual forma la *discontinuidad* del futurismo o la *fragmentación* del cubismo, procedimientos cuyo sentido de una dimensión excluyó “la idea del espacio material a favor de un espacio evocativo”.¹⁶¹ Como decíamos, estas técnicas parecieron ser el revés del *panoptismo industrial*; la resultante estética de procesos de producción que –a fuerza de explorar y buscar un nuevo tipo de arte–, rechazó cualquier unidad orgánica en sus obras:

Mientras que la producción industrial organiza el proceso de producción en torno al ensamblaje múltiple de fragmentos que confluyen en una línea única, los artistas insisten en descomponer toda unidad lineal recibida y hacer de la obra la exhibición violenta e impúdica de las partes. La línea es un concepto tan fundante de las vanguardias como lo es del fordismo, solo que en una dirección opuesta.¹⁶²

Como menciona Irigoyen, probablemente fue una coincidencia el cambio en la producción estética a la vez que las transformaciones en los procesos de producción industrial. No obstante, si de forma inconsciente los vanguardistas imitaron procesos de producción similares a los que paralelamente sufría la fábrica moderna, ¿qué síntomas, o quiebres de la realidad se vislumbraron en las obras vanguardistas? La respuesta quizá sea la descrita por el mismo Irigoyen, la ausencia de sentido, la carencia por la que trabajaron las vanguardias¹⁶³ y hacia la cual insistentemente atacó Vallejo en su narrativa:

En todos los casos mencionados, las estrategias formales de las vanguardias suponen una ruptura de los modelos de producción visual y textual unilineal característicos del arte y la literatura occidentales de la modernidad. [...] La linealidad no conduce a ningún progreso en el espacio, sino a una circularidad gratuita. [...] En definitiva, la mejor imagen de la situación a que se refieren las vanguardias no es ninguna obra de arte que ellas hayan producido, sino la

¹⁶⁰ EDUARDO SUBIRATS, *Una última visión del paraíso*, FCE, México, 2004, p. 23.

¹⁶¹ MARIO DE MICHELI, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza, Madrid, 2008, p. 184.

¹⁶² EMILIO IRIGOYEN, *Op. Cit.*, p. 3.

¹⁶³ Ídem.

propia ausencia de sentido de la obra de arte, por la que ellas trabajaron.¹⁶⁴

Cabe señalar que el sinsentido en las vanguardias representó un quiebre antitético en el arte; es decir, un síntoma negativo, desublimador y antiartístico. Pero precisamente debido al carácter antitético de las vanguardias es que éstas pretendieron ser anticipadoras de un nuevo arte y de un tipo de sociedad distinto al burgués, pues según Herbet Marcuse, desde este punto de vista “la erupción del *antiarte* en el arte” pudo concebirse como una *Forma antitética* de la sociedad burguesa,¹⁶⁵ una Forma que sigue siendo arte, “*ofrecido, adquirido y contemplado como arte*”.¹⁶⁶ No obstante –apuntábamos–, Vallejo no coincidió con la paradoja vanguardista entre arte y *antiarte*, esencialmente porque la concepción de un *antiarte* como forma antitética de la sociedad fue una noción desarrollada en la segunda mitad del siglo XX, además de que el escritor consideraba al arte como una expresión vital y constructiva antes que desublimadora o negativa. Lo anterior es razonable cuando observamos que Vallejo criticó las vanguardias por no entender que el rol del arte y del artista debía suscitar la revolución “por abajo”, “consustanciarse con el pueblo” antes que escandalizarlo.¹⁶⁷ Mencionamos al dadaísmo y al surrealismo porque fueron los movimientos vanguardistas que el escritor criticó en sus últimos artículos, en específico en su artículo de 1930, “Autopsia del superrealismo”. En él Vallejo señaló que no era causal el paralelismo entre las vanguardias artísticas y los modelos de producción industrial, sino más bien la consecuencia estética de dicha “racionalización industrial”, el síntoma “sincrónico” del capitalismo:

¹⁶⁴ Ídem.

¹⁶⁵ HERBERT MARCUSE, *Un ensayo sobre la liberación*, Joaquín Mortiz, México, 1969, p. 47.

¹⁶⁶ Ídem.

¹⁶⁷ CÉSAR VALLEJO, “La responsabilidad del escritor” (1939), en *César Vallejo: 1892-1938. Exposición celebrada con motivo del cincuentenario de la muerte del poeta*, Madrid, 1988, p. 41.

La inteligencia capitalista ofrece, entre otros síntomas de su agonía, el vicio del cenáculo. Es curioso observar cómo las crisis más agudas y recientes del imperialismo económico, –la guerra, la racionalización industrial, la miseria de las masas, los cracs financieros y bursátiles, el desarrollo de la revolución obrera, las insurrecciones coloniales, etc.– corresponden sincrónicamente a una furiosa multiplicación de escuelas literarias, tan improvisadas como efímeras.¹⁶⁸

La consideración vallejiana sobre las vanguardias como síntoma de la crisis capitalista, tuvo como fundamento la valoración del surrealismo y su aparente unión al marxismo. Una filiación que en palabras de Vallejo no fue sinceramente revolucionaria, sino un “disparate juvenil”, “una psicopatía de bufete y un cliché literario” incapaz de superar la crisis moral e intelectual de la burguesía; una militancia que no reflejó el espíritu revolucionario del marxismo, por el contrario, pese a esta adhesión el surrealismo seguía caracterizándose por su “refinamiento burgués” y su “impostura de la vida”: “A la hora en que estamos, el superrealismo –como movimiento marxista– es un cadáver. (Como cenáculo meramente literario, –repito fue siempre, como todas las escuelas, una impostura de la vida, un vulgar espantapájaros)”.¹⁶⁹ El artículo concluía en que la filiación del surrealismo al marxismo fue equivocada y estéril, pues dicho movimiento no practicó propiamente un arte “destrutivo-constructivista”, ni mucho menos comprendió que la revolución social surgía “por abajo”, y no a través de “crisis de conciencia”.¹⁷⁰

¹⁶⁸ CÉSAR VALLEJO, *El arte y la revolución*, Mosca Azul, Lima, 1973, p. 72.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 76.

¹⁷⁰ A este respecto George Bataille tuvo una opinión semejante a la de Vallejo, pues consideró al surrealismo como “un disturbio mental acompañado de fraseología violenta”; una expresión idealista que no concordó con la organización marxista de la lucha de clases; una “lastimosa psicología” cuya revolución *por encima* del mundo, *por encima* de las clases”, no tuvo consecuencias positivas para los propios surrealistas: “Otros saben por instinto la consideración que se debe prestar a unos impulsos sin solución. La suerte que les destinan los surrealistas consiste en utilizarlos en la literatura a fin de alcanzar la absoluta grandeza patética que les descalifica y les ridiculiza”. GEORGE BATAILLE, *Obras escogidas*, Fontamara, México, 2006, p. 301.

Breton se equivoca. Si, en verdad, ha leído y se ha suscrito al marxismo, no me explico cómo ha olvidado que, dentro de esta doctrina, el rol del escritor no está en suscitar crisis morales e intelectuales más o menos graves o generales, es decir, en hacer la revolución “por arriba”, sino, al contrario, en hacerla “por abajo”. Breton olvida que no hay más que una sola revolución: la proletaria y que esta revolución la harán los obreros con la acción y no los intelectuales con sus “crisis de conciencia”.

[...]

Así pasan las escuelas literarias. Tal es el destino de toda inquietud que, en vez de devenir austero laboratorio creador, no llega a ser más que una mera fórmula. Inútiles resultan entonces los reclamos tonantes, los pregones para el vulgo, la publicidad en colores, en fin, las prestidigitaciones y trucos de oficio. Junto con el árbol abortado, se asfixia la hojarasca.¹⁷¹

A diferencia de las vanguardias occidentales, Vallejo supuso que los artistas soviéticos sí practicaban un arte “destructivo-constructivista”; es decir, un arte revolucionario cuya espontaneidad o experimentación fuese consecuente con la lucha proletaria. Como señalamos, la noción del arte revolucionario surgió del teatro y cine rusos: el primero introdujo elementos “cinemáticos” con significación política y económica;¹⁷² el segundo incorporaba al trabajo como “sustancia primera, génesis y destino sentimental del arte”.¹⁷³ En otras palabras, mientras los vanguardistas producían y reproducían obras carentes de sentido social, el arte revolucionario soviético era clasista y político: clasista por ser un arte de lucha de clases; político porque la sensibilidad del artista no podía sustraerse de los problemas sociales y económicos de la época. “Decir, pues, arte y, más aún, arte revolucionario, equivale a decir arte clasista, arte de lucha de clases. Artista revolucionario en arte, implica artista revolucionario en política”.¹⁷⁴ Por

¹⁷¹ CÉSAR VALLEJO, *El arte y la revolución*, Mosca Azul, Lima, 1973, pp. 77-79.

¹⁷² *Ibid.*, p. 31.

¹⁷³ CÉSAR VALLEJO, *Rusia en 1931.*, p. 158.

¹⁷⁴ CÉSAR VALLEJO, *El arte y la revolución*, p. 122.

consiguiente, fue a partir de conjeturas como la anterior que el escritor no sólo procuró trasladar la significación política y económica del arte soviético a su obra, sino también la importancia que los artistas rusos otorgaron al trabajo como elemento vital, solidario y por consiguiente socialista.

Como en *El acorazado Potemkin*, Eisenstein realiza en *Línea general* una revolución de los medios, de la técnica y de los fines del cinema. La que trae Eisenstein es una estética del trabajo (no una estética económica, que es una noción disparatada y absurda). El trabajo se rige así en sustancia primera, en génesis y destino sentimental del arte. Los elementos temáticos, la escala de imágenes, el **decoupage**,¹⁷⁵ la cesura de la composición, todo en la obra de Eisenstein parte de la emoción del trabajo y concurre a ella. Todo en aquella gira en torno al mito de la producción: la masa, la clase social, la conciencia proletaria, la lucha de clases, la revolución, la justicia, el hambre, la naturaleza con sus materias primas, la historia con su dialéctica materialista implacable.¹⁷⁶

En términos de arte revolucionario, el arte soviético elevó a la ‘socialización del trabajo’ a una categoría estética. Si bien el contenido inicial del arte proletario giró en torno a la concientización de la masa trabajadora dentro del sistema de producción industrial, las formas o directrices estéticas a seguir no eran claras. Fue a partir del cine de Vertov, Pudovkin, Protazanov y Eisenstein que dichas pautas comenzaron a vislumbrarse. Éste último fue para Vallejo el director más representativo del cine ruso, y por consiguiente, a partir de la cual poder definir una ‘estética del trabajo’ como “destino sentimental del arte”. Según lo anterior, la estética referida por Vallejo representaría una revolución de los medios, de la técnica y de los fines del arte, pues el escritor pareció estar convencido de que la revolución cinematográfica rusa lograría trasladarse a otras manifestaciones artísticas como la literatura. En conclusión, la ‘estética del trabajo’ podía ensayarse en

¹⁷⁵ Découpe: Corte

¹⁷⁶ CÉSAR VALLEJO, *Rusia en 1931*, p. 158

contenido y forma: el leit-motiv lo constituiría el trabajo colectivo en sus múltiples variantes, mientras que en forma se buscaría traer a escena la objetivación de la producción artística.

Por primera vez en el cinema se sorprende, se compone y se **decoupe** con un asombroso efecto cinodialéctico –para emplear un epíteto del propio Eisenstein–, las fuerzas e instrumentos elementales de la técnica industrial, las formas de la riqueza social, los avatares de la materia prima, el materialismo dialéctico de la historia, el movimiento y el reposo de la vida.¹⁷⁷

¹⁷⁷ Ibid., p. 160.

CAPÍTULO 3. CÉSAR VALLEJO: POR UNA ESTÉTICA DEL TRABAJO

Nueva mitología: obrero, fuerza, máquina, taller, sindicato, huelga, soviets, bandera roja, la hoz, el martillo, la gavilla de trigo. *El arte y la revolución. César Vallejo.*

El siguiente apartado tiene como propósito evidenciar una construcción estética en la poesía póstuma de César Vallejo, una 'estética del trabajo' que pudo trasladar las técnicas y contenidos del teatro y cine rusos a la poesía póstuma del escritor –poesía denominada por Georgette de Vallejo y Raúl Porras Barrenechea como *Poemas humanos*. La estética que hemos tratado de reconstruir desde capítulos anteriores a partir de esbozos teóricos e históricos propios del escritor, es puesta en práctica a través de su poesía. En ella, la 'socialización del trabajo' es referente temático y elemento vital de la clase trabajadora, así como material lingüístico y dinámico de la composición poética. Dicha propuesta y reconstrucción estética es pocas veces abordada por la crítica literaria debido a las implicaciones políticas y sociales que conlleva. No obstante, aún queda por demostrar si efectivamente la poesía de Vallejo es revolucionaria en cuanto su compromiso con el proletariado y su tratamiento poético, ya que si bien argumentamos que efectivamente así ocurrió, no hemos demostrado que esto suceda en el análisis de sus obras. Por tal motivo, a continuación proponemos al lector un breve análisis literario de algunos de los poemas incluidos en *Poemas humanos*, siendo el trabajador y el *texto-taller* los dos ejes a través de los cuales puede constatararse la 'estética del trabajo' en la poesía vallejana.

3.1 La mise en scène de la producción verbal en Poemas humanos

El instinto del trabajo es, cronológica y jerárquicamente, el primero entre todos, [...] Este instinto puede llamarse el de la lucha por la vida (instinto del trabajo), base de una nueva estética: *la estética del trabajo. El arte y la revolución.* César Vallejo.

La 'estética del trabajo' es presentada a continuación como una poética en donde el trabajo es concebido no solo como sujeto poético (contenido), sino también como un *texto-taller* (forma); es decir, como tema y material lingüístico que se despliega en la mayoría de los poemas que conocemos como *Poemas humanos*¹⁷⁸ y que, probablemente, éstos hayan sido los considerados por Vallejo bajo el título de *Instituto central de trabajo*.¹⁷⁹ A diferencia de las propuestas vanguardistas como el caligrama, el cadáver exquisito o la yuxtaposición de la poesía cubista,¹⁸⁰ la 'estética del trabajo' encontraría en la torsión de significados y precisión semántica un nuevo tratamiento poético, una práctica revolucionaria "destructoro-constructivista". Los antecedentes de esta nueva poética pueden encontrarse en artículos periodísticos y libros de ensayo del propio escritor. Este es el caso de "Salón de otoño" (1924) y "El más grande músico de Francia" (1926), textos en los que Vallejo abogó por un arte vital capaz de reclamar cierta libertad artística en cuanto experimentación de nuevos contenidos y formas, así como un arte comprometido con respecto a las circunstancias y fenómenos sociales inmediatos: la lucha obrera. No obstante, fue en *Contra el secreto profesional* donde vagamente

¹⁷⁸ NADINE LY, "La poética de César Vallejo: <<Arsenal del trabajo>>", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, no. 454-55, vol. II (Abril-Mayo, 1988), <<<http://www.cervantesvirtual.com>>>, p. 903.

¹⁷⁹ Este título fue el único registrado durante una entrevista a César Vallejo, quien cuando le pregunta César González Ruano si tiene obras inéditas, el escritor responde: "Un drama escénico: *Mampar*. Un nuevo libro de poesía. – ¿Qué título? Pues... *Instituto central de trabajo*". CÉSAR VALLEJO, "El poeta César Vallejo, en Madrid" (1931), en *Crónicas*, Tomo II, UNAM, México, p. 548.

¹⁸⁰ RENÉ DE COSTA, "II. Del cubismo al creacionismo", en *Vicente Huidobro: poesía y poética (1911-1948)*, Alianza, Madrid, 1996, p. 52.

comenzó a trabajarse sobre los postulados de una nueva poética. Por ejemplo, destaca el siguiente párrafo incluido en el Carnet de 1929-1930:

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.¹⁸¹

Según el fragmento anterior, puede corroborarse que Vallejo no abandonó durante la segunda década del siglo XX la experimentación estilística –idea que algunos críticos rehúsan aceptar–, pues pareciera esbozarse aquí una poética cubista donde el método artístico hiciera caso omiso del concepto aristotélico de unidad. Sin embargo, lo interesante a este respecto es el espacio poético que Vallejo concibe como semejante al cubismo, un espacio donde la nominación de los objetos se realiza no desde sus nombres, sino a través de sus particularidades; es decir, no ya desde la descripción continua y detallada de objetos por representar, sino a partir de sus múltiples perspectivas y descomposiciones. Este método es apenas descrito por Julio Ortega, quien menciona que el espacio de composición vallejjano es –durante 1929-1930–, un espacio de descomposición de los objetos en sus partes. “Pero, aún antes, es uno donde los objetos desempeñan funciones no naturalizadas, imprevistas o equivalentes, sin ser meras figuras metafóricas.¹⁸² Como menciona Julio Ortega, los objetos en la poesía de Vallejo no están dispuestos como simples figuras metafóricas sino como elementos que atienden a la expresividad de “bellezas estrictamente poéticas”, aún a pesar de que funcionen o sean percibidas como algo imprevisto, desnaturalizado, sin lógica o

¹⁸¹ CÉSAR VALLEJO, *Contra el secreto profesional*, Mosca azul, Lima, 1973, p. 74.

¹⁸² JULIO ORTEGA, “Proceso de la nominación poética en Vallejo”, en *Hispania*, Vol. 72, No. 1 (Mar., 1989), pp.15-16 <<http://www.jstor.org/stable/342656>>.

coherencia pero que, “por razones de armonía”, articulan la emotividad del artista. La descomposición y asociaciones imprevistas que señala Julio Ortega se encuentran en la mayor parte de los poemas incluidos en *Poemas humanos*, como por ejemplo “Salutación angélica”, poema en donde existe una superposición de personajes (eslavo, alemán, francés, italiano y español) al mismo tiempo que una relación imprevista de elementos (palmera, sol, caracoles, aire, beso y hombros):

Eslavo con respecto a la palmera,
alemán de perfil al sol, inglés sin fin,
francés en cita con los caracoles,
italiano ex profeso, escandinavo de aire,
español de pura bestia, tal el cielo
ensartado en la tierra por los vientos,
tal el beso del límite en los hombros.

Aunque no se conoce la fecha precisa en que fue escrito el poema, los antecedentes y aproximaciones a la ‘estética del trabajo’ expresan cierto acercamiento a las vanguardias, en específico al cubismo de Juan Gris o Pablo Picasso. Esta aparente aproximación de técnicas artísticas ha dividido a la crítica al cuestionarse si verdaderamente puede considerarse a Vallejo ‘antivanguardista’ o no. Sin embargo, no se ha atendido a que fue el cubismo una de las influencias más importantes del suprematismo y constructivismo rusos, movimientos con los que Vallejo tuvo contacto durante sus tres viajes a la Unión soviética, en particular con el constructivismo cinematográfico de Dziga Vertov y Serguéi Eisenstein. Lo anterior cobra relevancia cuando igualmente en *Contra el secreto profesional* se esboza lo siguiente: “Una estética nueva: poemas cortos, *multiformes*, sobre momentos evocativos o anticipaciones, como “*L’Opérateur*” en *cinema de*

Vertof".¹⁸³ Pese a dichas aproximaciones, en *Contra el secreto profesional* no existen evidencias concretas sobre la 'estética del trabajo'. No obstante, algunos de sus fragmentos sí son contemporáneos a *Rusia en 1931*, libro en el que es reconocida y descrita por Vallejo la estética de Eisenstein como una estética revolucionaria:

Como en el *Acorazado Potenkin*, Eisenstein realiza en *Línea general* una revolución de los medios, de la técnica y de los fines del cinema. [...] ¿Qué vemos y sentimos en el fondo de estas formas del proceso social? El trabajo, el gran recreador del mundo, el esfuerzo de los esfuerzos, el acto de los actos. No es la masa lo más importante, sino el movimiento de la masa, el acto de la masa, como no es la materia la matriz de la vida, sino el movimiento de la materia (desde Heráclito a Marx). [...] El trabajo es el padre de la vida, el centro del arte. Las demás formas de la actividad social no son más que expresiones específicas y diversificadas del acto primero de la producción económica: el trabajo.¹⁸⁴

Como anticipamos en al término del capítulo II, el cine de Eisenstein significó para Vallejo una revolución de la técnica y de los medios cinematográficos, una estética donde el trabajo es "el gran recreador del mundo", "el acto primero de la producción económica". El *leit-motiv* central en varios de los filmes de Eisenstein –menciona Vallejo–, representó la gran aportación del director ruso, pues en ellos –al igual que en el anteriormente mencionado teatro ruso–, se visualiza el mecanismo social del trabajo, "su modo de realización humana: cómo se hace y cómo debería hacerse el trabajo por los miembros de una colectividad".¹⁸⁵

Como se ve, los dos momentos cinematográficos en Eisenstein no son más que formas y modos de determinarse dialécticamente del *leit-motiv* que es el trabajo, base de toda obra de arte, como los es del aparato social de la historia.

¹⁸³ CÉSAR VALLEJO, *Contra el secreto profesional*, Mosca azul, Lima, 1973, p. 91. (Las cursivas son mías).

¹⁸⁴ CÉSAR VALLEJO, *Rusia en 1931*, Gráfica Labor, 1965, pp. 158-159.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p.159.

Este leit-motiv abraza y llena tácitamente –por omnipresencia– el desarrollo entero de la obra de Eisenstein.¹⁸⁶

También es evidente que a inicios de los años treinta el escritor conocía el papel que el marxismo le concedió al trabajo en el desarrollo y transformación de la especie humana – idea que hemos abordado en capítulos anteriores pero que conviene recordar–, pues en este mismo texto Vallejo se refiere al trabajo en los mismo términos con los que Marx y Engels se expresaron. Para ello, convendría una simple lectura del texto de Engels, *El papel del trabajo en la transformación del mono en hombre*:

El trabajo es la fuente de toda riqueza, afirman los especialistas en Economía política. Lo es, en efecto, a la par que la naturaleza, proveedora de los materiales que él convierte en riqueza. *Pero el trabajo es muchísimo más que eso. Es la condición básica y fundamental de toda vida humana. Y lo es en tal grado que, hasta cierto punto, debemos decir que el trabajo ha creado al propio hombre.*¹⁸⁷
(Las cursivas son mías)

En consecuencia, puede considerarse que el *leit-motiv* descubierto en el cine de Eisenstein –el trabajo o la ‘socialización del trabajo’–, tuvo gran interés en Vallejo hasta el punto de buscar trasladar dicho *leit-motiv* a su obra poética. El traslado del cine a la poesía fue concebido en contenido y forma; es decir, se buscó enaltecer al trabajo como sujeto poético, valor social, histórico e ideológico, al mismo tiempo que como objetivación de la producción artística, como *texto-taller* o taller poético en donde se nos obliga a ver formarse y funcionar a nivel verbal el trabajo artístico. En palabras de Nadine Ly, frente a estos textos “nos asemejamos al poeta-espectador de la obra de teatro soviética, sinfonía

¹⁸⁶ Ibid., p. 160.

¹⁸⁷ FEDERICO ENGELS, “EL papel del trabajo en la transformación del mono en hombre”, *Obras escogidas de Carlos Marx y Federico Engels*, Editorial Progreso, Moscú, 1981, pp. 66-79.

extraña e incomprensible, estructurada por los movimientos del <<aparato de la producción>>”.¹⁸⁸ En síntesis, la ‘estética del trabajo’ en Vallejo puede ser pensada desde el punto de vista temático: “Un hombre pasa con un pan al hombro”, “Salutación angélica”, “Los mineros salieron de la mina”, “Telúrica y magnética” y “Gleba”. Pero de igual forma puede ser entendida como un montaje orgánico cuya estructura forma una unidad dialéctica, un trabajo verbal que aún cuando no lo nombra y su referente no es explícitamente el trabajo, éste es llevado a cabo y puesto a la vista del lector: “La paz, la avispa, el taco” y “Transido, salomónico, decente” son los poemas que llevan al extremo la *mise en scène* de la producción verbal. Lo que describiremos a continuación es precisamente ambas vertientes: el trabajo como contenido temático y el nivel verbal del trabajo artístico como texto-taller.

¹⁸⁸ NADINE LY, Op. cit., pp. 904-905.

3.2 El bolchevique, el miliciano y el trabajador en el arte proletario

El bolchevismo es el humanismo en acción. Lo mismo puede decirse del revolucionarismo o comunismo, que son humanismos en acción. *El arte y la revolución. César Vallejo.*

César Vallejo buscó enaltecer la socialización del trabajo como un valor social, histórico e ideológico. Por tal motivo encontramos en varios de los poemas de *Poemas humanos* la figura enaltecida del hombre trabajador, socialista y heroico. A través de las descripciones de los mineros saliendo de la mina o del bolchevique obrando por el hombre, Vallejo no solamente se limitó a exaltar sus cualidades y condiciones, sino también vio nacer a un tipo de hombre capaz de redimir a la humanidad. La diferencia entre la ideología soviética de la época y la poesía materialista de Vallejo, radica en que mientras para el pensamiento del Soviet los campesinos pertenecieron a un sector social más atrasado y menos concientizado sobre la lucha obrera, para el escritor los campesinos o labriegos pertenecen a la misma categoría universal que los bolcheviques y mineros. Prueba de ello es el siguiente poema:

Con efecto mundial de vela que se enciende,
el prepucio directo, hombres a golpes,
funcionan los labriegos a tiro de neblina, con
alabadas barbas,
pie práctico y reginas sinceras de los valles.
Hablan como les vienen las palabras,
cambian ideas bebiendo,
orden sacerdotal de una botella;
cambian también ideas tras de un árbol, parlando
de escrituras privadas, de la luna menguante
y de los ríos públicos (Inmenso! Inmenso! Inmenso!)

Función de fuerza
sorda y de zarza ardiendo,
paso de palo,

gesto de palo,
acápites de palo,
la palabra colgando de otro palo.

De sus hombros arranca, carne a carne, la herramienta florecida,
de sus rodillas bajan ellos mismos por etapas hasta el cielo,
y, agitando
y
agitando sus faltas en forma de antiguas calaveras,
levantan sus defectos capitales con cintas,
su mansedumbre y sus
vasos sanguíneos, tristes, de jueces colorados.

(“Gleba”)

Es cierto que el escritor contadas veces se refiere a los campesinos como ejemplos del hombre nuevo, e inclusive no entran dentro de los prototipos que, según James Higgins, son los que encarnan el amor universal y el sacrificio por las demás personas, aludiendo al bolchevique ruso y al miliciano español.¹⁸⁹ Sin embargo, en “Gleba” se comienza por enaltecer al tipo de hombre opuesto al hombre capitalista, el campesino. En este poema, los campesinos funcionan con “alabadas barbas” y tienen un efecto mundial, trabajan colectivamente y transmiten a partir de las palabras que les vienen sus ideas y saluciones. Y es que para Vallejo la palabra es la “forma de relación social más humana de entre todas”,¹⁹⁰ pues es través de ella que se expresa el contenido o valor social que los hombres le confieren según su sensibilidad. También la palabra es la que permite a los hombres comunicar y compartir sus intereses o preocupaciones. Opuestos al hombre de la ciudad, los labriegos aún comparten el mismo lenguaje, aquel que los hace identificarse a través del verbo. Por otra parte, la existencia de los campesinos está íntimamente vinculada con el trabajo, pues, ambos (la vida y el trabajo, la palabra y la

¹⁸⁹ JAMES HIGGINS, *Visión del hombre y de la vida en las últimas obras poéticas de César Vallejo*, 2ª ed., Siglo XXI, México, 1975, p. Siglo XXI, México, 1975, p. 320.

¹⁹⁰ CÉSAR VALLEJO, “Duelo entre dos literaturas”, en *Crónicas, Tomo II*, UNAM, México, 1984, p. 555.

acción solidaria), complementan al campesino sin que éste sienta algún deseo por distinguirse de los demás o batir un *record*.¹⁹¹

Función de fuerza
sorda y de zarza ardiendo,
paso de palo,
gesto de palo,
acápites de palo,
las palabras colgando de otro palo.
De sus hombros arranca, carne a carne, la herramienta florecida,
de sus rodillas bajan ellos mismos por etapas hasta el cielo,
y, agitando
y
agitando sus faltas en forma de antiguas calaveras,
levantan sus defectos capitales con cintas,
su mansedumbre y sus
vasos sanguíneos, tristes, de jueces colorados

Las herramientas de las que se sirven los campesinos para labrar la tierra pasan a ser parte de sus extremidades y elementos naturales de su entorno. Después de dedicar una estrofa completa a la descripción de los campesinos y su trabajo, el poeta centra su atención a la altura que los caracteriza y a la suavidad con la que se acarician la cara al momento de lavarla:

Tienen su cabeza, su tronco, sus extremidades,
tienen su pantalón, sus dedos metacarpos y un palito;
para comer vistiéronse de altura
y se lavan la cara acariciándose con sólidas palomas.

Por cierto, aquestos hombres
cumplen años en los peligros,

¹⁹¹ Al igual que otros escritores de la época, Vallejo creyó ver en el régimen socialista al sucesor del régimen capitalista. El primero se distinguió –según el escritor–, por la solidaridad y búsqueda del “triunfo libre y universal de la vida”; por el contrario el régimen capitalista era considerado como un sistema viciado por la competencia entre los hombres, por el espíritu del “match” y del “record”, y por la vida que pasa “mirando individualmente el horizonte”. El tema de la sucesión de regímenes sociales es importante, porque si Vallejo pensó en la emulación y concentración del trabajo como características del arte revolucionario socialista, la idea de los trabajadores del campo y la mina fue el primer antecedente en su poesía, ‘socialización del trabajo’ que posteriormente fue trasladado al ambiente ciudadano a través de la figura del militante y el soldado. CÉSAR VALLEJO, “Concurrencia capitalista y emulación socialista”, en *Contra el secreto profesional*, Mosca Azul, Lima, 1973, pp. 11-12.

echan toda la frente en sus saluciones;
carecen de reloj, no se jactan jamás de respirar
y, en fin, suelen decir: Allá, las putas, Luis Tabuada, los ingleses;
¡allá ellos, allá ellos, allá ellos!

Lo fatigoso del campo es recompensado con la suavidad natural y sólida de las palomas; la altura con la que visten a la hora de comer se debe a la “función de fuerza sorda y de zarza ardiendo” al momento de labrar.¹⁹² La pretensión, hipocresía o egoísmo les son ajenos a los campesinos, pues ellos son francos y abiertos, viven por y para la tierra. Sin embargo, lo significativo del poema “Gleba” radica en la última estrofa, pues el escritor se propone establecer la distinción entre el hombre de la ciudad y el hombre del campo a partir de la expresión “por cierto”, como queriendo agregar algo que hasta ahora había quedado al margen sin necesariamente señalar su importancia. En seguida se dirige a su referente por medio de un arcaísmo, “aquestos”, mediación que vuelve más oral e inmediato al poema. Esta forma nominativa de sumar al interlocutor al discurso poético es un recurso varias veces utilizado en *Poemas en prosa*. En esta ocasión la forma nominativa tiene la misma finalidad, llamar la atención del interlocutor simulando una breve digresión para después volver al punto central del poema, elemento que intensifica el final de la estrofa cuando la voz es cedida a los labriegos: “Allá, las putas, Luis Tabuada, los ingleses;/¡allá ellos, allá ellos, allá ellos!”. Dicha expresión u oralidad hace que la oposición entre el campo y la ciudad sea más profunda y directa, pues los

¹⁹² José Promis destaca uno de los rasgos más importantes de la poesía de Vallejo al cual no se le ha prestado demasiada atención; este aborda el tema de lo *bajo* y lo *alto* como espacios de renovación. Ambos conceptos no se refieren propiamente a un espacio físico, sino al ámbito donde tiene lugar la redención social del proletariado: “La afirmación del poder ascendente de esta misma fuerza subterránea determina la salutación lírica a los mineros y a los labriegos de *Poemas humanos*, como asimismo la admonición que el hablante desarrolla en “Parado en una piedra”, del mismo libro. JOSÉ PROMIS, “La percepción de la profundidad en César Vallejo”, *Revista de Crítica Latinoamericana*, año 12, no. 23 (1986), p. 14 <<<http://www.jstor.org/stable/4530239>>>.

campesinos identifican a la civilización con la explotación y la prostitución; se mantienen al margen y observan cómo la vida social del hombre moderno se aleja cada vez más de la esencia vital de una sociedad igualitaria: la ‘socialización del trabajo’. En resumen, los labriegos y posteriormente los mineros representan el punto de partida para el cambio social y la creación de un nuevo tipo de hombre: “como ellos, el hombre nuevo será un trabajador que dedique sus energías a la creación del bien común; como ellos, el hombre nuevo poseerá un espíritu fraternal y un sentido de la colectividad”.¹⁹³

Sobre el análisis de las formas nominativas referidas anteriormente, habría que agregar algunas expresiones de “Telúrica y magnética” en donde el lenguaje es menos preciso y más coloquial y cada elemento del poema es ubicado según el designio artístico del poeta; no obstante, este carácter no se debe a la desesperación o presentimiento de la muerte, ni mucho menos a la imposibilidad de Vallejo por poetizar pulidamente, como menciona Saúl Yurkievich,¹⁹⁴ sino más bien a la necesidad de establecer una comunicación directa por medio de un lenguaje desnudo y actual: “¡Papeles, cebadales, alfalfares, cosa buena!”; “¡Lo entiendo todo en dos flautas/ y me doy a entender en una quena!/ ¡Y los demás, me las pelan!...”. En el caso de “Telúrica y magnética” las expresiones “cosa buena” o “me las pelan” son modulaciones de lenguaje popular que subvierten la estructura tradicional del discurso poético y lo acercan a la actualidad,¹⁹⁵ característica que concuerda con la opinión de Julio Ortega al distinguir en la oralidad una

¹⁹³ JAMES HIGGINS, *Op. cit.*, p. 316.

¹⁹⁴ SAÚL YURKIEVICH, *Valoración de Vallejo*, Universidad Nacional del Noreste, Argentina, 1958, p. 44.

¹⁹⁵ Según Yurkievich, aún cuando la poesía comunica la crudeza, el horror o el espanto, siempre profundiza y clarifica los sentidos. A juicio del crítico algunas expresiones en *Poemas humanos* van en contra de la poesía misma, pues ni depura o clarifica los sentidos y son de una “osadía gratuita”. Al igual que las expresiones arriba descritas, los versos que enumera Yurkievich tienen el mismo origen e igual intención: son modulaciones del lenguaje popular que tienden a la expresión directa. *Ibíd.*, p. 47.

función comunicativa: la concientización del lenguaje y la irrupción física de la escritura:

En los poemas póstumos la oralidad es, más bien, una desnudez de la conciencia del mismo decir, una irrupción de la actualidad física de la escritura – la voz repentina abriéndose en el fondo del poema. El aquí y el ahora se abren paso a través de la actualización del coloquio, en sus giros más orales.¹⁹⁶

Como hemos enfatizado, Vallejo ensaya una poética materialista apreciable en *Poemas humanos*, tal es el caso de “Los mineros salieron de la mina”, poema en donde los trabajadores representan la posibilidad de un hombre completo o superior a partir de su relación con los medios de producción y la fraternidad que existe entre ellos. En él, los mineros encarnan la vanguardia del hombre dispuesto a trascender su individualidad al tiempo que reflejan la búsqueda de Vallejo por encontrar un tipo de razonamiento distinto del pensamiento abstracto y e intelectual de las vanguardias:¹⁹⁷

Los mineros salieron de la mina
remontando sus ruinas venideras,
fajando su salud con estampidos
y, elaborando su función mental,
cerraron con sus voces
el socavón, en forma de síntoma profundo. Era de ver sus polvos corrosivos!

¡Era de oír sus óxidos de altura!
Cuñas de boca, yunques de boca, aparatos de boca (¡Es formidable!)

En el fragmento anterior, el trabajo goza de una cualidad positiva y creadora: mientras los mineros a través de su “función mental” destruyen las profundidades de la tierra, al mismo tiempo construyen y son partícipes del “antiguo juego de la naturaleza”. Como menciona Saúl Yurkievich, Vallejo no expone aquí una teoría socialista sino que canta y transmite la

¹⁹⁶ JULIO ORTEGA, “Proceso de la nominación poética”, *Hispania*, vol.72, no. 1 (1989), p. 17. <<<http://www.jstor.org/stable/342656>>>.

¹⁹⁷ JEAN FRANCO, “La temática: de *Los heraldos negros* a los *Poemas póstumos*”, en *César Vallejo: Obra poética*, Colecciones Archivos, México, 1989, p. 595.

admiración que estos hombres le provocan,¹⁹⁸ siendo las voces de los mineros las que cierran el socavón y le dan forma. En otras palabras, es por medio del trabajo que los hombres se cosifican y las cuñas, los yunques o los aparatos, pasan a ser la sinécdoque de quienes “remontan sus ruinas venideras” y “forjan su salud con estampidos”. Lo significativo de la estrofa anterior es la ubicación del yo poético, pues al igual que en “Gleba”, el lugar donde se sitúa parecería ser externo, es decir, estar ubicado al margen limitándose únicamente a observar a los trabajadores y comunicarnos su admiración entre paréntesis: “(¡Es formidable!)”. Sobre este aspecto, una de las características que comparte la poesía de Vallejo con obras de otros escritores de la época, es la sensación de inferioridad del escritor frente a las clases sociales revolucionarias. Aunque en “Gleba” y “Los mineros salieron de la mina” no es tan evidente dicha sensación, sí podemos entrever por medio de ellos la postura que Vallejo adoptará cuando el canto se dirija al bolchevique de “Salutación angélica”. No obstante, continuando con el himno dedicado a los mineros, resalta nuevamente cómo en la búsqueda de la expresión directa se transgrede la función lógica del verso, dejando que la oralidad refuerce el sentido o sentimiento que quiere expresarse:

El orden de sus tómulos,
sus inducciones plásticas, sus respuestas corales,
agolpáronse al pie de ígneos percances
y airente amarillura conocieron los trístidos y tristes,
imbuidos
del metal que se acaba, del metaloide pálido y pequeño.

Craneados de labor,
y calzados de cuero de vizcacha
calzados de senderos infinitos,
y los ojos de físico llorar, creadores de la profundidad,
saben, a cielo intermitente de escalera,

¹⁹⁸ SAÚL YURKIEVICH, *Op, cit.*, pp. 61-62.

bajar mirando para arriba,
saben subir mirando para abajo.

Según los versos anteriores la muerte y el trabajo son una constante en la vida de los hombres. En el “orden de sus túmulos” se alude a la tumba erigida de la tierra y a las rocas volcánicas que de ella extraen los mineros, quienes mediante sus “inducciones plásticas” y “respuestas corales”, es decir, mediante una nueva lógica adquirida en las profundidades, los hombres caen en la cuenta de su condición y del sentido que ésta posee. Las respuestas que encuentran se agolpan al pie de los percances y la tristeza emerge al conocer la finitud y pequeñez de sus vidas. En consecuencia, si a través del trabajo los mineros logran ser conscientes de la mortalidad de sus vidas y la tristeza que ésta les provoca, también es el elemento principal que los complementa y los hace trascender. Las características aquí descritas son para el poeta las particularidades imprescindibles del nuevo héroe, y es por ello que el poema termina con una estrofa en la que se exalta y se brinda por los mineros:

¡Llor al antiguo juego de su naturaleza,
a sus insomnes órganos, a su saliva rústica!
¡Temple, filo y punta, a sus pestañas!
¡Crezca la yerba, el líquen y la rana en sus adverbios!
¡Felpa de hierro a sus nupciales sábanas!
¡Mujeres hasta abajo, sus mujeres!
¡Mucha felicidad para los suyos!
¡Son algo portentoso, los mineros
remontando sus ruinas venideras,
elaborando su función mental
y abriendo con sus voces
el socavón, en forma de síntoma profundo!
¡Llor a su naturaleza amarillenta,
a su linterna mágica,
a sus cubos y rombos, a sus percances plásticos,
a sus ojazos de seis nervios ópticos
y a sus hijos que juegan en la iglesia
y a sus tácitos padres infantiles!

(“Los mineros salieron de la mina”)

La plasticidad en el elogio a los mineros es impresionante, pues no intenta describir de manera concreta las proporciones o actividades de los hombres, sino la armonía entre líneas y colores que tienen como único fin atender a “bellezas estrictamente poéticas”, estética a la que aludimos en el aparatado anterior cuando señalábamos la búsqueda de Vallejo por una poética capaz de transportar la estética de Picasso. Al parecer la estética de Picasso logra ensayarse en este poema, pues asociado a la transgresión lógica del verso el poeta reúne elementos que no necesariamente guardan alguna semejanza o coherencia con la actividad de los mineros, sino que logran reconstruir la figura referencial y la enaltecen. Creemos que el mismo procedimiento ocurre al inicio de “Salutación angélica”, ya que al referirse a los hombres de diferentes países Vallejo crea la estampa de cada uno de ellos para posteriormente contraponerlas con la figura del bolchevique. La designación de cada hombre se define por un rasgo específico que no forzosamente corresponde a su referente real. Esta designación a partir de objetos o elementos naturales alcanza una gran emotividad y resonancia en los últimos versos, los cuales revelan el sentido de la estrofa y el espacio de composición vallejiano en donde los objetos o personajes son descompuestos y descritos a partir de sus particularidades.¹⁹⁹

Por otra parte, Jean Franco alude a las reminiscencias comunistas en “Los mineros salieron de la mina”, señalamiento que nos gustaría rescatar porque precisamente revela el conocimiento de mítines y reuniones comunistas que tenían por costumbre brindar por

¹⁹⁹ Cfr. p. 70.

los héroes del pueblo.²⁰⁰ Lo anterior adquiere mayor importancia cuando en otro de sus artículos Jean Franco sugiere la aparición del militante como la representación de una nueva era en la evolución del hombre.²⁰¹ En el caso de “Los mineros salieron de la mina” el yo poético no es el extranjero que recuerda con nostalgia su tierra natal, ni tampoco el miserable o desocupado que en otros poemas aparece. Por el contrario, en esta ocasión el sujeto del discurso poético parece ser un militante o bolchevique, pues las expresiones utilizadas recuerdan el tipo de lenguaje socialista utilizado en “Telúrica y magnética”:

¡Mecánica sincera y peruanísima
la del cerro colorado!
¡Suelo teórico y práctico!
¡Surcos inteligentes; ejemplo: el monolito y su cortejo!
[...]
¡Oh campos humanos!
¡Solar y nutricia esencia de la mar,
y sentimiento oceánico de todo!
¡Oh campo intelectual de cordillera,
con religión con campo, con patitos!
[...]
¡Sierra de mi Perú, Perú del mundo,
y Perú al pie del orbe; yo me adhiero!

Las expresiones propias del lenguaje militante aparecen también en poemas como “Otro poco de calma” o “Parado en una piedra”: “¡cómo oye deglutir a los patrones/ el trago que

²⁰⁰ JEAN FRANCO, *Op. cit.*, p. 595.

²⁰¹ Para Jean Franco la consecuencia de esta nueva poética en *Poemas humanos* es doble: por una parte, el individuo parece estar en transición; es decir, entre dos estados o etapas de la humanidad totalmente radicales, recuérdese al yo poético de “Epístola a los transeúntes” que existe entre “dos potestades de ladrillo” y sufre el “lenguaje directo del león”. Por otra parte, y es precisamente esto lo que aparta a *Poemas humanos* de *Trilce*, el poeta descubre que la cura para la angustia y la muerte radica en el cambio de conciencia de los hombres; sin embargo, dicho descubrimiento, asegura Jean Franco, es el mayor problema en la poética de Vallejo, pues al exaltar al nuevo hombre la figura del poeta es degradada sin poder idealizarse él mismo como el nuevo tipo de hombre. Resumiendo la idea de Jean Franco podríamos adelantar que existen dos sujetos del discurso poético en tensión: uno representa la intrascendencia del sujeto y la angustia por la muerte y el dolor, algunas veces identificado con el yo empírico del poeta; el otro sujeto representa el siguiente paso en la evolución del hombre, es el militante cuya idealización surge del propio poeta. JEAN FRANCO, “Vallejo and the Crisis of the Thirties”, *Hispania*, vol.72, no. 1 (Mar., 1989), <<http://www.jstor.org/stable/342659>>, p. 44.

le falta, camaradas,/ y el pan que se equivoca de saliva,[...] (“Parado en una piedra”); “Otro poco de calma, camarada;/un mucho inmenso, septentrional, completo. (“Otro poco de calma”)”. Sin embargo, es en “Los mineros salieron de la mina” donde se encuentra el mayor número de expresiones socialistas. Por su parte, a diferencia de “Salutación angélica” el sujeto del discurso poético no se distingue de la figura del bolchevique, sino que parecería formar parte del ambiente comunista al exclamar: “¡Salud, oh creadores de la profundidad!... (Es formidable)”.²⁰²

Paralelamente a las formas nominativas y a la subversión de valores sociales de los campesinos y mineros, Vallejo integra en sus poemas a personajes superiores, revolucionarios y transgresores, estos son el miliciano español y el militante bolchevique. Aunque en *Poemas humanos* únicamente aparece la figura del bolchevique ruso, consideramos pertinente destacar las similitudes que tiene éste con el miliciano español de *España, aparta de mí este cáliz*, pues como menciona James Higgins, sabemos que la Guerra Civil Española fue para Vallejo más que un acontecimiento histórico y una lucha contra el fascismo: representó la lucha del hombre por crear una nueva sociedad universal, y la República era el ejemplo más cercano de una nueva sociedad por venir. En tanto que héroe de la República, el miliciano no solamente se sacrificaba por su patria sino también por la humanidad. Al igual que el bolchevique ruso, el soldado español será

²⁰² En la ponencia leída por Vallejo en el II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura, resalta la forma en cómo el poeta se dirige al auditorio en repetidas veces: “Camaradas: Los pueblos iberoamericanos ven claramente en el pueblo español en armas una causa que le es tanto más común cuanto que se trata de una misma raza [...]”. Más adelante Vallejo no solamente se limita a llamar a sus interlocutores “camaradas”, sino que se identifica junto con los demás como un escritor libre y revolucionario: “Para nosotros, los escritores revolucionarios, un hombre culto es el hombre que contribuye individual y socialmente al desarrollo de la celebridad en un terreno, libre de concordia, de armonía y justicia por el progreso común e individual”. CÉSAR VALLEJO, “La responsabilidad del escritor”, en *El arte y la revolución*, El Mono Azul, núm. 4, Madrid, 1939, p. 44.

comparado con Cristo por la capacidad de redimir a los hombres: “Éste es un Cristo que marcha intrépidamente a abrazar su cruz para redimir a la humanidad, para conquistar un nuevo mundo”. Así como en ambos poemarios se honra a este nuevo tipo de hombres, también frente a ambos redentores el poeta se siente inferior y duda qué hacer: “Contienda entre dos llantos, robo de una sola ventura,/ vía indolora en que padezco en chanclos/ de la velocidad de andar a ciegas” (“Quiere y no quiere su color mi pecho”).

Con respecto al posicionamiento del escritor frente a figuras como el miliciano español y el militante ruso, James Higgins y Roberto Paoli concuerdan en que la postura de Vallejo es parecida a la del “santo o místico que desespera al ver su propia imperfección y su incapacidad para vivir de conformidad con la imagen de Dios”. El bolchevique y el soldado son personajes proletarios, trabajadores y solidarios que deben convertirse en guerreros antes de empezar un cambio verdadero. Sin embargo, el cambio social que pareciera vaticinar el escritor en sus textos nunca es consumado. Como señala Higgins, es significativo que a pesar de decepcionarse de la revolución en Rusia y ser consciente del fracaso de la República, Vallejo decida mecanografiar la mayor parte de los poemas en donde el triunfo de la revolución y la redención del hombre logran realizarse.

Ahora bien, según lo anterior Vallejo creó y enalteció progresivamente la figura de un hombre superior que encarnara el amor universal y la finalidad de la vida al servicio de los demás. Estos valores los simbolizan dos figuras principales en la poesía póstuma: el bolchevique y el miliciano español. Ambos son comparables a la figura de Dios y tienen como objetivo redimir a la humanidad.²⁰³ Sin embargo, tanto el comunista militante como

²⁰³ Procuramos señalar los cambios enunciativos del discurso poético y la búsqueda de Vallejo por una figura del hombre ideal. Ambos elementos pueden distinguirse en *Poemas humanos*; no obstante creemos

el soldado peninsular no adquieren su importancia a partir de una idea abstracta o religiosa, sino a través de acontecimientos históricos que vive el escritor. Por ejemplo, en su libro *Rusia en 1931* se define al bolchevique como un apóstol que difunde el espíritu comunista por medio del ejemplo y el sacrificio individual:

El bolchevique se distingue por su ejemplaridad revolucionaria [...] Es el abanderado de la causa proletaria. Es el *pioner* del socialismo. Como tal, su conducta participa del heroísmo sacerdotal y artístico; la abnegación y el sacrificio, la audacia y el tesón están en la base de su técnica vital. En el trabajo cotidiano de la fábrica, en su acción militante, en las circunstancias banales de su vida personal, el bolchevique no piensa ni practica nada sino al servicio de la causa revolucionaria [...] Su actividad dolorosa, espontánea y apasionada, desconcierta e impone un respeto casi religioso.²⁰⁴

A propósito del fragmento de *Rusia en 1931*, es en “Salutación angélica”²⁰⁵ donde el poeta laurea al bolchevique expresándole un respeto “casi religioso”. Como sugiere el título, el poema se basa en un pasaje del Evangelio según San Lucas en el que el ángel Gabriel saluda a María y le anuncia que ha sido escogida entre todas las mujeres de la tierra para dar a luz al Redentor.²⁰⁶ Lejos de ser una “galantería poética”, la primera estrofa muestra el ensayo de una poesía que tiende hacia la estética de Picasso. En ella se contrasta a diferentes estereotipos nacionales con el bolchevique universal: los primeros hombres se describen a partir de rasgos específicos, abstractos o fragmentarios; por su parte, el bolchevique es representado como la encarnación del

que alcanzan mayor importancia en *España, aparta de mí este cáliz*. JAMES HIGGINS, *Op., cit.*, p. 324-338.

²⁰⁴ CÉSAR VALLEJO, *Rusia en 1931*, Gráfica Labor, Lima, 1965, p. 163.

²⁰⁵ En la edición *princeps* aparece 1931 como fecha aproximada de composición; sin embargo, las fechas sugeridas por Georgette de Vallejo no suelen ser muy confiables, sobre todo cuando, como es el caso de este poema, no aparece el manuscrito original. Aunque no exista la certeza de haber sido escrito en 1931, es por demás interesante que la misma valoración del bolchevique aparezca en prosa y en verso: mientras en el primero se destaca el respeto casi religioso que deberían de tener los demás hacia el militante, en la poesía el respeto se hace evidente hasta el grado de cederle el lugar del poeta.

²⁰⁶ JAMES HIGGINS, *Op., cit.*, p. 321.

“heroísmo sacerdotal y artístico”, la “ejemplaridad revolucionaria” y la *praxis* de una nueva ética:

Eslavo con respecto a la palmera,
alemán de perfil al sol, inglés sin fin,
francés en cita con los caracoles,
italiano ex profeso, escandinavo de aire,
español de pura bestia, tal el cielo
ensartado en la tierra por los vientos,
tal el beso del límite en los hombros.

Mas sólo tú demuestras, descendiendo
o subiendo del pecho, bolchevique,
tus trazos confundibles,
tu gesto marital,
tu cara de padre,
tus piernas de amado,
tu cutis por teléfono,
tu alma perpendicular
a la mía,
tus codos de justo
y un pasaporte en blanco en tu sonrisa.

Al igual que los mineros que saben subir mirando para abajo o bajar mirando para arriba, o los labriegos de “Gleba” que de sus rodillas bajan ellos mismos por etapas hasta el cielo, el bolchevique de “Salutación angélica” desciende o sube de su pecho y presenta ante los ojos del poeta la figura del hombre ideal: la del trabajador y protector, la del amoroso y el hombre sensible que a diferencia de cualquier otro es el más justo entre todos y obra ‘por’ y ‘para’ los hombres; es hijo natural y hace crecer de sus sustantivos yerba; es comunicativo y posee un pasaporte en blanco en su sonrisa, es decir, comunica sus sentimientos directamente y su amor trasciende las fronteras a través de un gesto de cariño y empatía. Por otra parte, los codos del bolchevique son símbolo de su lucha contra la injusticia; sin embargo, son precisamente estos rasgos los que separan al bolchevique del poeta: el primero tiene un alma perpendicular a la del poeta; es decir, el

alma del bolchevique alude a una posición vertical mientras que la del segundo permanece postrada o rendida. En la siguiente estrofa se menciona el peligro constante que acecha al militante y su abrazo que abarca a todos los hombres:

Obrando por el hombre, en nuestras pausas,
matando, tú, a lo largo de tu muerte
y a lo ancho de un abrazo salubérrimo,
vi que cuando comías después, tenías gusto,
vi que en tus sustantivos creció yerba.²⁰⁷

Si el militante comunista toma las armas y asesina, es por el amor y la conquista de un mundo mejor. Él no come antes sino después del trabajo o la batalla, de ahí el gusto que se observa y la yerba que florece a partir del lenguaje. En la siguiente estrofa resalta el deseo del poeta por parecerse al bolchevique: “Yo quisiera, por eso,/ tu calor doctrinal, tu frío en barras,/ tu añadida manera de mirarnos/ y aquesos tuyos pasos metalúrgicos,/ aquesos tuyos pasos de otra vida”. La actividad y el trabajo al servicio de la humanidad se enaltecen, y el anhelo por el calor en la enseñanza y el frío en la uniformidad aumenta cada vez más por parte del poeta, quien distingue la mirada y el andar propios del “hijo natural del bien y del mal”. El bolchevique mira a los demás hombres con un sentimiento amoroso y fraternal, su andar es el de un hombre templado y seguro, cualidades que adquieren cierta dignidad a partir del arcaísmo “aqesos”, expresión que no solamente

²⁰⁷ La fertilidad en el lenguaje del hombre trabajador no es única del bolchevique. En “Gleba” la palabra cuelga del instrumento de trabajo, es sinécdoque del hombre y manifestación de su sensibilidad. En “Los mineros salieron de la mina” es a través de las voces que el socavón se abre y cierra “en forma de síntoma profundo”. Posteriormente el sujeto del discurso poético exalta la importancia del lenguaje y desea de forma evocativa que de los adverbios de los mineros crezca la yerba, el liquen, la rana. Otro de los rasgos en la poesía de Vallejo que no habíamos precisado, está íntimamente relacionado con la importancia de la palabra, pues ésta tiene que ver con la naturaleza. Como señala Américo Ferrari la naturaleza no ocupa un lugar preponderante en la poesía del peruano; por el contrario, la naturaleza importa sólo como “recinto de la actividad humana” cuyo sentido sólo puede ser transmitido por medio de la palabra y la entonación. AMÉRICO FERRARI, *El universo poético de César Vallejo*, Monte Ávila, Venezuela, 1972, p. 109.

confiere cierta importancia y majestuosidad a los pasos del bolchevique, sino que también expresa la distancia entre éste y el poeta.

Y digo, bolchevique, tomando esta flaqueza
en su feroz linaje de exhalación terrestre:
hijo natural del bien y del mal
y viviendo tal vez por vanidad, para que digan,
me dan tus simultaneas estaturas mucha pena,
puesto que tú no ignoras en quien se me hace tarde diariamente,
en quien estoy callado y medio tuerto.

(“Salutación angélica”)

En este poema, el escritor ha sido relegado a ser un individuo solitario e inferior, estado que de igual forma se manifiesta en “Los mineros salieron de la mina” o “Gleba”, poemas donde el yo poético se sitúa fuera del lugar del trabajador del campo o la mina. En el caso de “Salutación angélica” ocurre que el yo poético permanece al margen y se limita únicamente a laurear la naturaleza del bolchevique. Esta auto-humillación recalca nuevamente la idea de Vallejo sobre la posibilidad de una vida mejor para los demás, mas no para él. A pesar de la capacidad de desdoblamiento que hace de su vida muchas otras vidas, pareciera ser que Vallejo siempre se obstina en reconocerse como el profeta o líder, como el héroe o el mártir del dolor. Se siente débil e incapaz de levantarse por encima de su condición terrestre, condición que a diferencia de él, el bolchevique ha superado hasta el punto de tener varias estaturas. La multiplicidad de tamaños puede entenderse como las distintas actividades que le hacen grande o como la unión de lo individual y universal en la figura del bolchevique.²⁰⁸ Por tal motivo, el poeta cree sentirse culpable de vanidad y egoísmo y expresa abiertamente la pugna constante entre el bien y el mal en la que vive, rasgos que lo avergüenzan hasta hacerlo sentirse insignificante,

²⁰⁸ JEAN FRANCO, “La temática: de *Los heraldos negros* a los *Poemas póstumos*”, en *César Vallejo: Obra poética*, Colecciones Archivos, México, 1989, p. 594.

pues a diferencia del militante él sigue preso de su conciencia individualista y no logra decidirse en seguir los pasos del bolchevique o permanecer en silencio, dividido por una discordia interior que le impide ver claramente: “puesto que tú no ignoras en quien se me hace tarde diariamente,/ en quien estoy callado y medio tuerto”. Esta discordia interior es evidente en la mayor parte de los poemas póstumos, por ejemplo:

Y, en lógica aromática,
tengo ese miedo práctico, este día
espléndido, lunar, de ser aquél, éste tal vez,
a cuyo olfato huele a muerto el suelo,
el disparate vivo y el disparate muerto.

(“Tengo un miedo terrible de ser un animal”)

Contienda entre dos llantos, robo de una sola ventura,
vía indolora en que padezco en chanclos
de la velocidad de andar a ciegas

(“Quiere y no quiere su color mi pecho”)

Todo esto
agítase, ahora mismo,
en mi vientre de macho extrañamente.

(“Al revés de las aves del monte”)

En tanto, convulsiva, ásperamente
convalece mi freno,
sufriendo como sufro del lenguaje directo del león;
y puesto que he existido entre dos potestades de ladrillo,
convalezco yo mismo, sonriendo de mis labios.

(“Epístola a los transeúntes”)

En conclusión, resulta significativo que Vallejo no solamente haya enaltecido la figura del bolchevique como única representación del hombre socialista, sino también al campesino o minero que tiene por antecedentes al indígena de *Los heraldos negros*, libro en donde destacan textos como “Terceto autóctono” o “Mayo”. En el caso de *Los heraldos negros* es apreciable el temprano interés de Vallejo por exaltar la figura del indígena trabajador. No obstante, la diferencia entre *Los heraldos negros* y *Poemas humanos* radica en la forma de referirse al indígena trabajador, pues en el primer poemario se describe el

ambiente mítico y hasta épico en el cual el joven labrador, el “Aquiles incaico”, se dirige a su trabajo: “Hoz al hombro calmoso,/ acre el gesto brioso,/ va un labrador a Irichugo” (“Mayo”). Por su parte, en *Poemas humanos* el trabajador y el militante son descritos en la plenitud de su labor, en la escala de imágenes que tiene por objetivo transmitir el nuevo mito de la producción: la masa, la clase social, la lucha de clases y la conciencia proletaria.

3.3. Más allá del arte proletario: “La paz, la avispa, el taco”, “Transido, salomónico, decente”

Un poema es una entidad vital mucho más orgánica que un ser orgánico en la naturaleza. *El arte y la revolución*. César Vallejo.

Pese a existir un claro tratamiento del trabajo como temática en varios de los poemas póstumos de Vallejo, resulta aún más interesante la propuesta de Nadine Ly al considerar que lejos de poseer un contenido laboral, en *Poemas humanos* también se lleva a cabo una ‘estética del trabajo’ como práctica verbal o taller poético: “De hecho, un poema de Vallejo –apunta Nadine Ly–, siempre *significa* la estética del trabajo verbal, aun cuando no nombra el trabajo, y su referente no es el trabajo”.²⁰⁹ Por tal motivo, a continuación abordaremos dos poemas cuyo contenido es la producción verbal como sujeto central del discurso poético; es decir, no se trata de poemas donde el trabajo sea descrito como aquél que cosifica y complementa al hombre –lo que ocurre en “Gleba”, “Los mineros salieron de la mina” o “Salutación angélica”–, sino al “acto de los actos” representado en el despliegue y manipulación del material lingüístico de la poesía. Los textos elegidos para este apartado son: “La paz, la avispa, el taco, las vertientes” y “Transido, salomónico, decente”.

Al igual que en el análisis de Nadine Ly con respecto al poema “Acaba de pasar el que vendrá”, en “La paz, la avispa, el taco, las vertientes” y “Transido, salomónico, decente”, la construcción poética se presenta como un montaje orgánico cuya producción de sentido se basa en la oposición sintáctica y fonética del lenguaje. Dicho de otro modo, es una maquinaria lingüística que nos obliga a ver formarse y funcionar a diferentes niveles

²⁰⁹ NADINE LY, Op. cit., p. 905.

la composición general del poema.²¹⁰ A diferencia del *collage* dadaísta o el *cadáver exquisito* surrealista, la poesía de Vallejo se presenta aquí como una operación lingüística o “trabajo [dialéctico] que se está llevando a cabo” mediante oposiciones y modulaciones sintácticas. No busca la liberación del subconsciente o la construcción de un espacio evocativo, sino más bien la constitución de un producto nuevo, dialéctico y capaz de expresar una nueva sensibilidad a través del lenguaje. Dicho lo anterior, lo señalado por Nadine Ly con respecto a *Poemas humanos* no resulta equivocado, pues cada uno de sus poemas es una ‘estética del trabajo verbal’, siendo los ejemplos extremos de esta estética los textos que a continuación analizaremos.²¹¹

La paz, la avispa, el taco, las vertientes,
el muerto, los decilitros, el búho,
los lugares, la tiña, los sarcófagos, el vaso, las morenas,
el desconocimiento, la olla, el monaguillo,
las gotas, el olvido,
la potestad, los primos, los arcángeles, la aguja,
los párrocos, el ébano, el desaire,
la parte, el tipo, el estupor, el alma...

Dúctil, azafranado, externo, nítido,
portátil, viejo, trece, ensangrentado,
fotografiadas, listas, tumefactas,
conexas, largas, encintadas, pérfidas...

Ardiendo, comparando,
viviendo, enfureciéndose,
golpeando, analizando, oyendo, estremeciéndose,
muriendo, sosteniéndose, situándose, llorando...

Después, éstos, aquí,
después, encima,

²¹⁰ Idem.

²¹¹ “En efecto, el poema se presentará realmente como <<taller>> donde choquen entre sí y se opongan, reaccionando unos sobre otros, para llegar a formar un producto nuevo, original, los útiles e instrumentaria de la industria poética. El texto-taller, como calderería de la cita inicial, ostenta y manipula un material específico, y la energía desplegada debe caracterizarse en términos de lenguaje y escritura”. NADINE LY, Op. cit., p. 905.

quizá, mientras, detrás, tanto, tan nunca,
debajo, acaso, lejos,
siempre, aquello, mañana, cuánto,
¡cuánto!...

Lo horrible, lo suntuario, lo lentísimo
lo augusto, lo infructuoso,
lo aciago, lo crispante, lo mojado, lo fatal,
lo todo, lo purísimo, lo lóbrego,
lo acerbo, lo satánico, lo táctil, lo profundo...

(“La paz, la avispa, el taco, las vertientes”)

El presente poema inicia con la enumeración de 28 sustantivos ubicados rítmicamente en el espacio en blanco de la página, lo cual otorga al texto un profundo sentimiento existencial y angustia ontológica del poeta. La siguiente estrofa está compuesta por 14 adjetivos que son modificados al incluir la palabra “trece”. Dicha irrupción rítmica da un sentido distinto al poema, pues es un golpe musical que estremece los sentidos. Antes de “trece” el lenguaje es dócil y ligero, posterior a él, el adjetivo “ensangrentado” aparece y enseguida la estrofa se vuelve fúnebre. Por su parte, la tercera estrofa contiene 12 gerundios: “Ardiendo, comparando,/ viviendo, enfureciéndose,/ golpeando, analizando, oyendo, estremeciéndose,/ muriendo, sosteniéndose, situándose, llorando...”. Esta enumeración continúa el tono fúnebre de su antecesora y se asemeja a un desgarramiento interior, a una degradación gramatical que concluye con el desborde del sentimiento (llorando). A continuación, la cuarta estrofa se conforma de 18 adverbios en la que resalta la repetición de “después”, adverbio que continúa con este montaje sintáctico y complementa a las tres estrofas anteriores. Por su parte, los adverbios dubitativos se ubican entre adverbios de lugar y tiempo, rasgo que torna el sentido del poema en desencanto a partir de la exclamación “cuánto”. Finalmente, la última estrofa

posee 16 adjetivos sustantivados, lo que revierte la exclamación de desengaño y finaliza el poema en una lentitud luctuosa y neutra: “Lo horrible, lo suntuario, lo lentísimo,/ lo agosto, lo infructuoso,/ lo aciago, lo crispante, lo mojado, lo fatal,/ lo todo, lo purísimo, lo lóbrego,/ lo acerbo, lo satánico, lo táctil, lo profundo...”.

Ahora bien, como señala Julio Vélez podríamos deducir que “cada una de estas unidades de apariencia independientes se encuentran al servicio de una unidad poética en la que no es posible –como sí sucede con los textos inorgánicos (vanguardistas) –, desprendernos de ninguna de sus partes”.²¹² Es decir, el poema se edifica a partir de distintos niveles gramaticales y no desde del juego de palabras o mediante la escritura automática del subconsciente. Si compartimos dicha idea estamos indudablemente ante una unidad dialéctica y en movimiento en donde cada palabra se yuxtapone sin ninguna transición aparente o elemento de relación. Dicha “lectura invisible de la gramática” – como el propio Julio Vélez la describe–,²¹³ tiene un significado y una emoción que transmitir: es una especie de gradación gramatical que busca alcanzar diferentes grados de expresividad y significación a través de la fonética y manipulación de las palabras.

Sin embargo, “La paz, la avispa, el taco” no es una excepción de la ‘estética del trabajo verbal’ en *Poemas humanos*, pues recordando a Nadine Ly, cada poema funciona como un texto-taller que trae a escena la producción poética del artista. Es por ello que al referirnos a la ‘estética del trabajo’ como la *mise en scène* de la producción verbal lo argumentemos en términos de lenguaje y escritura, es decir, en el sentido de una

²¹² JULIO VÉLEZ, *Op., cit.*, p. 99.

²¹³ Ídem.

operación lingüística que tiene por objetivo mostrar “la indumentaria de la industria poética”.²¹⁴ Tal es el caso del siguiente texto: “Transido, salomónico, decente”. En él nuevamente se trabaja en una “unidad de producción” concienzudamente ordenada, carente de transiciones o elementos de relación claros –salvo el encabalgamiento de versos según su puntuación–, además de la emotividad y significación que el poema alcanza mediante la manipulación del lenguaje.

Transido, salomónico, decente,
ululaba; compuesto, caviloso, cadavérico, perjuero,
iba, tornaba, respondía; osaba,
fatídico, escarlata, irresistible.

En sociedad, en vidrio, en polvo, en hulla,
marchóse; vaciló, en hablando en oro; fulguró,
volteó, en acatamiento;
en terciopelo, en llanto, replegóse.

¿Recordar? ¿Insistir? ¿Ir? ¿Perdonar?
Ceñudo, acabaría
recostado, áspero, atónito, mural;
meditaba estamparse, confundirse, fenecer.

Inatacablemente, impunemente,
negramente, husmeará, comprenderá;
vestirás oralmente;
inciertamente irá, acobardaráse, olvidará.

(“Transido, salomónica, decente”)

El poema alterna adjetivos, verbos, sustantivos y adverbios de modo construyendo un discurso ordenado en frases elípticas.²¹⁵ A pesar de la ausencia del sujeto, es el primer poema que habrá de ser considerado como un caso límite en la escritura de *Poemas*

²¹⁴ NADINE LY, Op. cit., p. 905.

²¹⁵ AMÉRICO FERRARI, *El universo poético de César Vallejo*, Monte Ávila, Venezuela, 1972, p. 302.

humanos”,²¹⁶ pues como señala Américo Ferrari, en esta ocasión se trata un poema basado en la composición y corte sintácticos.

Así como la obra de Eisenstein lograba un efecto *cinodialéctico* a base de la composición y el corte (*découpe*), a la ‘estética del trabajo verbal’ aquí referida le correspondería un efecto similar al cinematográfico, un efecto poético-dialéctico que presente las fuerzas e instrumentos elementales de la producción artística, “los avatares de la materia prima, el materialismo dialéctico de la historia, el movimiento y el reposo de la vida”.²¹⁷ No obstante lo anterior, existe un problema en común entre “La paz, la avispa, el taco” y “Transidónico, decente”. Y es que resulta difícil categorizar en términos de arte revolucionario a ambos poemas. En otras palabras, no posible definir si éstos pertenecen a un arte proletario, ya que no hay referencias explícitas de un compromiso con la causa obrera –categoría que sí es apropiada para “Salutación Angélica” u “Otro poco de calma, camarada”–. Pese a ello, en ambos poemas sí persiste la intensión de Vallejo por

la capacidad dialéctica de Vallejo para construir un tipo de poesía

en términos de arte revolucionario no podemos definir a “Transido, salomónico, decente” como un poema proletario o militante, ya que a diferencia de, en este texto es dif

²¹⁶ Ídem.

²¹⁷ CÉSAR VALLEJO, *Rusia en 1931*, Gráfica Labor, Lima, 1965, p. 160.

pues estamos, tomando la idea de Marx respecto a la obra artística, frente a un arte que no solamente produce un objeto para el sujeto, sino también un sujeto para el objeto: “El objeto de arte –de igual modo que cualquier otro producto– crea un público sensible al arte, capaz de goce estético. De cómo que la producción no solamente produce un objeto para el sujeto, sino también un sujeto para el objeto”.²¹⁸ Este límite en la poesía de Vallejo puede concebirse como el ensayo de una poesía socialista en donde la materia prima del escritor –el lenguaje–, es simultáneamente la demostración del trabajo verbal así como el producto acabado que tiene como propósito expresar una nueva sensibilidad.

Conclusiones

La reconstrucción de la ‘estética del trabajo’ en la obra póstuma de César Vallejo, fue presentada aquí como una propuesta estética contigua al surgimiento de las vanguardias artísticas y continua al compromiso social que el escritor reforzó con su adhesión al marxismo. Decimos que el compromiso social fue reforzado a través del marxismo porque, como destacamos, éste tuvo sus antecedentes antes de la salida de Vallejo del Perú con la generación de 1919, generación que pudo sintetizar un vanguardismo político y artístico a través de una búsqueda identitaria propiamente sudamericana. No obstante, fue hasta su llegada a París y sus visitas a la URSS que el escritor evidenció dicho vanguardismo. Principalmente porque durante la primera década del siglo XX, Vallejo buscó lo que a primera vista también intentaron los vanguardistas europeos: un arte

²¹⁸ CARLOS MARX, *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política (Grundrisse)*, I, trad. De Pedro Scaron, México, Siglo XXI, 2001, pp. 12-13.

nuevo capaz de reintegrarse y cumplir una función social, una *praxis vital* o constructiva. Sin embargo, a diferencia de aquellos que atacaban la *institución* y *autonomía* del arte esteticista, Vallejo supuso que al plantear una nueva poética el arte debía adquirir de igual forma una dimensión ideológica distinta, siendo el marxismo la doctrina que pudo trazar los vicios y problemáticas de la estructura capitalista: la enajenación del hombre y la lucha de clases. Consciente de este hecho, el escritor no solamente se tornó crítico frente a movimientos como el dadaísmo, cubismo o surrealismo –por mencionar los más importantes–, sino que además los concibió como resultado de una crisis general en la sociedad burguesa, síntoma de los procesos de producción industrial y carentes de un sentido revolucionario en arte, pues para Vallejo el verdadero *arte revolucionario* debía surgir “por abajo”, es decir, a partir de acontecimientos sociales inmediatos (la lucha del proletariado) y mediante formas y contenidos nuevos (la ‘socialización del trabajo’). Interesado en un nuevo tipo de arte el escritor pudo concebir las etapas o fases del mismo: un *arte proletario* o *bolchevique* dirigido a la concientización de las masas trabajadoras; y un *arte socialista* que suponía una sensibilidad nueva a través de temas y procedimientos igualmente nuevos.

Si bien el *arte revolucionario* esbozado por Vallejo, apareció en *El arte y la revolución* como tentativa y descripción teórica, de igual forma en *Rusia en 1931* se atendió a un arte ruso con semejantes características a las descritas por el escritor. A este respecto, el arte ruso de los años treinta buscó reintegrar el quehacer artístico por medio de una estética pragmática en donde el trabajo o la ‘socialización del trabajo’ proyectara no sólo el compromiso del arte soviético con el proletariado, sino también una actividad creadora

que pudiese desenajenar al individuo y concientizarlo a través de procedimientos distintos; es decir, representar en el arte la otra cara de la superestructura económica que lo enajenaba: el trabajo, los medios de producción y las fábricas. Este método de concientización social lo clasificó Vallejo como arte proletario o bolchevique –primera etapa del arte revolucionario–. Derivado de dicho convencimiento y aproximación al arte proletario, Vallejo procuró trasladar a su poesía los mismos medios y técnicas artísticas de la ‘estética del trabajo’ ruso, en específico del cine de Serguéi Eisenstein. El traslado de la ‘estética del trabajo’ a su obra poética fue concebida en contenido y en forma. En otras palabras, el escritor optó por representar al trabajo como contenido temático de su poesía, siendo los campesinos, mineros y bolcheviques los arquetipos del nuevo hombre socialista y trabajador. Pero de igual forma Vallejo trasladó a su obra dicha estética a través de un tratamiento distinto del trabajo. Es decir, concibió a éste como una *mise en scène* de la producción verbal, como un *texto-taller* en el cual se evidenciara al trabajo verbal como representación de un nuevo tipo de poesía, y por consiguiente como representante de una nueva sensibilidad, más humana y universal, más justa y evolutiva: una sensibilidad socialista.

Bibliografía

- Anguiano de Miguel, Aida, "Interrelaciones entre las artes y la arquitectura en <<De Stijl>>," en *Anales de Historia del Arte*, No. 3, 297-313, Editorial Complutense, Madrid, 1991-92.
- Badiou, Alain, *El siglo*, Manantial, Buenos Aires, 2006.
- Barroso Villar, Julia, *Tema, iconografía y forma en las vanguardias artísticas*, Castrillón, Asturias, 2005.
- Bataille, Georges, *Obras escogidas*, Fontamara, México, 2006.
- Benjamin, Walter, *El autor como productor* (1934), Trad. Bolívar Echeverría, <<<http://www.bolivare.unam.mx/traduccion/EI%20autor%20como%20productor.pdf>>>.
- , *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Itaca, México, 2003.
- , *Denkbilder. Imágenes que piensan*, Abada Editores, Madrid, 2012.
- Beverly, John, "El tungsteno de Vallejo: Hacia una reivindicación de la "Novela social", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 15, no. 29, Actas del simposio: "Latinoamérica: Nuevas Direcciones en la Teoría y Crítica Literarias" (Dartmouth, abril de 1988), (1989), pp. 167-177, <<<http://www.jstor.org/stable/4530426>>>.
- Bevir, Mark, "<<Una radicalidad particular>>: el legado vanguardista en la ética postmoderna," en *Foro Interno*, No. 9, 2009, pp. 43-64, <<[file:///C:/Users/uam/Downloads/8600-8681-1-PB%20\(1\).PDF](file:///C:/Users/uam/Downloads/8600-8681-1-PB%20(1).PDF)>>.
- Bozal, Valeriano (Ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, 3ª ed., Vol. I y II, La balsa de la Medusa, Madrid, 2004.
- Breton, André, *Manifiestos del surrealismo*, Trad. Aldo Pellegrini, Argonauta, Buenos Aires, 1932.
- Bruce Marticorena, Enrique, *Madre y muerte inmortal: género, poética y política desde los textos de César Vallejo*, Universidad San Ignacio de Loyola, Lima, 2014.
- Bruzual, Alejandro, "Los viajes de César Vallejo a la Unión Soviética: la dialéctica del vaso de agua," en *A contra corriente*, Vol. 4, No. 1, 2006, pp. 23-39, <<www.ncsu.edu/project/acontracorriente>>.
- Bürger, Peter, *Teoría de la vanguardia*, Península, Barcelona, 1987.

- Calinescu, Matei, *Cinco caras de la modernidad: Modernismo, Vanguardia, Decadencia, Kitsch, Postmodernismo*, Tecnos, Madrid, 1991.
- Calderón Gómez, Jorge, "Las vanguardias históricas en perspectiva", en *Nómadas. Revista crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, No. 12 (2005/2), Universidad Complutense de Madrid, pp. 1-34, <<<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/nomadas/12/jcalderon.html>>>.
- Castro Morales, Belén, "Los horizontes abiertos del cubismo: Vicente Huidobro y Pablo Picasso", en *Anales de literatura chilena*, Año 9, Junio 2008, No. 9, Universidad de La Laguna, Islas Canarias, pp. 149-167.
- Caudet, Francisco, "César Vallejo y el marxismo", *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a César Vallejo*, vol. 2, no. 456-457 (junio-julio 1988), pp. 779-802, <<<http://www.cervantesvirtual.net>>> (11/08/09).
- Chang-Rodríguez, Eugenio, "Sobre la angustia y las alteraciones lingüísticas en César Vallejo", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 3, No. 5 (1977), pp. 49-55, Centro de Estudios Literarios "Antonio Cornejo Polar"-CELACP, <<<http://www.jstor.org/stable/4529827>>>.
- Coyné, André, *César Vallejo*, Nueva Visión, Argentina, 1968.
- Dawes, Greg, "Más allá de la vanguardia: la dialéctica y la teoría estética de César Vallejo", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 32, no. 63/64 (2006), pp. 67-85, <<<http://www.jstor.org/stable/25070324>>>.
- De Costa, René, *Vicente Huidobro: poesía y poética (1911-1948)*, Alianza, Madrid, 1996.
- De Micheli, Mario, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza, Madrid, 2008.
- De Vallejo, Georgette, *Apuntes biográficos sobre Poemas humanos y Poemas en prosa*, Moncloa, Lima, 1968.
- Didi-Huberman, Georges, *Ante el tiempo*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2008.
- Docter, Mary, "La piedra y la masa: Un análisis comparativo de dos textos", *Hispania*, vol. 2, no. 1 (Mar., 1989), pp. 73-77, <<<http://www.jstor.org/stable/342664>>>.
- Duffey, J. Patrick, "El arte humanizado y la crítica cinematográfica de Jaime Torres Bodet y César Vallejo", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, No. 32, 2003, pp. 37-52.
- Durán, José María, "Sobre el modo de producción de las artes. Marx y el trabajo productivo", *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, No. 17 (2008), pp. 197-206, <<<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2518581>>>.

- Enzensberger, Hans Magnus, "Las aporías de la vanguardia", en *Revista Sur*, No. 285 (noviembre-diciembre), Buenos Aires, 1963.
- Falla Barreda, Ricardo, "Ideas estéticas sobre Vallejo", en *Intensidad y altura de César Vallejo*, Ed. Ricardo Gonzalez Vigil, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 1993, pp. 101-111.
- Fernández Buey F (Trad.), *Constructivismo*, Comunicación, Madrid, 1973.
- Ferrari, Américo, *El universo poético de César Vallejo*, Monte Ávila, Venezuela, 1972.
- , "Poesía, Teoría, Ideología", en *César Vallejo*, ed. de Julio Ortega, Taurus, Madrid, 1974, pp. 391-403.
- Franco, Jean, "La temática: de *Los heraldos negros* a los *Poemas póstumos*", en *César Vallejo, Obra poética*, ed. de Américo Ferrari, Colección Archivos, México, 1988, pp. 575-605.
- , "Vallejo and the Crisis of the Thirties", *Hispania*, vol. 72, no. 1 (Mar., 1989), <<<http://www.jstor.org/stable/342659>>>.
- Fromm, Erich, *Marx y su concepto del hombre*, FCE, México, 1970.
- Foster, Hal, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Akal, Madrid, 2001.
- Foucault, Michel, "El sujeto y el poder", *Revista Mexicana de Sociología*, Vol. 50, No. 3. (Julio-Septiembre, 1988), pp. 3-20 <<<http://links.jstor.org/sici?sici=0188-2503%28198807%2F09%2950%3A3%3C3%3AESYEP%3E2.0.CO%3B2-A>>>.
- , *Genealogía del racismo*, Altamira, La plata, 1996.
- , *La verdad y las formas jurídicas*, Gedisa, Barcelona, 1996.
- , *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2002.
- , *El nacimiento de la clínica: una arqueología de la mirada médica*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2003.
- Gilabert, Joan J., "Arte e historia: La poesía de Vallejo ante la guerra civil española", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 10, No. 20 (1984), pp. 243-256, <<<http://www.jstor.org/stable/4530170>>>.
- Gisselbrecht, André, "Materialismo filosófico y realismo artístico", en *Estética y marxismo*, Planeta-De Agostini, Barcelona, 1986.

- González García, A., Calvo Serraller, F., Marcharn Fiz, S., *Escritos de Arte y Vanguardia 1900/1945*, Akal, Madrid, 2009.
- González Prada, Manuel, *Páginas libres. Horas de lucha*, pról. y notas de Luis Alberto Sánchezm Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1976.
- Granados, Pedro, *Poéticas y utopías en la poesía de César Vallejo*, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 2004.
- Hart, Stephen M., *Religión, política y ciencia en la obra de César Vallejo*, Castalia, Madrid, 1987.
- , "The Chronology of César Vallejo's <<Poemas humanos>>: New Light on the Old Problem", en *The Modern Language Review*, Vol. 97, No. 3 (Jul., 2002), pp. 602-619, <<<http://jstor.org/stable/3737495>>>.
- Hegel, Friedrich, *Filosofía del arte o Estética*, Abada, 2006.
- Henderson, Carlos, "Por una poética en la crítica vallejana: Las leyes del verso en Vallejo", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 13, No. 25 (1987), pp. 81-87, <<<http://www.jstor.org/stable/4530307>>>.
- Higgins, James, *Visión del hombre y la vida en las últimas obras poéticas de César Vallejo*, Siglo XXI, México, 1970.
- Irigoyen, Emilio, "El arte es una máquina de (des)montaje. Fordismo-taylorismo y vanguardias artísticas a principios del siglo XX", en *Scripta Nova. Revista electrónica de geografía y ciencias sociales*, Universidad de Barcelona, Vol. VI, num 119 (7), 1 de agosto de 2002, <<<http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn119-7.htm>>>.
- Kandinsky, Wassily, *Sobre lo espiritual en el arte*, Colofón, México, 2006.
- Lambie, George, *El pensamiento político de César Vallejo y la Guerra Civil Española*, Milla Batres, Lima, 1993.
- Larrea, Juan, *Aula Vallejo*, Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, 1961.
- Layuno Rosas, Ma. Ángeles, "Exponerse o ser expuesto: problemática expositiva de las vanguardias históricas", *Espacio, Tiempo y Forma*, Núm. VII, 1997, pp. 331-354.
- Ly, Nadine, "La poética de César Vallejo: «Arsenal del trabajo»", *Cuadernos Hispanoamericanos*, no. 454-55, vol. II (Abril-Mayo, 1988), pp. 903-935, <<<http://www.cervantesvirtual.com>>>.

- López Vílchez, Inmaculada, "Espacio y vanguardias artísticas", en *Arte, Individuo y Sociedad*, Vol. 19, 2007, pp. 117-134, <<file:///C:/Users/uam/Downloads/6630-6714-1-PB.PDF>>.
- Magnus Enzensberger, Hans, "Las aporías de la vanguardia", Trad. Pablo Simon, en *Revista Sur*, Buenos Aires, No. 285 (noviembre-diciembre), 1963.
- Mariátegui, José Carlos, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Crítica, Barcelona, 1976.
- , *Defensa del marxismo. Polémica revolucionaria*, Biblioteca Amauta, Lima, 1976.
- Manzoni, Celina, comp., *Vanguardistas en su tinta: Documentos de la Vanguardia en América Latina*, Corregidor, Argentina, 2008.
- Marcuse, Herbert, *Un ensayo sobre la liberación*, Joaquín Mortiz, México, 1969.
- Mariátegui, José Carlos, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Crítica, Barcelona, 1976.
- Marx, Carlos, *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política (Grundrisse)*, I, trad. De Pedro Scaron, México, Siglo XXI, 2001.
- Morales Saravia, José, "César Vallejo y la internacionalización", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 10, no. 20 (1984), pp. 55-77, <<<http://www.jstor.org/stable/4530159>>>.
- Ortega, Julio (Ed.), *César Vallejo*, Taurus, Madrid, 1974.
- , "Proceso de la nominación poética en Vallejo", *Hispania*, vol. 2, no. 1 (Mar., 1989), pp. 13-22, <<<http://www.jstor.org/stable/342656>>>.
- Oviedo, José Miguel, "Vallejo entre la vanguardia y la revolución", en *César Vallejo*, ed., Julio Ortega, Taurus, Madrid, 1974, pp.289-334.
- , *Historia de la literatura hispanoamericana*, Vol. III, Alianza, Madrid, 2001, pp. 289-387.
- Pacheco Espejel, Arturo A., "El taylorismo: implicaciones técnicas y políticas, a cien años de distancia", *Gestión y estrategia*. Num. 38 (Julio-Diciembre), 2010, pp. 89-96, <<<http://administracion.azc.uam.mx/descargas/revistagye/rv38/rev38art06.pdf>>>.
- Paz, Octavio, *Los Hijos del Limo*, 1.^a edición 1974. Barcelona: Seix Barral, 1987.

- Pinheiro Machado, Roberto, "La ruptura alienante: tradición, vanguardias y posmodernismo", en *América Latina Hoy*, Universidad de Salamanca, Núm. 30, 2002, pp. 19-41.
- Promis, José, "La percepción de la profundidad en César Vallejo", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 12, No. 23 (1986), pp. 7-15, <<<http://www.jstor.org/stable/4530239>>>.
- Quiroz Trejo, José Othón, "Taylorismo, fordismo y administración científica en la industria automotriz", *Gestión y estrategia*. Num. 38 (Julio-Diciembre), 2010, pp. 75-87, <<<http://administracion.azc.uam.mx/descargas/revistagye/rv38/rev38art05.pdf>>>.
- Reisz de Rivarola, Susana, "Dialogismo y polifonía anárquica en *Trilce* de César Vallejo", *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (1989),
- Rodríguez Lafuente, Fernando, "Arqueología del vanguardismo histórico: introducción al caso hispanoamericano", en *Anales de literatura hispanoamericana*, No. 21. Editorial Complutense, Madrid, 1992, pp.179-190.
- Safón Cano, Vicente, "¿Del fordismo al postfordismo?. El advenimiento de los nuevos modelos de organización industrial", I Congreso de Ciencias Regional de Andalucía: Andalucía en el umbral del siglo XXI, pp. 310-318, <<http://www2.uca.es/escuela/emp_je/investigacion/congreso/mbc011.pdf>>.
- Sáinz de Medrano, Luis, "La vanguardia desde el modernismo", en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, No, 26, II, Servicio de publicaciones, UCM, Madrid, 1997, pp. 309-324.
- Salomón, Noël, "Algunos aspectos de lo humano en *Poemas humanos*", en *César Vallejo*, ed. de Julio Ortega, Taurus, Madrid, 1974, pp. 289-334.
- Sánchez, Luis Alberto, *Vallejo: hombre y poeta libre*, Cuadernos del Congreso por la libertad de la Cultura, París, no. 30 (Mayo-Junio), 1958.
- , *Valdelomar o La belle époque*, FCE, México, 1969.
- Sánchez Vázquez, Adolfo, *Las ideas estéticas de Marx. Ensayos de estética marxista*, Era, México, 1979.
- , *Filosofía de la praxis*, Grijalbo, México, 1980.
- Schimmel, Paul, *Campos de acción: entre el performance y el objeto, 1949-1979*, Vol. Alias, México, 2012.
- Schwartz, Jorge, *Las vanguardias latinoamericanas*, FCE, México, 2002.
- Siebenmann, Gustav, "César Vallejo y las vanguardias", en *Hispania*, Vol. 72, No.1 (Mar., 1989), pp. 33-41, <<<http://www.jstor.org/stable/342658>>>.

Subirats, Eduardo, *El final de las vanguardias*, Anthropos, Barcelona, 1989.

-----, *Una visión del paraíso. Ensayo sobre media, vanguardia y la destrucción de culturas en América Latina*, FCE, México, 2004.

Thomas Bosshard, Marco, "Revisitando el teatro de César Vallejo: La piedra cansada y la reorganización de los procesos productivos", en *Letral*, Núm. 9, año 2012, pp. 1-9
<<<http://bddoc.csic.es:8080/detalles.html?id=704886&bd=ISOC&tabla=docu>>>.

Tzara, Tristan, *Siete manifiestos Dada*, Tusquets, Trad. Huberto Haltter, México, 2013.

Unruh, Vicky, "Mariategui's Aesthetic Thought: A Critical Reading of the Avant-Gardes", en *Latin American Research Review*, Vol. 24, No. 3 (1989), pp. 45-69, <<<http://www.jstor.org/stable/2503698>>>.

Vallas, Steven P., "Rethinking Post-Fordism: The Meaning of Workplace Flexibility", *Sociological Theory*, Vol. 17, No. 1 (Mar., 1999), pp. 68-101. <<<http://www.jstor.org/stable/201927>>>.

Vallejo, César Abraham, "El Romanticismo en la Poesía Castellana", Juan Mejía Baca & P.L. Villanueva, Lima, 1954.

-----, *Rusia en 1931*, Gráfica Labor, 1965.

-----, *César Vallejo. Obra poética completa*, Francisco Moncloa Editores, Lima, 1968.

-----, *Contra el secreto profesional*, Mosca Azul, Lima, 1973.

-----, *El arte y la revolución*, Mosca Azul, Lima, 1973.

-----, *Epistolario general*, Pre-textos, Valencia, 1982.

-----, *Crónicas*, Tomo I y II, UNAM, México, 1984.

-----, *Desde Europa. Crónicas y artículos (1923-1938)*, Ed. Jorge Puccinelli, Fuente de Cultura Peruana, Lima, 1987.

-----, *Correspondencia completa*, Pontificia Universidad del Perú, Perú, 2002.

-----, *Poesía completa*, Axial, México, 2007.

Vásquez Rocca, Adolfo, "La crisis de las vanguardias artísticas y el debate modernidad-postmodernidad", en *Arte, Individuo y Sociedad*, Vol. 17, 2005, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, pp. 133-154.

Vattimo, Gianni, *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, Gedisa, Barcelona, 1987.

Vélez Julio, Antonio Merino, *España en César Vallejo*, vol. 1, Fundamentos, Madrid, 1984.

Vélez, Julio, "Estética del trabajo: una alternativa a la vanguardia", en *Intensidad y altura de César Vallejo*, ed. Ricardo González Vigil, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 1993, pp. 83-100.

Xirau, Ramón y David Sobrevilla (Ed.), *Estética*, Trotta, Madrid, 2003.

Yurkievich, Saúl, *Valoración de Vallejo*, Universidad Nacional del Noreste, Argentina, 1958.

-----, "El salto por el ojo de la aguja: conocimiento de y por la poesía", en *César Vallejo*, ed., Julio Ortega, Taurus, Madrid, 1974, pp.437-448.