

2001
ESQUIVEL BUSTAMANTE, MIGUEL ANGEL

01057

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

La Estética de César Vallejo

TESIS

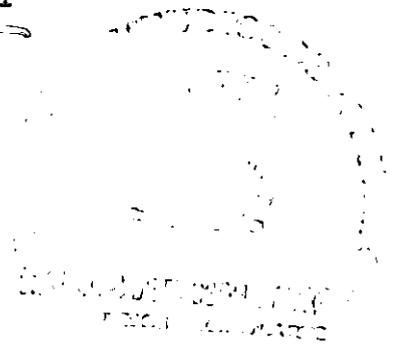
Que para optar al grado de
Maestro en Estudios Latinoamericanos

Presenta:

Miguel Ángel Esquivel Bustamante

Ciudad Universitaria, D.F., octubre de 2001

ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA





Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

NOTA: La realización de *La estética de César Vallejo* se debe, en gran medida, al apoyo que recibí de la DGAPA a través del Subcomité de Becas de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM durante los semestres 1996-I, 1996-II y, de manera parcial, en el semestre correspondiente a 1997-I. Durante el transcurso de la investigación se hicieron varias modificaciones al primer esquema de trabajo; una de los más importantes, quizá, fue la de instrumentar la imagen de una *hoz* y un *martillo* para lograr unificar un cúmulo heterogéneo de cuestiones que no podían dejarse de lado en la exposición del ideario estético del poeta peruano. Imagen ésta de esclarecimiento, de pertinencia teórica, metodológica y que anula todo pretexto literaturizante, me pareció que el agregado de un subtítulo al nombre primero de la tesis no estaba de más. El trabajo de investigación debería intitularse, más justamente, *La estética de César Vallejo. Prisma con hoz y martillo*, aunque por prurito más técnico que teórico, decidí al final dejar constancia del respeto a un criterio inicial y, en cambio, hacer notar en las páginas que siguen la muestra abierta de un procedimiento.

INDICE

Introducción general:
La estética de César Vallejo. Prisma
con hoz y martillo 4

Capítulo primero
Genealogía de una estética.

Introducción: Prisma con hoz y martillo. 24
 1. Todos los Vallejos un Vallejo. 28
 2. Escatología, conversión y apostasía. 40
 3. El reino de este mundo (pero también del otro). 52
 4. Espíritu polémico y nebulosa. 56
 5. Cultura y persuasión de una estética. 64

Capítulo segundo
Contra el secreto profesional.

Introducción: Crónica mínima de un cuadernillo. 73
 1. Contra la estética del reino
 que no es de este mundo. 82
 2. Estética y dimensión cotidiana. 91
 3. Contra toda pedantería: sencillez de símbolo. 96
 4. Nueva estética. 100
 5. El reino de este mundo. 105
 6. Lo humano contradictorio. 113
 7. Cultura y hombre nuevo. 117
 8. Conclusiones a propósito de CSP 120

Capítulo tercero
El arte y la revolución.

Introducción: Crónica mínima de un cuadernillo. 122
 1. Estética del trabajo y crítica de la prestancia
 actualista. 128
 2. Sincronía del ciclo centrípeto
 y ciclo centrífugo. 134
 3. Arte bolchevique, arte socialista,
 arte revolucionario. 139
 4. Estética, maquinismo y vanguardias. 147
 5. Poética. 155
 6. La sensibilidad en la llaga. 162
 7. Estética del trabajo. 175
 8. Conclusiones a propósito de EAyR. 182

Capítulo cuarto
La estética de César Vallejo en la cultura
latinoamericana.

Introducción: Perspectiva y prospectiva
de un ideario. 185

1. La América Latina de César Vallejo. **189**
2. Resonancias y disonancias. **195**
3. Imaginación, significación y política: Vallejo entre
las vanguardias. **201**
4. Digresión. **207**
5. César Vallejo y la estética marxista en América
Latina (algunas relaciones). **209**
6. Actualidad (y conclusiones generales). **220**

Biblio-hemerografía. 231

INTRODUCCIÓN GENERAL:

LA ESTÉTICA DE CÉSAR VALLEJO. PRISMA CON HOZ Y MARTILLO

La crítica sobre la obra poética de César Vallejo es abundante. Pero no ocurre lo mismo en lo que respecta al estudio de su pensamiento estético. Si acaso, se han atendido las poéticas presentes en cada uno de sus poemarios pero no se ha advertido que ellas corresponden a una práctica y a un pensamiento más completo que es el de su estética. Ésta no tiene un carácter sistemático -Vallejo nunca pretendió hacerlo- pero sí un afán ordenador y coherente en lo tocante a la totalidad de su prosa y poesía. Por eso destacan los trabajos de Enrique Ballón Aguirre, Julio Ortega, Rafael Gutiérrez Girardot y Saúl Yurkievich: Ellos han logrado superar la crítica que los antecedió -crítica empirista que no rebasa el ejercicio de la descripción- y también aquella otra, "erudita" -que, por serlo, no

dejaba todavía de atribuir valores fuera de lugar- para demostrar que la libertad de análisis no puede ir más allá de lo que el propio pensamiento estético de César Vallejo esclarece por sí mismo y mejor que la especulación impresionista e irresponsable. Como pocos, César Vallejo escribía como pensaba.¹²³

De este modo ha quedado atrás aquel alud de textos que, fundados en un carácter testimonial, pretendían tener un enfoque indiscutible, y que, en algunos casos, adquirieron matices escabrosos. Recuérdese aquí la polémica que Georgette Vallejo sostuvo con Juan Larrea a propósito de los "excesos" enunciativos que éste, como amigo del poeta peruano, se permitía.¹²⁴ Ello derivó hacia la construcción de una leyenda negra en torno a los usos de los textos originales de Vallejo así como a la elaboración

¹²³De Enrique Ballón Aguirre, por ejemplo, piénsese en *La poética de César Vallejo (un caso especial de escritura)*, Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, 1986. De Julio Ortega se reconoce aquí su minucioso análisis de *Trilce* publicado semana a semana en *Sábado* suplemento cultural del diario mexicano *Uno más uno* durante el año de 1992. De Rafael Gutiérrez Girardot "César Vallejo y 'la muerte de Dios'", ensayo éste que se hace cada vez más imprescindible: *Cuestiones*, F.C.E. México, 1994. Y conviene ratificar la calidad de análisis que Saúl Yurkievich dedica al poeta peruano en *Fundadores de la nueva poesía Latinoamericana*, Barral Editores, Barcelona, 1978.

¹²⁴Cfr. Georgette Vallejo, *Apuntes biográficos*, Laia, Barcelona, 1977, (Obras Completas de César Vallejo no. 3), y: Juan Larrea, *Al amor de Vallejo*, Pre-textos, Valencia, 1980. Al respecto cabe señalar, únicamente, que uno y otro títulos obedecen a un debate que por momentos sobrepasó la cordura académica y se subestimó el propio proceso de trabajo teórico e ideológico de César Vallejo. Juan Larrea, específicamente, intentó dar respuesta a interrogantes y suposiciones que, además de improcedentes, eran impertinentes toda vez que intentaba agotar argumentos teóricos con testimonios sobre la vida íntima del poeta peruano. Lo lamentable de esta situación es que algunos analistas prolongarían no sólo algunas equívocas suposiciones de Larrea sino inmerecidos rencores personales hacia Georgette Vallejo.

consecuente de tesis que todavía hoy se siguen manejando en lo tocante a la vida y obra de Vallejo. Sin duda, el tiempo ha venido poniendo los puntos sobre las íes y a quien más ha convenido esto es al propio poeta -y pensador- cuya obra está más viva que nunca.

El presente trabajo pretende, pues, ir a contracorriente. El mar de la bibliografía crítica sobre César Vallejo exige otra brújula y ésta tiene cuerpo en su pensamiento estético. Quizás éste sea el modesto aporte -en realidad, ambicioso- que puedan tener las consideraciones que en el presente trabajo se asientan. La razón de tales pretensiones obedece a que a César Vallejo se lo ha leído a partir de supuestos críticos que, penosamente, son los que Vallejo mismo criticó en su época y que, además, superó, dejando un conjunto de tesis teóricas que marcan un antes y un después de él y que hasta ahora se han subestimado. Esto es: a Vallejo se lo ha leído y juzgado desde principios provenientes de la estética romántica e idealista, y no desde una crítica y puesta en crisis de ella.

La estética de César Vallejo. Prisma con hoz y martillo hace manifiestas, así, ausencias en la crítica especializada en la obra de Vallejo y omite, intencionalmente, lugares comunes. Con el afán de contribuir a la anotación de nuevos tópicos para la crítica de poesía, de las artes en general y del

estudio de la estética que América Latina necesita, es que en esta tesis se acotan las siguientes temáticas ausentes que interesa dejen de ser tales.

1. El marxismo no ortodoxo que define a la estética de César Vallejo.
2. El carácter escatológico (laico) que caracteriza a su marxismo.
3. El planteamiento de un conjunto de tópicos estético-crítico-valorativos y/o valorativo-críticos en su estética (en atención a la historia y cultura modernas), y
4. La solución crítica de las dificultades teórico-prácticas que César Vallejo cree que América Latina requiere para la constitución de una estética.

Lo planeado no está exento de complicaciones. El orden de los capítulos, por tanto, responde a las siguientes determinantes:

Capítulo primero. Genealogía de una estética.

Aquí se sustenta la tesis de que el ideario estético de César Vallejo proviene de un planteamiento marxista no ortodoxo. Es éste el que da unidad a sus ideas pero no con relación a un orden de argumentación filosófica, materialista, como principio epistemológico, sino planteado desde una perspectiva cultural amplia y compleja que permite a Vallejo abstraer constituyentes estéticos no ahistóricos e idealistas.

De ello se desprende la segunda tesis concerniente a que la estética marxista no ortodoxa de César Vallejo es posible comprenderla por la concepción escatológica que contiene. En este caso, el poeta

estudio de la estética que América Latina necesita, es que en esta tesis se acotan las siguientes temáticas ausentes que interesa dejen de ser tales.

1. El marxismo no ortodoxo que define a la estética de César Vallejo.
2. El carácter escatológico (laico) que caracteriza a su marxismo.
3. El planteamiento de un conjunto de tópicos estético-crítico-valorativos y/o valorativo-críticos en su estética (en atención a la historia y cultura modernas), y
4. La solución crítica de las dificultades teórico-prácticas que César Vallejo cree que América Latina requiere para la constitución de una estética.

Lo planeado no está exento de complicaciones. El orden de los capítulos, por tanto, responde a las siguientes determinantes:

Capítulo primero. Genealogía de una estética.

Aquí se sustenta la tesis de que el ideario estético de César Vallejo proviene de un planteamiento marxista no ortodoxo. Es éste el que da unidad a sus ideas pero no con relación a un orden de argumentación filosófica, materialista, como principio epistemológico, sino planteado desde una perspectiva cultural amplia y compleja que permite a Vallejo abstraer constituyentes estéticos no ahistóricos e idealistas.

De ello se desprende la segunda tesis concerniente a que la estética marxista no ortodoxa de César Vallejo es posible comprenderla por la concepción escatológica que contiene. En este caso, el poeta

peruano se hace de un lenguaje personalísimo que aquí se ha estimado conveniente asir a partir del uso de dos de sus vocablos, **nebulosa** y **espíritu polémico**, para dar a entender de qué modo César Vallejo expone, define y problematiza en estética. Biografía, apunte teórico y exposición de tesis son los afanes de este capítulo primero. Pero también se estimó conveniente definir en este apartado la escritura de **Contra el secreto profesional** y **El arte y la revolución** que toma en cuenta lo siguiente:

La genealogía del pensamiento estético de César Vallejo está dada por su propia plataforma de interpretación crítica (una peculiar hermenéutica) que de manera constante emplea. Es imposible no atenderla ya que, en caso contrario, el extravío del investigador en lo complejo del conjunto de valores críticos que dan cuerpo a su estética es seguro: César Vallejo desarrolla su pensamiento preponderantemente en su trabajo periodístico e intencionalmente, como orden de su estética, en **Contra el secreto profesional** y **El arte y la revolución**, libros de carácter aforístico que hasta ahora no han sido apreciados suficientemente. En César Vallejo el aforismo no es simple accidente de estilo: los aforismos sirven a su discurso estético al dar orientación teórico-práctica a su pensamiento. La explicación de ello, por eso, importa.

Capítulo segundo y tercero. Contra el secreto profesional y El arte y la revolución. Estos apartados tienen un carácter descriptivo. No es otra su procedencia al ser el espacio específico de demostración de tesis y exposición precisa de los constituyentes de la estética de César Vallejo. Es en ***Contra el secreto profesional*** donde el poeta peruano da muestras de su puntilloso ejercicio de abstracción y valoración estética: su peculiar plataforma de interpretación crítica construye imágenes problematizadoras en las cuales el carácter conceptual y el carácter simbólico coexisten logrando que lo que explica el concepto el símbolo lo figura, y de modo inverso, aquello que uno figura el otro lo explica. De acuerdo a estas características es que César Vallejo señala los componentes romántico-idealistas de la estética moderna así como el perfil eurocentrista que la permea . En el capítulo ***El arte y la revolución***, por otro lado, se hace ver que César Vallejo radicaliza su estética al darle tendencia política así como la manera en que como militante comunista se esfuerza por ser un marxista (aunque no ortodoxo) consecuente con sus personales planteamientos. Descripción, análisis y tesis, entonces, son los afanes de estos capítulos.

Capítulo cuarto. La estética de César Vallejo en la cultura latinoamericana. Se intenta en él colocar a la estética de César Vallejo en su justa

Capítulo segundo y tercero. Contra el secreto profesional y El arte y la revolución. Estos apartados tienen un carácter descriptivo. No es otra su procedencia al ser el espacio específico de demostración de tesis y exposición precisa de los constituyentes de la estética de César Vallejo. Es en **Contra el secreto profesional** donde el poeta peruano da muestras de su puntilloso ejercicio de abstracción y valoración estética: su peculiar plataforma de interpretación crítica construye imágenes problematizadoras en las cuales el carácter conceptual y el carácter simbólico coexisten logrando que lo que explica el concepto el símbolo lo figura, y de modo inverso, aquello que uno figura el otro lo explica. De acuerdo a estas características es que César Vallejo señala los componentes romántico-idealistas de la estética moderna así como el perfil eurocentrista que la permea . En el capítulo **El arte y la revolución**, por otro lado, se hace ver que César Vallejo radicaliza su estética al darle tendencia política así como la manera en que como militante comunista se esfuerza por ser un marxista (aunque no ortodoxo) consecuente con sus personales planteamientos. Descripción, análisis y tesis, entonces, son los afanes de estos capítulos.

Capítulo cuarto. La estética de César Vallejo en la cultura latinoamericana. Se intenta en él colocar a la estética de César Vallejo en su justa

correspondencia latinoamericana y enmarcada ella en un orden de condiciones culturales no muy concurridas por la crítica o que, en definitiva, están ausentes en los tópicos de la historia de la cultura latinoamericana como lo es la estética marxista desarrollada por artistas e intelectuales igualmente latinoamericanos y marxistas. Lo que en este capítulo se apunta no intenta, por supuesto, agotar lo que se plantea, sino sólo dejar asentada la perspectiva en que se sitúa la estética de Vallejo. Desarrollar tal perspectiva en su adecuada amplitud, como en su momento se anota, es una tarea que al menos en la presente tesis se propone comenzar hacia la creación de un conjunto de nuevos tópicos culturales necesarios para el siglo XXI.

Seguramente el lector preguntará el motivo de la imagen de un prisma unido a la de la hoz y el martillo: se alude al prisma por ser éste el modo de comprensión y el modo hermenéutico que se ha elegido para asir los valores constituyentes de la estética de César Vallejo. La exposición de lo que en cierta forma sería un conjunto de tópicos estéticos y crítico-valorativos deslinda, de alguna manera, el marco teórico aquí instrumentado y la posibilidad de abstraer lo característico de su ideario estético con base en la concreción de sus componentes teóricos e ideológicos y no otros que resultarían exógenos a él, o inadecuados a su formulación, como la imposición de categorías idealistas tales como la de "genio" u otras, tan

recorridas en todo lo que tiene relación con lo artístico pero que, no por su frecuente uso, son estrictamente teóricas o indiscutibles.¹²⁵ La idea del prisma proviene del propio César Vallejo, quien en su tesis para optar por el grado de bachiller, **El romanticismo en la poesía castellana**, escribió:

*Hace más de una centuria que la mentalidad germana echó las bases de la ciencia crítica en el Arte. Los hermanos Schlegel, que sin disputa representan esta epifanía, tienen la gloria de haber fundado de este modo, el mejor instrumento con el que nuestros tiempos se registran científicamente las diversas manifestaciones del arte bello. Desde entonces la crítica artística ha dejado de ser el ligero análisis de las formas y la observación más o menos incompleta de una determinada manera de la técnica, para convertirse en el juicio amplio y profundo, resultado de una visión científica hecha a través de un prisma, de cuyas múltiples facetas, concurren en armoniosa teoría, muchas luces a una alta y vigorosa conclusión.*¹²⁶

El prisma, en consecuencia, no es aquí una imagen literaria ni pretexto, por tanto, para hacer literatura. El prisma se hace necesario porque como metáfora da cuenta de la multiplicidad de facetas que tiene el pensamiento estético de César Vallejo, y también, de la unidad del **corpus** reflexivo que constituye. Vallejo lo anotó con respecto a la crítica de los hermanos Schlegel, y el que esto escribe lo hace ahora con respecto a él. Las razones son varias:

¹²⁵ Quien ha analizado esto con rigor y claridad es Alberto Hajar Serrano en infinidad de ensayos y artículos. En lo particular, véase sus **Notas para una crítica a las categorías centrales de la investigación artística**, Tesis inédita, UNAM-FFyL. México, 1974.

¹²⁶ Cfr. **Crónicas**, Prólogo, cronología, recopilación y notas de Enrique Ballón Aguirre, UNAM, México, 1985. t. I: 1915-1926, p. 53.

Expresado el ideario estético de Vallejo en forma aforística, la aproximación crítica a él no es sencilla; el prisma, justamente, como cuerpo físico que reúne en sí diversas orientaciones de luz, es la metáfora correspondiente a lo que el aforismo es como cuerpo de argumentación y concentración simultánea de varios planteamientos y afirmaciones. Esto hace que cuando se analiza el aforismo, el resultado sea un número importante no sólo de consideraciones sino de problemas que Vallejo expone para su discusión. En este caso, el crítico alude a la unidad y coherencia del pensamiento de Vallejo, pero a la vez, queda en desventaja cuando intenta, si no agotar, sí explicar de manera suficiente cada cuestión presente. Es más: César Vallejo, por lo no convencional del conjunto específico de valores y símbolos instrumentados, no ayuda mucho a sus exégetas. El que esto escribe asume con humildad las dificultades expositivas que ello provoca y, en razón de que lo que aquí se hizo notar, atiende precisamente al espectro valorativo no convencional del pensamiento estético de Vallejo como lo es la concepción escatológica que lo sustenta.

Ahora bien, si la idea del prisma que aquí se usa proviene del César Vallejo que habla positivamente de los hermanos Schlegel, cabe señalar que tal prisma será puesto en crisis por Vallejo mismo. Es por esto que el prisma al que aquí se alude va unido al símbolo de la

hoz y el martillo, pues él refiere su procedencia marxista: al conjunto de valores constituyentes de su estética no se los advierte como una diáspora de referentes teóricos e ideológicos que corresponden a un eclecticismo sino que son aquellos a los que, histórica y culturalmente situados, César Vallejo da tendencia política.¹²⁷ La estética de César Vallejo es la del poeta y la del militante comunista, y no por ello la tendencia limita normas; por el contrario, zanja dificultades críticas y tópicos polémicos.

Lo que aquí se ha acuñado, entonces, como conjunto de tópicos estético-crítico-valorativos presentes en el pensamiento de César Vallejo, apunta hacia el esfuerzo de asir (y desplegar) una serie de recursos que el poeta peruano construyó o previó como necesarios a la estética como teoría moderna. Planteada la suya no con base en la formulación estricta de lo que se entendería como el uso de categorías y conceptos claramente distinguibles, lo seguro es que tal conjunto da lugar a un proceso de conceptualización complejo. En cierta medida, en este trabajo se hace un llamado de atención sobre la propuesta marxista de Stefan Morawsky, cuando en los años 70 sugería la posibilidad de abrir la concepción de la axiología a cuestiones no

¹²⁷ Enrique Ballón Aguirre ha propuesto, a propósito, una rica e inteligente gama de sugerencias respecto al pensamiento total de Vallejo. Este trabajo las considera y pretende hacerlo exclusivamente en lo que es de condición estética. La articulación crítica es, desde luego, mía, pero poco posible sin el previo trabajo de Ballón Aguirre. Me refiero a la edición ya citada de su trabajo en donde reúne los textos periodísticos de César Vallejo:

solamente morales, o en el peor de los casos, a su reducción como ciencia de valores (sin objeto específico de reflexión); Morawsky, por entonces, optaba por la instrumentación de una axiología en el ámbito de la estética consistente en advertir en el valor artístico el modelo primordial del valor estético, y contrario, entonces, a todo enfoque "ontológico-cosmológico" frecuente dentro de la comprensión más común de la axiología.¹²⁸ Sin aceptar del todo la propuesta de Morawsky (específicamente en lo que concierne a ver sólo en el objeto artístico el principal modelo para la sensibilidad), el interés de este trabajo por el deslinde de tópicos estético-crítico-valorativos en la estética de César Vallejo, pretende, principalmente, hacer ver que el afán por construir conceptos y valores son actitudes teóricas constantes en su proceso de reflexión. Lejano de toda

Crónicas, t. I: 1915-1926 y t. II: 1927-1938.

¹²⁸Para precisar su punto teórico de partida, Morawsky indicaba lo siguiente:

*Considerando lo expuesto hasta aquí, ¿cómo procederemos a realizar la valuación artística, a fin de alcanzar una distinción 'objetiva' del valor? En primer lugar deberemos definir nuestras intenciones con escrupulosidad: separaremos de los hechos **sensu strictu** de aquellos hechos de valor vinculados a nuestras emociones y voluntad. Acto seguido nos esforzaremos por verificar nuestros criterios valuativos, situándolos en el más amplio contexto axiológico. Dicho de otro modo, intentaremos llegar a descripciones intersubjetivas de las normas valuativas. Es este un empeño complicado y difícil, pero 'el punto lógico' estriba en qué tanto estos valores como los criterios de nuestra valuación no pueden aclararse hasta que hayamos comprendido plenamente de dónde proceden nuestros criterios. Las normas justificativas de nuestra elección de hechos de valor, deben apoyarse en un fundamento que no sea del todo personal ni absolutamente (neutralmente) objetivo, sino más bien, sociohistórico. Véase: Stefan Morawky, **Fundamentos de estética** Trad. José Luis Alvarez, Península, Barcelona, 1977. (Historia, ciencia y sociedad, 141).pp 24-25.*

pretensión arbitraria por forzar aquí lo que en Morawsky sería el lugar de una axiología en el ámbito de la estética, en este trabajo sí se estima, en cambio, que la presencia de un conjunto de tópicos estéticos va acompañada, a su vez, de un espectro valorativo-crítico, o bien, de un componente crítico-valorativo que da como resultado un notable ejercicio teórico-ideológico, toda vez que el poeta peruano no exenta a la teoría de filtraciones de dispositivos culturales e ideológicos varios, muchas veces éstos como indicadores de un contexto socio-histórico, o bien, de una orgánica intención política.

De acuerdo a lo anteriormente expuesto, el orden de exposición de este trabajo no es convencional y contraviene, en cierta medida, algunas normas técnicas de rigor academicista (que no académico). La decisión de que así sea, creo, lleva riesgos (pero también aciertos) tanto por la amplitud de algunos argumentos como por el hecho de tomar en cuenta que en algunos casos César Vallejo es muy elocuente o muy directo (como en el caso de algunas consignas políticas, por ejemplo).

El ideario estético de César Vallejo es rico en vericuetos; sus ideas dan la impresión de contradecirse a cada momento, pero, de modo inverso, es Vallejo mismo quien plantea y construye las contradicciones **ex profeso** y no él quien las comete. Su estética es una estética problematizadora y problemática (esto último

no la hace menos). Cada planteamiento estético de César Vallejo está asociado a un segundo o a un tercero que marca contrapuntos, o bien, a un cuarto o quinto que sugiere o expone de otra manera; Vallejo crea, así, dificultades contenidas con un sentido crítico que orienta hacia su explicación. El sentido metafórico del prisma aquí empleado intenta, por tanto, asir sus direcciones. César Vallejo fue muy consciente de lo que esto iba a provocar. Escribió:

Yo no pertenezco a ningún partido. No soy conservador ni liberal. Ni burgués ni bolchevique. Ni nacionalista ni socialista. Ni reaccionario ni revolucionario. Al menos, no he hecho de mis actitudes ningún sistema permanente y definitivo de conducta Sin embargo, tengo una forma afirmativa de pensamiento y de opinión, una función de juicio positiva. Se me antoja que, a través de lo que en mi caso podría conceptuarse como anarquía intelectual, caos ideológico, contradicción o incoherencia de actitudes, hay una orgánica y subterránea unidad vital.¹²⁹

El orden de exposición en este trabajo, ante lo dicho, muestra al pensamiento estético de César Vallejo en la diversidad de formas del discurso con que está compuesta; acota no el carácter literal de sentido sino su polivalencia. Se supone, en consecuencia, a un lector que, sin ser necesariamente conocedor de César Vallejo, lea y disfrute los vericuetos del pensamiento estético del poeta peruano cuando se lo cita de manera textual (en algunas ocasiones necesaria e

¹²⁹ "César Vallejo en viaje a Rusia", *El Comercio*, Lima, 12 de mayo de 1929, (C-II, p 403). Este texto, como bien acota Enrique Ballón Aguirre, tiene un desarrollo más amplio en *Rusia en 1931, Reflexiones al pie del Kremlin y Rusia ante el segundo plan Quinquenal*.

irremediablemente **in extenso**) y note, además, que el orden de argumentación crítica del que esto escribe, no es el seguimiento unidireccional, descriptivo de lo que se cita y se plantea, sino el seguimiento que contrapuntea, asocia y sugiere.

Por último, antes de pasar al estudio genealógico del pensamiento estético de César Vallejo, al análisis específico de **Contra el secreto profesional** y de **El arte y la revolución** y a la evaluación correspondiente de su lugar en la cultura latinoamericana, conviene apuntar, desde ahora, algunas condiciones orientadas hacia un deslinde teórico e ideológico.

Primera condición. La genealogía del pensamiento de César Vallejo ofrece la evidencia de que su estética está lejos de presentarse como una ciencia o filosofía de lo bello. También lo está de aquellos criterios que colocan el arte como única instancia de competencia estética y, por tanto, que dejan fuera otras posibilidades de sentido en que la sensibilidad y el quehacer del hombre tienen preponderante lugar.

César Vallejo comprende lo constituyente de la estética, la sensibilidad, en la concreción de su forma histórica. Intenta advertirla en la multiplicidad de su realidad y orientaciones. Consciente de la peculiaridad de lo estético en la sociedad, lo ubica en la cultura,

y conforme a esta condición, se muestra reacio al uso de categorías situadas de manera exógena a sus planteamientos. Así, antes que un interés epistemológico o filosófico por explicar el marxismo de César Vallejo en su estética, conviene explicarlo, por su procedencia, desde el orden cultural en que está inserto y que corresponde a la propia experiencia de la que parte. Ello con el fin de no caer en un enfoque racional/especulativo que dé lugar a una explicación mecánica, defectuosa y reduccionista de su marxismo y cristianismo, por ejemplo, cuando simbólica y culturalmente no es así:

Un hecho terminado, así fuese la compra de un pan en el mercado, o el paso de un automóvil por la calle, implicará siempre una sugestión generosa y fecunda, encinta de todo lo probable. Esto que es así en la vida, también lo es en el arte. Más todavía. El fin del arte es elevar la vida, acentuando su naturaleza de eterno borrador. El arte descubre caminos, nunca metas. Encuentro aquí, en esta esencia horizontante del arte, toda una tienda de dilucidaciones estéticas que son mías y en mí, según dijo Rubén Darío, y que algún día he de plantear en pocas pizarras -si esto es posible- de mi obra poética en castellano.¹³⁰

Segunda condición. Ante todo, a la estética de César Vallejo la sustenta una concepción de la sensibilidad y el arte no sustraídos de su espacio social e histórico. La unidad crítica de su pensamiento construye condiciones de problematización teórica e ideológica e historiza, convenientemente, por tanto, a la estética y al arte cuando en nombre de su autonomía

¹³⁰ "Salón de otoño", *El Norte*, Trujillo, 10 de marzo de 1924, (C-I, p 139).

se les suprime de su interdefinición con las demás esferas de la cultura.

César Vallejo mismo, en este caso, construye los caminos para que su pensamiento sea interpretado y, al menos, el que esto escribe, trata de seguirlos. De algún modo esta segunda condición, en su formulación, ya incluye un criterio teórico que en este trabajo se instrumenta, y que, al menos por honradez crítica, se debe decir que al no partir aquí de un criterio epistemológico, filosófico u ontológico, el planteamiento cultural que sí interesa señalar tiene apoyo en las concepciones que M.M. Bajtin apuntó sobre la relación arte-estética-cultura. Específicamente, se toma en cuenta en la presente tesis la formulación de Bajtin cuando refiere que la peculiaridad de lo estético se comprende por la manera en que la sensibilidad deviene en sentido y que la cosificación seudocientífica de tal sentido ocurre cuando a la estética se la excluye de la unidad diferenciada de la cultura en que tiene existencia (unidad en la que se encuentra, por supuesto, una relación variada de distintos discursos como la historia, la matemática, la biología u otra ciencia).¹³¹

Con respecto a la cualidad que la estética tiene como ciencia autónoma, y que Vallejo reconoció

¹³¹Véase: M.M. Bajtin, *Problemas literarios y estéticos*, Trad, Alfredo Caballero, Arte y literatura, La Habana, 1986.

positivamente en los trabajos de los hermanos Schlegel, el carácter de autonomía que aquí se distingue, y de la que teóricamente se parte, reconoce en Herbert Marcuse su concepto de **forma estética**, que la supone como condición **sine qua non** y de la que deriva su propuesta teórica. Marcuse, hay que asentarlo, no coloca al arte como único centro de reflexión, sino a la totalidad de condiciones en que la sensibilidad tiene existencia en el hombre concreto. El criterio teórico del que se parte cuando se estudia la estética de César Vallejo tiene, pues, apoyo en estas consideraciones de Marcuse que, nótese, en cierta medida fue un aspecto que el poeta peruano tuvo en cuenta en relación con la propuesta teórica de los hermanos Schlegel.*

Tercera condición. Vallejo escribe en 1926:

Ah, mi querido Vicente Huidobro, no he de transigir nunca con usted en la excesiva importancia que usted da a la inteligencia en la vida. Mis votos son siempre por la sensibilidad. ¿Bergsonismo? ¡Pas de tout! Pues el señor Paul Sauday, cuyo racionalismo acaba de pulverizar el bravo abate Bremond, en su polémica sobre la 'Poesía pura' confunde la teoría de la intuición del filósofo francés, con la sensibilidad, como función más que psíquica, fisiológica, de que le he hablado a usted algunas veces, mi querido Vicente.¹³²

*Cfr. Herbert Marcuse, **La dimensión estética**, trad. José Francisco Ivars, Materiales, Barcelona, 1978. Al respecto cabe agregar que fue específicamente esta característica teórica la que instrumentó César Vallejo en su tesis de Bachiller. Sin que se pueda aseverar que luego la abandonaría o superaría "dialécticamente", lo cierto es que llama la atención la manera en que el poeta peruano siempre se relacionó con la bibliografía estética y filosófica que llegó a sus manos.

Sin poder tener una información exacta sobre la bibliografía de los hermanos Schlegel leída por Vallejo, conforme a un estudio historiográfico, se puede deducir que de ellos deriva la concepción de una estética más allá de los intereses de una teoría del arte, pues esta posibilidad conceptual fue la que principalmente produjo mayor entusiasmo por parte de los intelectuales latinoamericanos. Sobre el particular consúltese el riguroso estudio de Heinz

César Vallejo, hay que reconocerlo, no desarrollará su pensamiento en el terreno de una teoría del conocimiento ni en la aproximación a la estética como tal. Pero sí distinguirá, por un lado, el momento rector cognitivo de toda ciencia, y por otro, el momento rector en que la sensibilidad se dota de sentido con una función diferente a la primera.¹³³ Cuando Vallejo critica a Vicente Huidobro, lo que hace es ponderar la condición estética y reivindicar la sensibilidad y su relación con la inteligencia, pero al mismo tiempo, recrimina aquellos casos en los cuales tal relación la inteligencia subordina a la sensibilidad. O también, dirá Vallejo en otra parte, en sentido inverso. En este orden, Vallejo no subestima la razón cuando critica a Huidobro, sino las formas en que algunos racionalismos tienen lugar en la diversidad cultural y que, por supuesto, también llega a ocurrir con la estética al ser uno de los tantos discursos que la definen en su unidad. César Vallejo sabe, en este caso, que el conocimiento científico se aparta de valoraciones y que su estatuto de legitimidad es, por tanto, otro al de definición de la sensibilidad, lo sentimental y lo artístico, y que la estética, en su

Krumpel, "La importancia intercultural del Romanticismo temprano alemán", en *Filosofía y Literatura: Coloquio*, Universidad Autónoma del Estado de México, México, 2000, pp 17-31.

¹³²"Entre Francia y España", *Mundial* No. 290, Lima, 1 de enero de 1926, (C-I, pp 252-253).

¹³³Cfr. M. M. Bajtín, *Ob. Cit.* p 34.

atención, formula teóricamente.¹³⁴ El deslinde entre la razón y la sensibilidad, como su relación, Vallejo lo expresa con elocuencia:

¿Pero de qué se trata aquí? Menester es repetirlo. Se trata de una razón suprema, de la razón del hombre y no de los hombres. El artista es el depositario de esta razón. Cuando él crea una obra maestra, no lo hace por haberse divorciado de los demás hombres, sino de haberlos enfocado y sintetizado universalmente, es decir, por haber expresado el hombre. La razón en estética, no es una mera diferencia de la razón del común de las gentes, sino la suma y ápice de ella. Entre la razón suprema del arte y la común de los hombres, apenas existe diferencia aritmética de la suma respecto de las partes, mas no una diferencia geométrica, que es la esencia en el arte. La razón en estética no es un grado superior de la razón humana sino todos los grados reunidos.

Contra lo que pretenden los imaginistas, hay en estética una razón, esa que acabamos de señalar, del mismo modo que existe una lógica estética, que es igualmente una lógica suprema y sintetizante de la común de los hombres. Lo difícil para el artista está en poseer el sentimiento de esta razón suprema y de esta lógica suprema de creación. Lo difícil es negarla, cuando no se la posee.¹³⁵

Portadora de un espectro crítico-valorativo complejo, la estética de César Vallejo, como su persona, está contenida por características que no son racionalmente explicables si se las aborda en su singularidad meramente formal y no desde su construcción expresamente estética.¹³⁶

No conviene por ello hacer la genealogía de su ideario estético a partir de una burda y horizontal

¹³⁴ Idem. p 34.

¹³⁵ "El retorno a la razón", *Variedades* No. 1019, Lima, 10 de septiembre de 1927, (C-II, p 166).

¹³⁶ Marco Matos, por ejemplo, escribe: "A mi juicio Vallejo fue asumiendo distintas identidades a lo largo de toda su vida que no fue abandonando sino sumando, y si bien en algunos casos estas identidades son racionalmente contradictorias, en el inconsciente vivieron en perpetua convivencia". Véase: "Identidades del hablante en la poesía de César Vallejo", en, *Perú contemporáneo. El espejo de las identidades*, UNAM, México, 1993, (*Nuestra América*, no 41), p. 237.

biografía, ni tampoco, como monolito cronológico donde se separe a su pensamiento de su vida.¹³⁷ Su pensamiento, además, contiene una dimensión antropológica que hace que su estética sea, a la vez, una estética y una política. El ideario estético de César Vallejo exige que éste sea comprendido en su complejidad y dificultades concretas con que fue construido. El recorrido es largo: De Trujillo a Lima, de Lima a París, de París a la Unión Soviética, de la Unión Soviética a París, de su deportación de París a Madrid y de Madrid al abril de su muerte en París, César Vallejo fue siempre uno solo. Fue el poeta del que Pablo Neruda narrará el orgullo con que mostraba su fisonomía hieráticamente incaica en plena Europa, pero también, el poeta cuya estética le costó una arriesgada trayectoria.¹³⁸

Quede enmarcado, así, el **prisma con hoz y martillo**.

¹³⁷ Hay un trabajo ordenador, con este afán, en lo concerniente a la prosa crítica de Vallejo. Se trata de la tesis doctoral de George Robert Lambie, **Poetry and ideology: the affect of the politics of the interwar years and the spanish civil war en the poetry of César Vallejo**, University of Warwick Sheffield, Great Britain, 1987.

¹³⁸ Vallejo era más bajo de estatura que yo, más delgado, más huesudo. Era también más indio que yo, con unos ojos muy oscuros y una frente muy alta y abovedada, tenía un hermoso rostro incaico entristecido por cierta indudable majestad: Vanidoso como todos los poetas, le gustaba que le hablaran así de sus rasgos aborígenes. Alzaba la cabeza para que yo lo admirara y me decía: -Tengo algo, ¿verdad?- y luego se reía sigilosamente de sí mismo. En, **Confieso que he vivido**, Seix Barral, Barcelona, 1984.

CAPÍTULO PRIMERO: GENEALOGÍA DE UNA ESTÉTICA

El genealogista necesita de la historia para conjurar la quimera del origen un poco como el buen filósofo tiene necesidad del médico para conjurar la sombra del alma.

Michel Foucault
 "Nietzsche, la genealogía de la historia"
 Microfísica del poder

Introducción: Prisma con hoz y martillo.

César Vallejo escribió en **Contra el secreto profesional** lo siguiente:

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.¹

Ya antes, en 1926, Vallejo había escrito el mismo aforismo en una revista. Sólo que en aquella ocasión,

¹ *Mosca Azul*, Lima, 1973, p 18.

en lugar de utilizar el adjetivo "*dialéctica*", Vallejo empleó el de "*divina*":

*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 divina de las cosas.*²

La sustitución del vocablo no se limita a un simple cambio semántico. El sentido del aforismo es radicalmente otro y explicable desde la evidencia de que responde no sólo a distintos planteamientos en su estética, sino a dos concepciones de la realidad igualmente distintas. La genealogía del pensamiento estético de César Vallejo sigue esta trayectoria. Se trata del cristianismo y del marxismo como condiciones de su pensamiento.

Así, en lo concerniente a la constitución específica de su estética, a ésta se la debe advertir en la complejidad que aquella relación implica. En tal relación, lo biográfico, lo teórico y lo ideológico son aspectos insoslayables. Habría que reflexionar, en consecuencia, sobre los cambios ocurridos en cada una de las poéticas que definen a sus poemarios escritos en el Perú y en Europa y relacionarlas con la completa reflexión estética de la que parten.

² "Se prohíbe hablar al piloto", *Favorables París Poema*, No. 2, París, octubre de 1926; y *Amauta*, No. 4, Lima, diciembre de 1926, (C-I, p 370). Este cambio de Vallejo no será el único. Buena parte de su pensamiento estético lo desarrolló primero en su trabajo periodístico y luego lo trató aforísticamente. Pero el cambio, como se ve en este caso, va más allá de esta acotación.

Esta completa reflexión estética tiene que ver, sobre todo, con el vínculo que César Vallejo establece con el marxismo. De aquí que sea procedente la derivación de la hipótesis sobre una conversión materialista o una apóstasis de su cristianismo; la tesis de este trabajo al respecto es que no hay ni una ni otra. Lo que sí hay es una concepción escatológica que marca lo distintivo en el carácter no ortodoxo tanto de su marxismo como de su cristianismo. Su planteamiento no es de observancia menor; sin la observación de una concepción escatológica, por ejemplo, poco se comprendería la muerte de Dios en la poesía moderna: Jean Paul, poeta romántico, fue capaz de convertir en literatura la orfandad de Cristo y de prolongar su simbolización desde la Alemania romántica a la Francia de Gérard de Nerval, y qué decir de esa otra escatología de Isidore Ducasse -el Conde de Lautréamont-, del Marqués de Sade, Charles Baudelaire, Antonin Artaud, Luis Buñuel, José Revueltas y, por supuesto, los dadaístas.

César Vallejo dotó de sentido a la escatología presente en su estética desde su juventud en el Perú, pero es en Europa, donde, ciertamente, su marxismo y su militancia comunista lo enriquecen y consolidan. Procesos de simbolización característicos de su poesía como los relativos al hambre, el tiempo, el dolor y la familia seguirán estando presentes en los poemarios hechos en Europa, pero con la diferencia de que las

cualidades de dichos procesos Vallejo ya no los resolvió con cierta dosis de metafísica, o bien con dificultosas resoluciones de sentido como lo hizo en algunos poemas de *Los heraldos negros*, donde la concreción de los referentes simbólicos era igualmente correspondiente a los problemas que para la estética y las artes planteaba una sociedad oligárquica como la peruana. Vallejo será capaz de superar esto desde la llamada "metrópoli cultural" al consolidar la escatología ya presente en la conceptualización de su estética y al lograr complejizarla no con el uso de referentes otros, nuevos a su quehacer poético, sino con base en un orden de valores expuestos en su más elaborada problematización. El cuerpo, la historia, la política y la solidaridad estarán en Vallejo, así, expresados con notable contundencia.

Propia de una concepción sobre el sentido poético y artístico, la escatología en César Vallejo sirvió para consolidar su crítica al idealismo en estética. Este idealismo lo había advertido y superado ya en *Trilce*, pero la claridad intelectual del poeta peruano tendrá mayor definición desde el momento de su contacto directo con el marxismo. Apoyado en este discurso visto no sólo como político ni filosófico llevará a cabo un señalamiento y crítica de dispositivos ideológicos y culturales de la sociedad europea de su época. Conviene, por todo esto, seguir de

cerca el itinerario artístico y estético de César Vallejo.

1. Todos los Vallejos un Vallejo.

El César Vallejo de Trujillo y Lima es convulsivo como lo es su poesía. Las poéticas de **Los heraldos negros** (1919) y **Trilce** (1922) indican, de igual manera, la lucidez de su pensamiento. Es a partir de ellas y no tanto de la tesis para optar al grado de bachiller, **El romanticismo en la poesía castellana** (1915), como el poeta peruano sustenta una estética firme en sus principios. En **Los heraldos negros** Vallejo dejó ver no sólo una conflictiva crítica a la estética romántica, sino una arriesgada y lograda superación de sus paradigmas. El poema "Espergesia", donde se enuncia la grave enfermedad de Dios el día en que nació "el hombre", trata de una de las imágenes y expresiones de la conciencia que se tiene de la secularización y de sus referentes artísticos en la poesía peruana y universal.³ Lo mismo puede decirse de **Trilce**, aunque de modo más complejo. No han faltado los

³Rafael Gutiérrez Girardot ha analizado esto como pocos. Véase, por ejemplo, "César Vallejo y 'la muerte de Dios'", en, **Cuestiones**, Ed. Cit., pp. 45-65. Y aunque no en el caso individual de Vallejo y de modo más extenso, Gutiérrez Girardot lo hace con respecto al modernismo en América Latina: **Modernismo. Supuestos históricos y culturales**, F.C.E., México, D.F., 1988.

críticos que han visto en él uno de los libros de vanguardia más representativos. Lo emparentan con el surrealismo. *Trilce*, en efecto, lo es, y ello en razón de que su aparente espontaneidad reposa en una estricta advertencia sobre los horizontes históricos y la potencialidad signica y simbólica de la poesía moderna: "El traje que vestí mañana/no lo ha lavado mi lavandera".⁴ César Vallejo puso en crisis a la lengua y al lenguaje, se hundió en sus aguas y salió lleno de sentidos trastocantes: "999 calorías/Rumbbbb...Trraprrrrrach.... chaz/ Serpentina u del bizcochero/ engrifada al tímpano".⁵

El romanticismo en la poesía castellana no es menos admirable. César Vallejo planteaba, ya por entonces, criterios que en su estética serán constantes: la necesidad del desarrollo de una teoría de la sensibilidad (y el arte) y la influencia positiva de ella en la sociedad.

Toda ciencia como todo hombre, todo pensamiento como todo mecanismo, pueden aportar un rayo más de luz o algún contingente de fuerza progresiva para que la vida avance por horizontes más brillantes en el camino de la civilización; o al contrario, puedan constituir un elemento negativo de progreso, que en último examen, es una corriente estática. Y como para los fueros de la experiencia, base de toda ciencia, es necesario apreciar en todo trabajo lo que en justos términos, importe de algún modo los intereses del esfuerzo común; de ahí la razón de la existencia de los valores del espíritu, de ahí la necesidad de poner en transparencia la labor humana, con el

⁴Poema VI. Cfr. *Obra poética completa*. Edición, prólogo y cronología de Enrique Ballón Aguirre, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1985, p. 56.

⁵Poema XXXII. Ed. Cit. p 73.

*objeto de precisar en qué grado y en qué sentido ejerce influjo en la grandiosa obra universal. Y he aquí el importante papel de la Crítica.*⁶

En *El romanticismo en la poesía castellana* César Vallejo no oculta su simpatía por la dimensión histórica y política que el movimiento romántico ha tenido en Europa. Su interés por él no es unilateralmente esteticista y sí señalado en su efecto práctico de transformación social. Vallejo encuentra de manera positiva el trabajo que los hermanos Schlegel han hecho y acota, también con exactitud, un principio de Hippolyte Taine para fundamentar su análisis: "*La obra literaria es el producto necesario de cierto número de causas generales y permanentes que se pueden reducir a tres: la raza, el medio y el momento*".⁷ Pero Vallejo llevará el principio de Taine más allá de su criterio naturalista y vitalista. Tesis brillante, el joven poeta expresa juicios que todavía hoy son destacables.

Las acotaciones hechas arriba sobre la relación indisoluble de la vida de César Vallejo con su trabajo artístico y con la reflexión teórica comienzan a justificarse ahora. Por estas razones es explicable que el punto de partida de su estética no radique tanto en su tesis de bachiller como en las poéticas de sus dos

⁶ *El romanticismo en la poesía castellana*, en *Crónicas...* T. I. 1915-1926, p. 53.

⁷ *Idem.* p 54.

primeros libros de poemas *Los heraldos negros* y *Trilce*. En éstos, Vallejo expone, tensa y resuelve poéticamente lo que en su tesis apenas si esboza de manera crítica. Pero ello, como es de suponerse, no indica demérito de una práctica respecto de la otra.

Dato interesante a destacar es que en Trujillo y Lima se observa a un César Vallejo que vive todavía en medio de residuos de la bohemia romántica y modernista comunes a cualquier artista latinoamericano de su época. Por entonces, Vallejo es un joven melenudo que ha intentado estudiar medicina y que por vaivenes económicos decide inscribirse en la Facultad de Filosofía y Letras (donde estudia Letras y Derecho). Lleva, en ambos lugares, una vida relativamente bohemia, pues al tiempo que labora como cajero en una hacienda, y más tarde como preceptor en una escuela primaria, convive y discute con Antenor Orrego, Eulogio Garrido y Víctor Raúl Haya de la Torre, entre otros, quienes conforman el grupo de amigos de Trujillo. En Lima, Vallejo tratará con Manuel González Prada, José María Eguren y con José Carlos Mariátegui, con quien se dará una relación política que tendrá consolidación más tarde, cuando uno y otro (si bien ya no juntos en el Perú) estén al tanto de sus respectivos trabajos e intereses.⁸

⁸Enrique Ballón Aguirre ha hecho un cuidadoso seguimiento de esta relación de trabajo y de amistad entre Vallejo y Mariátegui mediante la correspondencia habida entre ellos. Véase: "José Carlos

Al ambiente bohemio de este César Vallejo le viene bien, además, su silueta de poeta maldito: su enamorada María Rosa Sandoval muere a los 24 años; otra, Mirtho, luego de una brusca ruptura, provoca en él un intento de suicidio que se frustra al no estallar la pólvora de la única bala que tenía preparada en su revólver; con Otilia, una tercera, lleva una candente relación que lo coloca entre el rechazo del matrimonio y un posible embarazo de ella que se convertirá en permanente duda sobre el desenlace, pues Vallejo no sabrá más del problema luego de que salga hacia París en julio de 1923. La muerte de su madre y el confinamiento en una prisión de Santiago de Chuco, su pueblo natal, a causa de una insidia, completan el perfil.⁹

Un César Vallejo con mayores complicaciones (y de mayor interés aquí), será el Vallejo que vive en Europa, lugar donde morirá sin diagnóstico médico preciso. Se trata del que escribe *Poemas en prosa*, *Poemas humanos* y *España, aparta de mí este cáliz* y también del dramaturgo que no logra ver representada ninguna de sus obras. Es el César Vallejo que vive de

Mariátegui y César Vallejo: una correspondencia", en, *Anuario Mariáteguiano*, Vol. I, no. 1, 1989, pp. 135-150.

⁹Para saber de la vida de César Vallejo en este periodo la mejor fuente de información es la biografía de Juan Espejo Asturrizaga, otro de sus amigos de Trujillo: César Vallejo, *Itinerario del hombre 1892-1923*, J. Mejía Baca, Buenos Aires, 1965.

Pueden verse también: André Coyne, *César Vallejo*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1968, y: Angel Flores, *César Vallejo. Síntesis biográfica e índice de poemas*, Premiá, México, 1982, (La red de Jonás). Así también, César Vallejo, *Epistolario general*, Pre-textos, Valencia, 1982.

su trabajo de traductor y periodista y que redacta **Rusia en 1931. Reflexiones al pie del Kremlin y Rusia ante el segundo plan quinquenal**, trabajos producidos durante los tres viajes por él realizados a la Unión Soviética.

Las condiciones vitales (y artísticas) en las que realizará César Vallejo este trabajo nunca dejan de ser estremecedoras. En **Poemas en prosa** Vallejo habrá de colocar a la poesía moderna en lo que algunos han visto un intrínquilis estético: rompe radicalmente con la estética romántica y señala su presencia en los quehaceres vanguardistas al poner en evidencia ciertos dispositivos simbólicos de referencia cristiana y moral burguesa. César Vallejo lo hace enunciando una nueva fe, expresada ella desde la necesidad de una nueva racionalización de la vida y no de Dios, y que, histórica y finitamente humana, es dulce y es atroz. Ello lo dice en el poema "**Hallazgo de la vida**" y lo prolonga en "**Las ventanas se han estremecido**", manifestando la vida del hombre en su más innegable realidad material y fisiológica ("una nueva metafísica del universo", escribe César Vallejo).¹⁰ En "**Una mujer de senos apacibles**", por otra parte, Vallejo complejiza su poética: transparenta la sexualidad de la familia sagrada: "Yo tengo mucho gusto de ver así al Padre, al

¹⁰Ed. Cit. pp. 113-114.

hijo y al Espíritusanto, con todos los emblemas e insignias de sus cargos".¹¹

El supuesto intrínquilis estético -plenamente moderno- que elabora César Vallejo lleva su paradoja como el alacrán lleva su aguijón: *Poemas humanos* y *España, aparta de mi este cáliz*, son los poemarios del Vallejo militante comunista. De corte realista, su capacidad poética hace confluir orientaciones expresionistas, surrealistas e incluso dadaístas. En "Los nueve monstruos", poema de clara referencia histórica a la crisis capitalista de 1929/33 y al ascenso del nazismo y el fascismo, Vallejo presenta un pan crucificado en medio de un dolor ubicuo como dios.¹² En el mismo sentido, en el poema "Masa", Vallejo articula una dimensión poética donde la solidaridad comunista no es irreconciliable con el amor cristiano ni reductible a la coyuntura de la guerra civil española.¹³ Tal es la concepción de César Vallejo y tal será el orden de complejidad de sus poéticas.

Desde otro ángulo biográfico, el poeta que escribe esto en Europa es el César Vallejo que nunca logra tener un momento de tranquilidad en su vida.¹⁴

¹¹ Ed. Cit. p. 118.

¹² Ed. Cit. p. 145.

¹³ Ed. Cit. p. 211.

¹⁴ Para conocer este periodo de la vida de Vallejo conviene leer el testimonio de su viuda, Georgette Philipart: *Apuntes biográficos*, Laia, Barcelona, 1977, (Obras completas No. 3). Armando Bazán, por su parte, ha hecho lo mismo, sólo que con el inconveniente de que lo hace en forma novelada y ello resta credibilidad: *César Vallejo: dolor y poesía*, Ediciones Mundo América, Buenos Aires, 1958.

Desde que llega a París Vallejo no corre con buena suerte. Muere su padre a los pocos días de su estancia; los primeros meses vive en la más extrema pobreza, hecho que estimula su nerviosismo y que le provoca una terrible hemorragia intestinal que por poco lo conduce a la muerte. Por años solicita una beca de estudiante al gobierno peruano; a cambio, recibe la noticia de un decreto que vuelve a ordenar su aprehensión por aquella insidia (lo acusaron de provocar un enfrentamiento político en su pueblo natal, Santiago de Chuco) que lo había hecho ser prisionero en su juventud limeña. Su sueldo de periodista apenas si le alcanza para sobrevivir. Henriette Maisse, la primera mujer con quien vive en París, le causa más trastornos que salud y alegrías; rompe con ella cuando en octubre de 1928 viaja por vez primera a la Unión Soviética con el dinero que el gobierno peruano le había facilitado para su retorno, y una vez que había sido cancelada la orden de aprehensión en su contra. A este primer viaje al país de la revolución socialista le seguirá un segundo, en octubre de 1929, y un tercero y último, en octubre de 1931 (en esta ocasión asistirá al *Congreso Internacional de Escritores*). A su regreso, en lo sentimental, su suerte es otra: vive desde entonces con Georgette Philippart. Su militancia política la asume con vigor y radicalidad. Esta situación motivará el hecho de que la Prefectura de París registre sus

participaciones políticas, sea detenido por la policía en manifestaciones públicas, vigile sus reuniones clandestinas y visitas a la librería del diario comunista *L' Humanité*. El resultado será su expulsión de París en diciembre de 1930 y su estancia en Madrid -donde se inscribe al Partido Comunista Español- hasta el mes de febrero de 1932, cuando regresa de nuevo a París sin abandonar su vida política vivida hasta entonces. Por esos días César Vallejo mantiene correspondencia con la **VOKS** de Moscú, fuente de documentación internacional; es la fecha (1928) en que rompe con Víctor Raúl Haya de la Torre, dirigente del APRA, y que constituye la célula peruana (marxista-leninista) perteneciente al Partido Socialista liderado por José Carlos Mariátegui. Como miembro de esta célula política, César Vallejo será corresponsable de un programa revolucionario para el Perú, el que por supuesto, tiene marcada afinidad con la concepción política de Mariátegui y no tanto ya en lo tocante a la propuesta (no clasista) de Haya de la Torre.¹⁵

¹⁵El texto lleva por título "*Tesis sobre la acción por desarrollar en el Perú*". El asentamiento de la fecha ocurre en París, el 29 de diciembre de 1928. Quienes lo signan, aparte de Vallejo son Eudocio Rabines, Armando Bazán, Juan J. Paiva, Jorge Seone, y Demetrio Tello. Marcan seis puntos principales como programa: (1) Expropiación, sin indemnización, de los latifundios: entrega de una parte de los ayllus y comunidades, prestando todo el contingente de la técnica agrícola moderna. Repartición del resto entre los colonos, arrendatarios y yanacones. (2) Confiscación de las empresas extranjeras: minas, industrias, bancos y de las empresas más importantes de la burguesía nacional. (3) Desconocimiento de la Deuda del Estado y jornada de 8 horas, en la ciudad y en las dependencias agrícolas del Estado y abolición de toda forma de servidumbre o de semiesclavitud. (5) Armamento inmediato de los obreros y milicia obrera y campesina. (6) Instauración de los municipios de obreros, campesinos y soldados, en lugar de la

Cuando se proclama la República Española (1931) César Vallejo se suma al entusiasmo como se suma a su defensa en los inicios de la guerra civil y cuando, asimismo, el apoyo a Francisco Franco por parte de Adolfo Hitler y Benito Mussolini es cosa sabida. Vallejo apoyará la fundación del *Comité Iberoamericano para la Defensa de la República Española*, así como también organizará y asistirá (en calidad de secretario de la sección peruana de la *Asociación Internacional de Escritores*) al *Segundo Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura*. César Vallejo intentará regresar al Perú, pero los vuelcos políticos en este país están a la orden del día: no le favorecen. Vallejo no lo hará jamás, pues morirá en París en 1938.

¿Qué significado e importancia tienen los datos de la vida de César Vallejo para comprender los elementos constituyentes de su ideario estético tal como en este trabajo se ponderan? Sin duda, la vida personal de Vallejo tiene mucho que ver con la formulación de cada una de sus ideas e intereses teóricos en estética. Las contingencias, los proyectos y los avatares que el poeta peruano vive no quedan en el apunte de un individuo. Su vida personal es voluntaria e involuntariamente chispeante (permítase la expresión). El azar y el cálculo en la vida de Vallejo

dominación de clase de los grandes propietarios de la tierra y de la Iglesia. Cfr. (C-II, p. 330).

hacen de uno y otro y provocan lo inesperado. César Vallejo, de esta manera, escapa a toda contextualización fácil e inmediata. Sus actos están llenos de sentimiento y sus ideas y sentimientos están llenos de actos. El poeta peruano sorprende por colocar el sentimiento donde va la idea y sorprende por colocar la idea donde va el sentimiento. Esta situación le causó problemas. ¿De qué tipo? Los propios del azar y el cálculo que hacen de uno y otro, voluntaria e involuntariamente. En cuanto a una dimensión personal, se advierte a un César Vallejo dotado de una potencialidad estética y artística capaz de transgredir toda retórica, tradición y cliché y, en cuanto a una dimensión histórica, se advierte a un Vallejo igualmente capaz de indicar el justo lugar de los signos en el tiempo.

Política y culturalmente, habría que agregar, éstas fueron las características que acompañaron, primero, su relación con Antenor Orrego, Eulogio Garrido y Víctor Raúl Haya de la Torre en un Trujillo que todavía vivía de los residuos de un romanticismo anacrónico, gesticulante y nada correspondiente a los hábitos oligárquicos de un Perú más del siglo diecinueve que de principios del veinte y con un modernismo en agonía; luego, ya en Lima, con Manuel González Prada, José María Eguren y, por un breve tiempo, con José Carlos Mariátegui (toda vez que éste

saldría hacia Europa para regresar cuando Vallejo haría lo mismo, nada más que él sin poder volver). De igual manera ocurrió en Europa y, como ya se dijo, con los vanguardistas -ya fueran europeos o latinoamericanos- sólo que con una característica ineludible: su peculiar militancia comunista que acrecienta una lucidez intelectual y sensibilidad artística ya antes presentes (aunque también enconos y rencores).

Al respecto cabe así infinidad de conjeturas sobre una ríspida relación estética y política de César Vallejo principalmente con los surrealistas, sobre la manera en que atestigua críticamente el desarrollo de las vanguardias en la Unión Soviética, su opinión no sólo estética y política con respecto a Maiakovsky a quien conoció y trató muy de cerca o, bien, al seguimiento de toda tendencia artística ocurrida en América Latina como el muralismo mexicano conocido sólo a través de reproducciones fotográficas. Específicamente es de enorme interés la relación de amistad con José Carlos Mariátegui, sostenida más por la militancia y confluencia de ideas que propiamente personal, situación contraria a la relación personal que sí tuvo el poeta peruano con Víctor Raúl Haya de la Torre aunque irreconciliable en lo político. Esta faceta biográfica de César Vallejo dolorosa en lo personal y de rico significado intelectual dentro de la cultura moderna y no sólo latinoamericana obliga al estudioso a apuntar el caso de una obra no exenta de

complejidad y sugerentes propuestas para dilucidar la omisión de una persona y obra tan importante como la de Vallejo en el lugar del diálogo y la práctica política de su tiempo. En especial, resaltan los enconos que provocaba y atizaba el mismo Vallejo, pero igualmente importante también lo fueron sus argumentos que estuvieron por delante de las concepciones y convenciones de una comunidad cultural e intelectual de entonces y de ahora.

2. Escatología, conversión y apostasía.

A partir de este panorama es posible vislumbrar una perspectiva escatológica en la poesía y estética de César Vallejo. ¿Cómo comprenderla? Desde ahora, a la escatología habrá que ponderarla en sus distintas acepciones: Como aquel término más sencillo y más convencional que alude a los fines últimos de un cuerpo orgánico, a la suciedad de su descomposición y al carácter total de lo que esto fisiológicamente significa. César Vallejo lo simboliza con maestría en su poesía. Otra acepción, también convencional para los cristianos, tiene que ver con aquella que explica el sentido de las últimas cosas de este mundo¹⁶ y comprensible por la esperanza y creencia de una vida

¹⁶Cfr. Juan José Tamayo Acosta, *Para comprender la escatología cristiana. Verbo divino*, Navarra, 1993.

futura¹⁷; el apocalipsis, la parusía, de acuerdo a lo anterior, suelen comprenderse así. Los aspectos míticos, mesiánicos y milenarios, como cualidades ideológicas, confluyen en su entendimiento.

La estética de César Vallejo supondrá esta acepción pero no como determinante de su conceptualización, sino de su razón crítica para mostrarla como instancia de referencia cultural y no teológica. Lo mismo hará Vallejo con el marxismo: tomarlo como instancia cultural y no filosófica. Por eso no hay conflicto en su discurso a la hora en que tanto al cristianismo como al marxismo los complejiza en su estética y donde ni a uno ni a al otro les otorga características excluyentes entre sí, y tampoco, complementarias. Antes bien, César Vallejo acentúa el carácter contradictorio entre el cristianismo y el marxismo y lo presenta como tal. Por eso, a la escatología, en esta acepción dentro de su estética, conviene comprendérsela como una escatología laica.

Pero lo laico en la escatología no excluye lo mítico, lo mesiánico y lo milenario, y Vallejo lo advierte. Desde un criterio histórico y de crítica a las ideologías políticas, la escatología también sirve,

¹⁷Conviene tener en cuenta la importante y sugerente reflexión que en teología se ha venido haciendo en estas últimas décadas. A la escatología desde este plano se la comprende como una cristología (contra toda determinación dogmática y ahistórica de Jesucristo), como una doctrina de la esperanza y no como fin de los tiempos. Véase: J. L. Ruiz de la Peña. *La otra dimensión. escatología cristiana*, EAPSA, Madrid, 1975, y: Jürgen Moltman, *Teología de la esperanza*, Trad. A. P. Sánchez Pascual, Sígueme, Salamanca, 1969.

y ha servido, para proyectar el mito y la utopía, o bien, a mesianismos y milenarismos. Habrá que recordar que el carácter laico proviene de los procesos de secularización presentes en la historia moderna que definen, precisamente, a la modernidad y que corresponden al desmantelamiento del poder ideológico de la iglesia en política, en economía, en cultura, y por supuesto, en arte. Es pues esta acepción de la escatología la que permite explicar mejor el pensamiento estético de César Vallejo. La cultura, en este orden, le servirá a Vallejo de centro de referencia para hacer manifiesto que lo escatológico en él responde a la concreción social en la que apoya su reflexión y sustenta el componente valorativo-crítico de su estética.

Dicho esto, la escatología que aquí interesa definir (y explicar) es la siguiente: la escatología es pareja de la secularización tanto en el arte como en la política,¹⁸ y en uno y otra, la relación es indisoluble en las determinaciones de su forma particular. Los linderos entre la prospectiva del arte, la profecía, el mito y la utopía, como manifestaciones escatológicas, se dan no tanto entre las distancias y acercamientos que tienen unas y otras de acuerdo a la discusión sobre la racionalidad e ideología que las contiene, sino en

¹⁸Cfr. André Reszler, *La estética anarquista*, Trad. Africa Medina de Villegas, F.C.E., México, 1974, (Colección popular s/n), y del mismo autor, *Mitos políticos modernos*, Trad. Marcos Lara. F.C.E., México, 1984, (Colección popular, no. 248).

el carácter heterogéneo de los valores que la escatología sedimenta en cada una de ellas. Es por esto que puede aseverarse que entre el cristianismo y el marxismo de César Vallejo no se da una conversión materialista, sino la potencialización de una comprensión escatológica.

Biográficamente, incluso, resulta de enorme interés advertir que la presencia de una concepción escatológica en César Vallejo tiene lugar en aspectos que van de lo cotidiano a cuestiones que no sería nada arriesgado suponer se articulan con una cierta perspectiva epistemológica. Baste suponer, de acuerdo a las características de esta tesis, que la presencia de una escatología en la vida personal de César Vallejo es evidente cuando, a partir de enfermedades (una hemorragia intestinal que casi lo conduce a la muerte) y la angustia diaria debido a los avatares de una vida siempre llena de pobreza (como de persecución policiaca y política en el Perú y Francia) es comprensible la manera en que sentimental y simbólicamente tales situaciones van a expresarse poéticamente. El hambre, la tristeza, la desazón y el dolor se vuelven lágrimas, sudor y enfermedad, es decir, una peculiar manera de conciencia escatológica de la existencia personal que Vallejo resolverá simbólicamente en su obra desde el momento en que de una conciencia sobre la vida personal en situación

extrema ésta pase a constituir una concepción del mundo, de la sociedad, de la historia y de la política. Sus ideas estéticas, por supuesto, no escapan a estas características y es admirable descubrir el entramado de una problematización conceptual y teórica.

César Vallejo en su relación con el cristianismo no sustituirá de manera simple la fe en una divinidad por la filiación a una concepción y práctica comunistas, sino que tomará de ambas instancias (una de carácter teológico y otra de carácter filosófico y político) lo que de real toca a su sensibilidad: una idea y vivencia de la vida. Su concepción escatológica proviene de la conciencia que tiene de su cuerpo enfermo, del sentimiento de desamparo y aferramiento a la existencia personal, así sea la del dolor orgánico de su cuerpo maltrecho y de una fe no en Dios sino en la vida. El materialismo, que podría ser motivo de un análisis de su perspectiva marxista, se encuentra así más bien relacionado con una concepción laica e intensa en dolor por lo que significa ser un organismo consciente de su finitud (de su cualidad escatológica) y relacionable en términos teológicos con el significado de la vida de Jesucristo en este mundo, el Hijo del hombre, que viene a la tierra en tanto hombre y vive y muere como tal. Pero filosófica y políticamente César Vallejo resuelve esta perspectiva con base en una concepción del tiempo y la vida en lo que de histórico tienen. No estaría de más recordar que

Marx, en los *Cuadernos de París*, en los *Manuscritos de 1844* y *Miseria de la filosofía* parte importante de su crítica a la economía política tiene que ver justamente con una advertencia de la dimensión escatológica de la situación del hombre bajo el capitalismo. Marx en su crítica a la concepción del trabajo en abstracto dotó de sentido histórico al obrero y lo revirtió a la sociedad burguesa que, cuando más, lo ve como una barriga llena de tripas vacías y carente no sólo de valor ciudadano sino de sensibilidad y entendimiento de la belleza. Marx, con un impresionante sentido irónico ante la dimensión escatológica a la que se reduce al obrero, coloca justamente a la burguesía en lo que de histórico tiene y constantemente lo reitera. La historia, como teoría moderna, ha nacido. Vallejo lo intuye y lo prolonga. Si bien no se puede asegurar que el poeta peruano haya leído estos textos de Marx, ya en circulación por entonces, lo que sí se puede destacar es que este sentido escatológico (unido a un sentido histórico de crítica al capitalismo) en Vallejo dará pie para la formulación de una **estética del trabajo** con base en la belleza y no una estética económica con base en una vida de trabajo enajenado.

De acuerdo a lo anterior no sorprende el interés de César Vallejo por el cine de Charles Chaplin. Vallejo ve en Charlot no sólo el carácter anecdótico del vagabundo que vive en la sociedad capitalista

(especialmente el que refiere al crack financiero de 1929/33) sino el carácter común del hombre cotidiano, extraviado y confundido. Ve en Charlot no el mero registro de actos de un hombre en particular (y genérico) sino también el cúmulo de gestos cargados de sentimiento, sensibilidad y sentido abierto. Los gestos, hay que decirlo, no son mecánicos referentes de una realidad socioeconómica, política y cultural ni tampoco una mera formulación artística e ideológica, son ante todo, gestos de una peculiar asunción estética de la realidad: el capitalismo vivido con los sentidos, esta peculiar manera escatológica de dar sentido al mundo y de vivir en él. César Vallejo ve en Charlot a la realidad en su más implacable sentido de existencia: un cuerpo finito, y orgánicamente contenido de tiempo. Charlot, símbolo de finitud y tiempo humano que transcurre en la sociedad burguesa, es también contenedor de una dimensión escatológica con sentido histórico. Para Vallejo en Charlot no sólo es localizable el sentido inmediato de la existencia, sino también su sentimiento, razón y posibilidad.

Así pues, es advertible que la escatología como concepción laica de la sociedad moderna responde más bien a un proceso de secularización y transformación constante de valores varios que están orientados hacia la conformación de un sentido no sólo social y político (mitos, utopías, mesianismos y milenarismos) sino en formas de vida y de conocimiento que incluyen una idea

del hombre en su más inmediata realidad como ser vivo (Charlot, por ejemplo). De implacable y atroz sentido, la concepción de finitud de César Vallejo sustenta un ideario estético como propuesta de vida y no sólo teórica. Descuidar estas características en la obra de César Vallejo conduce a no ver la orientación multívoca de su escritura y de su peculiar unidad de reflexión y constitución teórica. Los componentes valorativos de una escatología en la estética de César Vallejo son, así, varios y confluyen con una perspectiva política: el **progreso**, la **fáustica moderna** y los **mesianismos**.

El **progreso**. Cuando va a Madrid por primera vez, en 1926, César Vallejo hace un elogio: Madrid es "la ciudad más original de Europa".¹⁹ Es la ciudad del "reposo"; no existe la "agitación moderna" ni "la premura de la máquina" como en otras capitales europeas. No es desgraciada. "Los elementos del progreso han sido allá, por decirlo así, domesticados y, más aún, humanizados, en el sentido radical del vocablo".²⁰

Dígase lo que se quiera -abunda Vallejo- la vida moderna en Madrid ha logrado una dirección de gran sentido histórico, y muy diversa a la de otras capitales. La diferencia está marcada, naturalmente, a favor de la vida civil en que los valores permanentes de humanidad priman sobre el humo de la

¹⁹ "Wilson y la vida ideal en la ciudad", *Mundial*, No. 295, Lima, 5 de febrero de 1926, (C-I, p. 260).

²⁰ Idem. p 261.

*locomotora, sobre el plazo bancario, sobre la corneta del automóvil y sobre el ala convencional del aeroplano.*²¹

La obra del progreso en Madrid, "desde el punto de vista vital", concluye César Vallejo, no es un "ídolo y una tiranía".²² La escatología en su estética, en este caso, nótese, se presenta cumpliendo una función interpretativa que señala la ideologización existente del Progreso y que es la que le permite, a su vez, llevarla más allá de una simple explicación de las cosas últimas. Lo que en su poesía es propósito de dar cuenta de la conciencia que tiene de la materialidad y evidencia fisiológica de la vida, en su estética es el ordenamiento de un espectro valorativo no abstracto ni sustraído de su tiempo. El progreso, como mito y proyección escatológica lo es, y César Vallejo afecta sus niveles de ideologización y simbolización. Otro ejemplo de esta característica es el del automóvil fetichizado:

*El progreso será bueno cuando sus beneficios estén al alcance de todos. En otros términos, la comodidad y bienestar de los hombres no depende tanto del progreso industrial y científico, sino de la justicia social. Si por hacer exposiciones automovilísticas, se descuida la justa distribución de las ganancias de la empresa constructora, entre patronos y obreros, de nada servirá que el hombre vaya a la luna o coma estrellas fritas o escuche por inalambroma las músicas seráficas en cuerda viva. Unas parejas de novios seguirán besándose, repatingadas entre los cojines de un gran Renault, mientras otros se suicidan por hambre, arrojándose brillantes.*²³

²¹ Idem. p 262.

²² Ibid. p 263.

²³ "Salón del automóvil de París", *Mundial*, No. 338, 3 de diciembre

La *fáustica moderna*. De acuerdo a lo anterior, es que a César Vallejo no le agrada el ambiente taumatúrgico del París *d'après-guerre*; no convence a su sensibilidad. En repetidas ocasiones Vallejo aludirá al héroe fáustico que "se quema los dedos en los altos hornos de la alquimia, sin lograr obtener un sulfato de dicha infinita".²⁴ En París ello ha devenido en la instalación de "numerosas escuelas para aprender a manejar el tiempo, el espacio y la muerte; en un palabra, el destino del hombre y de todas las cosas".²⁵

París, lugar del dandismo trasnochado, la moda y la frivolidad,²⁶ enrarece toda la época histórica. Charlot, Lenin y Einstein coinciden inequívoca e indistintamente en un mismo plano como ídolos en ciencia y arte.²⁷ Y a este ambiente se agregan personalidades que hacen de apóstoles modernos: Rabindranath Tagore, Romain Rolland y Henry Barbusse. Contra ellos, apunta Vallejo:

El apostolado se ha profesionalizado, se ha prostituido. Ahora todos son apóstoles. Ya no quedan hombres a quienes salvar, puesto que todos son salvadores. En una pieza teatral que acaba de estrenarse en París hay un diálogo pertinente:

de 1926, (C-I, p. 398).

²⁴ "La fáustica moderna", *Varietades*, No. 962, Lima, 7 de agosto de 1926, (C-I, p. 334).

²⁵ -Idem. p 335.

²⁶ "La resurrección de la carne", *Mundial*, No. 356, Lima, 8 de abril de 1927, (C-II, pp. 101-104).

²⁷ "Los ídolos de la vida contemporánea", *Mundial*, No. 356, Lima, 8 de abril de 1927, (C-II, pp. 101-104).

-¿Me permite usted que yo le salve? -dice un transeúnte a otro transeúnte.

-Lo siento mucho -responde el interpelado- yo también busco, justamente una persona a quien salvar.

-¿Me permite usted que yo le salve? -propone otro individuo a un tercero.

-¿Salvarme? ¿De qué?...

-Salvarle de esta ruina social en que vive ahora.

-Muchas gracias, pero no puedo, porque yo también soy salvador. Lo siento mucho.²⁸

Mesianismos. "Cristos de smoking" llamará a estos tipos de individuos César Vallejo.²⁹ Entre ellos, destaca por entonces, Krihsnamurti. Él es el mesías *d'après-guerre*. Vallejo verá en él la mejor expresión secular de lo que es sustento de su escatología como hermenéutica de fondo cultural (no teológico) y que viene de un proceso de secularización de la sociedad moderna, entre cuyas implicaciones críticas está la de la de-divinización de dispositivos de sentido varios que históricamente la han proyectado ideológica y simbólicamente (tal caso ocurrirá, por ejemplo, cuando critique muy de cerca la estética de Jean Cocteau).

Krihsnamurti tiene hoy unos veinte y siete años. Saluda desde cierta distancia, juntando humildemente las manos e inclinando un tanto la cabeza hacia adelante. Sus maneras y su vestimenta son de una sencillez verdaderamente impresionante. Pero Krihsnamurti es inaccesible a los reporteros irrespetuosos. Es madame Annie Besant, una anciana de ochenta

²⁸ "El apostolado como oficio", *Mundial*, No. 378, Lima, 9 de septiembre de 1927, (C-II, p. 163).

²⁹ Idem. p 162.

años, que hace de Vicario de Krihsnamurti y de Protectriz de la 'Orden de la Estrella', quien ha respondido a ciertas preguntas de nuestro periodista.

-En verdad -dice en tono de gran austeridad, madame Besant- es Nuestro Señor Jesucristo quien habla en Krihsnamurti. Yo he podido asistir, desde hace muchos años y de muy cerca, al desarrollo físico y espiritual de Krihsnamurti. Su conciencia ha ido poco a poco evolucionando en el sentido de la pureza y la perfección, hasta hallarse hoy totalmente transfigurado. Krihsnamurti, en cuanto Krihsnamurti, ha desaparecido, salvo en la apariencia material. Ahora se encuentra absorbido por entero en Cristo. (Digo Cristo, por decir Dios, ese jefe de todas las religiones del mundo).³⁰

César Vallejo lleva a cabo un proceso de crítica a la mitologización de lo moderno desde su estética.³¹ Si Charlot, Krihsnamurti, Ford, Lenin y Einstein forman parte de la mitología secular de la modernidad, Vallejo no prolongará en su discurso la ideología del fin de la historia. La salvación cristiana y la parusía no tendrán lugar en su estética, así tampoco redentores resurrectos o ciudad celestial alguna. Madrid por eso es para él la concreción de la ciudad futura y posible para el hombre.

De este modo, lo que en la escatología cristiana es esperanza, en César Vallejo será prospectiva política. Su escatología rozará lo mítico pero esto no agotará al conjunto valorativo-crítico de su estética

³⁰ "Sensacional entrevista con el nuevo mesías", *Mundial*, No. 384, Lima, 21 de octubre de 1927, (C-II, p. 189).

³¹ Consúltese: André Reszler, "El vocablo 'moderno' designa el pluralismo experimental de un arte de transición tal como se define por la anticipación del futuro". *Marxismo y cultura. Reflexiones filosóficas y estéticas sobre marxismo, cultura y modernidad*, Trad. Pedro Darnell, Fontanella, Barcelona, 1976. (Ediciones de bolsillo, no. 481), p. 12.

ni la desbordará. ¿Cómo es que Vallejo, en específico, plantea y resuelve esto estéticamente?

3.-El reino de este mundo (pero también del otro).

En primer lugar, César Vallejo, en un texto en que alude a América Latina, escribió:

Si por lo demás, y en el terreno abstracto de las hipótesis, se sostiene que nadie sabe de lo que pueden ser capaces los pueblos, responderemos que, por desgracia, la perspectiva del porvenir está hecha de recursos plásticos más o menos reales y manuales. Cuando estos recursos participan de lo vago o impalpable o del azar y se nos escurren entre los dedos, nada podemos decir del futuro.

*Y en cuanto a lo demás, Marx ha decretado, una vez por todas, la falencia del sentimentalismo, de la utopía y del patriotismo, pequeño o grande, en materia sociológica.*³²

Al no haber suposición de un ciudad celestial ni redentor resurrecto, para Vallejo, Madrid y la Unión Soviética, como lugares reales, son en cambio la concreción histórica del posible futuro. César Vallejo fincará allí la prospectiva no sólo política de su estética, sino la prospectiva humanista del **hombre nuevo** que, igualmente, respondería a las condicionantes

³² "La megalomanía de un continente", *El Comercio*, Lima, 3 de febrero de 1929, (C.II, p. 363). En esta crónica Vallejo interpela a América Latina como en la mayor parte de todo su trabajo periodístico: esta vez critica el entusiasmo idealista de su comunidad cultural a la luz de la recepción que ella le ha dado a *La decadencia de Occidente* de Oswald Spengler.

de su práctica. Vallejo, estética y políticamente, problematiza esto así:

Cuidémonos de no mixtificar el sentido de los hechos ni los vocablos que los contienen. La revolución socialista y sus creadores no han pretendido ni pretenden traer al mundo una nueva versión teológica de la vida, sino simplemente una explicación y una fórmula nuevas de justicia social. Marx y Lenin han podido exclamar con mucha exactitud: 'Mi reino es de este mundo'. Las palabras 'divino', 'dios', 'religioso', 'santo' carecen de sentido y de carta de naturaleza en el léxico marxista-leninista. No andan, pues, cuerdos los buenazos escritores burgueses que, en este terreno, nos hablan del apocalipsis de San Lenin, de la nueva iglesia marxista, del evangelio proletario según San Stalin o según San Trotsky, y otras necedades. Muchos de los propios panegiristas extranjeros del Soviet nos han llegado a hablar hasta de una iconografía de la Pasión y Muerte de Lenin, refiriéndose a las estampas, medallas y escarapelas en que figura la fotografía del gran jefe, y que circulan profusamente en Rusia. Ésta es la mejor manera de tergiversar por su base la dirección histórica de la revolución y de traicionar a sus creadores.

Sin embargo, tampoco hay que desconocer la existencia en la revolución socialista de una nueva mítica y de una nueva dogmática. Pero esta mítica y esta dogmática son igualmente de esencia y estructura materialistas; es decir, económicas. No hay que confundirlas con la mítica y la dogmática metafísicas de las religiones.³³

César Vallejo valora, de esta manera, al mito en su socialidad necesaria y en lo tocante a su importancia en la realización de la revolución. El modo en que lo hace Vallejo es importante pues, a partir de una compleja conceptualización, ubica al mito en el lugar de su coexistencia política, aunque, cabe tener estricta claridad en esto, sólo como parte de lo que es de incumbencia estética y no como determinante en su completo y complejo funcionamiento social. En este sentido por eso critica al progreso como utopía

³³Rusia en 1931. Reflexiones al pie del Kremlin, Gráfica Labor, Lima, 1965, p. 166.

milenarizante que no es, en sentido estricto, más que una secularización de lo milenario y no una real transformación social.³⁴ En concordancia, Vallejo formulará específicamente en *El arte y la revolución* su propuesta estético-política y la llamará *estética del trabajo*. Ella, para Vallejo, al mismo tiempo que apuntaría hacia la transformación del sistema capitalista, propiciaría socialmente las resoluciones de sentido que la *nueva mítica* y la *nueva dogmática* plantearían como necesidades artísticas e ideológicas. Cuando Vallejo piensa así las cosas, se esfuerza en hacer ver que el futuro no debe situarse en ninguna indefinición conceptual y, en cambio, si el futuro conforme a la conciencia que se tiene de la experiencia y potencialidad ideológica de los elementos estéticos.

En 1937, César Vallejo, en su calidad de delegado del Perú ante el Segundo Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura, celebrado en Madrid, definió lo anterior con exactitud. Dijo en aquella ocasión:

Jesús decía: 'Mi reino no es de este mundo'. Creo que ha llegado un momento en que la conciencia del escritor revolucionario pueda concretarse en una fórmula que reemplace a esta fórmula diciendo 'Mi reino es de este mundo, pero también del otro'.³⁵

³⁴"Un millénarisme sécularisé n'est pas pour autant dé-millénarisé, il est simplement passé de sa forme sacré à sa forme non sacré pour reprendre les termes de Marx". Henri Desroche, *Sociologie de l'espérance*, Calman-Lévy, France, 1975, p. 214.

³⁵"La responsabilidad del escritor", *El Mono Azul*, No. 4, Madrid, 1939, (C-II, p. 642).

César Vallejo enunció lo anterior con toda la intención política de problematizar en estética. Pretendió situar a lo político de su estética en la condición de su praxis y supo resolver la aparente contradicción que hay en su formulación, y sobre todo, por ser Vallejo contrario a cualquier estética que supone reinos que no son de "este mundo", como dirá en ***Contra el secreto profesional***, y que tienen en Jean Cocteau a un entero representante.

Dentro de su comprensión, lo que pareciera ser la presencia de una grave contradicción en el pensamiento estético de César Vallejo, es, ante todo, el despliegue **ex profeso** de ella en las relaciones de su componente valorativo. El enunciado significa que si para Vallejo la estética potencializa y precede a la política, la política en este caso, al preceder a la estética, no debe, dentro de su procedencia, subordinarla sino situarla en la historicidad de la que pende. César Vallejo elaboró la problematización en el lugar adecuado: hizo uso de valores cristianos extraídos literalmente de su sintagma teológico y los trasladó a otra significación. El vocablo "otro" es de pertinencia estética y no teológica. El enunciado, además, es sin duda el del César Vallejo comunista. Luego de este congreso, hay que decir que Vallejo fue elegido

Secretario de la Sección Peruana de la Asociación Internacional de Escritores, y que poco después, ayudará a fundar el Comité Iberoamericano para la Defensa de la República Española.

4.-Espíritu polémico y nebulosa.

Lo anterior es muestra de la peculiar manera que tiene César Vallejo de problematizar en estética y de construir dificultades con sentido crítico. Por supuesto, en Vallejo esto será constante y lo llegará a plantear en distintos planos de contradicción y resolución. Con suma claridad, César Vallejo elabora esta argumentación que en su estética llegará a formular como **espíritu polémico** y que, justamente, él asumirá con consecuencia y radicalidad. Marxista antes de ir a la Unión Soviética, siempre lo fue de modo especial; no hay en su estética el planteamiento de una dialéctica de elaboración lógico-formal estricta, pero sí la hay en la formulación teórica de lo que él llamó **espíritu polémico**. Puede afirmarse que es aquí donde se encuentra su razón crítica y, del mismo modo, el lugar donde construye oposiciones en el espectro valorativo de su estética, y por tanto, donde formula premeditadamente contradicciones sin que esto quiera decir, desde luego, que sea él quien las cometa.

De este modo, el **espíritu polémico** sirve a César Vallejo para asignar a su estética un imperativo de resolución en la teoría y en la práctica. El **espíritu polémico** también servirá para que Vallejo deslinde al cristianismo y al marxismo en su estética y pueda mostrarlos, a la vez, en su carácter relacional dentro de la cultura moderna. Al respecto, César Vallejo opinará que tanto el uno como el otro están dotados de un notorio "optimismo fatalista" en sus discursos y que, por complejas que puedan ser las especificidades de cada uno de ellos, ambos no dejan de tener sentidos en común que, en definitiva, tienen que ver con la prolongación de un mismo sentimiento y concepción de la vida y de la historia. En esta dirección, César Vallejo llegará a escribir que mientras en el cristianismo se establece una lucha entre el bien y el mal en la que siempre triunfa el primero sobre el segundo (como si se tratara sólo de un simulacro teológico), en lo tocante a la historia del desarrollo de la filosofía, "allí donde empieza la metafísica hegeliana, con su ecuación fatal de los contrarios, allí termina la influencia de Marx en nuestra época y su poder creador del porvenir".³⁶ Modo muy vallejiano de conceptualizar en estética, la formulación del **espíritu polémico** tiene una importancia preponderante en su pensamiento toda

³⁶"El espíritu polémico", *Mundial*, No. 438, Lima, 2 de noviembre de 1928, (C-II, p. 218).

vez que es a partir de esta formulación de donde derivará un elemento insoslayable para la comprensión de su estética: su humanismo, y más exactamente, para la comprensión y formulación del **hombre nuevo**. Enfático, César Vallejo extenderá la conceptualización de lo que en su concepción es la presencia del **espíritu polémico** en la cultura y la manera en que con base en él se resuelvan históricamente de otra manera las afecciones venidas de un sentimiento existente y enunciado por él mismo como "optimismo fatalista". A la sazón, el hombre "verdaderamente nuevo", escribirá Vallejo, está

adquiriendo una conciencia rigurosa de la capacidad creadora y libre de su voluntad, junto con un austero sentimiento de la responsabilidad humana ante la historia. De esta suma injerencia del hombre en la creación de la historia -que él no concibe fuera de los resortes libres de su voluntad- está proscrito todo fatalismo y todo determinismo. La lucha entre el bien y el mal, según este estado de espíritu, puede, siguiendo los casos, ser favorable al primero o al segundo de los beligerantes. El principio del bien es o puede ser, a veces, positivo y, a veces, negativo, según que el hombre acierte o no a dirigir sus energías. La tragedia, en este caso, no es un simulacro, sino un grave conflicto de vida o muerte en la naturaleza y en el espíritu. Porque, según este criterio, todo es posible y en el proceso vital del hombre y de la sociedad, caben todas las soluciones. El sentimiento revolucionario -creado por Marx- prueba precisamente que la historia está siempre en una balanza, cuyos platillos siguen un mecanismo- no ya secreto, misterioso o ajeno a la voluntad humana- sino entrañado a tales o cuales apatías o esfuerzos de los hombres.³⁷

Espíritu polémico: importa destacar la manera reflexiva y conceptual en que César Vallejo lo formula

³⁷ Idem. p 219.

porque es así la manera en que intenta dar cuenta de la necesidad de una conciencia rigurosa ante la historia, y a su vez, de un sentimiento ético ante ella. Este sentimiento, indicó César Vallejo, debía ser revolucionario, y es evidente que se afanara por hacerlo ver como parte del materialismo histórico y no de liberalismo o eclecticismo alguno. "Los tolerantes, -dirá Vallejo- los liberales, los eclécticos, no saben inquietarse de los malos fermentos de la historia. En su concepto, los malos fermentos sociales -si son, en verdad malos- salen, a la larga, derrotados por los buenos".³⁸

Tal es la valía del pensamiento de César Vallejo. El poeta peruano no asfixia sus ideas en el silogismo ni en el dogma o directriz política autoritaria alguna. Es por ello que la **nebulosa** (un segundo término-concepto por él acuñado y formulado) tiene lugar en su reflexión y que la enuncia cuando quiere situar a lo estético en la concreción exacta de su experiencia social.

¿Qué es la **nebulosa**? Para Vallejo el pensamiento desinteresado no existe.³⁹ La **nebulosa**, en consecuencia, le permite ponderar la relación entre arte e ideología, arte y política y la del artista con la revolución. Es ella, también, la que le facilitará limitar los tópicos

³⁸ Idem. p 219.

³⁹ "Los artistas ante la política", *Mundial*, No. 394, Lima, 31 de diciembre de 1927, (C-II, p. 209).

de problematización que contemplarán la dimensión teórico-práctica de su estética y definirla, por tanto, desde ella misma y no desde posiciones reflexivas otras. Escribe César Vallejo:

El artista es, inevitablemente, un sujeto político. Su neutralidad, su carencia de sensibilidad política, probaría chatura espiritual, mediocridad humana, inferioridad estética. Pero, ¿en que esfera deber actuar políticamente el artista? Su campo de acción política es múltiple: puede votar, adherirse o protestar, como cualquier ciudadano; capitanear un grupo de voluntades cívicas, como cualquier estadista de barrio; dirigir un movimiento doctrinario nacional, continental, racial o universal, a lo Rolland. De todas estas maneras puede, sin duda, militar en política el artista; pero ninguna de ellas responde a los poderes de creación política, peculiares a su naturaleza y personalidad propias....

La sensibilidad política del artista se produce, de preferencia y en su máxima autenticidad, creando inquietudes y nebulosas políticas, más vastas que cualquier catecismo o colección de ideas expresas y, por lo mismo, limitadas, de un momento político cualquiera, y más puras que cualquier cuestionario de preocupaciones o ideales periódicos de política nacionalista o universalista.

La nebulosa consiste, abunda Vallejo,

sobre todo, en remover de modo obscuro, subconsciente y casi animal, la anatomía política del hombre, despertando en él la aptitud de engendrar y aflorar a su piel nuevas inquietudes y emociones cívicas. El artista no se circunscribe a cultivar nuevas vegetaciones en el terreno político, ni a modificar geológicamente ese terreno, sino que debe transformarlo química y naturalmente. Así lo hicieron los artistas anteriores a la Revolución Francesa y creadores de ella; así lo han hecho los artistas anteriores a la Revolución Rusa y creadores de ella. La cosecha de semejante creación política, efectuada por los artistas verdaderos, se ve y se palpa sólo después de siglos y no al día siguiente, como acontece en la acción superficial del pseudoartista.⁴⁰

La **nebulosa**, como constructo valorativo, le sirve a César Vallejo para definir y caracterizar la

autonomía de lo estético y dilucidar su dimensión singular. Esto es, para plantear lo que es intrínseco a la forma y el modo en que ésta tiene existencia estética y no otra.⁴¹ La **nebulosa**, en la argumentación de Vallejo, es un esfuerzo interpretativo por explicar la peculiaridad estética bajo criterios teóricos específicamente estéticos y no bajo categorías y conceptos que, aunque relacionables, no son de su incumbencia y que resultan, al fin de todo, exógenos. La **nebulosa** en el pensamiento de Vallejo da razón de la manera en que la experiencia estética tiene sustrato y dimensión social pero que, al mismo tiempo, la niega.⁴² Lo que César Vallejo plantea como **nebulosa** es la singularidad en que la forma estética, en la concreción de su experiencia, invalida la valoración social-conventional de la que parte, y que al hacerlo, significa el traslado de tal **locus** a otro que es el específicamente imaginario, artístico o concerniente a los órdenes de la sensibilidad.⁴³ Por eso importa destacarlo cuando se estudia su estética desde este aspecto. Sobre Diego Rivera, dirá, en este orden, que:

⁴⁰Idem. p 209.

⁴¹Siguiendo a Herbert Marcuse: "Podemos definir provisionalmente la forma estética como el resultado de la transformación de un contenido dado (un hecho actual o histórico, personal o social) en una totalidad autónoma: un poema, obra teatral, novela, etc... La obra es sustraída del constante proceso de la realidad y asume un significado y una verdad propios", *La dimensión estética*, Trad. José Francisco Ivars, Materiales, Barcelona, 1978, p. 68.

⁴²Cfr. Theodor W. Adorno, *Teoría estética*, Trad. Gretel Adorno y Rolf Tiedemann, Taurus, Madrid, 1992.

cree que el pintor latinoamericano debe tomar como motivos temas artísticos la naturaleza, los hombres y las vicisitudes sociales latinoamericanas, como medio político de combatir el imperialismo estético y, por ende, económico de Wall Street. Diego Rivera rebaja y prostituye así el rol político del artista, convirtiéndolo en el instrumento de un ideario político, en un barato medio didáctico de propaganda económica. 'Es una verdad indiscutible -dice Rivera- el poder del factor estético como determinante, en primer lugar, económicamente de la orientación de la referencia en los consumos y, en segundo lugar, como factor psicológico capaz de encauzar la mente y la voluntad proletaria por el trayecto más corto hacia la consecución de lo que conviene a sus intereses de clase'. Olvida Diego Rivera que el artista es un ser libérrimo y obra muy por encima de los programas políticos, sin estar fuera de la política. Olvida que el arte no es un medio de propaganda política, sino el resorte supremo de creación política).⁴⁴

César Vallejo opinará lo mismo de Víctor Hugo, de Rabindranath Tagore, Henri Barbusse y, desde luego, sobre la cuestión del arte socialista, arte bolchevique y arte revolucionario que, con entera agudeza y extensión, desarrollará en **El arte y la revolución**.

Pensamiento lejano a un planteamiento epistemológico o planteamiento filosófico de lo bello, la estética de César Vallejo, histórica y culturalmente ubicada, expone así el cuerpo conceptual de su pensamiento teórico. Pensamiento teórico crítico, es por eso que Vallejo dice que "la razón en estética no es un grado superior de la razón humana sino todos los grados reunidos".⁴⁵ Si bien Vallejo no aproxima su estética a una formulación gnoseológica, nunca deja de

⁴³ Herbert Marcuse, Ob. Cit. p. 64.

⁴⁴ "Los artistas ante la política"... Ob. Cit. p. 210.

⁴⁵ Véase la Introducción de este trabajo, páginas 22 y 23.

hacer presente en su pensamiento a la crítica teórica, y por supuesto, a la crítica ideológica a la hora en que a la estética se la dota de valores. César Vallejo llevará esto a su mejor expresión y definición en **Contra el secreto profesional** y **El arte y la revolución**, libros éstos que en los siguientes capítulos se analizarán y que deberán su formulación a las determinantes de criterio que aquí se han apuntado en su aspecto central conforme a su perspectiva marxista.

Ahora bien, **Contra el secreto profesional** y **El arte y la revolución** son la síntesis de la concepción estética que Vallejo asentará en su trabajo periodístico expuesta hasta ahora sólo de manera esquemática y sintética. Estética que debe mucho a un criterio hermenéutico de claros afanes de persuasión y contundencia, la de César Vallejo se caracterizará por la precisión y la belleza de su formulación conceptual. César Vallejo escribe mediante aforismos. Su decisión no es la de un preciosista en la escritura sino la de un pensador agudo e implacable, incluso, consigo mismo.

A continuación se expondrán algunas razones que explicarían por qué así lo hizo.

5. Cultura y persuasión de una estética.

César Vallejo decidió ordenar su discurso estético en *Contra el secreto profesional* y *El arte y la revolución* por medio de aforismos porque ello le permitía persuadir, agitar y hacer propaganda. Para toda aquella estética que no sea marxista (o anarquista) esto parecería un desatino. Para Vallejo no. Lo supo hacer con gracia, ironía e insolencia. Eligió el aforismo porque en él encontró el cuerpo de un tono que quería dar a su pensamiento y lo logró.

Es por esto que a *Contra el secreto profesional* y *El arte y la revolución* se los ha reducido al carácter de "apuntes" o conjunto de "ideas sueltas". Su importancia aforística ha sido menospreciada, en buena medida, debido al desprestigio del aforismo como forma discursiva (y como forma de pensamiento) por parte de ciertos críticos y academcistas obtusos. No se ha comprendido el lugar que tiene en la cultura. Theodor W. Adorno y Georg Lukács señalaron una situación similar con respecto al ensayo,⁴⁶ pero no en lo concerniente al aforismo que, en definitiva, guarda características en común como forma discursiva. El

⁴⁶Adorno, Theodor W., "El ensayo como forma", en *Notas de literatura*, Trad. Manuel Sacristán, Ariel, Barcelona, 1962, pp. 11-36. Lukács, George, "Sobre la esencia y la forma del ensayo", en *El alma y las formas*, Trad. Manuel Sacristán, Grijalbo, Barcelona, 1975, pp. 15-39.

ideario estético de César Vallejo, con razón, exige sea referido a su totalidad cuando sus argumentos son aislados de su orden y se los presenta como independientes de la enunciación general que el aforismo contiene en sí y que César Vallejo acota. El uso del aforismo en el poeta peruano tiene un carácter dialógico,⁴⁷ de manera que supone, culturalmente, a un otro no hispostasiado tan frecuente en toda abstracción de las estéticas idealistas ("genio" y "espíritu", por ejemplo). El tono que César Vallejo logró dar a su pensamiento y discurso lleva, así, siempre su sonrisa. Su estética contiene, en los aforismos que la expresan, acertijos, bromas y quiebre de conceptos que responden más a la especulación que a la teoría.

César Vallejo espoleará a su pensamiento con la imaginación, de tal manera que el concepto irá de la mano de la imagen y del símbolo.⁴⁸ Su tono, muy moderno, pero crítico asimismo de la modernidad, estará caracterizado por la tensión existente entre la idea y el sentimiento.⁴⁹ Éste es identificable con facilidad: se hace presente en el momento en que el rigor de la abstracción es, de pronto, aparentemente vaciado o usurpado por la imagen. Lo convincente, en el instante,

⁴⁷M.M. Bajtín, *Estética de la creación verbal*, Trad. Tatiana Buvnova, Siglo XXI, México, D.F., 1992, p. 258.

⁴⁸ De acuerdo a las características que José Miguel Oviedo enlista: *Breve historia del ensayo hispanoamericano*, Alianza Editorial, Madrid, 1990, p. 15.

⁴⁹Cfr. Jacques Derrida, *Sobre un tono apocalíptico adoptado recientemente en filosofía*, Trad. Ana María Palos, Siglo XXI, México, D. F., 1994, p. 23.

es el sentido: su estética. Vallejo tratará, así, de convencer y de gustar de manera premeditada, particularmente en *Contra el secreto profesional*.

Poeta al fin, César Vallejo persuade con todo rigor: Con notable ingenio, hará notar en el aforismo un poder cognoscitivo y persuasivo, de modo que lo característico de un aforismo (un flujo no progresivo del pensamiento) será llevado al extremo de su dinamismo.⁵⁰ Reconocerá en el carácter discontinuo de la proposición lo histórico y lo subjetivo; los hará suyos.⁵¹ Obligará a que la plataforma interpretativa que contiene su estética (una peculiar hermenéutica se ha dicho ya) se la comprenda en algunas ocasiones de manera literal y otras de acuerdo a las posibilidades de sentido que sugiere. Por esto es también que Vallejo se especializará en la insolencia. Su tono predominante está cargado de ella. Hasta ahora se ha escatimado la importancia de las implicaciones y el efecto contundente de cada uno de esos aforismos en perjuicio de la solidez de su pensamiento (y forma). César Vallejo, irónico y lúdico transformador, ha habido una actitud timorata hacia sus argumentos. Se ha sido irresponsable ante la necesidad de asir los referentes laicos y teológicos habituales en su discurso, así como

⁵⁰Irma Munguía Zatarain y Gilda Rocha Romero, *Aforismos, (Una selección libre)*, U.P.N., México, D.F., 1992, p. 13.

⁵¹Roland Barthes, "La Rochefoucauld: reflexiones o sentencias y máximas", en *El grado cero de la escritura* seguido de *Nuevos ensayos críticos*, Trad. Nicolás Rosa, Siglo XXI, México, D.F., 1992, p. 97.

también los científicos, los ideológicos y simbólicos que sustentan el cuerpo teórico de su estética. Su inteligencia y sensibilidad desconciertan. El lector que tiene contacto con su estética se percata de lo inédito y lo insólito de sus figuras y valores. César Vallejo tendió trampas a los críticos que sabía que tendría y lo hizo de la mejor manera: no prolonga sus convenciones metodológicas.

De prosa antitética, el aforismo en César Vallejo provoca, pues, que los sintagmas sean contradichos por el plano asociativo.⁵² La síntesis propia de esta forma discursiva será característica permanente en lo que será el planteamiento e intención de problematización de su estética: no ser conclusivo, abrir la reflexión y coaccionar, de manera simultánea, a la asociación de ideas e imágenes. Para mayor riqueza de su crítica y complejidad de valores, estas características darán pie a que tal espectro valorativo de su estética sea correspondiente a un proceso de simbolización.

Conforme a las características anteriormente asentadas, es insoslayable la forma discursiva del aforismo en César Vallejo en la comprensión de su estética. El tono de su discurso hace formar parte de su política estética aquello que es característico del aforismo: lo breve de su espacio lo sustituye por la

intensidad de sentido.⁵³ Lo formal no se hallará en el sintagma, sino en la intencionalidad que éste manifiesta a través del mutuo contrapunteo con el plano asociativo de la lengua. En este orden, el aforismo se presenta como un momento abstracto del concreto y total proyecto discursivo del hablante:⁵⁴ Si el aforismo no contiene en sí la totalidad discursiva del enunciador (de César Vallejo como persona compleja), se hace suponer tal totalidad en el transcurso de su desarrollo como referencia argumentativa y como referencia que es replicada. Es decir, el funcionamiento concreto del aforismo no como enunciado aislado, sino interrelacionado con otros a partir de una multilateralidad eminentemente histórica y cultural (el aforismo se resiste a una lectura literal).⁵⁵ Este momento dinámico es actitud consciente en César Vallejo. En él es intención constante. Alude, omite, interpela y confronta. El señalamiento de la existencia, necesidad y uso de una política estética, entonces, Vallejo la encuentra en el aforismo.

¿Qué importancia tiene el aforismo como forma discursiva y la manera en que César Vallejo la hace entrar en relación con otros discursos y otras formas

⁵² Juventino Caminero, "El género epigramático en la novela y ensayo europeos", en *Letras de Deusto*, Vol. 19, No. 45, septiembre-diciembre de 1989, p. 6.

⁵³ Juventino Caminero, "Dialéctica entre poema y sistema en el aforismo literario", en *Letras de Deusto*, Vol. 19, No. 44, mayo-agosto de 1989, p. 71.

⁵⁴ En el sentido de M. M. Bajtín. Ob. Cit.

de exposición de ideas? Los aforismos de Vallejo tensan la diacronía histórica y estética al confrontarla constantemente por medio de su enunciación asumida como antiparadigmática y antiinstitucional. Su práctica discursiva se formula de acuerdo con una perspectiva de intereses concretos que son los de la subversión y la transformación del orden social. Por una parte, su hermenéutica (entiéndase plataforma de interpretación) hará énfasis no sólo en la construcción del componente semántico del aforismo, sino también en las expectativas que él pueda tener para romper la literalidad a la que se somete todo discurso cuando no corresponde a las regularidades formales imperantes. Por otra parte, César Vallejo indica que tales regularidades tienen que ver con sintagmas cristalizados (paradigmas) correspondientes a horizontes no meramente estéticos sino políticos e ideológicos varios. Critica toda hermenéutica eurocentrista en estética y pone en duda sus usos y estrategias amparados en la convención cultural.

El aforismo en César Vallejo, en tanto, no es un producto **ex nihilo**. Construida su estética en el contexto de las vanguardias artísticas, el aforismo tiene la misma función que la del manifiesto: hacer valer una política no únicamente estética.⁵⁶ Como pocos, en Vallejo la vanguardia artística y la vanguardia

⁵⁵Irma Munguía Zararain, Ob. Cit., p. 16.

política son dadas a entender en sus puntos más complejos. En él la enunciación de principios no se trata de poses o genuflexiones de hombre moderno tipo Jean Cocteau, a quien particularmente está dirigido (y a todo lo que él como artista representa en general) **Contra el secreto profesional**. Ni cliché ni perogrullo estético caben en su discusión, y menos aún, en **El arte y la revolución**.

En adelante, y de acuerdo a lo anterior, será conveniente entender por aforismo aquella forma discursiva que, como bien señala José Ferrater Mora, es también una forma que concentra y condensa un pensamiento.⁵⁷ Estas características permiten advertir que en el aforismo se desarrollan cualidades formales de expresión y exposición, de modo tal que la brevedad del enunciado no es señal de fragmentariedad sino de relativa autonomía y existencia de un entero modo de argumentación. Textos que no manifiestan explícitamente una intención filosófica ni una pretensión de verdad, los aforismos de César Vallejo reúnen claridad y contundencia en la expresión y exposición. Como forma que concentra y condensa un pensamiento, César Vallejo, además, da lugar a una dinámica conceptual y simbólica con alcances teóricos y no meramente literarios. El aforismo, de esta manera, no da pie a

⁵⁶ Carlos Mangone y Jorge Warley, *El manifiesto. Un género entre el arte y la política*, Biblos, Buenos Aires, 1993, p. 25.

⁵⁷ *Diccionario de filosofía*, s. v. "aforismo".

una lectura literal y unívoca. Habría que comprender, además, al aforismo dentro de una unidad de reflexión que es el completo ideario estético de César Vallejo y constatar así que el aforismo también tiene que ver con una forma discursiva constantemente abierta por la fuerza de asociaciones de sentido. Una definición convencional y regular del aforismo que apunta a su comprensión como un enunciado breve, conciso y directo, por ejemplo, viene bien al carácter de la escritura de César Vallejo, pero no ocurre así cuando al aforismo se lo limita al adagio, al apotegma o, peor todavía, a la sentencia con carácter moralizante o contenedora de sabiduría.

Ni moralista ni sabio ni divulgador con afanes didácticos en estética, César Vallejo, por el contrario, cuando sabe que está a un paso de serlo o aparentarlo, inserta en la estructura de enunciación del aforismo señales de humor, ironía e incluso autocrítica. Aunque los textos de **Contra el secreto profesional** y **El arte y la revolución** han sido elaborados por un gran poeta, el ideario estético del poeta peruano tampoco se puede reducir, por tanto, a cuestiones de carácter meramente literario. El aforismo en César Vallejo escapa así de toda definición ortodoxa, literaturizante y se coloca más bien como el ejercicio de un pensamiento que no se deslinda del lugar político en que se ubica. Marxista al fin,

Vallejo libera al aforismo de su carga de valores morales y de cierta sabiduría y en su lugar cabe mejor la enunciación de un conjunto de ideas de manera breve, concisa, clara y siempre en relación con una práctica.

Polisémico y multívoco, el aforismo en César Vallejo provoca mejor, entonces, el diálogo y esta tesis, entre sus intenciones, ya se indicó, es ofrecer algunos tópicos que el propio Vallejo formuló. Es, pues, hora de entrar a *Contra el secreto profesional* y *El arte y la revolución*.

**CAPÍTULO SEGUNDO: CONTRA EL SECRETO
PROFESIONAL.**

Introducción: Crónica mínima de un cuadernillo.

Contra el secreto profesional es un conjunto de textos cuya forma discursiva despliega un constante proceso de elaboración de problemas conceptuales con apoyo de imágenes y símbolos. Unido este proceso a una evidente intención de formulación de tópicos teóricos conducentes a una estética, César Vallejo construye *Contra el secreto profesional* principalmente a partir de variantes transtextuales (es decir, de textos que deben sus sentidos no a una estructura de discurso cerrada y presente, a su vez, en otras y con distinta forma discursiva) que pueden localizarse en su trabajo como poeta y como periodista. Las imágenes y símbolos presentes hacen recordar sobre todo al Vallejo

de *Poemas en prosa*, *Poemas Humanos* y *España, aparta de mí este cáliz*, de modo que en ocasiones el poeta peruano despliega en prosa lo contenido como forma poética, o bien, lo que es propio de un poema se encuentra desarrollado en forma de parábola, relato o, la mayoría de veces, como aforismo. Los tópicos de formulación teórica advertibles, a su vez, notoriamente provienen de una amplia exposición ya elaborada en su trabajo como periodista y que por el tamiz de su ejercicio poético, y mediante la forma del aforismo, en *Contra el secreto profesional* son expuestos con el carácter más logrado de síntesis y claridad.

Los intereses de César Vallejo son numerosos; desarrolla preocupaciones sobre teatro, cine, pintura, música, arquitectura e incluso gastronomía, pero principalmente la unidad de su reflexión estética tiene como centro de argumentación no la estética como una teoría del arte sino como una instancia teórica que da cuenta de la sensibilidad en sus varias formas que no son estrictamente las que definen a una mera técnica artística. De aquí que elementos que refieren a una concepción política y ética estén tan presentes. De tal suerte es evidente que llegará algún día en que al ideario estético de César Vallejo se lo lea en relación con particulares poéticas como la de Vsevolod Meyerhold y Bertolt Brecht en lo concerniente al teatro y cine o

incluso afinidades con un autor de la segunda mitad del siglo XX (y latinoamericano) como Augusto Boal. Más interesante todavía es la posibilidad de ordenar la concepción de la alegría y la felicidad que también ocupan un lugar muy importante dentro del ideario estético de César Vallejo y que poco se ha visto debido a la insistente atención sobre temas que, si bien son existentes en Vallejo, como el dolor, el cristianismo y la soledad, no son los más importantes, y peor todavía, los únicos. Por apuntar, aunque sea de modo general, la amplitud de intereses del poeta peruano valdría la pena asentar algunos de ellos.

César Vallejo escribió lo siguiente:

Si no se quiere que el teatro, como representación, desaparezca, convendría, al menos, que cada pieza sea improvisada -texto, decorado, movimiento escénico- por los actores mismos, que, al efecto, deben ser también autores y 'régisseurs' de las obras que representan. Tal hace Chaplin en la pantalla.'

Dramaturgo que nunca llegó a ver ninguna de sus obras montadas, y de no haber muerto joven, Vallejo hubiera podido desarrollar una poética tanto del teatro como del cine. Este texto contenido en **Contra el secreto profesional** es sólo una muestra de lo que significó, estéticamente visto, el atestiguar el desarrollo de las vanguardias en Europa y el giro revolucionario de los primeros años de la revolución Rusa. Muy cerca de la estética de Meyerhold y admirador

de Chaplin y de Eiseintein, César Vallejo avizoró con claridad las fronteras del teatro y del cine. En otros momentos, el poeta peruano, entusiasmado por la fotografía en movimiento y las posibilidades poéticas de representación del tiempo (si se involucra el cine en el teatro), llegó a suponer que la danza igualmente podría ir más allá de una plasticidad en movimiento.

Al respecto César Vallejo escribirá cosas como ésta:

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 de naranja.²

Cuando César Vallejo emite opiniones como la referida es evidente que siempre hay un más allá que debe comprenderse con claridad. En el caso específico de la pintura es notorio que Vallejo ve en ella una instancia artística donde mejor tiene asiento el quiebre de poéticas ortodoxas como el de sus entrecruzamientos con otras (principalmente el de la poesía). Sobre el particular es de destacar que César Vallejo siguió muy de cerca el trabajo de Pablo Picasso y, no menos, el de Paul Delvaux, pintor de comprensión más que visual.

¹ *Contra el secreto profesional*. Mosca Azul, Lima, 1973. p. 40

² Ob. Cit. p 74

En este mismo orden de intereses artísticos y sus procesos de producción específicos, Vallejo tiene una peculiar manera de identificar a músicos vanguardistas en cuanto al carácter innovador de su obra. Si bien estos puntos de vista el poeta peruano no los desarrolla con amplitud en **Contra el secreto profesional**, sí lo hará en su trabajo periodístico. No obstante, el aforismo sólo le pudo permitir momentos de extraordinaria síntesis y contención de problemáticas teóricas como la que evidencia este ejemplo:

Oyendo a Beethoven, una mujer y un hombre lloran ante la grandeza de esa música. Y yo les digo: si son ustedes los que tienen en su corazón esta grandeza.³

César Vallejo escribió también algunos comentarios nada inactuales sobre la obra de Erick Satie, sólo que, como en el caso del sentimiento de la belleza en relación a Beethoven, Vallejo sitúa su sentido estético más allá de su valor artístico. Vallejo explora y ubica lo que de humano tienen tales sentidos de belleza y lo humano es la sociedad y es la historia. Es prudente indicar de antemano que César Vallejo no dejará de hacer notar esta característica al grado de hacerla uno de sus principios teóricos. De un parecer sobre arquitectura, por poner un ejemplo, Vallejo derivará una concepción del sentido de la belleza de un espacio por el carácter histórico

intrínseco y no sólo por cuestiones de técnica artística. Escribe en el inicio de uno de sus aforismos intitulado "Explicación de la historia":

Hay gentes a quienes les interesan Roma, Atenas, Florencia, Toledo y otras ciudades antiguas, no por su pasado -que es lo estático e inmóvil-, sino por su actualidad -que es movimiento viviente e incesante.⁴

En este mismo sentido César Vallejo habla de la danza:

La danza, al repetirse, se estereotipa y se torna cliché. Cada danza debe ser improvisada y morir en seguida. Esto hacen los negros.⁵

Poeta de enorme sensibilidad, es fácil advertir en Vallejo una entera preocupación por ofrecer una concepción estética no desligada de su sentido más directo con cualquier acto del hombre. Su parecer sobre la danza y las posibilidades de construcción diaria de belleza tienen que ver también con la construcción diaria en todos los actos del hombre. La gastronomía, el vestido, la crítica de la moda así como el comportamiento mismo de artistas, políticos, actores y héroes anónimos, son en la estética de César Vallejo motivo constante de problematización teórica. Ahora bien, por cuestiones de rigor de exposición formal (y de claridad) en esta aproximación al ideario estético

³ Ob. Cit. p 90

⁴ Ob. Cit. p 15

⁵ Ob. Cit. p 39

de César Vallejo lamentablemente no se pudo abarcar toda esta riqueza, aunque como se podrá advertir, se ponderó un criterio de ubicación y caracterización que fuera instrumental y pertinente a la hora de alguna temática particular.

Valga acotar que ***Contra el secreto profesional***, como ya se asentó en el primer capítulo, no tiene fecha precisa de elaboración y corresponde específicamente a un César Vallejo que ha asumido una militancia política (comunista) y que muestra un ejercicio intelectual de peculiar relación con el marxismo y el cristianismo. Habría que decir, igualmente, que ***Contra el secreto profesional*** es un cuadernillo en el que César Vallejo fue armando una reflexión que pretendió hacer pública. Debido a esta situación es que se ha subestimado su importancia y a ***Contra el secreto profesional*** se lo valora hasta la fecha como un conjunto de anotaciones y reducidas a un carácter idelógico de los más simples y sin valor. Tal cuaderno es, en primer lugar, el ordenamiento de un conjunto de preocupaciones de carácter estético y, en segundo, tal ordenamiento es muestra de un César Vallejo lejano a cualquier irresponsabilidad con respecto a lo que dice. Enorme ha sido el error de la crítica vallejista en cuanto a creer que ***Contra el secreto profesional*** es una especie de diario de un escritor, y peor todavía, el diario de un escritor

comunista. Este cuadernillo habrá de estudiarse con rigor en lo que sigue adelante con respecto a la obra de Vallejo y en lo que respecta a la importancia del ideario estético de un artista que no por ser un "genio" sino por ser una persona culta, sensible y crítica de su tiempo, llegó a conformar una obra valiosísima. Hasta ahora hay poca información y poco espacio para generar una interlocución que pueda enriquecer el diálogo sobre el ideario estético de César Vallejo. Georgette Philipart, viuda de Vallejo, haría la siguiente anotación específica al respecto:

*En Europa, donde ha llegado el 12 de julio de 1923, Vallejo emprende varios trabajos literarios que darán lugar a tres obras: **Poemas en prosa** (publicada como se sabe, con **Poemas humanos y España, aparta de mí este cáliz**, en un solo volumen, en París, julio de 1939) y, en prosa, **Contra el secreto profesional**, que él titula así luego de su primer viaje a la Unión Soviética (Oct. 1928), y **Hacia el reino de los Sciris**, fechado a mano por el autor mismo: 1924-1928.*

*Aunque no se pueden establecer fechas exactas, es posible señalar que **Poemas en prosa** y **Contra el secreto profesional**, obras iniciadas más o menos al mismo tiempo (poco antes de **Hacia el reino de los Sciris**) y cuyo desarrollo se extiende hasta 1928/29, han sido escritas paralelamente, pasando inclusive tres fragmentos de la segunda obra a la primera.*

*A esta edición de **Contra el secreto profesional** siguen unas notas sobre preocupaciones afines, recopiladas de las libretas de apuntes dejadas por César Vallejo.⁶*

Luego de la edición de **Contra el secreto profesional** que Georgette Vallejo hiciera en 1973 es de extrañarse que hasta la fecha el ideario estético de César Vallejo sea casi un completo lugar desierto dentro la abundante obra de análisis sobre su obra. Han

sido Roberto Paoli, José Miguel Oviedo y Julio Ortega, notables vallejistas todos ellos, quienes, desde la crítica de la poesía del escritor peruano, han llegado a señalar la importancia de leer a Vallejo tanto a la luz de *Contra el secreto profesional* como de *El arte y la revolución*, pero el señalamiento ha quedado ahí. De igual manera, y desde el punto de vista de una comprensión de la estética de César Vallejo, es Víctor Farías quien se ha arriesgado a hacer un breve acercamiento general a ambas obras pero sin que hasta ahora haya podido darle ampliación. No ha sido así, afortunadamente, respecto del trabajo de Enrique Ballón Aguirre, quien ha anotado lúcidos comentarios sobre el desarrollo de la poética de César Vallejo y que en lo concerniente a su ideario estético en general, por una admirable humildad, ha dejado para mejor ocasión.

La aproximación a *Contra el secreto profesional* que a continuación se propone intenta contribuir así a la conformación de nuevos tópicos de lectura de la obra de César Vallejo. Particularmente, en *Contra el secreto profesional* se verá con detalle en qué sentido tuvo como pretexto de integración una crítica a *Le secret professionnel* de Jean Cocteau, pero pronto se advierte que Vallejo va más allá de un señalamiento meramente personal y trata más bien de hacer una caracterización y crítica del arte y la estética

⁶Ed. Cit. (Véase nota introductoria)

modernas (vanguardismos incluidos). La temática, como se acaba de decir, es amplia. Lo señalable ahora es que en lo que sigue se intenta resaltar la importancia de **Contra el secreto profesional** más allá de un cuaderno de notas ocasionales que Vallejo dejara. Ya Georgette Vallejo indicó en la biografía que hizo del poeta peruano que éste era sumamente estricto y ordenado en lo tocante a su escritura, de modo que, como se hace ver en su oportunidad, resta todavía mucho por analizar los cuadernillos y anotaciones originales que por un tiempo mantuvo en su poder Georgette Vallejo y que provocara en su momento una polémica por la veracidad de lo escrito por el autor de **Trilce**. Éste no es lugar para repetir la serie de comentarios infundados que específicamente se encargó de elaborar y propalar Juan Larrea al respecto pero vale la mención ahora para hacer ver que **Contra el secreto profesional** muestra a un César Vallejo que estuvo por delante de su tiempo no sólo como poeta sino como pensador.

1. **Contra la estética del reino que no es de este mundo**

En el año 1922 Jean Cocteau publica su libro de aforismos **Le secret professionnel**.⁷ Arthur Rimbaud,

⁷ Includido, entre otros textos, primero, en **Rappel l'ordre** (1926), y luego, en **Poésie critique I**, Gallimard, Paris, 1959, pp. 15-66.

Stéphane Mallarmé, Pablo Picasso, Francis Picabia y Gustave Flaubert son algunos de los artistas sobre quienes Cocteau diserta para dar lugar a sus personales ideas estéticas:

L'importance primordiale accordée au lyrisme par des esprits comme les nôtres, les plus capables, croirait-on, de le mépriser, nous oblige lui reconnaître un sens divin.⁸

El tono y modo de argumentar no son del agrado de César Vallejo. Jean Cocteau degusta la obra maestra; se solaza en su discurso. Su dilettantismo hace reposar el estilo artístico bajo una dimensión celestial, rigurosamente pura y excepcional:

Désintéressement, égoïsme, tendre, pitié, cruauté, souffrance des contacts, pureté dans la débauche, mélange d'un goût violent pour les plaisirs de la terre et de mépris pour eux, amoralité naïve, ne vous y trompez pas: voilà les signes de ce que nous nommons l'angélisme et que possède tout vrai poète, qu'il écrive, peigne, sculpte ou chante. Peu de personnes l'admettent, car peu de personnes ressentent la poésie.⁹

Más allá de la honesta antipatía, César Vallejo opone a *Le secret professionnel* un amplio y diverso conjunto de tópicos estético-crítico-valorativos e ideológico-culturales de la época. El pretexto es

⁸ Idem, p. 55.

⁹ Idem, p. 39.

Cocteau, y parte del tono* de *Contra el secreto profesional***, es un constante contrapunteo con ellos.

Ya en 1925 César Vallejo se interrogaba sobre la muerte de una "estética interpretativa" y su cesión de lugar a una "estética creadora".¹⁰

Para entonces, Vallejo, todavía lejos de la escritura conjunta de *CSP****, se declaraba "profano en la materia".¹¹

Ello no obstó para que en tal momento diera rienda suelta a su humor y a la ridiculización de los exégetas del arte.

En una ocasión, narra César Vallejo, en su visita al *Salón de Otoño* de París, una mujer bonita le hizo una pregunta sobre el significado de un lienzo. Vallejo, solícito y con gracia, respondió: "Ese lienzo no debe representar nada, no puede representar nada. Por eso,

*Entiéndase aquí, por "tono", la actitud de Vallejo que como escritor da lugar al "momento constitutivo de la imagen", manifestado de modo no literal aunque sí evidenciado en cuanto a intenciones de sentido. Cfr. M.M. Bajtín "Ensayo de análisis filosófico", en *Estética de la creación verbal*, Trad. Tatiana Bubnova, Siglo XXI, México, 1992, p. 307.

**En adelante, *CSP*.

¹⁰"España en la exposición internacional de París", *Mundial*, No. 280, Lima, 23 de octubre de 1925. (Por prurito cronológico y de precisión, en adelante, cada texto periodístico aludido se asentará de esta forma, y entre paréntesis y abreviado, su lugar en la recopilación que de ellos hizo, con notable esmero, Enrique Ballón Aguirre: *Crónicas. Tomo I: 1915-1926*, UNAM, México, 1984, p. 230). Nota: Este artículo tiene una variante transtextual en *El arte y la revolución* bajo el título "Mi retrato a la luz del materialismo histórico", *Mosca Azul*, Lima, 1973, pp. 65-66.

¹¹Recuérdese que *CSP* es una publicación póstuma publicada por vez primera en 1973 y que, en el decir de Georgette Vallejo, su viuda, en una obra iniciada más o menos al mismo tiempo que *Poemas en prosa* y cuyo desarrollo se extiende hasta 1928/29. Para ubicar con precisión el contexto específico en que César Vallejo elabora *CSP* véase el primer apartado "Todos los Vallejos un Vallejo" del primer capítulo "Genealogía de una estética" de este trabajo.

¹¹ Idem, p. 230.

justamente agrada. Si representase algo, disgustaría. Radiguet ha recomendado banalizarse en lo posible. ¿Qué representa un hombre cuando toma café con calvados?".¹²

Y Vallejo continúa:

Tratábase de una maravillosa pintura sin nombre y aún más, que no era posible darle nombre alguno, puesto que, como muy atinadamente argumentaba la mujer bonita, no representaba nada sustantivo, nada nominable.

*A semejanza de esos juegos de cubos, con caras negras y blancas combinadas, que ciertos fabricantes de anteojos exhiben dibujados en los muros de los grandes boulevares, para demostrar la complejidad y limitación de nuestra vista, existen algunas obras de arte plástico, hechas para producir una inquietud y un haz de sugerencias exclusivamente fisiológicas. Cuando en este caso quiere la conciencia su parte de emoción y de pensamiento, no hay nada que darle. Ya Maurice Raynal ha orillado esta zona del arte plástico... No... Me parece que más bien ha sido Jean Cocteau, en *El secreto profesional*.*

Y concluye:

El ojo, más que el espíritu, gusta lo simple y no lo intrincado. Caótico, o por lo menos complejo es el arte que quiere decir algo y significa algo, es decir, el arte hecho para el espíritu, mientras que este otro arte hecho para la retina no aspira sino al placer fisiológico, o lo que es igual, a la dicha subconsciente profunda, universal, permanente. La retina y toda nuestra sensibilidad, en general, goza cuando está ante algo que no padece de lo que podría llamarse pedantería de conciencia o pedantería de símbolo, éste o el otro.¹³

César Vallejo, en otro artículo titulado, justamente, "Contra el secreto profesional", hace manifiesto que tal "pedantería de conciencia" o "pedantería de símbolo" está presente en América. Su referencia a ella es implacable:

¹² "El Salón de Otoño de París", *Mundial*, No. 285, Lima, 27 de noviembre de 1925, (C-I, pp 241-243).

¹³ Idem, p. 242.

"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".¹⁴ Razones: "falta de honestidad espiritual"; plagio premeditado y oportunista; Pablo Neruda, Jorge Luis Borges, Manuel Maples Arce, por ejemplo, poco se distinguen de sus pares Tristan Tzara, Pierre Reverdi o Ribemont: su vanguardismo tiene en común una nueva ortografía, nueva caligrafía del poema, nuevos asuntos, nuevas imágenes, nueva conciencia cosmogónica de la vida y un nuevo sentimiento político y económico (filiación comunista como moda). Pero nada más.¹⁵

No se trata aquí de una conminatoria a favor de nacionalismo, continentalismo ni de raza. Siempre he creído que estas etiquetas están fuera del arte y que cuando se juzga a los escritores en nombre de ellas, se cae en grotescas confusiones y peores desaciertos. Aparte de que ese Jorge Luis Borges, verbigracia, ejercita un fervor bonaerense tan falso y epidérmico, como lo es el latinoamericanismo de Gabriela Mistral y el cosmopolitismo a la moda de todos los muchachos americanos de última hora.

Casi todos lo vanguardistas -remata Vallejo en su artículo:

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 seudomueva caben todas las mentiras y a ella no puede llegar ningún control. Es el "secreto profesional" que defiende Jean Cocteau; es "el reino que no es de este mundo", según el abate Brémond. La razón de Paul Soudey, el buen gusto, la necesidad sagrada de la emoción auténtica y humana, no tienen allí entrada.¹⁶

¹⁴ *Variedades*, No. 1001, Lima, 7 de mayo de 1927, (C-II, pp. 121).

¹⁵ *Idem*, p. 122.

¹⁶ *Variedades*, No. 1001, Lima 7 de mayo de 1927, (C-II, pp. 122-123).

Otra propuesta de racionalización, otra propuesta política y, a su vez, otra simbolización, es lo que opondrá César Vallejo a *Le secret professionnel* de Jean Cocteau. Éste, agregará Vallejo, como poco después hará lo mismo con los surrealistas en su célebre "Autopsia" incluida en *El arte y la revolución*, posee una "sensibilidad de gabinete", lo que quiere decir que Cocteau no sabe nada de la vida" y que, en *Le secret professionnel*, sólo se hizo la "pedicure".¹⁷

Lo insolente y lo chocarrero César Vallejo lo lleva en *CSP* a puntos lúcidos. Sus aforismos, aparte de formar parte de una amplia crítica a la ideologización burguesa del arte, que en este caso amalgama Jean Cocteau con *Le secret professionnel*, son la puesta en evidencia de ésta como un racionalismo aséptico en el lenguaje y presente en los hábitos especulativos a la hora de la definición estética.

CSP opone, desde una concepción crítica de los planos sincronicos y diacronico, la paradoja* y el contrasentido cultural. El secreto del que habla Cocteau se deriva de la suposición de monologismo en cultura e ideológicamente agotado** y, por supuesto, en lo concerniente al arte moderno. El señalamiento de la

¹⁷ Véase "Literatura a puerta cerrada", *Variedades*, No. 1056, Lima 26 de mayo de 1928, (C-II, p. 260). Este artículo tendrá una variante transtextual bajo el título "Literatura a puerta cerrada o los brujos de la rección" en *El arte y la revolución...*, pp. 84-85.

dimensión estética que opone César Vallejo a *Le secret*... es la dimensión cotidiana de todo acto vital, no encerrada en absolutos. De ahí su "Resbalón hacia el dadaísmo": "Las artes (pintura, poesía, etc.) no son sólo éstas. Artes son también comer, beber, caminar: todo acto es un arte. Resbalón hacia el dadaísmo".¹⁸

Lejos está de interpretarse esto como un vitalismo. *CSP* da cuenta de la importancia de la cotidianidad histórica de la cultura y muestra sus potencialidades. Algunos críticos han subestimado a *CSP* al tratarlo como un simple cuadernillo de apuntes; otros, muy por el contrario, han visto en él los fundamentos abstractos de su estética¹⁹, y los más, lo han visto sólo como un producto de un momento transicional o de ruptura en el pensamiento de César Vallejo. Esto no es así. La problematización cultural/estética en *CSP* es una constante. Lo conceptual y lo simbólico, en su modo transgresor de

*Entiéndase aquí, por "tono", la actitud de Vallejo que como escritor da lugar al "momento constitutivo de la imagen", manifestado de modo no literal aunque sí evidenciado en cuanto a intenciones de sentido. Cfr. M.M. Bajtín "Ensayo de análisis filosófico", en *Estética de la creación verbal*, Trad. Tatiana Bubnova, Siglo XXI, México, 1992, p. 307.

**En adelante, *CSP*.

¹⁸ Cfr. *CSP*, p. 78.

¹⁹ Víctor Fariás es hasta ahora quien ha atendido seriamente la estética de César Vallejo a partir de *Contra el secreto profesional* y *El arte y la revolución* y no solamente desde las vertiginosas poéticas de sus libros de poemas. Fariás acota: "Al respecto, queremos afirmar que entre ambas obras se da una suerte de relación de complementariedad. Intentaremos mostrar que mientras en *Contra el secreto* Vallejo entrega la fundamentación general y abstracta de una estética y sus supuestos necesarios, en *Arte y revolución* formula el conjunto de sus reflexiones específicamente estéticas". Véase: "La estética de César Vallejo", en *Araucaria de Chile* (Madrid), No. 25, 1984, p. 60.

enunciarse, son culturales y son históricos. De uno y otro el poeta peruano abstrae constituyentes valorativo-críticos y acota un **locus** de competencia de la estética. La atención de su sociabilidad le permite a Vallejo la hilaridad. En **CSP** hay un Vallejo risueño e irreverente. Las bromas abundan. Es una estética muy cercana al dadaísmo y muy contraria al surrealismo: "*Los superrealistas, burlando la ley del devenir vital, se academizaron, repito, en su famosa crisis moral e intelectual y fueron impotentes para excederla y superarla en formas realmente revolucionarias, es decir, destructivo-constructivas*".²⁰

CSP contiene una orientación histórica. Ella está dirigida al presente desde una crítica a la estética de la modernidad (estética romántica y correlatos artísticos subsecuentes que la implican) y desde la proyección de un futuro fundada en una concepción escatológica (laica) que tiene asiento en la crítica de lo cotidiano-cultural (como ya se hacía ver en el Capítulo primero de este trabajo)

De esta era de exceso a que asistimos, vivir lo menos excesivo. Lo excesivo es bueno solamente a condición de ser exceso de vida y nunca exceso de cabeza ni exceso de patas. Y, a lo que nos parece, de esta época de extremos no operará en el porvenir la extrema izquierda, la extrema derecha y ni siquiera el extremo centro. Operará en el porvenir solamente lo justo, lo exacto de exactitud histórica.

La boga popular en que están cayendo los revolucionarios es el mejor signo de la agonía de las revoluciones de post-guerra. Ya es difícil encontrar una

²⁰"Autopsia del surrealismo", *Varietades*, No. 1151, Lima, 26 de marzo de 1930, (C-II, p, 502). Texto también incluido en *El arte y la revolución...*, pp. 72-79.

*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 esto hasta el espasmo.*²¹

El tiempo de la historia, hecho explícito en *CSP*, no da lugar a la profecía o al mesianismo (V. gr., "Explicación de la historia" y "vocación de la muerte"). Es la ironía como forma de ver el mundo la que construye el conjunto valorativo-crítico de su estética.²² La "pedantería de conciencia" o "pedantería de símbolo" que refieren a un idealismo o monismo esteticista, omiten voluntariamente toda posibilidad de referencia social e histórica y, además, de perspectiva utópica (en la peor de sus acepciones); en el momento en que César Vallejo formula estas características con base en un planteamiento de identidad con el "reino que no es de este mundo" y el *secreto profesional* de Jean Cocteau (de dimensión celestial), se está dando lugar a otra racionalización de lo artístico: situado éste en un contexto cultural, se libera a la cultura de los

²¹ "Los ídolos de la vida contemporánea", *Mundial*, No. 358, Lima, 22 de abril de 1927, (C-II, pp. 108-109).

²² En el sentido estético y político de M.M. Bajtin cuando alude al proceso de secularización cultural que quiebra toda linealidad histórica y artística dándose lugar a la búsqueda de "estilo" o sentido no de paradigmas sacros y de enunciación profética, sacerdotal, de patriarca o predicador. Cfr. *Estética de la creación verbal*...., p. 354.

espacios absolutos y se dota de historicidad a las abstracciones que dan razón estética de él.²³

Esta razón estética es también razón política. La ironía pone en evidencia la cristalización de los sentidos artísticos implicados por un paradigma cultural (dogma) y hace recordar que tal cristalización es social e histórica. Depende, en consecuencia, de la actualidad de esta última su puesta en crisis y transformación.

La ironía es, en Vallejo, una negación al estancamiento de los procesos de producción de sentido artístico. En este orden, la concepción histórica en **CSP** está fundada en un principio estético y en la suposición de una potencialidad social orientada a una nueva cultura, posible y no utópica. Su resemantización y simbolización son insólitas: Al no haber lugar de consideración para la utopía política ni religiosa, lo que hay es la concepción cultural de un tiempo presente vertiginoso y complicado.

2. Estética y dimensión cotidiana.

Quiero perderme por falta de caminos. Siento el ansia de perderme definitivamente, no ya en el mundo ni en la moral, sino en la vida y por obra de la vida. Odio las calles y los senderos, que no permiten perderse. La ciudad y el campo son así. No es posible en ellos la pérdida, que no la perdición, de un espíritu. En el campo y en la ciudad, se está demasiado asistido de rutas, flechas y señales, para poder perderse. Uno está allí indefectiblemente limitado, al norte, al sur, al este, al oeste. Uno está allí irremediabilmente situado. Al revés de lo que le ocurrió a Wilde, la mañana

²³ Idem, p. 347.

en que iba a morir en París, a mí me ocurre en la ciudad amanecer siempre rodeado de todo, del peine, de la pastilla de jabón, de todo. Amanezco en el mundo y con el mundo, en mí mismo y conmigo mismo. Llamo e inevitablemente me contestan y se oye mi llamada. Salgo a la calle y hay calle. Me echo a pensar y hay pensamiento. Esto es desesperante.²⁴

La dimensión estética de lo cotidiano es, para César Vallejo, lo opuesto a todo hermetismo esteticista. Su concreción es la advertencia del carácter mecánico de los actos del hombre en la vida, pero también, del azar que los rompe. Si para Charles Baudelaire la belleza era bizarra e imperfecta, para Vallejo es contradictoria e irresuelta. Cuando esto último ocurre, la dimensión estética tiene su mentís a la vuelta de la esquina. Los aforismos de Vallejo, en la enunciación de su estética, llevan, asimismo, su propio mentís entre paréntesis.

El **spleen** de París es la incómoda cotidianidad de Charles Baudelaire y los poetas malditos.²⁵

En el dadaísmo, la prolongación de su paradoja sentimental, y en el surrealismo, el quiebre de sus trampas lógicas que sólo el azar desata.²⁶

La quimera, la risotada y **Nadja** rozan la analogía y la ironía. A Vallejo esto le parece desesperante. El tedio romántico es otro. Todo ello se

²⁴ Cfr. *CSP*, p. 37.

²⁵ Cfr. Adriana Yáñez, *Los románticos: nuestros contemporáneos*, Alianza Editorial, México, 1993, p. 43.

²⁶ Adriana Yáñez, *El movimiento surrealista*, Joaquín Mortiz, México, 1979, (Colec. Serie del volador). Véase capítulo II "Concepción del hombre y del mundo".

ha convertido en artificio cultural/artístico, y la viva cotidianidad, por tanto, le viene grande.²⁷

Jean Cocteau, con "sensibilidad de gabinete", es el ejemplo. Lo anterior, a su vez, nos hace recordar la poética de *Trilce*, donde lo cotidiano transgrede todo molde cultural/estético en el momento de racionalizar los sentimientos y de sentimentalizar a la razón. Vallejo no escribía en vano.²⁸

Individuo y sociedad

Cuando se inició el interrogatorio, el asesino dio su primera respuesta, dirigiendo una larga mirada sobre los miembros del Tribunal. Uno de éstos, el sustituto Milad, ofrecía un parecido asombroso con el acusado. La misma edad, el mismo ojo derecho mutilado, el corte y color del bigote, la línea y espesor del busto, la forma de la cabeza, el peinado. Un doble absolutamente idéntico. El asesino vio a su doble y algo debió acontecer en su conciencia: Hizo girar extrañamente su ojo izquierdo, extrajo su pañuelo y enjugó el sudor de sus duras mejillas. La primera pregunta de fondo, formulada por el presidente del Tribunal, decía:

-A usted le gustaban las mujeres y, además de Malou, tuvo usted a su doméstica, a su cuñada y dos queridas más...

El acusado comprendió el alcance procesal de esta pregunta. Confuso, fue a clavar su único ojo bueno en el sustituto Milad, su doble, y dijo:

Me gustaban las mujeres, como gustan a todos los hombres...

El asesino parecía sentir un nudo en la garganta. La presencia de su doble empezaba a causar en él un visible aunque misterioso malestar, un gran

²⁷ Aunque con planteamiento distinto, Octavio Paz ha llamado a esto como la "tradición de ruptura". Véase: *Los hijos del limo*, Seix Barral, Barcelona, 1974, capítulo I y VI. Más tarde también lo hace en *La otra voz. Poesía y fin de siglo*, Seix Barral, México, 1990, (De la primera parte, "Poesía y modernidad", cap. II).

²⁸ Cfr. Miguel Ángel Esquivel, *La imagen del tiempo en la poesía de César Vallejo*, Tesis de Licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, México, 1993, (Parte II, cap. II). Saúl Yurkievich, a su vez, ha anotado lo siguiente: "Vallejo desmantela los esquemas tradicionales de representación; provoca la ruptura del continuo lógico, es decir de la coherencia discursiva, de la normalidad lingüística, para proponernos otros módulos de captación y de conocimiento". *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana. Vallejo, Huidobro, Borges, Gironde, Neruda, Paz*, Barral Editores, 1978, p. 41.

miedo acaso... Siempre que se le formulaba una pregunta grave y tremenda, miraba con su único ojo a su doble y respondía cada vez más vencido. La presencia de Milad le hacía un daño creciente, influyendo funestamente en la marcha de su espíritu y del juicio. Al final de la primera audiencia, sacó su pañuelo y se puso a llorar.

En la tarde de la segunda audiencia, se ha mostrado aún más abatido. Ayer, día de la sentencia, el asesino era, antes de la condena, un guiñapo de hombre, un desecho, un culpable irremediabilmente perdido. Casi no ha hablado ya. Al leerse el veredicto de muerte, estuvo hundido en su banco, la cabeza sumersa entre las manos, insensible, frío, como una piedra. Cuando en medio del alboroto y los murmullos de la multitud consternada, le sacaron los guardias, sólo miraba fijamente a la cara de Milad, su doble, el sustituto.

A tal punto es social y solidaria la conciencia individual.

*

Sin mostrar el menor signo de temor, ni siquiera disfrazarse, el asesino siguió viviendo normalmente, a la vista general. Lejos de esconderse, como lo habría hecho cualquier matador ramplón, anduvo por todas partes. La policía no pudo encontrarle, precisamente porque él no se escondió. Pascal ha tenido razón, cuando ha dicho: 'Tú no me buscarías, si no me hubieras ya encontrado'.

A tal punto el individuo es libre e independiente de la sociedad.²⁹

Cosa terrible: el humanismo de un asesino. "Individuo y sociedad" es una narración de un hecho cotidiano. Es el contrapunto entre el sentimiento y la razón: La condición de contradicción de un asesino está contenida por un sentimiento que lo juzga y lo expone como un ser anómalo dentro del sentido de lo social y lo ético; paradójicamente, tal contrapunto despierta un sentimiento y una razón de solidaridad: el asesino es otro. He ahí el carácter individual y social del hombre moderno estéticamente planteado. He ahí el enunciado de Arthur Rimbaud, "Yo es otro", que en Vallejo está presente con otro giro de sentido. ¿En qué consiste? César Vallejo considera más lo irónico que lo

analógico. La analogía como mundo de correspondencias, y como forma cultural orientada hacia la simbolización de absolutos, en *"Individuo y sociedad"*, es rota por la razón viva, es decir, por la concreción de la cotidianidad específica perteneciente a una sociedad urbana. Vallejo opone al culturalismo (modernidad) en que se halla sumido el arte, como remedo de sí mismo, su estética con **espíritu polémico**. Dota de historicidad a sus abstracciones y les da sentido. Su concepción de la humanidad no radica en absolutos estético/culturales sino en dificultades concretas. La cotidianidad cultural de *"Individuo y sociedad"* da cuenta de ellas y sirve a Vallejo para deslindarlas conforme a la construcción de un espectro valorativo insólito.

*"Una espeluznante araña, de tres patas quebradas, salía de la manga del sábado"*³⁰, escribe César Vallejo en *"Ruido de pasos de un gran criminal"*. En este aforismo-relato, como en *"Individuo y sociedad"*, Vallejo pondera la importancia de la evidencia cotidiana como piedra de toque de la vida a la que refiere su pensamiento y obra, y vida a la que tiene que caracterizar y constituir como complejo valorativo para la definición de su estética. En *"Ruido de pasos de un gran criminal"*, Vallejo hace ver la entereza emocional, y de sentido, que un delincuente posee en el

²⁹ CSP... pp. 27-28.

momento oportuno de su fechoría:

Cuando apagaron la luz, realizose una mejor distribución de hitos y de marcos en el mundo. Cada ritmo fue a su música; cada fiel de balanza se movió lo menos que puede moverse un destino, esto es, hasta casi adquirir presencia absoluta. En general, se produjo un precioso juego de liberación y de justeza entre las cosas. Yo las veía y me puse contento, puesto que en mí también corcoveaba la gracia de la sombra numeral.³¹

"En general, se produjo un precioso juego de liberación y de justeza entre las cosas": la sensibilidad en plenitud. César Vallejo en **CSP** hará lo mismo en "Teoría de la reputación", "Conflicto entre los ojos y la mirada", "Magistral demostración de salud pública" y en "Lánguidamente su licor", texto éste incluido como poema en su libro **Poemas en prosa**.

Una muestra más de las gesticulaciones cotidianas (y sus implicaciones) de la vida:

El chico que dijo, señalando el sexo de su madre: mamá, tienes pelo aquí.

La madre le dio un manazo: ¡chut! mozo liso.

El chico vio, sin embargo, una cosa existente y su conocimiento fue roto y controvertido por su propia madre, cuya palabra le merecía toda fe.

Aquí está la raíz de la farsa social y de los fracasos de la historia y de las luchas entre los hombres.³²

³⁰ Idem, p. 50.

³¹ Idem, p. 50.

3. Contra toda pedantería: "sencillez de símbolo".

Jean Cocteau:

*Le vrai écrivain est celui qui écrit mince, muscle. Le reste est graisse ou maigreur. Il y a dans le tireur excentrique, toujours à la mode, un terrible mélange de graisse et de maigreur.*³³

El lenguaje que supone la estética de César Vallejo:

*La risa por cosquillas y la risa por alegría moral. Rabelais.*³⁴

Demasiado humano. Libre de toda estética de sentido, la sensibilidad diaria del hombre lo padece y lo transgrede. Ajeno a toda "pedantería de conciencia" o "pedantería de símbolo", Vallejo propondrá resoluciones de sentido estético (e interpretación de por medio) más allá de reduccionistas convenciones culturales. En la concepción estética de César Vallejo el símbolo es advertido desde su apertura y la coimplicación de una pluralidad de sentidos. Su mejor manifestación es la espontaneidad:³⁵

³² Idem, p. 93-94.

³³ *Le secret professionnel...* p. 20.

³⁴ *CSP...* p. 75.

³⁵ Roland Barthes, *Crítica y verdad*, Trad. José Blanco, Siglo XXI, México, 1991, p. 52.

*Conozco a un hombre que dormía con sus brazos. Un día se los amputaron y quedó despierto para siempre.*³⁶

La sencillez de símbolo por la que abogará Vallejo consiste en la liberación de éste de toda anulación de su potencialidad de sentido. Sea ésta dada a partir de paradigmas en el arte o paradigmas culturales que funcionan como dogma. Todo dogma es culturalmente homogeneizante y el símbolo es el que como entidad social de sentido roza tales riesgos, aunque también posibilidades. Vallejo diluirá todo artificio de imagen y apostará, en cambio, por la sencillez de su proceso de elaboración.

César Vallejo aprehende al símbolo en vilo. Lo despoja de su carácter eterno e idealista a lo Jean Cocteau; desnuda el "angelismo" y lo presenta como simples aspavientos estilísticos y trucos semánticos habilidosos. Muestra que la supratemporalidad no existe, y sí la historia como la condición de su sensibilización y formulación estética. Si bien el símbolo trae consigo una "esencia invariante", ésta es cultural,³⁷ y esto no quiere decir que responda a una eternidad cuyo pasado, en el que se legitima su uso, sea misterioso, sacro o infalible estéticamente, sino antes bien, tal "esencia invariante", es la cualidad de su fondo humano. El símbolo: vivo entre el dogma; viene

³⁶ CSP... p. 39.

³⁷ Iuri M. Lotman, "El símbolo en el sistema de la cultura", en: *Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, No. 9,

de él, se transforma, y a su vez, lo transforma:
pluralidad de sentido.

¡Cuidado con la substancia humana de la poesía!³⁸

Sencillez de símbolo: La exclamación y lo
inaudito (de atención estética):

El retrato de toda persona, lo encuentra siempre en el reservado.³⁹

Va a hacer caca y por eso se pone los anteojos.⁴⁰

Va al reservado y por eso se pone los lentes.⁴¹

La sonrisa inteligente:

Hace un frío teórico y práctico.⁴²

El único que dice la verdad es el mentiroso.⁴³

Mi amargura cae en jueves.⁴⁴

Sencillez de símbolo: César Vallejo fue muy
cercano al dadaísmo. Toma de éste la vitalidad
(actualidad) de toda comunicación no codificada

enero-diciembre de 1993, p. 50.

³⁸ CSP... p. 97.

³⁹ Ibid., p. 85.

⁴⁰ Ibid., p. 90.

⁴¹ Ibid., p. 90.

⁴² Ibid., p. 85.

⁴³ Ibid., p. 83.

⁴⁴ Ibid., p. 78.

(dogmatizada) culturalmente. El símbolo, como a la vida (existencia social), Vallejo lo coloca en vilo.⁴⁵

4. Nueva estética.

La suposición de una sencillez de símbolo conduce, necesariamente, a la suposición de una estética nueva. Sus implicaciones son varias.

*Una estética nueva: poemas cortos, multiformes, sobre momentos evocativos o anticipaciones, como 'L'Opérateur' en cinema de Vertof.*⁴⁶

O:

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

⁴⁵ Arnold Hauser: "Si es que se pueden fijar en absoluto leyes estilísticas para el dadaísmo, consisten éstas en la casualidad del hallazgo del tema representado, en el principio decisivo ya en la elección del nombre del movimiento, en la selección y composición fortuitas de los motivos, la colocación arbitraria de uno en lugar de otro, el desorden ostensivo como principio de composición, en el absurdo de la disposición y la afuncionalidad de los objetos, como, por ejemplo, la colocación de una cabeza masculina en el busto de la Venus de Milo o la de un cadáver de asno sobre un piano, Evidentemente el 'sentido profundo' de la broma pretendía que el llamado arte serio tampoco procede esencialmente de otro modo. Era axiomático el concepto inherente a todo arte acerca del absurdo de la relación entre el ser y la representación de la realidad". Véase: *Sociología del arte. ¿Estamos ante el fin del arte?*, Trad. Vicente Romano Villalba, Labor, Barcelona, 1983, (Tomo 5), p. 863.

⁴⁶ CSP... p. 91. Nota: A estas alturas habría que hacer énfasis en el hecho de que Vallejo se encuentra lejos de disminuir complejidad y dimensión cultural al símbolo como instancia de sentido, toda vez que, al patir de una crítica a Jean Cocteau -y la estética derivada de Le secrét professionnel-, pone al descubierto toda cristalización semiológica con base en cualquier especulación pedante o intención interpretativa y artística que anula, y mistifica, al símbolo. Es por esto, en contraparte, que el poeta peruano, críticamente, trata de otorgar estatuto no sólo cultural, sino histórico, al símbolo, para derivar, a la vez y de esta forma, una nueva estética.

*razones de armonía de líneas o de colores, en vez de hacerle una nariz, hace en su lugar una caja o escalera o vaso de naranja.*⁴⁷

El gusto de César Vallejo por las paradojas, por medio de las cuales el contrasentido del enunciado se dispara hacia formas lógicas y de síntesis no convencionales, con razón, es fundamento de su estética problematizadora. En contra de piruetas plásticas o estilísticas reductibles a lo pseudoartístico, a la suposición de lo "bello" como un momento y espacio ideal, Vallejo apela, ante todo, a la evidencia estética presente en cada acto vital. Situaciones sentimentales, lógicas, y contrapunteo constante de lo habitual estético, ético y político, son parte de ella.

La estética problematizadora de César Vallejo como una estética nueva es de fondo cultural, y sus dificultades y recursos se hacen corresponder con la concepción de un tiempo histórico concreto. Hay, en la hermenéutica que la explica, una conciencia de la historia y una crítica de su ideologización. La estética de César Vallejo, inserta en las vanguardias, se opone a éstas como un antivanguardismo entre vanguardistas; técnica y semánticamente marca ciertas confluencias con ellas, pero esta sincronía, inevitable, dista de manera ríspida con sus valores paradigmáticos. César Vallejo replica a todo optimismo

⁴⁷ Idem, p. 74.

esteticista -propio de la época- fundado en la ideologización de la ciencia y la tecnología, y replica, también, a todo racionalismo funcionalista convertido en pirueta. La estética de Vallejo es antimodernólatra e impugna a la modernidad y los procesos que la simbolizan.⁴⁸

La mecánica es un medio o disciplina para realizar la vida, pero no es la vida misma. Esa debe llevarnos a la vida misma, que está en el juego de sentimientos o sea en la sensibilidad. Walt Whitman, Vallejo.⁴⁹

En este orden, César Vallejo ironiza sobre el discurso científico de su tiempo, no menosprecia a la ciencia; ironiza su dimensión ideológica y práctica, no

⁴⁸ Saúl Yurkievich: "Surge así, bajo la advocación del siglo mecánico, una vanguardia optimista que alaba las conquistas del mundo moderno y que asume los imperativos del programa tecnológico. Multiplica en los textos los índices de actualidad, explícita admirativamente su modernidad. Cultiva la agilidad y el simultaneísmo cinemáticos, la economía del lenguaje telegráfico, la rapidez y la condensación, la sincopa, la elipsis y la parataxis... Se deja influir por el relativismo y el probabilismo de la ciencia contemporánea, que le suministra el fundamento epistemológico de sus manipulaciones aleatorias, de sus yuxtaposiciones insólitas, de su multiplicación de focos, direcciones, dimensiones.

La otra vanguardia, la pesimista, es la del turbión nerudiano de *Residencia en la tierra* y la del tumor de conciencia del Vallejo de *Trilce*... Esta vanguardia desgobierna, desacraliza y desciende; contrapone a la proyección trascendental, a la elevación sublimante y al transporte purificador, la fealdad, el sinsentido y la nonada de la existencia incompleta, oprimida por el orden indeseado, reprimida por los impedimentos empíricos. A la estilización de la poesía transfiguradora opone un registro en bruto de lo sólido, lo local, lo pedestre, de lo crudamente psicossomático, de lo incidental y lo accidental en sus mezcolanzas antitéticas, del hombre en su circunstancia, sujeto al embate desarticulador de su pugna mental y social, del hombre de la vida fraccionada, con la conciencia escindida por oposiciones inconciliables". Véase: "Los avatares de la vanguardia", en *Revista iberoamericana*, Vol. XLVIII, enero-junio de 1982, Nums. 118-119, pp. 352-353.

⁴⁹ CSP... p. 77.

rechaza la utilidad social de la tecnología; Vallejo, por sobre las dificultades estético/culturales que expone como parte de su afán problematizador en estética, advierte su potencialidad social-concreta como teoría y deslinda dimensiones.

'Mi técnica está en continua elaboración' según Mariátegui. Como la técnica industrial y la racionalización de Ford.⁵⁰

Sin duda alguna César Vallejo comprende el carácter utópico de la ideología del Progreso en la que se ampara contradictoriamente el humanismo burgués. Presente ella en distintos dispositivos culturales, siendo la estética uno de ellos, Vallejo subvierte el espectro valorativo con el que el Progreso se da definición social y acota críticamente su historicidad e implicaciones políticas: "Los intelectuales son rebeldes pero no revolucionarios"⁵¹. Lejano de cualquier especulación científicista, Vallejo plantea este tipo de situaciones estéticamente consideradas y da resoluciones de correspondiente pertinencia y no otras. Vallejo, en este sentido, asume el riesgo de las implicaciones de toda dificultad estético-crítica planteada histórica y culturalmente y opta por darla a entender desde la impugnación de una imagen tradicional

⁵⁰ Idem, p. 79.

⁵¹ Idem, p. 75.

del mundo, y sus infiltraciones, incluso en términos epistemológicos e ideológicos, en el espacio de la teoría estética. En esta perspectiva es que escribe:

Se puede hablar de freno sólo cuando se trata de la actividad cerebral, que tiene el suyo en la razón. El sentimiento no se desboca nunca. Tiene su medida en sí mismo y la proporción en su propia naturaleza. El sentimiento está siempre de buen tamaño. Nunca es deficiente ni excesivo. No necesita de brida ni de espuelas.⁵²

César Vallejo no desarrolla su estética de acuerdo a un orden de discurso que todo interés teórico exigiría. A Vallejo no hay que exigirle lo que en él no fue intención primordial a la hora en que su hermenéutica halla cuerpo en el aforismo. Lo observable es la solidez de supuestos determinantes de su estética y el modo en que los hace comprensibles. De esta manera, se entiende la complejidad de la necesaria sencillez de símbolo a la que alude como correspondiente de una estética nueva, la cual, distante de toda especulación racionalista, apunta constantemente al hombre concreto y finito.

Los técnicos hablan y viven como técnicos y rara vez como hombres. Es muy difícil ser técnico y hombre, al mismo tiempo. Un poeta juzga un poema, no como simple mortal, sino como poeta. Y ya sabemos hasta qué punto los técnicos se enredan en los hilos de los bastidores, cayendo por el lado flaco del sistema, del prejuicio doctrinario o del interés profesional, consciente o subconsciente y fracturándose así la sensibilidad plena del hombre.⁵³

⁵² Idem, p. 42.

⁵³ Idem, p. 90.

La estética nueva de César Vallejo afecta a toda estética idealista y positivista, la sitúa dentro de la concreción cultural de la que abstrae su componente valorativo-crítico y pone en evidencia, al mismo tiempo, los espectros valorativos propios de las vanguardias⁵⁴. Su estética es disruptora dentro de la sincronía de la modernidad y, diacrónicamente, desnuda la ideología artística de los vanguardismos. Su estética nueva está lejos de toda determinación coyuntural; ella, al contrario, desde la suposición de la sencillez de símbolo en dificultad estético/cultural, valida la advertencia y creación de nuevas lógicas y ámbitos de lo sensible; su apuesta es por un hombre pleno. Cabe, entre todo ello, la broma como contrapunto a todo silogismo esteticista:

Escribir un poema: 'Señores: tengo el honor de decir a ustedes que estoy muy bien...'

*Y comunicar luego el estado de mis 'affaires' y demás.*⁵⁵

5.El reino de este mundo.

Como contraparte de la estética del "reino que no es de este mundo", César Vallejo rasga toda analogía

⁵⁴ Cfr. Michel Foucault, *Arqueología del saber*, Trad. Aurelio Garzón del Camino, Siglo XXI, México, 1991, cap. II.

con los valores divinizados que Jean Cocteau, en particular, hace del mundo y de la dimensión estética. Vallejo lo hace desde un planteamiento cultural y no ontológico. Su definición del espacio existencial y espacio estético es contundente.

Para las almas de absoluto, la muerte es una desgracia intemporal, una desgracia vista de aquí, de allá, del mundo, del cielo, del instante y del futuro y del pasado. Para los seres materialistas, ello no es más que una desgracia vista de este mundo: como ser pobre, caerse, ponerse en ridículo, etc.⁵⁶

Este mundo: lo vivo desabsolutizado; la flagranza de lo existente sin absolutos, y materialmente, sin adjetivos. La concepción del mundo en César Vallejo no es una concepción de lo infinito y eterno. La terrible concepción de la dimensión sin absolutos que tiene del mundo, es materialista y compleja. César Vallejo coloca a la razón del sentido estético en lo atónito de su existencia; ella no es cerrada ni ideal, es temporal concreta y pende de sus correlativas determinaciones en atención de su historicidad. Vallejo plantea, lúdicamente, el siguiente supuesto: "El puro y desadaptado que choca con el mundo de las farsas y de las apañucias".⁵⁷

⁵⁵ CSP... p. 38. A propósito, confróntese con el cap. I de este trabajo.

⁵⁶ Idem, p. 73.

⁵⁷ Idem, p. 69.

Mundo de farsas y apañucias: conciencia de galimatías. César Vallejo, en su definición del espacio existencial (donde tiene lugar la dimensión estética), hace recordar lo que dice Michel Foucault acerca del conocimiento, la poesía y la historia, cuando, en referencia a *La gaya ciencia* y *El origen de la tragedia* de Friedrich Nietzsche indica que éste subvierte toda concepción que de la ciencia, el arte y la filosofía se tiene desde la modernidad. Por un lado, no preexiste un sujeto de conocimiento (en extensión: sujeto estético, sujeto histórico) y, por el otro, al no preexistir aquél, lo que hay es la existencia de intereses oscuros. El conocimiento, la poesía, y la historia, no tienen origen, son ellas prácticas humanas producto de la invención de diversos grupos sociales dominantes, de modo tal que no son la ciencia ni el arte ni la filosofía los que orientan sus intereses. Éstos son otros: son los del poder. No hay estatuto epistémico, hay, sí, lamento, risa y odio.⁵⁸

César Vallejo es afín a tales consideraciones en su razón estética. En "Explicación de la historia" argumenta lo siguiente:

*Hay gentes a quienes les interesan Roma, Atenas, Florencia, Toledo y otras ciudades antiguas no por su pasado -que es lo estático e inmóvil-, sino por su actualidad -que es movimiento viviente e incesante.*⁵⁹

⁵⁸ Cfr. *La verdad y las formas jurídicas*, Trad. Enrique Lynch, Gedisa, Barcelona, 1992. En particular, véase la primera conferencia.

⁵⁹ *CSP*... p. 15.

De lo que podría derivarse como la presencia de cierta dosis de vitalismo o irracionalismo, en Vallejo tal presencia es resuelta conforme a principios teóricos⁶⁰. Vallejo pondera la actualidad de lo social histórico y dota de características correspondientes al conjunto valorativo-crítico de su estética. En otra parte dirá: "La idea es la historia del acto y, naturalmente, posterior a él. Primero se vive un acto y, luego, éste queda troquelado en una idea, la cuya correspondiente"⁶¹. Por eso importan la sensibilidad y los sentimientos: ellos dan definición de mundo.

César Vallejo presenta lo anterior en su complicación cultural:

Vocación de muerte

El hijo de María inclinose a preguntar:

-¿Qué lees?

El doctor alzó los ojos y lanzó una mirada de extrañeza sobre su interlocutor. Otros escribas se volvieron al hijo de María y al sabio rabino.

La asistencia al templo, aquel día era escasa. Se juzgaba a un griego por deuda. El acreedor, un joven sirio del país del Hernón, aparecía sentado en el plinto de una columna del pórtico y, por todo alegato ante sus jueces, lloraba en silencio.

-Leo a lenin, -respondió el doctor, abriendo ante el hijo de María un infolio, escrito en caracteres desconocidos.

El hijo de María leyó mentalmente en el libro y ambos cambiaron miradas, separándose luego y desapareciendo entre la

⁶⁰ Cfr. Víctor Farías, "La estética de César Vallejo"... p. 64.

⁶¹ CSP... p. 41.

multitud. Al volver a Nazareth, el hijo de María encontró a su cuñado, Armani, disputando por celos con su mujer, Zabadé, hermana menor del hijo de María. Ambos esposos, al verle, se irritaron más, porque le odiaban mucho.

-¿Qué quieres?

El hijo de María estaba muy abstraído y se estremeció. Volviendo en sí, tornó a la calle, sin pronunciar palabra. Tuvo hambre y se acordó de sus primos, los buenos hijos de Cleofas.

-Jacobó, ¡Tengo hambre!

-Me llaman por teléfono. Volveré, -respondióle Jacobo, en el hebreo dulce y axilado de la antigua Galilea.

Vino la tarde y hacía tres días que el hijo de María no tomaba ningún alimento. Fue a ver pasar a los obreros que solían volver de Diocesarea en las tardes y se dispersaban en las encrucijadas de Nazareth, unos hacia el Oeste, por las faldas apacibles del Carmelo, cuyo último pico abrupto parece hundirse en el mar; otros hacia las montañas de Samaria, más allá de las cuales se extiende la triste Judea, seca y árida. Se acercó a un muro y se acordó en la rasante. Estaba fatigado y sentía el corazón más vacío que nunca de odios y amores y más incierto que nunca el pensamiento.

El hijo de María cumplía aquel día treinta años. Durante toda su vida había viajado, leído y meditado mucho. Su familia le odiaba, a causa de su extraña manera de ser, según la cual desechaba todo oficio y toda preocupación de la realidad. Rebelde a las prácticas gentilicias y aldeanas, llegó a abandonar su oficio de carpintero y no tenía ninguna vocación ni orientación concreta. En su casa lo llamaban "idiota", porque, en realidad, parecía acéfalo. Varias veces estuvo a punto de perecer de hambre y de intemperie. Su madre le quería por "pobre de espíritu" más que a los otros vástagos. Con frecuencia desaparecía sin que se supiese su paradero. Volvía con una hiena salvaje en los brazos, desgarrada la veste, mirando en el vacío y llorando en ocasiones. Acostumbraba también traer una rama de la higuera de los lugares santos de la edad patriarcal, con cuyas flores frotaban sus hábitos los finos y espirituales terapeutas de la vida devota.

El hijo de María alcanzó a ver una gran piedra cerca de él, y fue a sentarse en ella. Anochecía.

Entonces, salió de Nazareth, por la rúa desierta y pedregosa, un grupo de personas de extraño aire vagabundo. Venía allí el barquero Cefas, de Cafarnaúm y su suegra Juana; Susana, mujer de Khousa, intendente de Antipas, e Hillel, el de los aforismos austeros, maestro que fue del hijo de María. En medio de todos, avanzaba un joven de gran hermosura y maneras suaves. Hillel decía preocupado:

-El reposo en Dios, he aquí la idea fundamental de Filon de Alejandría. Además, para él, como para Isaías y aún para el mismo Enoch, el curso de las cosas es el resultado de la voluntad libre de Dios.

Al advertir al hijo de María, sentado en una piedra, Susana se le acercó y le habló. Pero el hijo de María no respondió: justamente, en ese instante, acababa de morir. Hillel siempre engolfado en sus cavilaciones, tuvo una repentina exaltación visionaria y, dirigiéndose al joven de gran hermosura, que iba con ellos, le dijo, en el dialecto siriaco, estas palabras inesperadas:

-¡Ya eres, Señor, el Hijo del Hombre! ¡En este momento, Señor, empiezas a ser el Hijo del Hombre! En este momento, Señor, empiezas a ser el Mesías, anunciado por Daniel y esperado por la humanidad durante siglos.

-Ya soy el Hijo del Hombre, el enviado de mi Padre -respondió el joven de la maneras suaves y la gran hermosura, como si acabase de tener una revelación por espacio de treinta años esperada.

En torno de su cabeza judía, empezó a diseñarse un azulado resplandor.⁶²

La estética de César Vallejo contiene un espectro valorativo de referencias cristianas pero no en sentido estricto (dogmático). Su estética, por el contrario, es advertida desde su inserción en lo cultural-diverso y no como dogma de lo cultural-excepcional como frecuentemente se suele ver a toda religión(o al arte mismo). La concepción del mundo presente en "Vocación de la muerte" es la propia de una idea secular de la historia y la sociedad. Ella es hecha explícita desde el libre uso de sintagmas bíblicos: la proyección y resolución de sentido son orientados hacia una sincronía ajena a la del mito bíblico linealmente dada

⁶² Idem, p. 63.

He aquí una de las maneras en que tiene problematización y resolución histórica y cultural el criterio escatológico del marxismo y el cristianismo en la estética de César Vallejo. En esta forma de su escatología, además, muestra de la laicidad de sus referentes, sus interpretaciones y el carácter de una concepción secular de la historia y el arte (como ya se hacía ver en el Capítulo primero de este trabajo).

por el dogma cristiano y son hechos comprensibles desde la actualidad cultural:

En Nazareth, el tiempo bíblico y el tiempo actual de una sociedad industrial son uno solo. La vida obrera coexiste con la del hijo de María. En Nazareth hay tantos teléfonos como lugares santos frecuentados por el hijo de María. Éste, es odiado por su hermana y por su cuñado; es abstraído e inútil socialmente hablando (abandonó su oficio de carpintero y pasa días sin comer). En ocasiones, después de una larga errancia, regresa con una hiena muerta entre sus brazos. Alumno de Hillel, el aforista austero, muere a los 30 años. Analógicamente, el hijo de María se convierte en piedra. El momento de su muerte es el momento del nacimiento del Hijo del Hombre, esto es, el hombre genérico, el *hombre nuevo*.

En "*Vocación de la muerte*" César Vallejo plantea una estética de orden social y político. Parte de una variable cultural que es el cristianismo, y lo sitúa como tal, culturalmente, y no de manera teológica, filosófica u otra. Su concepción secular de la sociedad y de la estética que de ella parte, ponen en crisis sentimientos invalidados por códigos cultural/simbólicos vigentes y separados de su relación social e histórica. "*Vocación de la muerte*" manifiesta un sentido de la historia, el Hijo del Hombre la refiere y, políticamente, corresponde al *hombre nuevo*

que, se verá en *El arte y la revolución*, Vallejo no dejará de complejizarlo y otorgarle ciertas características conforme a una concepción marxista.

Los sentimientos anulados y correspondientes a una humanidad negativa, encarnada por el hijo de María, son presupuestos como residuos culturales cuya implacable realidad social ya no les da sustento de existencia y significación. Culturalmente son otras las formas de dar sentido a los sentimientos, y asimismo, de figurarlos. La historia ha rebasado a la vida convencional en sus formas culturales de darse sentido, y esto, estéticamente, es expuesto por César Vallejo. Sus implicaciones, además de ser estéticas y políticas, son de orden ético. El reino de este mundo: no la burda analogía cristiana. La secularización de lo social-histórico es dada desde lo cotidiano humano. Su espectro valorativo está abierto al tiempo. Estética, ética y política: el problema estético en la cultura a la expectativa:

*La piedad y la misericordia de los hombres por los hombres. Si a la hora de la muerte de un hombre, se reuniese la piedad de todos los hombres para no dejarle morir, ese hombre no moriría.*⁶³*

⁶³ Idem, p. 69.

*César Vallejo maneja extraordinariamente esta misma idea en su poema "Masa" incluido en *España, aparta de mí este cáliz*. Poéticamente, la riqueza y complejidad de sentidos es mayor y de

6. Lo humano contradictorio.

El humanismo que implica la estética problematizadora de César Vallejo roza las lindes históricas y la concreción de sus valores culturales. Su conjunto valorativo-crítico es complicado: lo humano es presupuesto en sus contradicciones y definido en la simbolización de ellas. Un ejemplo: "De Feuerbach a Marx".

Cuando un órgano ejerce su función con plenitud, no hay malicia posible en el cuerpo. En el momento en que el tennista lanza magistralmente su bola, le posee una inocencia totalmente animal. Lo mismo ocurre con el cerebro. En el momento en que el filósofo sorprende una nueva verdad, es una bestia completa. Anatole France decía que el sentimiento religioso es la función de un órgano especial del cuerpo humano, hasta ahora desconocido. Podría también afirmarse que, en el momento preciso en que este órgano de la fe funciona con plenitud, el creyente es también un ser desprovisto a tal punto de malicia que se diría un perfecto animal.⁶⁴

Del aforismo "De Feuerbach a Marx" se desprende una dimensión biológica, una filosófica y otra religiosa. Las fronteras entre unas y otras están colocadas en el lugar unitario de su resolución cultural/social y no en la de una arbitraria exclusión posible sólo desde una ideología científica (no la ciencia), de una especulación racional (no la filosofía) o de un dogma religioso (no la religión).

máxima contundencia.

⁶⁴ CSP... p. 13. He aquí una modalidad de la concepción escatológica que guarda el pensamiento de Vallejo en su estética. El, poeta peruano, además, tiene una variante de este texto que corresponde a "En el momento en que el tenista..." que integra *Poemas en prosa*. Conviene confrontarlos.

La estética de César Vallejo expone relaciones críticas de definición humanista para caracterizar al hombre que supone necesario dentro de una actualidad histórica. Tal suposición será (ya se señalaba) la de un hombre pleno cuyo perfil es político (el **hombre nuevo**). Pero de lo que de manera mecánica podría inferirse desde el acápite del aforismo, la plenitud humana no es estricta y literalmente política; lo es también biológica y ética, y sobre todo, estética. César Vallejo es reacio a todo monólogo cuando hace explícito el espectro valorativo de la dimensión estética⁶⁵. En este caso específico de su formulación es patente el modo en que Vallejo plantea políticamente su estética y que construye valores culturalmente necesarios. Esta vez lo hace desde una caracterización con base en nociones que implican a la biología, el deporte, la religión y la filosofía. En definitiva, se trata de una concepción escatológica fundante de valores que, en "*De Feuerbach a Marx*", es deducible como una concepción materialista compleja en su estética. Pero no queda allí esta acotación sugerida **ex profeso** por el mismo César Vallejo.

El principio materialista dentro de la estética de César Vallejo dista de ser un planteamiento

⁶⁵ Enrique Ballón Aquirre, *La poética de César Vallejo. (Un caso especial de escritura)*, Universidad Autónoma de Puebla, México, 1986, p. 141.

epistemológico⁶⁶. Antes bien, Vallejo prefiere manifestarlo desde el enmarcamiento histórico en que enuncia su argumento estético y le da tendencia política. César Vallejo es consecuente con su filiación marxista así como también en lo concerniente a las implicaciones ideológicas que pueda haber en su planteamiento y realización. De este modo es que Vallejo caracteriza al hombre pleno en la totalidad de sus contradicciones y las ordena desde la pluralidad de sentidos con que tienen realidad social. Explicación: ante los órdenes paradigmáticos de los vanguardismos eurocentristas, la estética de César Vallejo hace irrumpir valores inusitados: el hombre pleno que implica su humanismo es caracterizado desde un estatuto deportivo. En uno de sus artículos periodísticos, "De los astros y el sport", Vallejo desarrolla un diálogo entre el Padre Samsón, de Nôtre-Dame y el célebre Sera, campeón de atletismo; el contenido del diálogo coincide, en síntesis, con el propio de "De Feuerbach a Marx", pero aquí Vallejo prolonga las implicaciones biológicas, filosóficas y religiosas de lo constituyente humano:

El campeón: -El acto sportivo está despojado de toda farsa y mixtificación, pero no está despojado de la rutina y, lo que es más triste, de la retórica...

⁶⁶ Pese a que mi formulación es distinta, quien ha trabajado este aspecto con rigor es Alain Sicard. Véase "Contradicción e inversión materialista en la poesía de César Vallejo (antes de *Poemas Humanos*)", en *La Gaceta de Cuba*, mayo-junio de 1992, pp. 32-37.

El Padre Samsón: -El sport debería ser, más que un pasatiempo o una profesión, una simple función biológica, un estado del alma común a todos los hombres.

El campeón: -Pero la mayoría gusta ver el sport y no practicarlo: existen millares de espectadores en los estadiums del mundo y apenas unos cuantos jugadores... Son sportmans exclusivamente cerebrales, cuando no lo son literarios.

El padre Samsón: -Un día llegará en que el sport deje de ser una profesión, para ser un simple acto biológico: Un día desaparecerá el sportman, para dar lugar al hombre de naturaleza sportiva. El acto sportivo no es privativo de unos pocos, sino común a todos los organismos. Así como el hombre es un animal religioso, es también un animal sportivo. El sport no es un arte, sino actitud tácita y universal de la vida.

El campeón: -¿Recuerda usted, Padre, a los hermanos Kerys del Empire? Jugaban en traje corriente, con cuello, chaleco, americana, calzado, etcétera. Un día se hará el sport de este mismo modo, esto es, sin uniforme, en simple traje humano.

El Padre Samsón: -Lindberg ya lo ha hecho, atravesando el Atlántico en traje ciudadano. El uniforme vocea al profesional y al aficionado.

El campeón: -Para terminar, Padre, voy a confesar a usted el más grave conflicto de mi vida: me gusta correr, pero odio al corredor.⁶⁷

La universalidad del humanismo que supone la estética de César Vallejo: la de la analogía del deporte con la biología, la historia, la política y la religión. Ésta es una concepción secular del bien y el mal; la dimensión laica de la sociedad del futuro y libre de la profecía, de milenarismos o utopías. Su dimensión estética es planteada en su amplitud: el estado deportivo es un estado social posible; éste no descarta sus implicaciones biológico-naturales ni la complejidad integral de lo religioso, lo filosófico, lo ético y lo político. Es así que la proyección humanista

⁶⁷ *Mundial*, No. 383, Lima 14 de octubre de 1927, (C-II, pp. 186-

del hombre pleno en la estética de César Vallejo contiene una dimensión escatológica (laica) de la vida, por lo que sus implicaciones sociales son diversas como son diversos los deslindes históricos que las sustentan. En Vallejo, esta historicidad es cultural, y su condición contradictoria, lo vivo de su posibilidad social. *"Un día desaparecerá el sportman, para dar lugar al hombre de naturaleza sportiva"*⁶⁸.

7. Cultura y hombre nuevo.

*Un hombre cuyo nivel de cultura -hablo de la cultura basada en la idea y la práctica de la justicia, que es la única cultura verdadera- un hombre, digo, cuyo nivel de cultura está por debajo del esfuerzo creador que supone la invención de un fusil, no tiene derecho a usarlo.*⁶⁹

Para César Vallejo la cultura está necesariamente basada en la idea y la práctica de la justicia. Su estética se plantea desde la posibilidad de una sociedad de hombres plenos y tal posibilidad está fundada en la cultura. Y lanza la siguiente dificultad: *"Artísticamente, socialismo no es lo mismo que*

187).

⁶⁸ Idem. p 186

⁶⁹ CSP... p. 31.

humanismo"⁷⁰. César Vallejo por ello caracteriza al hombre en su posibilidad estética construyendo valores cuya condición de relación es la contradicción y la conciliación de manera simultánea. Vallejo, de filiación comunista, proyecta, es este orden de caracterización al **hombre nuevo**; la cultura que lo hará posible es dada a entender desde esta escatología laica y politizada, de la que aquí se ha venido hablando y cuya simbolización es trabajo político para su constitución estética, y asimismo, trabajo estético para su realización social con asunción política.

La analogía con la dimensión deportiva, definidora del hombre contenedor de contradicciones en su posibilidad estética, también es caracterizada culturalmente. César Vallejo supone una sociedad no fijada en atributos culturales abstractos. La dimensión biológica, filosófica y religiosa del hombre tienen prolongación en la actividad productiva de la sociedad. La analogía de la vida deportiva con la vida social del hombre es trasladada a las relaciones de producción y en concordancia con la historicidad de sus condiciones.

El sistema productivo de Ford (se podrá advertir en *El arte y la revolución*), como ejemplo culminante de la racionalización del sistema capitalista de producción, es también centro de referencia en la

⁷⁰ Idem, p. 79.

estética de César Vallejo. Hacia él apuntará la crítica al racionalismo productivista del capitalismo; a partir de él Vallejo abstraerá y cuestionará los valores humanistas de la cultura burguesa y apuntalará su historicidad para evidenciarlos en sus relaciones productivas y cotidianas. Para Vallejo estas características tienen una implicación cultural amplia y las deslinda de acuerdo a la necesidad de su superación total humana.

La vida, como match, es una desvitalización de la vida, como diría Antenor Orrego. Pulpa moral del match es la esclavitud y el amujeramiento. Yo no vivo comparándome a nadie. Yo vivo solidarizándome y, a lo sumo, refiriéndome concéntricamente a los demás, pero no rivalizando con ellos. No busco batir ningún record. Yo busco en mí el triunfo, libre y universal, de la vida. No busco batir el record del hombre sobre el hombre, sino la superación, centrípeta y centrífuga, de la vida. Una cosa es el record de la vida y otra cosa es el triunfo de la vida. La vida no es guerra ni farsa de guerra. Apenas es estímulo y noble emulación. Pero el match reposa, necesariamente, sobre un estímulo y noble emulación demasiado externos y estrechos. Este hombre se entrena más, porque sabe que su contenedor está, a su vez, mejor entrenado. Dempsey se prepara y trabaja más para pelear con Tunney que para pelear con Wills. En la vida se vive y se avanza, no porque viven y se desenvuelven los otros, sino por el sentimiento, libre y solo de vivir. Si no hubiera más que un hombre en el mundo, ese hombre viviría solo, sin contendores, sin émulo y ni siquiera convivientes. El match supone, pues, al vecino y al espejo. El match se hace, otras veces, por amor propio, por patriotismo, por ganar dinero, por tantos otros móviles estúpidos y egoístas, en que la malicia del hombre se mezcla con el sudor del animal.⁷¹

La cultura, como idea y práctica de la justicia posibles, César Vallejo la formulará como una **estética del trabajo**. Y es en ella donde tendría lugar el **hombre**

⁷¹ "La vida como match", en *Variedades*, No. 1021, Lima, 24 de septiembre de 1927. (C-II, pp. 174-175).

nuevo. Pero esto, en lo particular, tiene un desarrollo amplio en **El arte y la revolución** y su lectura y comprensión habría que hacerlas mínimamente de acuerdo a las propuestas vertidas hasta ahora en este trabajo.

8. Conclusiones a propósito de **CSP**.

En **CSP** César Vallejo da cuerpo a un pensamiento estético problematizador. El carácter polémico de su fe cristiana y de su marxismo militante lo esclarece su estética y no la teología ni la filosofía. Vallejo advierte esto desde una crítica al símbolo en sus procesos de construcción de sentido y en la cultura moderna; la crítica a **Le secret professionnel** de Jean Cocteau sirve así a Vallejo para hacer ver todo idealismo y metafísica presentes en las estéticas vanguardistas.

En **CSP** César Vallejo confía en que la advertencia de lo escatológico en la modernidad sirve para dotar de sentido histórico a sus abstracciones y hacer ver que la cotidianidad social es la concreción de ellas. De ahí que los aforismos de **CSP** sean contundentes: ellos están contruidos como parábolas, relatos, o a veces, como simples imágenes problemáticas cuyo único sostén de sentido es una oración con alta concentración de

síntesis de su pensamiento total. La escritura en su estética permite comprender los motivos significativos de la ironía, la irreverencia y la broma: su uso indica que la estética moderna se ha acompañado de una ideología (sacralizadora y eurocentrista) y Jean Cocteau es el mejor ejemplo de ello. César Vallejo, con razón, se solaza a la hora de definir su estética del "reino que es de este mundo, pero también del otro".

CAPÍTULO TERCERO: EL ARTE Y LA REVOLUCIÓN.

Toda comparación cojea', dice un proverbio alemán. También cojea mi comparación de la literatura con un tornillo y de un movimiento vivo con un mecanismo. Hasta saldrán por ahí, tal vez, intelectuales histéricos que armen alboroto a propósito de esta comparación, de la cual dirán que degrada, entorpece y 'burocratiza' la libre lucha ideológica, la libertad de crítica, la libertad de creación literaria, etc., etc. En realidad, semejantes vociferaciones no serían sino la expresión del individualismo intelectual burgués. Sin duda la labor literaria es la que menos se presta a la igualación mecánica, a la nivelación, al dominio de la mayoría sobre la minoría. Sin duda, en esta labor es absolutamente necesario asegurar mayor campo a la iniciativa personal, a las inclinaciones individuales, al pensamiento y a la imaginación, a la forma y al contenido. Todo esto es indudable, pero sólo demuestra que la función literaria del Partido del proletariado no puede ser identificada mecánicamente con sus demás funciones.

Lenin

"La organización del partido y la literatura del partido".

¿Tendrá el proletariado tiempo suficiente para crear una cultura proletaria? Al revés que el régimen de los propietarios de esclavos y que el de los señores feudales y el de la burguesía, el proletariado considera su dictadura como breve periodo de transición. Cuando queremos rebatir las concepciones demasiado optimistas sobre la transición al socialismo, señalamos que el periodo de la revolución social a escala mundial no durará meses, sino años y décadas: décadas pero no siglos, y menos aún milenios. Puede el proletariado crear una nueva cultura en este lapso de tiempo? Es lícito dudarlo, tanto más cuanto que los años de la revolución social serán años de una cruel lucha de clases, en que la destrucción requerirá más atención que la actividad constructiva.

Trotsky

"Cultura proletaria y arte proletario"

Introducción: Crónica mínima de un cuadernillo

El arte y la revolución es un conjunto de textos reunidos en un cuaderno de trabajo y escritos aproximadamente entre 1929 y 1932. Aunque es difícil precisar la fecha exacta en que César Vallejo los elaboró, es seguro que se trata de un conjunto de

textos formulados en el ejercicio de la militancia comunista y con un carácter más abiertamente ligado a la práctica política que **Contra el secreto profesional**. En contraste con **Contra el secreto profesional**, en **El arte y la revolución** predomina la reflexión política y la discusión de conceptos sobre la imagen literaria y el símbolo. Incluso, de manera arriesgada, César Vallejo tensiona la forma discursiva del aforismo no sólo hasta dar lugar a la parábola o al relato sino al panfleto o consigna ideológica y política.

Georgette Vallejo, responsable de la primera edición (1973) de **El arte y la revolución**, como en el caso de **Contra el secreto profesional**, agregó una importante y sugerente nota al respecto:

El arte y la revolución que, aún sin título, Vallejo llamaba su 'libro de pensamientos', es la primera obra que él inicia enseguida de sus dos contactos iniciales con la Unión Soviética (octubre de 1928 y octubre de 1929). La continúa a lo largo de 1930, en cuyos últimos días es expulsado de Francia. Viaja entonces a España y llega a Madrid el 31 de diciembre.

*En 1931, año de problemas materiales, Vallejo escribe **El tungsteno, Rusia en 1931** y **Paco Yunque**; traduce tres novelas para poder vivir y vuelve, en octubre, por la tercera y última vez, a la Unión Soviética. A su regreso, con el propósito de estabilizar su situación económica, intenta, pero no logra, colocar una de sus obras de teatro -también emprendidas en 1930- y publicar **El arte y la revolución**. En enero de 1932 escribe de Madrid: 'Estoy corrigiendo **El arte y la revolución**. Ya con las correcciones y modificaciones que he hecho, el contenido, el alcance y el valor sustantivo del libro -como pensamiento y acción revolucionaria- han quedado de lo más logrado'. Es así como se puede ver en la primera página del original, escrito, como queda dicho, a fines de 1929 y en 1930: 'Madrid, febrero de 1932' (aunque el 12 de ese mes está Vallejo en París) y también: 'París 1934'.*

El hecho de que Vallejo haya llamado a esta obra su 'libro de pensamientos'

dice por sí la grave trascendencia que tenía para él la realidad socio-económica y política de aquel mundo bolchevique desconocido que era todavía, por entonces, la Unión Soviética¹.

Por otra parte, y a diferencia de **Contra el secreto profesional**, en **El arte y la revolución** el poeta peruano no recurre a la elaboración de variantes transtextuales que puedan encontrarse en sus poemarios o trabajos periodísticos. **El arte y la revolución** es principalmente un planteamiento político, declarada y orgánicamente, sobre la relación entre la sociedad, la historia, la intelectualidad y el arte.

Tal vez por estas razones **El arte y la revolución** no es visto como parte de un ideario estético y, como **Contra el secreto profesional**, se lo considera como un simple cuaderno de apuntes. La exposición de propuestas para una interpretación de lugares y temáticas del ideario estético de César Vallejo que a continuación se hace toma en cuenta las dificultades de un estudio y una crítica que no existen al respecto, situación que esta tesis trata de superar. La propuesta de lectura (como la de ordenamiento y valoración de criterios posibles para una comprensión) de **El arte y la revolución** es, así, la siguiente: César Vallejo intentó publicar este libro con la intención primordial de articular políticamente algo más que principios partidarios. Es por estas razones que no deja de ser

¹Cfr. **EAYR**, Ed. Cit.

sintomático el hecho de que ese texto no se haya publicado por muchos años y que César Vallejo no haya podido hacer una crítica de su práctica. A lo largo de la exposición se verá cada una de las implicaciones que Vallejo previó y que con poder visionario intentó resolver.

A propósito, es difícil dar un orden cerrado a la variedad temática de *El arte y la revolución*. A diferencia de *Contra el secreto profesional*, los intereses de César Vallejo en este cuaderno están orientados principalmente a ubicar no sólo el lugar social e histórico del arte y la estética, sino también a ubicar políticamente el ámbito de la vida y los sentimientos con base en una idea e interés de clase con vistas a la transformación del capitalismo. César Vallejo, riguroso y consciente de los riesgos de toda abstracción con sentido histórico, acotará el lugar del artista en la sociedad como un hombre más en ella; ubicará a la obra de arte más allá de sus referencias al sentido de lo bello y la ubicará, antes que nada, dentro de la producción total que el hombre realiza en la sociedad. De aquí que no resulte extraña una postura crítica frente al capitalismo y que lo vea como una realidad histórica, compleja y de relación no meramente económica sino también cultural. De este modo, sobresaldrá una peculiar problematización del carácter del trabajo bajo el capitalismo, ya que, sin recurrir

a una de las instancias clave del marxismo -el problema del trabajo enajenado- Vallejo aludirá peculiarmente a la posibilidad de creación de una **estética del trabajo**, no sin insistir abiertamente que se trata de transformar la sociedad no desde la economía sino hacer de ésta una actividad más entre los hombres conforme a la regulación no del valor de cambio ni de la ley del valor -una estética económica, la llamará Vallejo- sino a partir de un sentido de la libertad y, como escribió Marx en los *Manuscritos de 1844*, a partir de las leyes de la belleza.

César Vallejo, de acuerdo a estas consideraciones tomadas como pauta de análisis en esta tesis, da lugar a la problematización de temas importantes para la reflexión de la estética marxista de entonces como el agotamiento del contenido social del arte, del individualismo en el trabajo intelectual, la emergencia de una arte bolchevique, un arte socialista y un arte revolucionario. Vallejo sugiere, además, otras temáticas de igual importancia y no atendidas o avizoradas: tanto pondera el carácter innovador de los vanguardismos como denuesta al mismo tiempo algunas de sus características de desarrollo -su reacia actitud ante las necesidades sociales más allá de la forma artística- y como, también, pondera la importancia de los realismos en plena efervescencia de la revolución en la Unión Soviética. Tal es el carácter heterodoxo de

la concepción crítica de Vallejo y que, como pocos en su tiempo (Bertolt Brecht principalmente), indica los riesgos de la imposición de una técnica en la producción artística y coloca oportunamente las limitantes y los desatinos que caracterizarían al realismo socialista en el futuro.

Al respecto, llaman mucho la atención aquellos textos en los que César Vallejo aludirá de manera directa e indirecta a Maiakovsky, el lugar que ocupó como un artista que siempre llevó consigo un interés revolucionario y la manera en que como individuo, militante y organizador político puso a discusión no sólo cuestiones estéticas sino vitales. De esta manera es que Vallejo, consciente del dolor y confusión personal del Maiakovsky (que habría de suicidarse en nombre de preocupaciones no ajenas a cualquier marxista) otorga un sentido imprescindible a la vida en cualquier asunto de interés estético. En correspondencia con los planteamientos de un marxista en estética, César Vallejo tratará, así, de significar históricamente el sentido de la vida en todos los quehaceres del hombre en el capitalismo. Del suicidio de Maiakovsky Vallejo podrá deducir y postular la importancia de un concepto del trabajo y la técnica no como cuestiones meramente artísticas sino, por el contrario, ubicadas en toda su complejidad humana. De este modo se entiende el parecer de Vallejo cuando, al expresar una enorme simpatía y placer por el carácter

de la máquina en la sociedad al mismo tiempo criticará su dimensión fetichista y, en consecuencia, no revolucionaria. De estos planteamientos, vale anotar, es que el mismo César Vallejo partirá para expresar sus puntos de vista y orientar su práctica política con respecto a la posibilidad de realización de una revolución pero también de crítica al proceso que se gestaba en la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas.

Expuesto lo anterior, y, en adelante, se intenta ofrecer una propuesta de acercamiento analítico y crítico a *El arte y la revolución* de César Vallejo, no sin antes asentar que, como en lo concerniente a *Contra el secreto profesional*, es difícil abarcar la amplitud de intereses que César Vallejo concentró para la elaboración de su ideario estético y que, al menos en esta oportunidad, se intentan exponer varias vías y posibilidades de comprensión.

1. "Estética del trabajo" y crítica de la "prestancia actualista."

De esta manera es que *El arte y la revolución* es un libro cuya reflexión estética está situada histórica y políticamente. Libro póstumo, César Vallejo planeó publicarlo en 1932. Su intención fue, si se toma en

cuenta lo expresado por Georgette Vallejo, presentarlo como libro de "pensamiento y acción revolucionaria".²

*Empecemos recordando el principio que atribuye al pensamiento una naturaleza y una función exclusivamente finalistas. Nada se piensa ni se concibe, sino con el fin de encontrar los medios de servir a necesidades e intereses precisos de la vida. La psicología tradicional, que veía en el pensamiento un simple instrumento de contemplación pura, desinteresada y sin propósito concreto de subvenir a una necesidad, también concreta, de la vida, ha sido radicalmente derogada. La inflexión finalista de todos los actos del pensamiento, es un hecho de absoluto rigor científico, cuya vigencia para la elaboración de la historia, se afirma más y más en la explicación moderna del espíritu.*³

César Vallejo escribe *El arte y la revolución*, entonces, desde la asunción de su militancia comunista. Hay en él una expectativa crítica y radical, entusiasmo y responsabilidad. Mientras en *Contra el secreto profesional* su pensamiento estético se enuncia desde la simbolización de tópicos críticos culturalmente situados, en *El arte y la revolución* lo artístico, en tanto social e histórico, se plantea también como político. *El arte y la revolución* parte de una necesidad social del arte concebida como necesidad política; de ahí que aquello que en *Contra el secreto profesional* es un cúmulo de contradicciones intencionalmente formuladas de acuerdo a criterios de una estética con resolución cultural y simbólica, en *El*

² Así lo indica Georgette Vallejo, su viuda, en la nota que antecede a los aforismos de *EAYR*.

³ *EAYR*... p. 12.

arte y la revolución, éstas son manifiestas política y funcionalmente. Las implicaciones son varias:

Nuestra tarea revolucionaria debe realizarse en dos ciclos sincrónicos e indivisibles. Un ciclo centrípeto, de rebelión contra las formas vigentes de producción del pensamiento, sustituyéndolas por disciplinas y módulos nuevos de creación intelectual, y un ciclo centrífugo doctrinal y de propaganda y agitación sobre el medio social.⁴

El arte y la revolución es claro en el deslinde teórico y práctico. El tono imperativo, y aún el prescriptivo de algunos de sus aforismos, denotan su objetivo: contribuir a la realización de la revolución comunista. Los aforismos, en esta ocasión, suponen una función de agitación y propaganda. La reflexión va unida a la consigna al igual que la disciplina militante respecto de la sensibilidad irrenunciable e implacable del artista y su trabajo.

El problema estético, advertido desde una concepción instrumental de agitación y propaganda, exige resolución social e histórica. César Vallejo zanja la dificultad estética y política en la concreción de su historia e interpela constantemente al tiempo social. Por esto es que Vallejo formulará en sus aforismos la dificultad/consigna como paradoja política y paradoja práctica de modo explícito. El momento histórico en que lo hace no es sencillo: son los

⁴ Idem, p. 16.

tiempos de la *Tercera Internacional*; Lenin ha muerto; Stalin ejerce el poder en la Unión Soviética desde su predominio dentro del Partido Comunista y las estructuras burocráticas del Estado; en el interior de la U.R.S.S. la confusión y la convulsión están a la orden del día; Trotski fundará la *IV Internacional*, de orientación decididamente antiestalinista; la industrialización de la otrora Rusia campesina ha sido echada a andar desde el *Primero y Segundo Plan Quinquenales*; el desarrollo del nazismo y fascismo son innegables en su consolidación. Y como telón de fondo: la crisis económica de acumulación capitalista con todas sus secuelas.

Libro inacabado y no cerrado en sus planteamientos, *El arte y la revolución* nunca es un libro impresionista o de ocurrencias de un militante. Como libro se deja entrever en él un cuestionamiento cultural e histórico. Tal cuestionamiento, de deslinde intencionalmente teórico-práctico en la relación estética-arte-revolución, Vallejo lo lleva a cabo a partir de una caracterización de las relaciones sociales. La caracterización, a su vez, tiene una orientación política. Por eso importa notar la manera en que lo hace: *El arte y la revolución* supone una amplia unidad conceptual y valorativa de carácter crítico. César Vallejo la construye de acuerdo a un criterio marxista. De ella, Vallejo constituye lo que

él llamará **estética del trabajo**; y de ella, también, desprenderá posiciones no sólo estéticas sino éticas, políticas, sociales y culturales, lo que hace que **El arte y la revolución** dé cuenta de una compleja unidad de referentes culturales y de diversos tópicos estéticos en su sentido teórico y práctico.⁵

El arte y la revolución es por ello un libro polémico. La **estética del trabajo**, en la hermenéutica que la explica, lleva en sí una crítica de la cultura bajo el sistema capitalista de producción. La crítica es una racionalización, y tal racionalización, una política que no sólo define a una cultura, sino que proyecta, en oposición, otra: la existente bajo la emergencia del socialismo⁶.

Es así que en esta obra César Vallejo formula su pensamiento estético bajo la idea de una estrategia y táctica políticas. Los aspectos teóricos e ideológicos en **El arte y la revolución** son expuestos en su más indisoluble relación. Vallejo marca esta dinámica de acuerdo a una idea: la caracterización de la sociedad con base en una concepción estética, y a su vez, en la

⁵ Enrique Ballón Aguirre ha estudiado esto con sumo rigor. En su análisis sobre la ideología poemática de Vallejo, ha observado que hay una "nervadura conceptual" consistente en el establecimiento de una responsabilidad moral, social y política. Tal nervadura, para Ballón, es constituyente de la estética del trabajo. Véase: **Poetología y escritura. Las crónicas de César Vallejo**, UNAM, México, 1985, p. 254 y 276.

⁶ Bollème, Geneviève, **El pueblo por escrito. Significados culturales de lo popular**, Trad. Rosa Cusminsky de Cendrero, Grijalbo/CONACULTA. México, 1990, Colecc. Los Noventa.

proyección de una vida(possible). Tal es el humanismo que la contiene.

En contra de una banalización en cuestiones de incumbencia estética y de oportunismos determinados por la coyuntura histórica, César Vallejo se esfuerza por extender la construcción de una genealogía artística a donde se muestran valores de definición socialista. Esto sirve para que Vallejo funde una prospectiva cultural/estética y ubique bajo condiciones humanas - otras a las del capitalismo- al artista y a la sociedad en general. Son tiempos en que se habla de la "masa" social y a Vallejo, en lo individual, le disgusta su empleo confuso y populista: su **estética del trabajo** es, en conjunto, una racionalización y una potencialización de tal término situado en su significación social concreta. Su crítica a los vanguardismos, por ejemplo, y su crítica a la situación de la política cultural y estética en la U.R.S.S., tienen tal punto de partida:

*La confusión es fenómeno de carácter orgánico y permanente en la sociedad burguesa. La confusión se densifica más cuando se trata de problemas confusos ya por los propios términos históricos de su enunciado. Esto último ocurre con el problema, flamante y, a la vez, viejo, de los deberes del intelectual ante la revolución. Es ya intrincado este problema tal como lo plantea el materialismo histórico. Al ser formulado o simplemente esbozado por los intelectuales burgueses, toma el aspecto de un caos insoluble.*⁷

⁷ EAYR.. p 11

2. Sincronía del ciclo centrípeto y ciclo centrífugo.

La estética de César Vallejo, ya se ha dicho, es una estética portadora de un conjunto valorativo-crítico, no axiomático. De condición finalista, la estética de Vallejo hace preceder una ética a la política y no al revés. César Vallejo plantea esta condición como militante comunista y su afán es dar contenido revolucionario a "nuevas formas de pensamiento accesibles a las masas y fundadas en la práctica de la lucha de clases".⁸

*'Los filósofos, -dice Marx- no han hecho hasta ahora sino interpretar el mundo de diversas maneras. De lo que se trata es de transformarlo'. Lo mismo puede decirse de los intelectuales y artistas en general. La función finalista del pensamiento ha servido en ellos únicamente para interpretar -dejándolos intactos- los intereses y demás formas vigentes de la vida, cuando debía servir para transformarlos. El finalismo del pensamiento ha sido conservador, en vez de ser revolucionario.'*⁹

Estética, también, de agitación y propaganda, en **El arte y la revolución** se interpela la convención social del signo y del símbolo. Y se intenta, también, coaccionar a la sociedad bajo una estrategia y tácticas políticas. No cabe, así, en la escritura de César Vallejo la hipérbole o el panegírico de la Unión Soviética. El caso de Panait Istrati, suicida frustrado

⁸ EAYR... p. 22.

y escritor agradecido, luego de que Romain Rolland prologó su novela *Kyra Kyralina*, con gran éxito de librería, da pie para que Vallejo precise su pensamiento estético-político:

La mayoría de los hombres inspira su conducta política y procede de la misma manera que Panait Istrati: en la sensiblería. De aquí que no logran intervenir eficazmente en la organización y funciones del Estado y que la democracia sea imposible. No quieren convencerse de que la historia no se hace con sensiblerías -lágrimas o sonrisas-, sino con actos inteligentes, fundados en la realidad objetiva e implacable y en una perspectiva científica y global de la vida.

Y acota al pie:

Añadir: La fe del que no comprende, pero cree (el obrero, los cristianos). Muy diferente de la falta de fe del que no comprende, y, al propio tiempo, no cree (Istrati y Co). La forma de la fe es una forma afirmativa y no negativa. Lo de Istrati generalizarlo a todos los artistas en su caso.¹⁰

César Vallejo ubica el trabajo artístico en la sociedad. Lo hace desde su disciplina de militante. Cuando intenta ser imperativo en sus enunciados, lo es en toda su transparencia: la consigna no es orden ni la disciplina es sumisión. En su estética hay un llamado al ejercicio de responsabilidad entre lo que se piensa y se actúa. Se trata de principios políticos y de condiciones de una estética para su práctica.

⁹Idem, p. 12.

¹⁰Idem, pp. 82-83.

Este aforismo es variante de una crónica del mismo César Vallejo. Conviene su consulta por tener ella un mayor desarrollo. Véase: "Panait Istrati, político", *El Comercio*, Lima, 16 de marzo de 1930, (C-II, pp. 495-497).

*La función política transformadora del intelectual reside en la naturaleza y trascendencia principalmente doctrinales de esa función y correspondientemente prácticas y militantes de ella. En otros términos, el intelectual revolucionario debe serlo, simultáneamente, como creador de doctrina y como practicante de ésta. Buda, Jesús, Marx, Engels, Lenin, fueron, a un mismo tiempo, creadores y actores de la doctrina revolucionaria. El tipo perfecto del intelectual revolucionario, es el del hombre que lucha escribiendo y militando, simultáneamente.*¹¹

Hasta ahora, poco se ha entendido la dimensión política de la militancia comunista de César Vallejo.¹² Importa por ello advertir el modo en que se refiere al lugar histórico que ocupan Buda, Jesús, Marx, Engels y Lenin: su estética política traza una perspectiva cultural de determinaciones valorativo-críticas heterogéneas y señala, en consecuencia, no sus contradicciones sino su síntesis. Las contradicciones ideológicas en César Vallejo, en todo caso, antes que ser escamoteadas, se las hace entrar en relación crítica y ajena a todo criterio uniformista. Su política estética, de este modo, no es un monolito doctrinal.

El objeto o materia del pensamiento transformador radica en las cosas y hechos de presencia inmediata, en la realidad tangible y envolvente. El

¹¹Idem, p. 14.

¹²Mónica Urrestarazu y Jorge Warley, por ejemplo, han visto en ella sólo un discurrimiento de Vallejo sobre el trabajo profesional del escritor y "su reivindicación casi gremial como trabajador intelectual". Véase: *César Vallejo. En Europa 1926-1938*, Selección cronología y postfacio de Mónica Urrestarazu y Jorge Warley, Ediciones Imago Mundi, Buenos Aires, 1992, Colecc. Primera persona, p. 83.

intelectual revolucionario opera siempre cerca de la vida en carne y hueso, frente a los seres y fenómenos circundantes. Sus obras son vitalistas. Su sensibilidad y su método son terrestres (materialistas en el lenguaje marxista), es decir, de este mundo y no de ningún otro, extraterrestre o cerebral. Nada de astrología ni de cosmogonía. Nada de masturbaciones abstractas ni de ingenio de bufete. El intelectual revolucionario desplaza la fórmula mesiánica, diciendo: 'Mi reino es de este mundo'.¹³

Así como no se comprende la dimensión estética de César Vallejo conforme a su inserción en una estrategia y táctica políticas, no se comprenden tampoco las determinaciones de su práctica. En este sentido, Vallejo no cosifica la política ni, por tanto, la concreción de su realización.¹⁴ Para él, la política no es un fin ni la revolución una vicisitud social mecánica. Su estética atiende a un tiempo histórico y contiene una prospectiva teórico-ideológica (situada siempre como problema).

Valga un ejemplo **in extenso**:

*Estrategia y táctica
del pensamiento revolucionario*

El intelectual revolucionario debe, en consecuencia, plantear y encauzar sus obras y su acción dentro de unos cuantos imperativos y consignas, derivados de la propia naturaleza de su función social y que pueden reducirse a las siguientes directivas:

¹³ *EAYR*... pp. 13-14.

¹⁴ Tal es el caso de Stephen Hart. En su análisis de la trayectoria militante de Vallejo no sólo cosifica la historia y la política, sino que la personifica en Vallejo. Su error no queda ahí: habla de un César Vallejo leninista, luego trotskista y finalmente estalinista, como si la militancia de Vallejo hubiera sido una actitud oportunista, veleidosa, o en el peor de los sentidos, explicable como el acto de un fumador al cambiar una marca de cigarrillos por otra. Véase: *Religión, política y ciencia en la obra de César Vallejo*. Tamesis Books Limited. London, 1987. Cap. II y Conclusiones.

Agruparse en un organismo o colectividad mundial, destinada a organizar, sobre una plataforma común, a que hemos aludido anteriormente, desdoblada en dos agrupaciones, las actividades de todos los trabajadores intelectuales revolucionarios. Este organismo o colectividad existe ya: la Unión Internacional de Escritores Revolucionarios y el Bureau Internacional de los Artistas Revolucionarios. La sede de ambos organismos se halla en Moscú.

La plataforma de ambos organismos, aprobada en el Congreso de Kharkov, abraza las siguientes consignas:

1. Defensa de la Unión Soviética, contra la agresión de las potencias imperialistas.

2. Contra la opresión de los pueblos coloniales y semicoloniales.

3. Contra el fascismo, el terror blanco y el social-fascismo.

4. Contra la explotación de los trabajadores (obreros, campesinos o intelectuales), cualquiera que sea la forma de esta explotación.

5. Por la liberación del trabajo del yugo del capital.

6. Por la liberación de los pueblos coloniales y semicoloniales.

7.-Por la creación de una cultura proletaria o cultura de los trabajadores.

8.-Por la revolución socialista universal.

9. Defensa y desenvolvimiento

a) del contenido revolucionario y de las nuevas formas de pensamiento accesibles a las masas y fundadas en la práctica de la lucha de clases.

b) del arte obrero y campesino espontáneo y su participación en todas las campañas políticas, manifestaciones, fiestas obreras y en la prensa.

c) de las conquistas de arte revolucionario de los pueblos de la U.R.S.S. analizándolas y utilizándolas convenientemente.

Tanto la Unión Internacional de Escritores Revolucionarios, como el Bureau Internacional de los Artistas revolucionarios, han creado y siguen creando secciones nacionales en cada país, a las cuales los escritores y los artistas deben adherirse sin pérdida de tiempo o crear la sección correspondiente, si aún no la hay.¹⁵

¹⁵ EAYR... p. 21-23.

Puede pensarse lo siguiente: la estrategia y la táctica en que está inscrito *El arte y la revolución* guardan afinidades estrechas con las 21 condiciones de ingreso a la *Tercera Internacional*;¹⁶ la *UIER* y el *BUAR* fueron creadas conforme a la estrategia y tácticas de aquella y el exhorto a su afiliación es patente. Sí, pero en Vallejo no se trata del traslado mecánico de su contenido a su reflexión estética. Y en esto radica su distinción frente al estado social que sobreviene en la Unión Soviética una vez que mueren Lenin, Lunacharski, y sobre todo, ante la política cultural stalinista que, desde 1934, a través del Prolekult, impone el realismo socialista como criterio estético.

3. Arte bolchevique, arte socialista, arte revolucionario.

A la estética de César Vallejo debe comprendérsela como parte de una racionalización política dada a partir de una época histórica concreta. Pero no como la racionalización política de un todo social y cultural indiferenciado, sino como aquella que parte de una experiencia específica, esto es,

¹⁶Cfr. Annie Kriegel, *Las internacionales obreras*, Trad. Antonio G. Valiente, Ediciones Martínez Roca, Barcelona, 1975, pp. 88-89, y: Karl-Ludwig Günsche y Klaus Lantermann, *Historia de la Internacional Socialista*, Trad. Francisco Eduardo Geisse y Mariano Fernández, Nueva Imagen, México, 1979. Este libro contiene un importante número de reproducción de documentos íntegros como apéndice.

particularmente estética,¹⁷ y particularmente provista de una tipificación concreta de diversos espacios sociales.¹⁸ La estética de César Vallejo no se funda en consideraciones *a priori* y es en razón de ello que también se la deba comprender como una crítica de su práctica.

Inscrita su estética bajo las implicaciones de los principios de la *Tercera Internacional*, César Vallejo determina tres espacios de valoración: define los rasgos constituyentes del arte bolchevique, del arte socialista y del arte revolucionario:

Ejecutoria del arte bolchevique

No hay que confundirla con la del poeta bolchevique, cuyo rol y temperamento son distintos.

El arte bolchevique es principalmente de propaganda y agitación. Se propone, de preferencia, atizar y adoctrinar la rebelión y la organización de las masas para la protesta, para las reivindicaciones y para la lucha de clases. Sus fines son didácticos, en el sentido específico del vocablo. Es un arte de proclamas, de mensajes, de arengas, de quejas, cóleras y admoniciones. Su verbo se nutre de acusación, de polémica, de elocuencia agresiva contra el régimen social imperante y sus consecuencias

¹⁷ Lo político se refiere aquí al modo de su racionalización, sin que esto, por tanto, signifique la sobreposición de un discurso político (exógeno, en consecuencia) sobre la estética, como de manera impertinente, suele entenderse. Este modo supone la variedad de experiencias y, por ello, la variedad de sus racionalizaciones. Su proceso diferenciado en el espacio social, cultural o científico, no constituye, así, una Unidad racional (llámese dogma, ideología de la ciencia, ideología artística dominante, poder). Cfr. Michel Foucault: "Omnes et singulatum: hacia una crítica de la razón política, en *Tecnologías del yo. Y otros textos afines*, Trad. Mercedes Allendesalazar, Paidós Ibérica, Barcelona, 1991, colec. Pensamiento contemporáneo, p. 97.

¹⁸ Cfr. Arnold Hauser, *Teorías del arte. Tendencias y métodos de la crítica moderna*, Trad. Felipe González Vicen, Guadarrama/Punto Omega, Barcelona, 1982, p. 29.

históricas. Su misión es cíclica y hasta episódica y termina con el triunfo de la revolución mundial. Su destino abraza un ciclo de la historia, que va desde los comienzos del movimiento obrero, hasta la dictadura universal del proletariado o, sea, hasta la implantación del comunismo. Al iniciarse la edificación socialista mundial, cesa su acción estética, cesa su influencia social. El arte bolchevique sirve a una vicisitud periódica de la sociedad. Operada esta transformación o 'salto' marxista, las arengas, las proclamas y admoniciones pierden toda su vigencia estética y, de continuar, sería como si en medio de una labor de siembra o de cosecha, se oyesen himnos de guerra, apóstrofes de lucha.

El arte bolchevique, por su prestancia actualista fulminante, requiere y embarga la atención colectiva más que el arte socialista. Siempre el arte temporal predomina, en el momento del que procede y al que sirve, sobre el arte intemporal.

Vallejo, asimismo, asienta en una nota:

*Redondear lo de artista bolchevique. Redondearlo a escala general de todos los artistas.*¹⁹

Ordenada con base en un conjunto valorativo-crítico no ahistórico ni apolítico, la concepción y condición del arte bolchevique tiene una caracterización teórica (estética) eminentemente práctica. La estética de César Vallejo es una caracterización marxista que contiene, desde su forma, los atributos políticos que enuncia. Su concepción integra una situación temporal concreta y funcional. La ejecutoria del arte bolchevique presupone la lucha de clases en su realización. Pero no de modo abstracto, pues aquélla misma es sustrato valorativo de comportamiento estético.²⁰ El carácter clasista de su ejecución evidencia la racionalidad finalista de la

¹⁹ EAYR..., p. 27.

²⁰ Cfr. Arnold Hauser, *Sociología del arte*, Trad. Ramón G. Cotarelo y Vicente Romano Villalba, Labor, Barcelona, 1982, colec. Punto Omega, t. 1, *Fundamentos de la sociología del arte*, p.14.

estética (marxista) de la cual es parte. Está hablándose, aquí, en cierto sentido, de la conciencia de clase en el arte; esto es, del modo concreto en que el individuo es consciente de su condición de existencia social y estética, pero no de modo normativo, sino con la certeza de que su acto implica la espontaneidad en su realización.²¹ Éste es el carácter dialéctico del fondo teórico y práctico de la estética de César Vallejo.²² Es por esto que, también, habla de un arte socialista.

Ejecutoria del arte socialista

El poeta socialista no reduce su socialismo a los temas ni a la técnica del poema. No lo reduce a introducir palabras a la moda sobre economía, dialéctica o derecho marxista, a movilizar ideas y requisitorias políticas de factura u origen comunista, ni a adjetivar los hechos del espíritu y de la naturaleza, con espíritos tomados de la revolución proletaria. El poeta socialista supone, de preferencia, una sensibilidad orgánica y tácitamente socialista. Sólo un hombre temperamentalmente socialista, aquel cuya conducta pública y privada, cuya manera de ver una estrella, de comprender la rotación de un carro, de sentir un dolor, de hacer una operación aritmética, de levantar una piedra, de guardar silencio o de ajustar una amistad, son orgánicamente socialistas, sólo ese hombre puede crear un poema auténticamente socialista. Sólo ése crear un poema socialista, en el que la preocupación esencial no radica precisamente en servir a un interés de partido o a una contingencia clasista de la historia, sino en el que vive una vida personal y cotidianamente socialista (digo personal y no individual). En el poeta socialista, el poema no es, pues, un trance espectacular, provocado a voluntad y al servicio preconcebido de un credo o propaganda política, sino que es una función natural y simplemente humana de la sensibilidad. El poeta socialista no ha de ser tal únicamente en el momento de escribir un poema, sino en todos sus actos, grandes y pequeños, internos y externos, conscientes y subconscientes y hasta cuando

²¹Idem, p. 89.

²²Recuérdese a Arnold Hauser: "Para la comprensión de la dialéctica se requiere la consideración de la naturaleza heterogéneamente condicionada al hombre, que no sólo está ahí, sino que también es consciente de su existencia, y que no sólo es consciente de su existencia, sino que también quiere cambiarla". *Sociología del arte*...., t. 3, *Dialéctica de lo estético*, p. 426.

duerme y cuando se equivoca y cuando se traiciona voluntaria o involuntariamente y cuando se rectifica y cuando fracasa.

Vallejo agrega esta nota de autor:

¿Añadir que el arte socialista vendrá después, existe ya o ha existido siempre? ¿Bach, Bethoven, las pirámides?²³

Consistencia de la estética de César Vallejo: El arte socialista implica (en su realización) al arte bolchevique, pero es, también, su antítesis. Pareciera que uno es el opuesto del otro.²⁴ Vallejo dice: "sólo desde un punto de vista dialéctico es que puede denominarse y se denomina socialista al arte bolchevique".²⁵

La explicación de César Vallejo es clara. Libera de reduccionismos partidistas al arte bolchevique y coloca al arte socialista como la negación dialéctica de aquél. Pero su dialéctica no consiste en aquélla que la opinión común supone cuando advierte que una negación se sucede o conduce mecánicamente. Cuando César Vallejo le otorga un valor temporal (transitorio) al arte bolchevique es por la dimensión actual en que tiene lugar su ejecución: su racionalización política y funcional atiende a un estado histórico, y por

²³EAyR..., pp. 28-29.

²⁴Julio Velez ha propuesto verlo así. "En Vallejo, el "Arte socialista" es una concepción que responde más a un planteamiento de corte filosófico que a una sistemática política", en *España en César Vallejo*, Fundamentos, Madrid, 1984, colec. Arte, Serie Literatura, t. 1, Poesía, p. 104.

consiguiente, no a un estado abstracto y atemporal. Es en la sociedad donde tiene actualidad, y es ella su centro de referencia. La concepción temporal constituyente del arte bolchevique corresponde a un "concepto funcional y no substancial de la sociedad".²⁶ En tanto, la realidad social e histórica no es sino que deviene.²⁷ Y tal devenir supone no un carácter atemporal sino intemporal, existente, además, como cualidad del arte. El arte socialista, en su ejecución, supera, así, dialécticamente la contingencia histórica, y contiene en su distinción intemporal, la cualidad paradójica de todo arte: su carácter transitorio, propio de un tiempo histórico, trae consigo, a la vez, la potencialidad de separarse de él (de su actualidad) y superar todo agotamiento de sentido.²⁸

César Vallejo se pregunta:

¿Existe el arte socialista?

¿Pero existe actualmente el arte socialista? Evidentemente sí. El arte socialista existe. Ejemplos: Beethoven, muchas telas del Renacimiento, las pirámides de Egipto, la estatuaria asiria, algunas películas de Chaplin, el propio Bach (en Rusia, se toca Bach), etc.

¿Por qué tales obras corresponden a la noción y al contenido del arte socialista? Porque, a nuestro parecer, responden a un concepto universal de masa y a sentimientos, ideas e intereses comunes -para emplear justamente un epíteto derivado del sustantivo comunismo- a todos los hombre sin excepción.²⁹

²⁵ "¿Qué es un artista revolucionario?, en *EAYR...*, p. 25.

²⁶ Arnold Hauser, *Sociología del arte...*, t. 1, p. 83.

²⁷ Idem, p. 106.

²⁸ Idem, p. 106.

²⁹ *EAYR...*, p. 37.

César Vallejo se esfuerza por encontrar en la historia de la cultura ejemplos de arte socialista. Su respuesta es amplia. Sugiere, no cierra sus valores. Su parecer está fundado en la polivalencia de la sensibilidad antes que la de un racionalismo reduccionista y prescriptivo. El arte socialista para Vallejo ha existido siempre, y ha estado presente aún antes de la contingencia histórica del arte bolchevique que lo actualiza políticamente:

La vía y los medios que siguen los valores estrictamente humanos para nacer y desenvolverse, varían necesariamente según una serie de condiciones de medio telúrico y social, condiciones que en la historia producen otros tantos tipos de humanidad, diversos en las peripecias y accidentes de su desarrollo, pero idénticos en sus leyes y destinos generales. Cuando una obra de arte responde, sirve, y coopera a esta unidad humana, por debajo de la diversidad de tipos históricos y geográficos en que ésta se ensaya y realiza, se dice que esa obra es socialista. No lo es cuando, por el contrario, la obra limita sus raíces y alcances sociales a la psicología e intereses particulares de cualquiera de las fracciones humanas en que la especie se pluraliza según el medio espacial y temporal.³⁰

El perfil teórico e ideológico de la estética de César Vallejo no es vertical (atado a frías directrices o consignas) ni burdamente horizontal (reproductor de tópicos). Proyectada socialmente su estética bajo la política de la lucha de clases, César Vallejo no hipostatiza a la clase social a la que refiere ni

³⁰Idem, p. 38.

cierra ideológica ni históricamente el espectro valorativo de aquélla. De no ser así, el arte bolchevique no tendría razón política de ser, ni se supondría, tampoco, la cualidad intemporal del arte socialista.

A la par de este parpadeo socialista, incongruente y larvado, pero tenaz y en creciente afirmación a través de la historia, se han producido otras tantas formas de arte socialista, reflejo más o menos directo de la vida social. El Coliseo de Roma contiene en su contextura arquitectónica y en el trabajo de masas que él revela, más de un aspecto o elemento artístico socialista, bien que todavía bárbaro y, sobre todo, malogrado por el pecado original de la sanguinaria injusticia social de que procede. Indudablemente, no se puede hablar de socialismo ni de arte socialista, en sociedades en que el hombre es explotado por el hombre. Esto es una verdad inobjetable. Pero aquí tocamos, precisamente, el punto decisivo de la cuestión.³¹

Es en esta tónica que César Vallejo distingue al arte revolucionario. Para él, un arte revolucionario puede tener lugar en cualquiera que sea el momento o la sociedad en que se produce. Una vez que parte de una condición política, Vallejo deslinda la cualidad de la transformación social con respecto a los valores humanos dados por él en lo concerniente al arte socialista y su condición actual.

Revolucionario, política y artísticamente, es y debe ser siempre todo artista verdadero, cualquiera que sea el momento o la sociedad en que se produce.

³¹Idem, p. 40.

Artistas revolucionarios caben aún dentro del medio soviético y con respecto a la propia revolución rusa. Sólo que el estudio objetivo y científico de la historia, lleva a los artistas soviéticos a la convicción de que su rol revolucionario no está ni puede estar en obrar contra la revolución socialista naciente, sino en servirla e impulsarla. La revolución rusa está aún haciéndose y, dentro de ella, los artistas son revolucionarios precisamente porque son los pioneros de esa gran revolución. De otro lado, es en un plano mundial que los artistas soviéticos ejercen su función revolucionaria, y, en este plano, el régimen social dominante es el capitalismo, contra el cual la única manera que tienen esos artistas de ejercer su función revolucionaria, es trabajando según los principios e intereses soviéticos, que son los intereses y principios revolucionarios mundiales.³²

4. Estética, maquinismo y vanguardias.

La crítica confunde, con frecuencia, la idea de la modernidad y su relación con las vanguardias. La estética de César Vallejo, constructora de dificultades críticas, expone, en cambio, en qué consiste tal confusión: con respecto a la modernidad hay un equívoco estético: el artista, consciente del tiempo presente, no se aflige por su trascendencia, ni por ella, titubea, aunque sabe que la modernidad en él está en constante conflicto con la modernización; en el artista de vanguardia, al contrario, el equívoco estético se vuelve certeza, no ya sólo del tiempo presente, sino de su decadencia, y como tal, intenta trascenderla. Viene de allí la propia definición histórica como término: de referencia militar, primero, la vanguardia, en el

³²"¿Qué es un artista revolucionario?", en *EAYR...*, pp. 24-25.

sentido de anticipación, deja su valor espacial y pasa, luego, en estética, a ser valor temporal.³³

En esta perspectiva, mientras Charles Baudelaire dice: "La `verdadera civilización' no se encuentra en el gas, el vapor o las mesas giratorias; se encuentra en la disminución de las huellas del pecado original",³⁴ y José Martí, en un enunciado no equivalente y sí afín bajo las condiciones particulares de la modernidad latinoamericana, escribe que una "tempestad es más bella que una locomotora",³⁵ el surrealismo hará del azar el quiebre lógico del tiempo al asumir que "solamente lo maravilloso es bello",³⁶ y César Vallejo, en lo particular, escribirá que morirá en París con aguacero un día del cual tiene ya el recuerdo.³⁷

El artista en la modernidad proyecta principalmente su pasión por el presente, el artista de vanguardia, su pasión por el futuro. En uno, lo nuevo está en el presente, en el otro, en la conciencia de que, para serlo, depende de la superación de una actualidad que se agota. Este artista lleva y asume

³³Véase, Antoine Compagnon, *Las cinco paradojas de la modernidad*, Trad. Julieta Fombona Zuloaga, Monte Avila Editores, Caracas, 1993, p. 36 y 40.

³⁴Citado por Kostas Papaioannou en *La consagración de la historia*, trad. Roberto Vallín Medina, Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 1989, Colec. Breviarios, No. 485, p. 212.

³⁵Cfr. "Prólogo al Poema del Niágara", en *Ensayos sobre arte y literatura*, Letras cubanas, La Habana, 1979, p. 104.

³⁶"Primer manifiesto del surrealismo", en André Breton, *Manifiestos del surrealismo*, trad. Andrés Bosch, Labor, Barcelona, 1985, p. 31.

³⁷"Me moriré en París con aguacero, /un día del cual tengo ya el recuerdo, /Me moriré en París -y no me corro- /tal vez un jueves, como es hoy, de otoño", *Obra Poética*, Edición crítica de Américo

consigo así su antítesis. A las vanguardias, cuya concepción del tiempo tiene sentido histórico, lo estético se les presenta entonces como político.³⁸ Las cosas se complican.

Si bien la modernidad no es lo mismo que vanguardia, la explicación de ésta sin aquélla es improcedente. La indisolubilidad es su proceso, y en la estética de César Vallejo, su crítica.³⁹ Y lo hace precisamente sobre la concepción del tiempo y sus ideologizaciones varias.*

Profecía y creación o el adivino y el trabajador

Con frecuencia, Víctor Hugo pretendía pasar como profeta. Grosero estilo profético el suyo. El terrible retórico de 'Las Orientales' profetizaba, no a la manera de los poetas auténticos, sino a la manera de los adivinos y brujas iracundas de las ferias. Creía que el rol del oráculo poético consiste en anunciar, por ejemplo, -como lo hace en 'Plein Ciel'- que el avión será un factor de armonía y de dicha entre los hombres, aunque luego yerre su profecía y el aeroplano sirva, en 1914, de fuerza destructora entre los pueblos.

El poeta emite sus amuncionaciones de otro modo: insinuando en el corazón humano, de manera oscura e inextricable, pero viviente e infalible, el futuro vital del ser humano y sus infinitas posibilidades. El poeta profetiza creando nebulosas sentimentales, vagos protoplasmas, inquietudes constructivas de justicia y bienestar social. Lo demás, la anticipación expresa y rotunda de hechos concretos, no pasa de un candoroso expediente de brujería barata y es cosa muy fácil. Basta ser un inconsciente con manía

Ferrari, Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes, México, 1989, colec. Archivos, no. 4, p. 339.

³⁸Antoine Compagnon, Ob. Cit. p. 36.

³⁹Quien ha puntualizado esto hasta ahora, aunque no concuerdo del todo con él, es Guido Podestá: **Anacronismo y modernidad en César Vallejo**, Tesis de Doctorado, University of Minnesota, 1987, pp. 85-95.

*Recuérdese que César Vallejo lo hace conforme a una época histórica específica. Construye un concepto del tiempo, atribuye valores, los contrapone a otros y los utiliza para sus argumentaciones.

*de alucinado. Así hacen las sibilas vulgares. No importa que se realice o no lo que anuncian.*⁴⁰

César Vallejo critica a la modernidad en lo tocante a ciertos dispositivos ideológicos presentes en estética y arte. Y Víctor Hugo es un ejemplo. Critica en él su desatinada intención de articular un proceso de sombolización a partir de una ideologización de la realidad material vía la estética. El acto de forzamiento de estilo en Víctor Hugo, específicamente, no sólo le parece incorrecto, sino fácilmente advertible en tanto inverosímil y políticamente inaceptable. Es un problema de técnica y credibilidad artística y Vallejo lo hace formar parte de una problematización eminentemente estética.

Ahora, políticamente, y de modo diferenciado, éste será uno de los momentos en que el poeta peruano caracterizará su comprensión del tiempo. César Vallejo no cerrará, así, el complejo valorativo presente en su estética y ponderado por él mismo en su definición sobre el arte bolchevique, el arte socialista y el arte revolucionario. Lo que critica en Víctor Hugo no es la imposición de la política sobre la estética, sino la poca claridad conceptual en lo concerniente al mutuo condicionamiento por parte de cada una de ellas. En "La

⁴⁰ *EyR...*, pp. 45-46.

obra de arte y el medio social" discurre específicamente sobre el sincronismo estético:

Para encontrar el sincronismo verdadera y profundamente estético, hay que tener en cuenta que el fenómeno de la producción artística -como dice Millet- es, en el sentido científico de la palabra, una auténtica operación de alquimia, una transmutación. El artista absorbe y concatena las inquietudes sociales ambientes y las suyas propias individuales, no para devolverlas tal como las absorbió (que es lo que querría el mal crítico y lo que acontece en los artistas inferiores) sino para convertirlas dentro de su espíritu en otras esencias, distintas en la forma e idénticas en el fondo, a las materias primas absorbidas. Puede ocurrir, como hemos dicho, que a primera vista no se reconozca en la estructura y movimiento emocional de la obra, la materia vital en bruto absorbida y de que está hecha la obra, como no se reconoce, a la simple vista, en el árbol los cuerpos químicos nutritivos extraídos de la tierra. Sin embargo, si se analiza profundamente la obra, se descubrirá necesariamente, en sus entrañas íntimas, conjuntamente con las peripecias personales de la vida del artista y a través de ellas, no sólo las corrientes circulantes de carácter social y económico, sino las mentales y religiosas de su época. Un análisis químico de la sustancia vegetal constataría, asimismo, un parecido fenómeno biológico en el árbol.

La correspondencia entre la vida individual y social del artista y su obra, es pues, constante y ella se opera consciente o subconscientemente y aun sin que lo quiera ni se lo proponga el artista y aunque está -repetimos- en saberla descubrir.

Como nota de autor, escribe Vallejo:

El arte ¿reflejo de la vida económica? Claro. Pero reflejo también de la vida social, política, religiosa y de toda la vida.

La obra de arte y el medio social: Larrea, en su obra, refleja su vida y la de su época: inhibición en él, defensa de su clase por la conservación de la sociedad actual.⁴¹

He aquí, pues, un mentís a una generalización que afectó por un tiempo al marxismo. Pensamiento apoyado en el materialismo histórico, el de César Vallejo destaca entre el de sus contemporáneos por su cuidada

⁴¹Idem, pp. 48-49.

atención a la especificidad estética. No existirá en ella, por tanto, la unilateralidad del monismo económico como enfoque ni la del determinismo histórico. En su estética, este error en el que se incurrió por largo tiempo debido a una interpretación irresponsable del marxismo, no está presente. No sorprende pero pone de relieve una problemática que sólo con la publicación de la obra del joven Marx se comenzó a ver en toda su importancia. (Se hace referencia aquí, por supuesto, a los **Manuscritos económico-filosóficos**, y **Los cuadernos de París**, principalmente. El primero se publicó en francés en el año de 1938 y es poco serio aseverar que Vallejo lo leyera. Además, los textos que integran **El arte y la revolución** fueron, en su mayoría, escritos antes de 1932. Lo que seguramente debió haber leído es la célebre carta de Engels a Minna Kautsky. Por otro lado, esta discusión se dará sólo hasta la década de los años 70 con la obra polémica de Louis Althusser como centro de debate).

El planteamiento teórico de la estética de César Vallejo, al procurar fincarse en una racionalización política de perspectiva finalista, conlleva en su conjunto valorativo-crítico una caracterización específicamente estética, y no otra, de la vida. Fijado su ideario estético en una época histórica concreta, Vallejo se permite la intervención del concepto y el

sentimiento; la vida es así. Y esta concepción de vida es la piedra de toque donde el espíritu polémico tiene lugar: En "Estética y maquinismo", por ejemplo, es elocuente:

Al celestinaje del claro de luna en poesía, ha sucedido ahora el celestinaje del cinema, del avión o del radio, o de cualquier otra majadería más o menos futurista'.

Los profesores, los filósofos y los artistas burgueses tienen un concepto sui generis del rol de la máquina en la vida social y en el arte, atribuyéndole una especie de carácter divino. El idealismo y la inclinación al misticismo, que se hallan a la base del criterio de esta gente, les hicieron ver en la máquina, desde el primer momento de la invención de Fulton, un ídolo o una divinidad nueva y tan misteriosa como todas las divinidades, ante la cual había que prosternarse, admirándola y temiéndola, a un tiempo. Y hasta ahora mismo observan esta actitud. Los artistas y escritores burgueses, particularmente, han acabado por simbolizar en la máquina la Belleza con B grande, mientras los filósofos simbolizan en ella la Omnipotencia con O grande. Entre los primeros está el fascista Marinetti, inventor del futurismo y entre los segundos, el patriarcal Tagore, cuyos clamores y gritos de socorro contra el imperio jupiterino de la máquina, no han podido menos que estremecer el templo fórdico y maldito de la 'cultura' capitalista.

Pero el artista revolucionario tiene otro concepto y otro sentimiento de la máquina. Para él, un motor o un avión no son más que objetos, como una mesa o un cepillo de dientes, con una sola diferencia: aquellos son más bellos, más útiles, en suma, de mayor eficiencia creadora. Nada más. De aquí que, siguiendo esta valoración jerárquica de los objetos en la realidad social, el artista revolucionario haga otro tanto al situarlos en la obra de arte. La máquina no es un mito estético, como no lo es moral y ni siquiera económico. Así como ningún obrero con conciencia clasista, ve en la máquina una deidad, ni se arrodilla ante ella como un esclavo rencoroso, así también el artista revolucionario no simboliza en ella la Belleza por excelencia, el nuevo prototipo estético del universo, ni el numen inédito y revelado de inspiración artística. El sociólogo marxista tampoco ha hecho del tractor un valor totémico en la familia proletaria y en la sociedad socialista.

La corriente futurista que a raíz de la revolución de octubre pasó por el arte ruso y, señaladamente, por la poesía, fue muy explicable, amén de haber sido efímera. Era un rezumo clandestino y trasnochado de la época capitalista recién tramontada. Maiakovky, su mayor representante en aquel momento, terminó muy pronto por reconocerlo así y boicoteó, en unión de Pasternak, Essenin y otros, todo residuo maquinista en la literatura.

Cuando Gladkov exclama: 'La nostalgia de las máquinas es más fuerte que la nostalgia del amor', lo dice solamente como se podría decir: 'La nostalgia de las máquinas es más fuerte que la nostalgia de mi cuarto' o de cualquier otra cosa. No es la máquina la que sube, sino el amor el que aterriza. Y no deja de contar en este caso el sentimiento que Walt Whitman posee de la máquina, según el cual, sin desconocer el valor social y

estético de ella, la moviliza y sitúa en su poemas con una justeza impresionante.

Tan equivocados andan hoy los poetas que hacen de la máquina una diosa, como los que antes hacían una diosa de la luna o del sol o del océano. Ni deificación ni celestinaje de la máquina. Ésta no es más que un instrumento de producción económica, y, como tal, nada más que un elemento cualquiera de creación artística, a semejanza de una ventana, de una nube, de un espejo o de una ruta, etc. El resto no pasa de un animismo de nuevo cuño, arbitrario, mórbido, decadente.^{42}*

Critica al "templo fórdico": Critica de paradigmas y remedos. Critica de la divinización de la tecnología y crítica de su moralización en el arte. Propio de la modernidad, pero principalmente de las vanguardias, es el lugar ideológico y simbólico de la máquina. Es ella un "factor ordenador en un sentido social y simbólico al mismo tiempo".⁴³

La máquina, aparte de tener un lugar material en las relaciones sociales de producción, tiene un lugar en los discursos no sólo económicos y políticos, sino también artísticos, y en sí, culturales sobre la base social que les da existencia. En "Estética y maquinismo" la crítica de Vallejo toca el valor cultural íntimo que se ha otorgado ideológicamente a la máquina. Como factor de ordenamiento social y simbólico, al cúmulo de sentimientos que provoca la

⁴²EayR..., pp. 54-56.

*"Sin ideología, la obra de arte carece realmente de simbolismo". Véase: Galvano della Volpe, "Ideología y arte", en **Lo verosímil fílmico y otros ensayos**, trad. Alberto y Juan Antonio Méndez Borra, Ciencia Nueva, Madrid, 1967, p. 112. Sobre el particular, no habría que olvidar el fondo escatológico y de crítica a la dimensión milenarista y utópica constituyente del marxismo de Vallejo, y, también, lo que podría ser la concepción materialista de su estética.

máquina se suma la conversión de una analogía de ellos con la tecnología; su legitimante es la presuposición de un orden racional y el deseo de la técnica como realidad inaplazable.⁴⁴

César Vallejo deconstruye culturalmente el sentido de la máquina. Su deconstrucción presenta a la máquina como componente valorativo en su complejidad ideológica y simbólica y lo muestra como tal en su historia. En esto, Vallejo no disimula, a su vez, la prospectiva estético/política que ha asumido como militante comunista. Hay el referente social-histórico concreto que es la industrialización en la Unión Soviética con la puesta en marcha del *Primero* y *Segundo Planes Quinquenales* y Vallejo decide traer a colación su referencia. Su discusión está abierta. Y ésta será su condición estética y apoyo fundamental de crítica a las vanguardias.

5. Poética.

César Vallejo es generoso y radical en sus comentarios y relación con los vanguardistas. Sus puntos de elogio, como de menosprecio, son expresados

⁴³Eduardo Subirats, *La crisis de las vanguardias y la cultura moderna*, Ediciones Libertarias, Madrid, 1985, colec. Pluma Rota, p. 51.

⁴⁴Willie Sipher, *Literatura y tecnología*, trad. Mercedes Arnal Arnal, F.C.E., México, D.F., 1974, colec. Popular, No. 130, p. 15.

con suma precisión. Dan en el blanco. Su crítica a la mitologización de la tecnología y a la de sus atributos morales, económicos e incluso religiosos que hacen de ella algunos artistas, la formula en razón de una crítica de la ideologización artística y no apoyada en ninguna otra que no sea de condición estética. Con respecto al dadaísmo y el surrealismo elogia el modo en que liberaron al significante de su significado absolutizado y el modo en que dan lugar, por tanto, a nuevos procesos de significación. Sus resultados, la transgresión cultural y la subversión social, reciben su simpatía y toma lo positivo de ellos como se toma al rábano por las hojas. Criticará, en cambio, al futurismo italiano la sustitución de signos por cosas, la negación del carácter social-mutable (intrínseco al signo) y la paulatina subordinación como movimiento frente a la política del fascismo. Es posible comprender esta crítica de dos maneras: Una, mediante la crítica de la condición técnica, y otra, desde una crítica de la condición histórica.

Crítica de la condición técnica. Con base en una reflexión estética, para César Vallejo la técnica poética no es un método, ni su lugar como conductora de sentido, la posibilidad de establecer una analogía con la tecnología. Hombre de su época, Vallejo no estará atado a las ideologizaciones del tiempo en que vive sino que será consciente de ellas, y las presentará

como tales. El carácter económico y administrativo de la tecnología en él no posibilita la validez de una analogía con el oficio del artista como persona compleja. Al revés, la tecnología puede ser valorada en la exacta extensión histórica de una cualidad que tiene que ver con la compleja relación existente entre la sensibilidad y la razón intrínseca al hombre como gestor de un trabajo (en este caso artístico).

En este perfil, César Vallejo presenta a la técnica no como un agregado a la dimensión poética (eso que algunos llaman *inefable esencia*), sino como parte intrínseca al sentido con que tiene realización formal. Esto es, la técnica lleva en sí un sentido, y éste, en poesía, es poético:

Dime cómo escribes y te diré quién eres

La técnica no se presta mucho, como a la simple vista podría creerse, a falsificaciones ni a simulaciones. La técnica, en política como en arte, denuncia mejor que todos los programas y manifiestos la verdadera sensibilidad de un hombre. No hay documento más fehaciente ni dato más auténtico de nuestra sensibilidad, como nuestra propia técnica. El cisma original de la social-democracia rusa en bolcheviques y mencheviques se produjo nada menos que por una discrepancia de técnica revolucionaria. 'Si no discrepamos sino en la técnica', le argumentaban los mencheviques a Lenin, en 1903, y éste les respondía: 'Sí. Pero justamente, la técnica es todo'.

Hay artistas que se inscriben como surrealistas y quisieran practicar la estética de Breton, pero su escultura, su dibujo o su literatura denuncia, por su clase de técnica-complejo concurso de profundos factores personales y sociales- una sensibilidad, pongamos por caso, impresionista o cubista o simplemente 'pompier'.

Crean muchos que la técnica es un refugio para el truco o para la simulación de una personalidad. A mí me parece que, al contrario, ella pone siempre al desnudo lo que, en realidad, somos y adónde vamos, aún

contradiendo los propósitos postizos y las externas y advenedizas cerebraciones con que quisiéramos vestimos y aparecer.^{45*}

Crítica de la condición histórica. César Vallejo crítica, pues, el modo en que las vanguardias sustraen el orden técnico-semántico⁴⁶ del lugar social en que tiene presencia. La dimensión estética, para él, es compleja aunque advertible en el concreto componente de sentido en que tiene y puede tener existencia.⁴⁷ Ella no está fuera de este mundo y su concreción es social. Es bajo este criterio que escribe lo siguiente:

Autopsia del surrealismo

Juegos de salón, he dicho, e inteligentes también: cerebrales, debiera decir. Cuando el surrealismo llegó, por la dialéctica ineluctable de las cosas, a afrontar los problemas vivientes de la realidad -que no dependen precisamente de las elucubraciones abstractas y metafísicas de ninguna escuela literaria-, el surrealismo se vio en apuros. Para ser consecuentes con lo que los propios surrealistas llamaban 'espíritu crítico y revolucionario' de este movimiento, había que saltar al medio de la calle y hacerse cargo, entre otros, del problema político y económico de nuestra época. El surrealismo se hizo anarquista, forma ésta la más abstracta, mística y cerebral de la política y la que mejor se avenía con el carácter ontológico por excelencia y hasta ocultista del cenáculo. Dentro del anarquismo, los surrealistas podían seguir reconociéndose, pues con él podía convivir y hasta consustanciarse el orgánico nihilismo de la escuela.

⁴⁵EAyR..., pp. 67-68.

*César Vallejo escribe en otro momento: "Mariátegui define muy bien la técnica dialéctica del arte en su estudio sobre Vallejo: 'Su técnica está en continua elaboración'. Como la técnica industrial y la racionalización de Ford", en EAYR..., p. 139.

⁴⁶De acuerdo a Galvano della Volpe, *Historia del gusto*, trad. Fernández Buey, Visor, Madrid, 1987, colec. La balsa de la Medusa, No. 8, y: *Crisis de la estética romántica*, ed. Cit.

⁴⁷Cfr. Galvano della Volpe, *Crítica del gusto*, trad. Manuel Sacristán, Seix-Barral, Barcelona, 1966.

Pero, más tarde, andando las cosas, los superrealistas llegaron a apercibirse de que, fuera del catecismo superrealista, había otro método revolucionario, tan 'interesante' como el que ellos proponían: me refiero al marxismo. Leyeron, meditaron y, por un milagro muy burgués de eclecticismo y de 'combinación' inextricable, Breton propuso a sus amigos la coordinación y síntesis de ambos métodos. Los superrealistas se hicieron inmediatamente comunistas.⁴⁸

La política para César Vallejo no es la suposición de una entidad abstracta y, menos aún, que ésta integra el total carácter social de la técnica. Para el poeta peruano, por el contrario, la suposición de la vida es la que sí da cuenta de una integridad. Vallejo lo dice infinidad de veces, y por eso señala, precisamente, en "comunismo integral":

Todo cuanto existe, digno es de entrar en la obra de arte, porque todo goza de la inmanente dignidad de la existencia.⁴⁹

Es esto lo que Vallejo criticará al surrealismo: su torpeza en no ver la multiplicidad de formas en que tiene existencia la vida, y en específico, la política. Vallejo discute al surrealismo su filiación comunista porque ésta, en sus actos, parece ser sólo un apéndice ideológico usado para fines meramente retóricos y no como parte de una manera integral de conducirse vitalmente. Para Vallejo el surrealismo es, como todos los movimientos artísticos que proliferan desde el

⁴⁸ EAYR..., pp. 73-74, 75-76 y 77.

romanticismo, una de las manifestaciones de la decadencia de la cultura en el capitalismo.

La aseveración no es mecánica ni trillada; César Vallejo ejerce la ironía para expresar sus desacuerdos con el surrealismo. Los surrealistas son miembros de cénaculo literario, no militantes comunistas; André Breton es un "dómine recalcitrante", no un militante disciplinado que tenga conciencia clara de lo que significa plenamente la asunción de una militancia. Poco analizada esta relación política de César Vallejo con las vanguardias, es necesario hacerlo para comprender su desacuerdo con ellas, aunque, al mismo tiempo, en lo que respecta al dadaísmo y al surrealismo, no escatima sus aciertos cuando así hay que hacerlo.

Por lo anterior, la antipatía de César Vallejo por el surrealismo no es la del *dilettante*. Tiene que ver con una concepción estética amplia y, además, de acuerdo al ejercicio de su militancia comunista. Los surrealistas también decían serlo, y Vallejo, desde la rudeza militante, se los cuestiona. Considera su comportamiento como libertino, veleidoso y anarcoide. Con base en una problematización teórica de su estética, César Vallejo señala, en su flagrancia, el aspecto bochornoso de un dilema que se presentó al surrealismo: la alquimia del Verbo o el socialismo

⁴⁹EAyR..., p. 51.

científico (los surrealistas gustaron mucho de la utopía de Charles Fourier).⁵⁰

*Los surrealistas y (Juan) Larrea buscan la liberación del espíritu anterior a la abolición de las condiciones de clase de la burguesía y hasta independientemente de ella.*⁵¹

Cabe anotar ahora un tópico que es frecuente encontrar dentro los planteamientos de una estética marxista. La discusión de la libertad artística. Políticamente situado, el realismo socialista no tiene lugar y peso en la concepción teórica de la estética de César Vallejo. Cronológicamente, el criterio estético que bajo el estalinismo va a ser imposición administrativa en el quehacer artístico, todavía no es formulado.⁵² Ello se hace específicamente hasta 1934, en el *Primer Congreso de Escritores de la Unión Soviética*.⁵³ *El arte y la revolución* es un libro formulado antes, aunque no deja de evidenciar que

⁵⁰La idea es de Adriana Yáñez, *El movimiento surrealista*, ed. Cit. p. 48.

⁵¹*EAYR...*, p. 138.

⁵²Cfr. Adolfo Sánchez Vázquez, *Estética y marxismo*, Era, México, D.F., 1983, colec. El hombre y su tiempo, tomo I. Véase su prólogo, y: Stefan Morawsky, *Reflexiones sobre estética marxista*, Era, México, D.F., 1977, colec. El hombre y su tiempo. Véase también su introducción. Resulta importante, a su vez, la crítica a estas dos obras realizada por Giuseppe Prestipino, *La controversia estética en el marxismo*, trad. Alfonso García, Grijalbo, México, D.F., 1976, colec. Teoría y praxis, cap. I.

⁵³Consúltese: Donald Drew Egbert, *El arte en la teoría marxista y en la práctica soviética*, trad. Marcelo Covián y Tomás Guido Lavallo, Tusquets Editor, colec. Cuadernos ínfimos, Barcelona, 1967, pp. 31 y siguientes.

es un libro donde Vallejo hace ver que ya se respiraban en el ambiente las tergiversaciones que se iban a dar en torno del criterio leninista sobre las relaciones de la literatura con el Partido. Vallejo destaca por su claridad al respecto: Su estética no es axiomática; es crítica y problematizadora. Es una estética crítica de su práctica y crítica de su teorización e ideologización. Y César Vallejo lo expresará así:

Justamente, la causa técnica de la crisis social actual es la falta de organización racional de la vida. Caos y anarquía ciega, olla de grillos es la sociedad actual. ¿Cómo entonces huir de la razón y del consciente en el momento en que falta precisamente razón y falta consciente?⁵⁴

6. La sensibilidad en la llaga.

De acuerdo a lo anteriormente expuesto, es comprensible la importancia otorgada a la libertad artística (y no tanto a la cuestión del realismo socialista) en la estética de César Vallejo. Pero su discusión es mayor: importa la punzante reflexión de Vallejo sobre la ausencia de una estética marxista y el modo en que sitúa su lugar bajo las condiciones de

⁵⁴EAyR..., p. 142.

la revolución rusa. En "Escollos de la crítica marxista" escribe:

Ni Plekhanov ni Lunacharsky 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 substancia, 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.⁵⁵

Es difícil precisar la bibliografía marxista leída por César Vallejo pero esta situación no impide la posibilidad de reflexionar con mayor profundidad en lo que es planteado en sus propias formulaciones. Recuérdese: César Vallejo llega a París en julio de 1923; en enero de 1924 muere Lenin. Su famoso "testamento sin herederos" no vaticina sino lo advertido ya por el propio dirigente revolucionario: el poder alcanzado por Stalin y la riesgosa inteligencia y temperamento de Trotski.⁵⁶ En 1925, este último tiene que abandonar el comisariado del pueblo para la guerra; luego es excluido del Buró Político en 1927, hasta que sale de la Unión Soviética en 1929. Los hechos históricos importan; son algo más que

⁵⁵Idem..., p. 32.

⁵⁶Cfr. Jean Elleinstein, *Historia del comunismo 1917-1945*, trad. María Teresa Arbó, Planeta, Barcelona, 1982, pp. 60-62, y: E.H.Carr. *La revolución rusa: De Lenin a Stalin, 1917-1929*, trad. Ludolfo Paramio, Alianza Editorial, Madrid, 1983, colec. El libro de bolsillo, no. 830, caps. 15-17.

coyuntura: el curso de la revolución rusa, cultural y políticamente, está presente en los procesos de producción artísticos y prácticas políticas de las vanguardias, sea cual fuere el modo de relación que tengan con ella. La agitación política rusa comprende también lo económico; la instrumentación del *Primero y Segundo Planes Quinquenales* supone el desarrollo del socialismo en un solo país y la colectivización de la economía hacia la industrialización. La agitación es acompañada de confusión. Culturalmente visto no lo es menos. El acercamiento de César Vallejo al marxismo, y específicamente a su estética, ocurre al calor de la revolución rusa. Sus tres viajes a la Unión Soviética estarán inscritos dentro de esta situación y su experiencia. De ellas, Vallejo no saldrá sin raspones.

La estética formulada por César Vallejo en ***El arte y la revolución*** obliga a suponer, entonces, el desarrollo artístico que tiene existencia en toda la década de 1920 en la Unión Soviética. Crecido bajo el ímpetu de la revolución, el arte en ella se ve enriquecido también por todas las experiencias del cubismo, el expresionismo y el surrealismo.⁵⁷ Vallejo sabrá de la iconoclasia de las vanguardias soviéticas, pero como Lenin, será prudente con ellas. El *optimismo revolucionario* no es puerta abierta a la invención sin más. La riqueza experimental en arte, y su tolerancia,

las advierte con cuidado.⁵⁷ Específicamente le impresionará el "Constructivismo dinámico" de Meyerhold, que influirá en su personal obra de teatro; Boris Pilniak le merecerá entusiasmo en lo hecho en novela, pero no así en lo hecho en poesía con el caso paradigmático de Maiakovsky. Sobre él escribe una estremecedora crítica:

En el caso de Maiakovsky hay que distinguir, desde luego, dos aspectos: su vida y su obra. Después de su suicidio, la primera ha quedado redondeada como una de las expresiones individuales más grandes y puras del hecho colectivo. Sin duda, el suicidio no ha sido más que el milésimo trance de un largo viacrucis moral del escritor, 'déraciné de la Historia' y poderosa voluntad de comprender y vivir plenamente las nuevas relaciones sociales. Esta lucha interior entre el pasado, que resiste, aun perdido ya todo punto de apoyo en el medio, y el presente, que exige una adaptación auténtica y fulminante, fue en Maiakovsky larga, encarnizada, tremenda. En el fondo, supervivía tenaz e irreductible la sensibilidad pequeño-burguesa, con el juego de todos sus valores fundamentales de vida, y solamente afuera bregaba el afán voluntarioso y viril de ahogar el ser profundo de la historia pasada, para remplazarlo por el ser, igualmente profundo, de la historia nueva. El injerto de ésta sobre aquél fue imposible. En vano cambió, al día siguiente de la revolución, su chaleco futurista por la blusa del poeta bolchevique.⁵⁹

Maiakovsky, tres años menor que César Vallejo, cierra con su suicidio en 1930, el vivo y rico conflicto surgido en la Unión Soviética al ritmo de su revolución. Vallejo acota y vierte sobre su propia

⁵⁷Henri Arvon, *La estética marxista*, trad. Marta Rojzman, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1972, caps. IV y VI.

⁵⁸Guido Podestá ha estudiado este aspecto. Su análisis incluye una notable puntualización de los tópicos marxistas los que recurre Vallejo y el modo en que los desarrolla. Véase: *César Vallejo: Su estética teatral*, Instituto de Cine y Radio y Televisión, Madrid, 195, caps. 2 y 8.

obra y reflexión personal la complejidad de este acontecimiento: el caso Maiakovski ayuda a explicar el caso Vallejo. Valga una mínima relación biográfica: Maiakovski en 1917 es un joven de veintidós años; Vallejo, de veinticinco, está por publicar poemas de conflictiva superación del modernismo. Trujillo y Lima hospedan al bohemio Vallejo para la escritura de poemas de toque intimista, y si bien no están exentos de referencias a la emergencia social peruana, no son como la vivida en Rusia por Maiakovski. La conciencia y el sentimiento propios del "*déraciné de la historia*" Vallejo los vive en su absurda reclusión en Santiago de Chuco; el resultado es **Trilce** y, él, la superación total de su personal pasado vital (compréndase "deraciné", en este sentido, como una variante del sentimiento de orfandad del romanticismo alemán, del fastidio y **spleen** presentes en Baudelaire o Rimbaud, o bien, en los modernismos latinoamericanos). La situación de Maiakovski, al contrario, es más radical y Vallejo lo comprende. La conciencia y sentimiento de la "*déraciné de la historia*" cara a Maiakovsky, pone en su transparencia, el **quid** de la cuestión estética y el modo en que Vallejo lo planteará desde su marxismo, desde el curso de la revolución rusa y desde su militancia comunista.

⁵⁹"El caso Maiakovsky", en **EAYR**..., pp. 106, 107, -108, 110.

Ardientes discusiones se han promovido acerca de la naturaleza del arte proletario.

Al criterio leninista y oficial del Soviet, que quiere que aquél sea un instrumento del Estado para realizar la dictadura obrera y la revolución mundial, ha sucedido el de Trotsky, quien extiende el criterio proletario del arte a más vastos y profundos dominios del espíritu, y declara que ningún poeta ruso de la revolución, empezando por Block, ha logrado realizar aquellos trazos esenciales del arte proletario. Con todo, la literatura proletaria, según Trotsky, queda siempre encerrada dentro del catecismo espiritual del Estado Proletario. Se trata solamente de una relativa ampliación de vistas de la posición de Lenin y del Soviet.

Hay un segundo modo de caracterizar el arte proletario. Gorky ha dicho: 'El trazo típico del escritor proletario está en el odio activo contra todo lo que de dentro o de fuera oprime al hombre, impidiéndole su libre desenvolvimiento y el pleno desarrollo de sus facultades. El escritor proletario tiende a intensificar la participación de los lectores en la vida, a darles un mayor sentimiento de seguridad en sus propias fuerzas y en los medios de vencer todo enemigo interior y ayudarles a adquirir el gran sentimiento de la vida y la alegría inmensa del trabajo. Como se ve, la posición de Gorky se confunde con el espíritu de la literatura burguesa, que trata de realizar propósitos literalmente idénticos a los que Gorky asigna, de modo harto genérico y vago, a la literatura proletaria. Gorky no bosqueja al carácter estrictamente proletario del arte en cuestión. Lo que dice de éste, han dicho del arte burgués los estetas y críticos burgueses de todas las épocas.

Aún no se ha llegado en Rusia a un acuerdo tocante a la literatura proletaria. Los más no quieren darse cuenta de que el arte proletario no es, en suma, sino el propio arte bolchevique. Una vez más, Lenin tiene aquí razón y la tiene sobre Trotsky, que pretende, por decirlo así, desviar y dispersar en vagos humanismos, el trabajo del artista proletario, y sobre Gorky, que, como escritor, debería ver estos problemas con mayor penetración técnica que los que no lo son.⁶⁰

Sobre la solución a la necesidad de una estética revolucionaria, César Vallejo advertirá, así, que al menos en Lenin, Trotski y Lunacharski no sólo se da una extensión del marxismo en la estética, sino una potencialidad que en ellos se ha presentado con el vigor de su planteamiento teórico y práctico. Comprendida la necesidad estética como política ante

los imperativos de transformación social de la revolución comunista, es que también César Vallejo apunta sus riesgos (y al mismo tiempo posibilidades) en "Los doctores del marxismo":

Hay hombres que se forman una teoría o se la prestan al prójimo, para luego tratar de meter y encuadrar la vida, a horcajadas y a mojicones, dentro de esa teoría. La vida viene, en este caso, a servir a la doctrina, en lugar de que ésta -como quería Lenin- sirva a aquélla. Los marxistas rigurosos, los marxistas fanáticos, los marxistas gramaticales, que persiguen la realización del marxismo al pie de la letra, obligando a la realidad histórica y social a comprobar literal y fielmente la teoría del materialismo histórico -aun desnaturalizando los hechos y violentando el sentido de los acontecimientos- pertenecen a esta clase de hombres. A fuerza de querer ver en esta doctrina la certeza por excelencia, la verdad definitiva, inapelable y sagrada, una e inmutable, la han convertido en un zapato de hierro, afanándose por hacer que el devenir vital -tan preñado de sorpresas- calce dicho zapato, aunque sea magullándose los dedos y hasta luxándose los tobillos. Son éstos los doctores del marxismo, aquellos que velan y custodian con celo de amanuenses, la forma y la letra del nuevo espíritu, semejantes a todos los escribas de todas las buenas nuevas de la historia. Su aceptación y acatamiento al marxismo, son tan excesivos y tan completo su vasallaje a él, que no se limitan a defenderlo y propagarlo en su esencia -lo que hacen únicamente los hombres libres- sino que van hasta interpretarlo literalmente, estrechamente. Resultan así convertidos en los primeros traidores y enemigos de lo que ellos, en su exigua conciencia sectaria, creen ser los más puros guardianes y los más fieles depositarios. Es, sin duda, refiriéndose a esta tribu de esclavos que el propio maestro se resistía, el primero, a ser marxista.⁶¹

Es a partir de estas consideraciones que César Vallejo finca su criterio teórico en estética y que, en razón de él, será derivable su concepción sobre la libertad artística. Pero su planteamiento es más

⁶⁰"Literatura proletaria", en *EAYR...*, pp. 59-60.

⁶¹*EAYR...*, pp. 89-90. Este aforismo es la variante de una crónica donde el desarrollo temático es más extenso: "Las lecciones del

complejo y lo abordará el propio Vallejo: la libertad artística no es un ejercicio invariable; ella está social e históricamente condicionada en tanto que se trata de formas específicas que responden a una realidad social y a una realidad práctica. Su planteamiento, estético y no otro, no se separa de su diversidad cultural.

Conviene, por tanto, prolongarlo en su complejidad: Resuena, en "Los doctores del marxismo", una nota de autor al final del aforismo:

Añadir que ser marxista es justamente seguir de cerca los cambios de la vida y las transformaciones de la realidad para rectificar siempre la doctrina y corregirla. Eso hace Stalin en economía.⁶²

Complicaciones de la política y la estética. La nota de César Vallejo referida a Stalin mueve a la polémica; da pie a la especulación. Su planteamiento para una estética marxista, en correspondencia con las necesidades concretas de la revolución, se vuelve problema político. Contrario a una posible (y torpe) suposición de una subordinación concreta de la estética de César Vallejo con respecto de la política stalinista, cabe en su lugar la dificultad histórico-política que el poeta peruano mismo hace estar presente

marxismo", *Varietades*, No. 1090, Lima, 19 de enero de 1929, (C-II, pp. 355-357).

en su estética, y, a su vez, la dificultad histórico-política que, personalmente, él también asume: la sensibilidad en la llaga.

Conviene ir por partes: "Los doctores del marxismo" es la variante de una crónica que Vallejo publicó bajo otro título, "Las lecciones del marxismo", y con otra conclusión:

Otras tantas lecciones de libertad ha dado Trotsky. Su propia oposición a Stalin es una prueba de que Trotsky no sigue la corriente cuando ella discrepa de su espíritu. En medio de la incolora comunión espiritual que conserva el mundo comunista ante los métodos soviéticos, la insurrección trotskista constituye un movimiento de gran significación histórica. Constituye el nacimiento de un nuevo espíritu revolucionario dentro de un estado revolucionario. Constituye el nacimiento de una nueva izquierda dentro de otra izquierda que, por natural evolución política, resulta, a la postre, derecha. El trotskismo, desde este punto de vista, es lo más rojo de la bandera roja de la revolución y, consecuentemente, lo más puro y ortodoxo de la nueva fe.⁶³

Escribe esto César Vallejo en enero de 1929 y por entonces cree que **El arte y la revolución** estaría listo para su publicación hacia 1932. César Vallejo ha hecho, además, tres viajes a la Unión Soviética: octubre de 1928, octubre de 1929 y octubre de 1931. El tiempo (político) transcurrido es importante. Aunque desde diciembre de 1929, cabe acotar, Vallejo tenía otra opinión sobre Trotsky:

⁶²Idem, p. 60.

⁶³Véase la nota no. 61 de este capítulo.

No data de hoy el extremismo de Trotsky. Gran parte de sus desacuerdos con Lenin, se explican por el izquierdismo, incurable y también temperamental, de Trotsky. Durante los días de la revolución, mucho tiempo después de su adhesión formal al partido bolchevique, Trotsky trató siempre con exacerbada intransigencia, los problemas de la guerra civil y de la organización del Estado Proletario. Sólo la profunda devoción ideológica y política que sintió por Lenin, contuvo los excesos de su táctica extremista y su rebeldía permanente. Trotsky es, pues, un revolucionario y un combativo orgánico. Lo que, durante la vida de Lenin, fue simple propensión espiritual o acción controlada y amordazada de Trotsky, devino, a la desaparición del poderoso y respetado jefe, acción desatada e incontrolable. Muerto Lenin, no quedo ningún hombre en el partido con una autoridad ideológica y un ascendiente personal capaces de embridar a este 'monstruo moral', como llamaba Lenin a Trotsky.⁶⁴

¿Qué puede pensarse al respecto? César Vallejo no logró publicar **El arte y la revolución** en 1932. Ello no se hará sino de manera póstuma. El libro, evidentemente, fue corregido en su oportunidad por el mismo Vallejo. Pero no se trata, aquí, de especular sobre las correcciones que pudiera haber hecho después. En lo fundamental, el modo en que César Vallejo plantea la dificultad histórico-política en su estética y el modo en que tiene resolución, no deja de presentarse: En la estética de César Vallejo la política no es cosa de oposiciones personales. Ello significa cosificar la condición histórica, y significa, también, cosificar su lugar en la estética. El conflicto político existente entre Stalin y Trotski dentro del afán teórico y problematizador de la estética de César Vallejo no es resuelto por una mera

⁶⁴"Mundial en Rusia", en **Mundial**, No. 495, Lima, 13 de diciembre de 1929, (C-II, p. 479).

preferencia hacia uno u otro, sino en la atención justamente política de lo que el conflicto implica. Esto es precisamente lo que para la estética y la práctica concreta del arte avizora Vallejo en el caso Maiakovski: su suicidio fue una decisión política, no estética, cuando de lo que se trataba era que su decisión fuera precisamente política en su determinación social y no que la política fuera lo determinante en su estética.

La consideración de implicaciones políticas en la reflexión teórica de César Vallejo tiene que ver, a su vez, con una consideración de la multiplicidad de formas de la política en la vida, y para Vallejo, una de ellas es la estética y la práctica artística concreta. Maiakovski no vio así las cosas; César Vallejo escribió que el materialismo histórico fue "caro" a Maiakovski.⁶⁵ Y lo dice con razón. El suicidio, paradójicamente, en Maiakovsky fue la asunción plena de su libertad individual así como la compleja dificultad relacional estético-política y político-estética.

En este orden, la nota de autor, en que César Vallejo se refiere a Stalin, es una nota que adquiere un carácter definitivamente político. Vallejo tomó una decisión, en este sentido, política. Pero ésta no agota el lugar que el estalinismo como proceso

⁶⁵"El caso Maiakovsky", en *EAYR*..., p. 105.

histórico tiene en su estética, que, por supuesto, es no estalinista.

César Vallejo no será presa, así, de la contingencia (terrible) del estalinismo. Es impertinente, por ello, aplicar a su obra una lectura y valoración unilateral anacrónica (y asincrónica). A Vallejo le entusiasma el proyecto de industrialización en Rusia. En su crónica de viaje, *Rusia ante el segundo plan quinquenal*, deja ver su asombro por la construcción de Nieprestoi, la enorme central eléctrica que el *Segundo Plan Quinquenal* marca entre sus prioridades para la transformación de la Unión Soviética.⁶⁶ Pero esta observación contextual no conduce a que la acotación de un momento histórico preciso se la pueda sustraer y presentar (aislada) dentro de una argumentación, y usurpar, en seguida, el afán analítico y constituyente del criterio estético visible en la formulación del enunciado. Tampoco es correcto que el planteamiento teórico sea personificado y se disuelva irresponsablemente lo que en César Vallejo es razón de un proceso de problematización y constitución teórica. No es, de este modo, la presencia del estalinismo en su estética. El planteamiento de su problemática, y resolución, es otro.

⁶⁶*Rusia ante el segundo plan quinquenal*, Gráfica Labor, Lima, 1965, p. 133.

Históricamente puede entonces advertirse que César Vallejo dista del criterio estético que a partir de 1934 se enuncia definitivamente como realismo socialista. Criterio administrativo, y no estético, César Vallejo hace evidente que su estética sustenta un carácter en atención a la *prestancia actualista* del proceso revolucionario, y otra en atención a su prospectiva. De aquí se desprende que su estética no implica una uniformización artística como si la tendría el realismo socialista ni un criterio administrativo, y sí político, en lo concerniente a la libertad del artista.

Sobra mencionar el carácter internacionalista de la dimensión política de su estética; el lugar del arte socialista en la historia de la cultura mundial. Principios estético-políticos ajenos al "anticosmopolitismo" que tendría lugar con el realismo socialista en los últimos años del estalinismo en la política cultural soviética. (Complicaciones de la política estética y de la estética política en César Vallejo: Su concepción de decisión ante la contingencia histórica contiene el riesgo de ser un instante fugaz y fuera de toda posibilidad política de percepción y acción. Su política estética es, por ello, la del alacrán: no importa ver sus patas delanteras cuando rozan la línea de nuestra visual contingencia, sino el sentido del aguijón que traen las traseras).

7. Estética del trabajo.

La estética de César Vallejo contiene una prospectiva histórica que, necesariamente, es política. Esta prospectiva Vallejo la enuncia como la **estética del trabajo**. No cabe en ella, como ya se ha insistido, la profecía ni el mesianismo (Vallejo siempre fue cuidadoso al respecto). Distante, también, de toda concepción vitalista, César Vallejo funda su estética en la vida pero en razón de su carácter histórico.⁶⁷

El instinto del trabajo es, cronológica y jerárquicamente, el primero entre todos, antes que el sexo y que el de la conservación. Lo primero que hace un niño al nacer es un esfuerzo (grito, movimiento, gesto) para contrarrestar un dolor, malestar o incomodidad. Este instinto puede llamarse el de la lucha por la vida (instinto del trabajo), base de una nueva estética: la estética del trabajo.⁶⁸

Adviértase que la vida es definida desde la crítica al modo de producción capitalista y sus relaciones sociales de producción. No cabe, en su constitución valorativo-crítica, el monismo económico: César Vallejo atiende a las relaciones sociales de producción y establece una correspondencia crítica con los humanismos o formas ideológicas habidas entre

⁶⁷Enrique Ballón Aguirre lo plantea y lo desarrolla en su prólogo. Véase: César Vallejo, *Obra poética completa*, Biblioteca Ayacucho, España, s/f., p. XXXIV. Cfr. Cap. I de este trabajo.

ellas. Vallejo parte de la situación histórica concreta del capitalismo y parte de la situación concreta del proceso de producción económica emergente en el socialismo practicado en la Unión Soviética.

Quien dice masa, dice un aspecto socialista de la vida social. Quien dice trabajo en colectividad, dice un aspecto socialista de la vida social. Quien dice vida en común (confort, mesa en común, escalera en común, jardín en común) dice un aspecto socialista de la vida social. Quien dice cosa grande (para muchos, para masa: teatro, circo, film, el cielo, la tierra, el océano, de que se goza o se sufre por igual) dice un aspecto socialista de la vida social. Quien dice producto igual para todos (es decir un tipo de producto común a todos), dice un aspecto socialista de la vida social. Quien dice concurso o concurrencia de energías o brazos hacia un fin común, dice un aspecto socialista de la vida social. Pero... dos hombres empujan un carro, para llevarlo a un lugar cualquiera: el uno lo empuja valiéndose de un motor y el otro valiéndose de su brazos (el primero va cruzando los brazos, vigilando únicamente el motor, mientras que el otro suda a chorros). ¿Es ésta una forma socialista de trabajo, porque hay aquí comunidad de fines y concurso de energías? (¡Atención! Hay que resolver este punto).⁶⁹

César Vallejo se esfuerza por constituir una estética apoyada en el materialismo histórico. La **estética del trabajo** supondrá, entonces, la transformación de las condiciones materiales de producción existentes bajo el capitalismo y su superación bajo el socialismo. Estéticamente por ello la masa en Vallejo es un esfuerzo de racionalización de la historia, así como una caracterización política de ella.

⁶⁸ *EAYR*..., p. 150.

⁶⁹ *Idem*, p. 149.

El concepto de masa, en consecuencia, es, permitase el término, "desmenuzado" (y replanteado críticamente) en su dimensión semántica amplia; su sentido no será monovalente como no lo serán su uso y condiciones ideológicas en que tiene forma. El término *masa*, además de su dimensión semántica, en Vallejo será explicado en su dimensión ideológica e histórica. No es lo mismo la masa que apoya a Mussolini y a Hitler, que la masa empleada por Ford en sus industrias, como tampoco la que hace la revolución en la Unión Soviética. Vallejo motivará (semiológicamente hablando), también, estética y políticamente la dimensión ideológica de la masa para constituir los valores ideológicos del trabajo y darles definición socialista. Hay en ello un afán primordial: proyectar al hombre nuevo.

Aún son legión los profesores patriarcales -Tolstoi a la cabeza- que levantan entre el burgo y el agro una barrera tremenda, sagrada, infranqueable. Esta misma barrera se apoya, del otro lado, en una doctrina idéntica de los profesores ultra-ciudadanos. Aquéllos se han erigido en apóstoles y defensores de la existencia campesina, y los otros, en defensores y apóstoles de la existencia urbana. A lo sumo, ambos bandos llegan a la tímida concesión de un Hyde Park en Londres y de una Jasnaia Polania en la estepa.

Pero entre unos y otros, se yergue en esta cuestión la doctrina socialista. En Rusia, el campo y la ciudad se mancomunizan más y más, forjando el tipo de hombre nuevo, cuyo género de vida, trabajo y módulos culturales, participarán, por igual, de una y otra atmósfera. ¿Por qué al trabajador del campo le ha de estar prohibido conocer y disfrutar de los intereses, derechos, obligaciones, goces e inquietudes colectivas del trabajador de la ciudad? ¿Y por qué, a su turno, éste ha de estar condenado a la idéntica privación respecto de la vida campesina?

El socialismo trata de refundir en el hombre futuro al habitante de la urbe y al habitante del agro. La civilización del porvenir debe basarse e

inspirarse en ambos, someterlos a unas mismas disciplinas sociales y extraer de los dos el individuo nuevo, el molde sintético de humanidad. Y esto se está ya efectuando en Rusia con los kombinats, tipos originalísimos de convivencia social, especie de grandes núcleos colectivos -mitad agrarios y mitad industriales, mitad bucólicos y mitad ciudadanos.⁷⁰

Teórica e ideológicamente, César Vallejo separa, así, lo que en su estética es la consideración "materialista" de las condiciones de producción y lo que, a su vez, son ellas como formas ideológicas. El momento de la distinción entre modo de producción y relaciones sociales de producción por el uso del vocablo **trabajo** procede. Uno alude a su concreción social, y otro a su aspecto ideológico. Importa transformar las condiciones materiales de existencia e importa transformar los valores humanos socialmente necesarios.⁷¹ Ello es, entonces, el sustrato estético y político que Vallejo constituye para definir al **hombre nuevo**. De ahí su caracterización histórica y caracterización política.

Estética y políticamente, César Vallejo da sentido histórico a su idea del **hombre nuevo** (comprendido y construido como abstracción humanista necesaria y posible) y, a su vez, el **hombre nuevo** mismo

⁷⁰Idem, pp. 92-93.

⁷¹Cfr. Louis Althusser, "Sobre el humanismo en las sociedades socialista y comunista", en *Polémica sobre marxismo y humanismo*, trad. Marta Harnecker, Siglo XXI, México, D.F., 1972. pp. 186-192.

como la prospectiva histórica de la **estética del trabajo** que postula.⁷² Un ejemplo: El bolchevique.

*El bolchevismo es el humanismo en acción. Lo mismo puede decirse de revolucionarismo o comunismo, que son los humanismos en acción; es decir, la idea y el sentido humanista y el ideal humanista, completado por la acción humanista y técnica para que ese ideal se haga carne.*⁷³

El humanismo en César Vallejo es parte de la concepción de una forma estética definida e históricamente situada. Su humanismo, por consiguiente, sobresale de la masa ahistórica y homogénea al ser políticamente proyectado como un contrapunto de lo histórico y lo cultural socialmente diferenciado. Por estas razones el **hombre nuevo** en César Vallejo es un constructo estético/político. Y su lugar social está fundado en la lucha de clases.

*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.*⁷⁴

⁷²Cfr. Michel Lowy, "El humanismo historicista de Marx o releer el capital", en *Dialéctica y revolución*, trad. Aurelio Garzón del Camino, Siglo XXI, México, D.F., 1983, pp. 50-74.

⁷³EAYR..., p. 137.

⁷⁴Idem, p. 150.

Puede pensarse que la **estética del trabajo** cae en el determinismo histórico (y económico) y que la prospectiva estético-política del **hombre nuevo** se anula por ello. Esto no es así. César Vallejo zanja continuamente el carácter amplio y complejo de las relaciones sociales y funda, en su diversidad, la existencia concreta y prospectiva del **hombre nuevo** en ellas. El **hombre nuevo**, existente en el proceso revolucionario de la Unión Soviética, no sólo es el bolchevique como persona (y su lugar político definido en la lucha de clases), sino, también, la condición estética de realización de su integridad humana en todos los aspectos de la vida.

Antes de Marx -St-Simón, Proudhon, etc.- trataban de hacer la revolución inventando ideales y metas, sin preocuparse de los medios o probabilidades de realizar esos ideales. Marx hizo lo contrario: determinó el método y los medios antes que la meta. Determinismo y libre-arbitrio.⁷⁵

Es, pues, por su formulación política e históricamente situada que la estética de César Vallejo radica al **hombre nuevo** en su posibilidad y no en la utopía. Esto es lo más destacable de la **estética del trabajo** y su dimensión humanista. De definición socialista, la estética de Vallejo traza políticamente lo que materialmente debe transformarse, y traza, en correspondencia, estéticamente los valores ideológicos

amplios y diversos de la humanidad socialmente necesarios. Su perspectiva radica en las complejas diferenciaciones materiales e ideológicas existentes en la realidad social. Y el **hombre nuevo** no es, así, una uniformización del futuro ni marca el fin de las ideologías bajo el socialismo. Como constructo humanista el **hombre nuevo** es sólo su apuntalamiento estético/político.

César Vallejo es elocuente cuando políticamente discute el socialismo y cuando estéticamente defiende la sensibilidad en él:

Gide aspira a que la revolución no termine con la desaparición de la miseria. 'Si en eso acaba -dice- sería bien poca cosa. La revolución debe acabar dando una gran alegría a la humanidad'.

Gide yerra. La revolución debe acabar no sólo con una alegría, sino con una gran humanidad hecha de alegría; pero también de dolor y lo demás. Lo que pasa es que Gide, rico, ignora que gran fuente de humanidad superior da el no tener hambre.⁷⁶

Estética del trabajo, no estética económica: su valoración estético/política (y también cultural-diversa) no constituye una homogeneización ideológica de las relaciones sociales de producción, ni el futuro, a su vez, tiene que ver con una homogeneización economicista de la humanidad socialmente necesaria.

⁷⁵Idem, p. 133.

⁷⁶Idem, p. 155.

César Vallejo lo dice no en **El arte y la revolución**, sino en **Rusia en 1931**. El ejemplo: Eisenstein.

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 (no una estética económica, que es una noción disparatada y absurda). El Trabajo se erige así en sustancia primera, génesis y destino sentimental del arte. Los elementos temáticos, la escala de imágenes, el découpage, la cesura de la composición, todo en la obra de Eisenstein parte de la emoción del trabajo y concurre en ella. Todo en aquella gira en torno al novísimo mito de la producción: la masa, la clase social, la clase proletaria, la lucha de clases, la revolución, la industria, el hambre, la naturaleza con sus materias primas, la historia con su dialéctica materialista e implacable. ¿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). Eisenstein, que va a llevar en estos días a la batalla la teoría del materialismo histórico, se ha ceñido en La línea general y en El acorazado Potemkin al leit-motiv del trabajo, movilizándolo, para realizarlo, el aparato social entero: el Estado -reaccionario y revolucionario-, el ejército, el clero, la burocracia, la marina, la burguesía, la nobleza, el proletariado, la fábrica, el agro, la ciudad, el tractor, el aeroplano, la riqueza, la miseria. Porque estos diversos factores sociales no son más que una creación del trabajo. Sin él, la sociedad humana es imposible. 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.⁷⁷

8. Conclusiones a propósito de EAYR.

Se ha asentado ya que el ideario estético de César Vallejo contenido en **EAYR** es de condición

⁷⁷Rusia en 1931. Reflexiones al pie del Kremlin, Gráfica Labor, Lima, 1965, pp. 21-220.

finalista. La dimensión histórica es su principio y límite. De definida intención marxista, la estética de Vallejo, también, es finita.⁷⁸ Sus aforismos son la reflexión sobre la dimensión fáctica de la estética; por eso su decisión de situar al aforismo al filo de la consigna y el panfleto. Sus resultados son varios y destacan aquellos donde la perspectiva política no proviene de una formulación *a priori* y sí, en contraparte, de la complejización de los valores ideológicos varios contenidos en mitos y utopías. César Vallejo critica, a su vez, todo dogma político y estético. Y como militante comunista alerta y desmantela los de su época. Su marxismo, en este sentido, escapa de los tópicos marxistas que años después se verían filtrados por el estalinismo y que Vallejo ya no pudo discutir. **EAYR** mostrará, además, que los principios críticos de su estética pudieron haber dado espacio a una reflexión más amplia en el momento de problematizar y poner en crisis toda determinación reduccionista en estética. Y es por estas razones que, reiteradamente, alude como principal espacio de interlocución a una entidad socio-cultural concreta: América Latina. Convendría, pues, ver una vez

⁷⁸Al respecto, Vallejo nunca pretendió que su estética (situada en la historia) englobara todo el devenir de la humanidad y, por tanto, nunca definió anticipadamente el punto de llegada del comunismo. Véase: Louis Althusser, *Discutir el Estado. Posiciones frente a una tesis de Louis Althusser*, Folios Ediciones, México, D.F., 1982, p. 12.

más el modo de su reflexión y enunciación desde esta perspectiva.

CAPÍTULO CUARTO: LA ESTÉTICA DE CÉSAR

VALLEJO

Y SU DIMENSIÓN LATINOAMERICANA

Precisemos, una vez más, que América carece de un hogar cultural propio. ¿Existe un espíritu latinoamericano? Precisemos de nuevo que éste no existe ni existirá por mucho tiempo. La primera condición para provocarlo y crearlo, debe salir de nuestro convencimiento honrado de que él no existe y ni siquiera se vislumbra. El primer paso hacia una cultura, original es decir, vital, consiste en crearse la conciencia de que aún no la poseemos. Esforcémonos, pues, en crear en América la conciencia austera y rigurosa de que carecemos de cultura y espíritu propios. Hagámonos cargo de la necesidad de esta conciencia, que no es una confesión de humildad, más o menos empírica y vulgar, sino el primer acto científico y, si se quiere, técnico de una efectiva evolución creadora. Concibamos esa conciencia que, en lenguaje cartesiano de conocimiento, podría denominarse conciencia metódica o provisoria; esforcémonos en engendrarla y en hacerla valer como el único punto de partida de nuestra razón de ser. Para conseguirla, pongamos en juego todos los medios destructivos, contra todos los bastardos, asomos y simulaciones de cultura que sustentan nuestra pedantería continental. El movimiento surrealista -en lo que tiene de más puro y creador- puede ayudarnos en esta higienización de nuestro espíritu, con el contagio saludable y tonificante de su pesimismo y desesperación.

César Vallejo

"La juventud de América en Europa".

Introducción: Perspectiva y prospectiva de un ideario.

La estética de César Vallejo es, dentro de la cultura latinoamericana, agitada como agitado es el tiempo histórico en que se inscribe. El imperialismo, la primera guerra mundial, la revolución rusa, la crisis

económica del capitalismo de 1929/33, el ascenso del fascismo y el nazismo y la guerra civil española son, sin duda, algo más que una coyuntura sociopolítica y económica que se transparenta en su pensamiento. Culturalmente vista esta situación, los vanguardismos darán una heterogénea suma de respuestas a ella. Su diversidad de formas estéticas será correspondiente a la de sus coincidencias y antagonismos. Es una época políticamente provocadora y es difícil que a la historia y a la cultura se las asuma de modo no político. De ahí la compleja, arriesgada e irónica manera con que César Vallejo da cuerpo a su estética: ésta tiene un planteamiento político y éste es el modo particular en que se inserta en la historia de la cultura de América Latina.

Su comprensión habría que hacerla, entonces, de acuerdo a una historia política de la estética en Latinoamérica y no tanto como la comprensión de un componente teórico aséptico y libre de filtraciones ideológicas.¹ Es más: son estas filtraciones las que ayudan a ver en la estética de César Vallejo los motivos de su argumentación compleja e intención de su superación en la concreción de las relaciones sociales en que tienen existencia.² Al respecto, la estética del

¹Cfr. Michel Foucault, *La verdad y las formas jurídicas*, trad. Enrique Lynch, Gedisa, Barcelona, 1992.

²"Ninguna ideología es puramente arbitraria, es el indicador de problemas reales". Louis Althusser, *Filosofía y marxismo*, Entrevista de Fernanda Navarro, Siglo XXI, México, 1988, p. 67.

poeta peruano tiene la ventaja de desplegar un espacio de diálogo específico: el propio contexto histórico-cultural latinoamericano en que vivió y el constante deslinde de tópicos polémicos respecto de uno que otro de sus contemporáneos. ¿Cuáles son algunos de ellos?

Existen dos textos claves para comprender el punto de vista de César Vallejo sobre América Latina: "La juventud de América en Europa" y "Megalomanía de un continente", artículos periodísticos ambos y fechados en el año de 1929. Aunque no son textos de temática específicamente estética, en ellos Vallejo apunta de manera sintética y contundente lo que en realidad es el trasfondo de su ideario estético y la concepción histórica en que lo ubica. El ideario estético de César Vallejo, como se ha hecho ver a lo largo de estas páginas, es un ideario cuya condición de discurso teórico radica en una crítica de la cultura moderna, la del desarrollo del capitalismo, y que, aunque no lo parezca, Vallejo asume desde el lugar que ocupa América Latina en ella.

En este sentido, tanto "La juventud de América en Europa" como "Megalomanía de un continente" son textos de fuerte crítica de las ideas ahistóricas predominantemente desarrolladas por artistas e intelectuales latinoamericanos que, desde la perspectiva de César Vallejo, no son sino meras prolongaciones de un simulacro de universalización de valores. Llama mucho la atención el tono no sólo

irónico sino enérgico de Vallejo hacia los postulados de intelectuales como José Vasconcelos y José Ortega y Gasset, y llama mucho la atención, también, que el poeta peruano no desarrolló ampliamente una argumentación que pudiera indicar específicamente sus razones. "La juventud de América en Europa" y "Megalomanía de un continente", sin embargo, son textos que dan cuenta de la manera política en que César Vallejo comprendía el estado histórico de América Latina y, sobre todo, el modo político en que comprendía la mecánica de convenciones ideológicas y culturales que hacían de América Latina más un artefacto de instrumentación pragmática con distintos fines que una entidad sociocultural con alto potencial histórico de transformación. Es así que resulta imposible comprender el ideario estético de César Vallejo sin suponer de antemano que el trasfondo cultural en que ubica cada uno de sus argumentos es el específico de América Latina.

No es extraño, a su vez, que de manera expresa César Vallejo no haya indicado cuáles eran sus principales interlocutores. Particularmente, César Vallejo no sólo conocerá obras de circulación emergente -ahora piedras de toque dentro de la cultura latinoamericana- sino que tratará personalmente a algunos de sus autores, como al ya citado José Vasconcelos, pero también a algunos de los principales artistas vanguardistas latinoamericanos que llegaron a

coincidir con Vallejo durante su estancia en París como Vicente Huidobro y Pablo Neruda (poeta y comunista este último con el que César Vallejo establecerá una accidentada relación personal y política movida más por envidia de parte del chileno que por cuestiones incluso de orden estético, pues una característica de ambos será justamente el quiebre de todo fetichismo en poesía). El hecho de que Vallejo no haya dicho de forma expresa que América Latina era el centro de interlocución en que situaba su trabajo artístico e intelectual se debió más, así, a cuestiones que tuvieron el propósito de evitar la extensión de protagonismos, oportunismos y la charlatanería característicos del uso político de lo que culturalmente significaba América Latina para los europeos a la luz del efecto del discurso de Oswald Spengler y su idea sobre el carácter vivificante de América Latina para las sociedades y culturas modernas. A lo largo del presente capítulo, entonces, se establecerán varias relaciones con el objeto de esclarecer algunas posturas críticas de César Vallejo, tanto respecto de sus contemporáneos como de la formulación crítica de su propio ideario estético.

1.-La América Latina de César Vallejo.

Habría que recordar, por ejemplo, que para Vallejo, inconforme con una idea recurrente por

entonces, la juventud de América Latina (como la de España), no tenía maestros. Es de hacer notar que Vallejo hará mofa de las gesticulaciones de dómíne existentes en la figura de José Vasconcelos, con **La Raza cósmica** (1925) e **Indología** (1927) ya publicados y también de José Ortega y Gasset, sobre el cual llegará a escribir que, "apenas" "un elefante blanco en docencia creatriz", es una "mentalidad mal germanizada" que "se arrastra constantemente por terrenos de mera literatura".³ En otro momento, César Vallejo no dejará de insistir y pondrá filo a sus argumentos:

*Ciertos hechos de feria y de guiñol, ocurridos últimamente entre Chocano, Lugones y Vasconcelos, demuestran palmariamente que nuestros mayores pretenden inspirarse ¡a estas horas!, en remotos y fenecidos resortes de cultura. Unos, movidos por un neopuritanismo, con asomos de indudable tartufismo y otros, agitados de un nietzscheísmo bastardo y en bruto y no primitivo -que es otra cosa- todos estos actores de idealismo van, cada cual por su vía, tras de métodos advenedizos, aparte de ser gastados y estériles. Además, nadie allá sabe lo que quiere, adónde va ni por dónde va. Los más son unos magníficos arribistas. Los otros, unos inconscientes. En cada una de esas máscaras está pintado el egoísta, amarillo de codicia, de momia o de vesánico fanatismo.*⁴

³"Estado de la literatura española", **Favorables París Poema**, No. 1, París, julio de 1926, (C-I, p. 330).

En lo concerniente a José Vasconcelos, no será la primera vez que Vallejo se refiera a él de manera negativa: "Víctor Raúl (Haya de la Torre) ha estado en París unos ocho días. Con él hemos hablado mucho de usted y de las cosas de América. El lo recuerda con gran cariño y me encarga para usted un fuerte abrazo. Vasconcelos ha sido tema de nuestras charlas y he logrado que al fin Víctor Raúl convenga en que ese hombre es mal elemento en América". Cfr. Carta a Pablo Abril de Vivero, París, Julio de 1926, en César Vallejo, **Epistolario general...**, p. 121.

⁴"Estado de la literatura española"..., p. 330.

América Latina en César Vallejo: dos palabras que en Europa han sido explotadas por todo tipo de arribismos: políticos, diplomáticos y artísticos.⁵ Por momnetos su opinión será implacable. En lo tocante al ejercicio de las formas vanguardistas en América apuntará que no son sino una "grotesca pesadilla simiesca";⁶ advertirá sobre el uso folclorista sustentado en "apoteogmas de sociología barata" propios de banquetes y aniversarios de lujo⁷ y, particularmente, a propósito de otra idea recurrente sobre el carácter de América Latina como asiento de una cultura nueva y del futuro, Vallejo señalará que no es más que una "sucursal rigurosamente europea",⁸ y que Oswald Spengler, autor de *La Decadencia de Occidente*, "ha pervertido, sin quererlo, a los muchachos de América".⁹

Las posiciones advenedizas, snob, mitificantes y utópicas, las señalará César Vallejo. Pondrá en evidencia los momentos de ideologización y los mostrará como tales. Particularmente sobre la situación indígena, con toda precisión, y a contracorriente, escribirá uno de los textos más importantes con respecto a su tratamiento en el arte: "La autoctonía no

⁵"Se prohíbe hablar al piloto", *Favorables Paris Poema*, No. 2, París, octubre de 1926, (C-I, p. 370).

⁶"Contra el secreto profesional", *Variedades*, No. 1001, Lima, 7 de mayo de 1927, (C-II, p. 120), Cfr. cap. III de este trabajo, pág.

⁷"Se prohíbe hablar al copiloto"... , p. 370.

⁸"La megalomanía de un continente", *El comercio*, Lima, 3 de febrero de 1929, (C-II, p. 361).

consiste en decir que se es autóctono, sino en serlo efectivamente, aun cuando no se diga".¹⁰ O bien: "La indigenización es acto de sensibilidad indígena y no de voluntad indigenista".¹¹

En este orden de exposición, la concepción latinoamericana de César Vallejo es enérgica y contundente. Su marxismo despuntará, en su caso, no tanto por su rechazo a toda casuística, sino por la discontinuidad ideológica que sus argumentos manifiestan tienen con respecto a los discursos liberal y positivista latinoamericanos. La singular argumentación de César Vallejo tiene la intención constante de hacerse valer como hecho cultural y político antes que paradigmático o alusivo a una instancia hermenéutica puramente especulativa y ahistórica. Su concepción de la cultura latinoamericana es comprensible de acuerdo a lo que desde su perspectiva corresponde a las exigencias políticas de la historia. Se trata, en Vallejo, antes que de un problema teórico, de un problema de realización. Y son la historia y las condiciones actuales las que le dan razón para pensar así:

⁹Idem, p. 361.

¹⁰"Contra el secreto profesional"..., p. 122.

¹¹"Los escollos de siempre", *Variedades*, No. 1025, Lima, 22 de octubre de 1927, (C-II, p. 192).

Todos estamos de acuerdo en que América vive culturalmente de Europa como prestataria o depositaria de las formas occidentales en política, en arte, en religión, en idioma. Y aunque no todos estamos de acuerdo en que tales formas dominarán en el porvenir de América, nadie puede negar, por ahora, que el nuevo continente sigue cada vez más de cerca y al pie de la letra los pasos del espíritu europeo. Hemos democractizado ayer con la revolución francesa y soviétizamos o se pretende soviétizar hoy con la revolución rusa. Me parece ver revivir las primeras tentativas libertarias del siglo pasado, en las escaramuzas libertarias de los comunistas de ahora. El balance de las ideas democráticas no es muy halagüeño hasta hoy en América. Tanto peor o, precisamente, por eso mismo, hay quienes piensan que la revolución del proletariado se impone, como único medio de encauzar nuestros destinos por donde las doctrinas burguesas no han hecho más que desorientarnos y anarquizarnos. Y, comunismo integral o moderado, socialismo agrario o antiimperialista (la etiqueta es lo de menos), las nuevas inquietudes que hoy suceden a los ensayos burgueses iniciados hace un siglo en América, todas proceden directamente de Moscú, inspirándose, en esencia, en idéntico postulado de organización económica y de justicia social. A la copia de ayer de la democracia europea, sucede la copia de hoy de la Tercera Internacional. ¿Logrará esta nueva manera de organización encauzar los destinos políticos novomundiales? ¿Fracasará el ideal comunista en América, como ha fracasado el ideal democrático?...¹²

César Vallejo, miembro de una célula marxista-leninista perteneciente al Partido Socialista que José Carlos Mariátegui dirigía, en contraparte, en el Perú, participará en la elaboración de un programa revolucionario: "Tesis sobre la acción por desarrollar en el Perú".¹³ Es por estas fechas que también abominará del intento imperial-hispanista de Francisco Franco,¹⁴ y que advertirá lúcidamente que ante la propagación del fascismo en América Latina, luego del tratado nipón-alemán-italiano, la lucha de los latinoamericanos no consistirá en establecer una relación de alianza sin

¹²"El espíritu universitario", *Variedades*, No. 1023, Lima 8 de octubre de 1927, (C-II, p. 181).

¹³Véase "Genealogía de una estética", cap. I de este trabajo.

¹⁴"América y la 'idea de imperio' de Franco", *Nuestra España*, París, 25 de mayo de 1937, (C-II, pp. 634-635).

más con el gobierno de los Estados Unidos en defensa de la democracia, sino en asumir que el problema real en el mundo es el imperialismo.¹⁵ En este sentido, Vallejo lo ubica en América Latina y lo hace identificar con el capital norteamericano: la "política del garrote", la "diplomacia del dólar" y la política de "buena vecindad". Era obvio que, como en toda política exterior de cualquier país, las formas diplomáticas estadounidenses no habían sido apolíticas y había que señalar sus determinantes.¹⁶ En el programa revolucionario para el Perú, Vallejo hablará así de la conveniencia de articular un frente único obrero-campesino hacia la construcción de un partido proletario de la misma manera que, desde una visión

¹⁵"Hispanoamérica y Estados Unidos ante el tratado nipo-alemán-italiano", *Repertorio Americano*, No. 831, San José (Costa Rica), 18 de diciembre de 1937, (C-II, pp. 636-638).

¹⁶"Las presidencias de los mandatarios norteamericanos Teodoro Roosevelt (1901-1909) y William Howard Taft (1909-1913) se definen en su actuación hacia los países de Latinoamérica del siguiente modo: la primera, por la llamada 'política del garrote' y la segunda, por la 'diplomacia del dólar'. Ambas políticas representan el mismo proceso de creciente intervención y dominación del imperialismo estadounidense en la zona del caribe.

"Teodoro Roosevelt, influido por el darwinismo social, a la vez que por la ideología imperialista anglosajona de figuras como Rudyard Kipling y Hoseph Chamberlain, creía que la competencia es la ley del mundo y que los más fuertes están destinados a ejercer su dominación -preferentemente benévola y civilizadora- sobre los más débiles".

La política de "buena vecindad", ejecutada por F.D. Roosevelt, fue definida por él mismo en 1933: "Deseo que esta nación (Estados Unidos) en la política mundial siga la política de la buena vecindad...del buen vecino, quien respetándose a sí mismo respetaría los derechos de los demás también". Roosevelt lo dice en pleno desarrollo del fascismo. Sus implicaciones hacia Latinoamérica las percibir Vallejo. Cita primera: Demetrio Boersner. *Relaciones internacionales de América Latina*, Nueva Sociedad, Caracas, 1990, p. 196. Segunda cita: Adam Anderle. "El populismo (1929-1948)", en *Historia de Iberoamérica*, coord. Manuel Lucena Salmoral, t. III, Historia Contemporánea, p. 579.

latinoamericanista y muy en el filo de la segunda guerra mundial, su asunción política no diferirá en cuanto a la definición histórica y clasista del problema.

A estas alturas, se podrá pensar que esto poco tiene que ver con cuestiones de estética. La de César Vallejo, marxista, e históricamente situada, se destaca por lo siguiente: abstrae de su época relaciones culturales varias y las pondera estéticamente. La concepción y condición histórica de América Latina no es muy clara y la estética de César Vallejo, en correspondencia, hace ver la necesidad política y teórica de explicar tales cuestiones. Su explicación, de esta manera, será no sólo otra y diferente a la convencional de su tiempo, sino provocadora, también, de resonancias y disonancias.

2.-Resonancias y disonancias.

¿Cuáles? Una de tantas: La estética de César Vallejo hace referir una historia y ésta es la de América Latina. Pero su visión crítica no se dejará llevar o determinar por algún suceso reciente, o *prestancia actualista* alguna, como bien lo llegó a definir en *El arte y la revolución*. Distante de toda reducción del amplio espectro historiográfico en que

está enmarcada cualquier particularidad social y cultural, la preocupación de César Vallejo por el tiempo presente y la alusión a él, cuando existe, será notoria porque reúne hechos e imágenes de actualidad para hacerlos estallar en la multiplicidad de sus sentidos y dar pie a sus distintas interpretaciones. La composición teórica y argumental de su estética frecuentemente dispondrá, así, de un espacio complejo de referencia histórica que, comprendido política y estéticamente, será ampliamente iluminador de la problemática cultural latinoamericana. ¿Cómo ocurre esto en específico?

Políticamente, César Vallejo definirá con agudeza lo intrincado de la *diplomacia del dólar* y, principalmente, las complicaciones socioculturales que implica la ejecución de la política de *buena vecindad* en América Latina.¹⁷ Es en este periodo cuando Vallejo extrema su alejamiento de Víctor Raúl Haya de la Torre, dirigente del APRA, afín a la política de Frente Amplio (condescendiente con una estrategia no clasista), y cuando, a su vez, manifiesta una afinidad mayor con el pensamiento de José Carlos Mariátegui, por entonces ya fallecido -1930-.¹⁸ César Vallejo distinguirá las

¹⁷Fueron dos los objetivos de la política de la *buena vecindad*: propiciar un ambiente tranquilo para una futura expansión económica y establecer una especie de unión continental contra el ascismo. Entre 1933-1936 se persiguió el primer objetivo, y después de 1936, el segundo. Cfr. Adam Anderle, Ob. Cit. pp. 579-580.

¹⁸Cfr. Ricardo Melgar, "*La tercera internacional y Mariátegui*", en *Nuestra América*, Año I, No. 2, mayo-agosto de 1980, pp. 47-78.

implicaciones y contradicciones de principio político que esto conlleva. Más cerca, no de Trotski, sino de Mariátegui, Vallejo finca su posición latinoamericanista incluso frente a la Tercera Internacional (ya bajo completo control estalinista), y descentra, de esta manera, la concepción marxista sobre el lugar de América Latina en el sistema capitalista, a la vez que evidencia el carácter de su militancia comunista.¹⁹

Ahora, **estéticamente**, César Vallejo fundará tal política, con atinada resonancia, en su participación como ponente en el *Segundo Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura*, celebrado en Madrid en 1937. Cuando enuncia: "Jesús decía: 'Mi reino no es de este mundo'. Creo que ha llegado un momento en que la conciencia del escritor revolucionario pueda concretarse en una fórmula diciendo 'Mi reino es de este mundo, pero también del otro'", hace ver el sentido enteramente político que hay en la estética cuando se la advierte en la totalidad de su dimensión social, y la posibilidad, asimismo política, de su realización.²⁰ La importancia de la estética ante la política y de la política ante la estética queda así fincada y mientras que el fascismo en América Latina se

¹⁹Cfr. Manuel Caballero, *La Internacional Comunista y la revolución latinoamericana*, Nueva Sociedad, Caracas, 1988, y: Michel Löwy, *El marxismo en América Latina. (De 1909 a nuestros días)*. Antología, Era, México, D.F., 1982, p. 146.

²⁰Cfr. cap. I, *Genealogía de una estética* de este trabajo.

dotó de un uso de valores cristianos para darse lugar social (Franco, en España, era la culminación de ello), Vallejo arriesgó el carácter político de su estética al hacer uso, también, de valores de referencia cristiana, pero política y radicalmente opuestos en el sentido dado por el fascismo.

Pero las resonancias y disonancias que las ideas estéticas de César Vallejo provocan dentro de la cultura latinoamericana tienen que ver, sobre todo, con su constante crítica a lo que ella tiene de imaginaria y eurocentrista: su modernidad. Esto es, la manera en que América Latina se ha insertado en una universalidad que, paradójicamente, la niega, al ser tal universalidad sólo la extensión de un culturalismo cuyos valores (los de una mitificación reciente de Europa) no corresponden, además, a los de la invariabilidad que como ideología postula.²¹

Es así que en su crítica al pasado inmediato (el romanticismo y el modernismo) y al presente (el de los vanguardismos), no se encuentra una evaluación convencional sobre una sospechada originalidad (qué tanto de moderno tienen), sino ante todo, la conciencia que Vallejo tiene de la modernidad como ideología y a la que interesa observar como la transparencia de un conjunto de relaciones sociales en un periodo histórico preciso. Por estas razones es que, en la comprensión de

²¹Cfr. Samir Amin, *El eurocentrismo. Crítica de una ideología*, trad. Rosa Cusminski de Cendrero, Siglo XXI, México, 1989.

la genealogía de su pensamiento estético, ha convenido considerar al César Vallejo autor de *El romanticismo en la poesía castellana*, influido por los paradigmas romántico y naturalistas de los hermanos Schlegel y de Hippolyte Taine, como al César Vallejo militante comunista que distingue al imperialismo dentro de la modernidad. Su rechazo del carácter idealista y ahistórico de José Vasconcelos, se entenderá, por eso no es gratuito.²²

Conforme a esta perspectiva la estética de César Vallejo, en su crítica de la modernidad latinoamericana, da cuenta de la variabilidad cultural de ésta dentro de la invariabilidad ideológica del eurocentrismo (lo señala y lo aquilata). Explica la convivencia discrónica que material e ideológicamente ha sido característica del desarrollo del capitalismo en América Latina.²³ Y en esto, Vallejo extiende la tradición del anarquismo y el socialismo latinoamericano. Su estética será la réplica que los modernistas no hicieron al proceso de acumulación

²²Jean Franco sintetiza con precisión el pensamiento de Vasconcelos: "pensaba que la humanidad progresaba a través de una serie de etapas: fase intelectual o racionalista, y fase estética. La actividad estética era superior al conocimiento racional porque el artista, por medio de la percepción, conocía el ritmo que unía todos los elementos del universo. Pero esa percepción sólo podía alcanzarse en un estado de desinterés cuando el hombre pudiera olvidar la existencia del ego. La estética, sostenía, no es sino un camino por el cual el hombre alcanza el mundo divino de los procesos desinteresados". *La cultura moderna en América Latina*, trad, Sergio Pitol, Grijalbo, México, D.F., 1983, p. 91.

²³La conceptualización es de Rubén Barreiro y Miguel Rojas Mix. "La expresión estética: arte popular y folklore. Arte culto", en *América Latina en sus ideas*, coordinación e introducción de Leopoldo Zea, Siglo XXI, México, 1986, pp. 446-466.

originaria del capital en lo concerniente al trastocamiento social acarreado.²⁴ Así como, también, será un mentís al optimismo liberal-constitucionalista que había definido al siglo XIX latinoamericano en lo tocante a la racionalización política de sus sociedades, a la estructuración del Estado oligárquico-dependiente, a la ideologización del mercado y la uniformización social en la conformación imaginaria de la nación.²⁵

Como los anarquistas y socialistas utópicos de fines del siglo XIX y primeros lustros del XX, César Vallejo advierte a la realidad social desde la dimensión económica que ella tiene bajo el desarrollo del capitalismo.²⁶ Su estética, de este modo, imagina, significa y politiza de otra manera a la sociedad del presente y del futuro. La **estética del trabajo**, su propuesta, no definirá qué Estado corresponderá a ella,

²⁴Apunta Yerko Moretic: "Jamás en la historia literaria de Hispanoamérica los escritores han mostrado en su conjunto tal capacidad de cambio, tal inestabilidad, tal velocidad de desplazamientos, tal indefinición ideológica, tal desorientación", en *El modernismo*, Edición de Lily Litvak, Taurus, Madrid, 1986. El escritor y la crítica, No. 81. P. 53. Véase también: Françoise Perus: *Literatura y sociedad en América Latina: el modernismo*, Siglo XXI, México, 1976, y: Charles A. Hale, "Ideas políticas y sociales en América Latina, 1870-1930". *Historia de América Latina*, Edición de Leslie Bethell, Crítica, Barcelona, 1991, t. 8, *América Latina: Cultura y sociedad, 1830-1930*, pp. 1-64.

²⁵Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, trad. Eduardo L. Suárez, F.C.E., México, D.F., 1993.

²⁶Los anarquistas y socialistas utópicos opusieron en las ciudades latinoamericanas modernas una política y una simbolización distinta de la del Estado positivista; lo hicieron desde la organización del trabajo. Ello les costó represión y descalificación. El diabolismo, por poner un ejemplo, sería una de las atribuciones a las ciudades que planeaban como modelos posibles de convivencia social, toda vez que, por supuesto, eran distintas a las que en los enclaves económicos se habían estado conformando. Cfr. David Viñas,

pero sí traza su posibilidad en el sistema productivo de Henry Ford, al cual comprende y valora con un sentido cultural y de justicia socialistas como se hizo ver ya en el capítulo primero de esta tesis.

3. Imaginación, significación y política:

Vallejo entre las vanguardias

La propuesta de otra imaginación, otra significación y otra politización César Vallejo la plantea principalmente como el antivanguardista entre vanguardistas que siempre fue. A ellas las hace comprender como la prolongación y complejización de su pasado modernista. Ellas son la evidencia del desencuentro entre la organización de la imaginación y la organización de la sociedad.²⁷

Su estética coincide, por esto, con la de los grupo-minoristas cubanos que ponen en entredicho la definición nacional de Cuba, alterada ésta por la intromisión política, económica y militar del gobierno

Anarquistas en América Latina, Katún, México, 1983. Antología de América Latina, No. 1 (véase su prólogo).

²⁷Mirko Lauer, "Máquinas y palabras: la sonrisa internacional hacia 1927", en *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*, Maria de Moraes Belluzzo, organizadora, UNESP, Sao Paulo, 1990, p. 46.

de los Estados Unidos. Compartirá con los estridentistas, a su vez, no la especial cercanía de éstos con el futurismo de Marinetti pero sí el ánimo chocarrero con que darían expresión al elogio de la ciencia y la tecnología cuando la hacían corresponder con la construcción ideológica de lo nacional y lo latinoamericano. Se verá en Vallejo y en Manuel Maples Arce, al tener México, como el Perú, una población indígena, no un pretexto estético en búsqueda de la originalidad o expresión de identidad étnica, sino una referencia al conflictivo patrón de acumulación económica que socialmente coloca al indio (y al mestizo) en una difícil situación de coexistencia con las relaciones de producción y valoración de la vida concreta. El humanismo que se desprende de ambas estéticas no será así, situado en un *a priori* conceptual sino aquél formulado en una universalidad de referencia histórica e implicación política.²⁸ La Anti-Academia Nicaragüense, por su lado, trataría, justamente, de dotar a su estética de tales principios de reflexión y ejecución. En lo tocante al grupo martinfierrista, Vallejo, en cambio, despreciará el retórico y oportunista nacionalismo de algunos de sus integrantes como el desarrollado por el joven Jorge Luis Borges.

²⁸Considerese, por ejemplo, el *Manifiesto* no. 1. *El estridentismo*. México 1921-1927, introducción, recopilación y bibliografía de Luis Mario Schneider, UNAM, México, 1985, pp. 41-48.

En esta perspectiva puede suponerse, al menos brevemente, que la estética de César Vallejo rompe, en lo particular, con la pretendida universalidad (ético-estética) idealista que José Enrique Rodó propone en el *Ariel* y que habría de influir de una u otra manera en ciertas valoraciones de los vanguardistas latinoamericanos. Recuérdese, específicamente, que el pensador uruguayo partió de una concepción homogeneizante de la sociedad que en el pensamiento total de Vallejo no existe y menos si se anota que la construcción valorativa instrumentada por Rodó no tenía nada que ver con la realidad social sino con una *idea moral y estética de ella*.²⁹ El idealismo optimista del uruguayo, rayano en el vitalismo, fue también mecánico y maniqueo. Rodó no advirtió ninguna heterogeneidad social en la formación nacional y latinoamericana, y por tanto, ninguna diversidad o conflicto interétnico. A su estética la contiene un entero humanismo abstracto y lo político en él es de difícil resolución.

Notoriamente, César Vallejo, conforme a la perspectiva y prospectiva de su estética, presentará al pasado de los modernismos y al presente de los vanguardismos junto con el peso de sus contradicciones. Con ese afán es que, vista desde una perspectiva diacrónica, esta problematización es posible señalar

²⁹La observación precisa es de José Miguel Oviedo, *Breve historia del ensayo hispanoamericano*, Alianza Editorial, Madrid, 1990, (El libro del bolsillo, No. 1509), p. 50.

que César Vallejo zanjará características teóricas para una relación cultural con el pensamiento estético de José Martí. ¿En qué aspectos?

La estética de José Martí es claro ejemplo de que la necesidad de construcción de una cultura corresponde a la necesidad de construcción de símbolos.³⁰ La tropología que se desprende de su discurso, como la de César Vallejo, está llena de temáticas problematizadoras elaboradas críticamente. Las hay de características estético-éticas y ético-políticas sin que en algún momento llegue a darse una subordinación unilateral por parte de alguno de sus valores integrantes con respecto de la pertinencia de lo estrictamente estético. Vallejo es afín a Martí por ubicar a la estética como paradigma de la cultura, pero no a la manera de Rodó sino situada en las dificultades de su concreción histórica. Aunque para José Martí la universalidad se encuentra en la poesía como religión (si se puede decir: laica), el planteamiento político de su estética lo explica, a la vez, la historia misma. En su identificación, lo cubano es lo latinoamericano, y al momento en que lo convierte en deber ético y político, lo hace estético. Martí lo haría como organizador político y militar de la lucha por la independencia de Cuba y en los albores del

³⁰Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, F.C.E., México, D.F., 1989, (Tierra Firme), cap. VII.

imperialismo en América Latina. Tal riqueza de pensamiento convence a Vallejo, y más, si se colige de antemano que en el humanismo contenido en el ideario estético de Martí hay un sentido histórico que no ignora el poeta peruano.

Aunque participe de los vanguardismos, la relación de César Vallejo con Vicente Huidobro (también lúcido transformador de los modernismos latinoamericanos), no se da a partir de afinidades como sí las hubo con José Martí. César Vallejo, en su crítica a los vanguardistas, es a Huidobro a quien más alude de manera negativa. Le parece que su tesis creacionista fetichiza la naturaleza. Ella no es la de José Martí: aquélla que guarda complicada identidad axiológica con la historia, la cultura, la poesía y la política.³¹ César Vallejo comprende la

³¹Recuérdese aquí uno de los mejores manifiestos poéticos del poeta creacionista:

Y he aquí que una buena mañana, después de una noche de preciosos sueños y delicadas pesadillas, el poeta se levanta y grita a la madre Natura: Non serviam.

Con toda la fuerza de sus pulmones, un eco traductor y optimista repite en las lejanías: "No

te serviré".

La madre Natura iba ya a fulminar al joven poeta rebelde, cuando éste, quitándose el sombrero y haciendo un gracioso gesto, exclamó: "Eres una viejecita encantadora"

Cfr. Vicente Huidobro, "Non Serviam", *Poética y estética creacionistas*, UNAM, México, D.F., 1994, p. 123.

³²Susana Benko, *Vicente Huidobro y el cubismo*, F.C.E., México, D.F., 1993, p. 59.

³³EAYR..., p. 13.

manera en que la poesía moderna ha dejado de crear imágenes por medio de la comparación o símil entre dos objetos provocando una identidad, pero anota, en Huidobro, inconsistencia en la interpretación de su estética.³² Del creacionismo acepta que no copia a la vida y que la transforma, pero no acepta la forma en que lo hace. "*Es educar a un niño malo para hacerlo bueno, pero al transformarlo, se llega a hacer de él un muñeco de lana con dos cabezas o con rabo de mono, etc*".³³ El poeta peruano indicaría lo mismo en lo que respecta al surrealismo, y por extensión, al ultraísmo. Por lo que alertaría: "*Hacedores de metáforas, no olvidéis que las distancias se anuncian de tres en tres*".³⁴

Otra relación tiene César Vallejo con Pablo Neruda. Y no podía ser menos. Cuando se conocieron personalmente, las primeras palabras de Vallejo fueron de elogio a su poesía. Neruda le pidió que no lo tratara como poeta, y menos, de ese modo: La naturaleza a la que él alude no es la de Huidobro.³⁵ La de Neruda era la naturaleza impura, la de los distintos oficios del hombre cotidiano y no sólo la

³⁴"Se prohíbe hablar al piloto", *Favorables París Poema*, No. 2, París, octubre de 1926, (C-I, p. 369).

³²Susana Benko, *Vicente Huidobro y el cubismo*, F.C.E., México, D.F., 1993, p. 59.

³³*EAYR*..., p. 13.

³⁴"Se prohíbe hablar al piloto", *Favorables París Poema*, No. 2, París, octubre de 1926, (C-I, p. 369).

³⁵Cfr. Pablo Neruda, *Confieso que he vivido*..., p. 86.

del poeta. Escribió Neruda, tan coincidente en este aspecto con Vallejo, esta arte poética:

Es muy conveniente, en ciertas horas del día o de la noche, observar profundamente los, objetos en descanso: Las ruedas que han recorrido largas, polvorientas distancias, soportando grandes cargas vegetales o minerales, los sacos de las carbonerías, los barriles, las cestas, los mangos y asas del instrumentos del carpintero. De ellos se desprende el contacto del hombre y de la tierra como una lección para el torturado poeta lirico. Las superficies usadas, el gasto que las manos han infligido a las cosas, la atmósfera a menudo trágica y siempre patética de estos objetos, infunde una especie de atracción no despreciable hacia la realidad del mundo.³⁶

4. Digresión.

Sí, algo pasaba con César Vallejo, estaba muy aislado, vivía con Georgette, su mujer, en un hotelito muy pobre del barrio latino y formaban una muy hermosa pareja: ella memuda, blanquísima, de ojos verdes de gato y él enjuto, alto, moreno, de rasgos indígenas muy severos. Estaban muy pobres e iban vestidos con ropas raídas y ligeras para la crudeza del invierno. Georgette, siempre muy cerca de él, levantaba la vista para contemplarlo con veneración. Una noche en la que fuimos con ellos a un mitin, Vallejo quiso colocarse hasta adelante, para no perder ni una palabra de lo que allí se iba a decir: El teatro estaba repleto y nos quedamos de pie en el pasillo, muy cerca de la escena. A mi no me interesaban los oradores, me fascinaba el rostro grave de Vallejo, como si estuviera devorado por un terrible sufrimiento, y no pude quitarle la vista de encima. El se dio cuenta de cómo lo miraba y me echó un brazo al cuello, sin dejar de escuchar a los oradores. A su contacto, me invadió una corriente de bondad que nunca más he vuelto a sentir. Aquel hombre era un hombre aparte, era un poeta. Creo que la poesía va unida a la profundidad de la bondad. Todavía veo su suéter de lana cruda y sus ojos trágicos.

César Vallejo nunca se quejó. Tal vez sabía ya que el hombre moderno tiene el corazón de piedra y que era inútil pedir socorro. Nosotros no podíamos imaginar la miseria que sufría: los jóvenes, o cuando menos yo, carecen de imaginación para adivinar el sufrimiento y el terror que ocasiona el hambre. Yo sentía que Vallejo era desdichado, pero no sabía la causa a pesar de su mirada febril y terriblemente profunda.

³⁶Pablo Neruda, "Sobre una poesía sin pureza", en **Para nacer he nacido**, Bruguera, Barcelona, 1982, p. 150.

*Vallejo se sabía el elegido de la desdicha. Los mayores conocían a fondo el drama de Vallejo, pero preferían el mutismo y hacerle el vacío. El desdichado nunca tiene la razón, siempre es culpable.*³⁷

Estética situada en su tiempo y en la historicidad de sus valores, la de César Vallejo manifiesta un dejo de insatisfacción hacia la cultura latinoamericana. La imaginación de la historia (su secularización) ha sido desafortunada. Le preocupa. La dimensión estética tiene que ver con ella. Es su sentido social. Por eso lo intrincado de su política estética y lo insólito de la simbolización que la contiene. Funcionante como hermeneútica, la estética de Vallejo interpela a su época. Establece hermandades enemigas; sus compañeros de oficio y militancia le temen. Lo político que pudo haber tenido su relativa bohemia trujillana y limeña, en Europa, se vuelve disciplina e implacable ética. Más que temor, respeto fue lo que despertó.

A César Vallejo lo dejaron solo. Tanto sus compañeros artistas como sus camaradas. En vida fue lo que ha sido hasta ahora: la inteligencia y la sensibilidad en la plenitud de su conflicto y armonía. Delata la imaginación sobrepuesta. Lo dice tanto en América Latina como en Europa y la Unión Soviética. César Vallejo, como pocos, Bertolt Brecht, quizá, concentró en su estética la complicación

³⁷Elena Garro, *Memorias de España 1937*, Siglo XXI, México, D.F., 1992, pp. 139-140.

característica de toda estética no idealista: su lugar social. Lo concentra y discurre sobre él. Extiende, de esta manera, aquella pugna dada entre el oficio del historiador y el poeta que señala Aristóteles en su *Poética*. ¿Cuál es la pertinencia discursiva de uno y otro, así como en lo que respecta al conocimiento? César Vallejo incluye aquí al filósofo; aquél que el mismo Aristóteles alude cuando expresa que el poeta es más filósofo que el historiador.

Vallejo, en su estética, es poeta, historiador y filósofo. De ahí sus pugnas con sus compañeros. Vallejo deslinda problemáticas. No admite mixtificaciones esteticistas ni simulacros en la militancia política. Su estética como pensamiento es, por esto, no tanto un problema teórico (que pueda correr el riesgo de ser político), sino ante todo, un problema de realización. La dialéctica de todo ello: el **espíritu polémico** del que llegó a hablar, si bien no con amplitud, sí con suma precisión.

5. César Vallejo y la estética marxista en América Latina (algunas relaciones).

Es así que la importancia del pensamiento de César Vallejo en la cultura latinoamericana tiene

mayor ponderación cuando a su estética se la separa del lugar que tiene como poeta entre poetas. Hasta ahora, esto ha sido un error que lo ha limitado. Su pensamiento estético incluye preponderantemente una poética sobre el quehacer de la poesía, pero tal poética no implica la totalidad de elementos que constituyen su estética. Compleja en la amplitud de sus consideraciones, la estética de Vallejo no queda reducida sólo a su relación con las vanguardias literarias.

La suya, en su dimensión latinoamericana, tiene más relación con la estética de las vanguardias pictóricas que, por ejemplo, con la de Vicente Huidobro o Jorge Luis Borges. Esto no indica la negación de alguna relación individual o de grupo. Si acaso, su relación con Rubén Martínez Villena daría más para una discusión sobre los principios y tesis de su estética que los dos citados. Martínez Villena, poeta cubano, integrante del Grupo Minorista (del que eran integrantes Juan Marinello y Alejo Carpentier, entre otros), ahora poco recordado, como Vallejo, asumió con entereza y radicalidad su militancia comunista. Abogado, participante del movimiento universitario, preso político, sentenciado a muerte bajo la dictadura de Gerardo Machado, y luego prófugo, pondría en duda su propio ejercicio como poeta. Martínez Villena habría de morir en 1938 como Vallejo, y su caso da pie para observar mínimamente esa otra vanguardia poética

latinoamericana de la que casi no se habla, y que, sin duda, tiene relación con la construcción de una estética específicamente marxista durante las tres primeras décadas del siglo XX. Arbitrariedad necesaria aparte, José Carlos Mariátegui, David Alfaro Siqueiros y Diego Rivera son aquellos con quienes es posible establecer un vínculo que si bien no es personal, sí lo es desde los intereses de argumentación que da cuerpo a cada una de sus estéticas. En adelante, sirva la elaboración de un complejo mínimo de las características que todos ellos tienen en común con respecto a afanes teóricos y orgánicos políticamente entendidos.

¿Qué los une? En primer lugar, la **militancia comunista**. Todos ellos están asociados a la organización y movilización sindical y a las ligas antiimperialistas. En segundo lugar, la **polémica**: Diego Rivera es expulsado del partido comunista en 1929 y a José Carlos Mariátegui se le vilipendia por su peculiar dirección teórico-política en el Partido Socialista por él creado. En tercer lugar, la **perseverancia**: David Alfaro Siqueiros y Diego Rivera forman parte del comité central del partido y César Vallejo integra una célula peruana en París, perteneciente al Partido Socialista. Y en cuarto lugar, la **elocuencia**: **El Machete**, **Amauta** y **Labor**, órganos de difusión de su pensamiento y puestos al

servicio de sus partidos. Lo político en ellos no es un agregado de la estética, ni la estética medio de la política. De aquí la insoslayable consideración del carácter político de sus estéticas. De esta manera, valoran al arte no como medio de la política, sino como acción significativa que ya la política trae consigo. Confían en la estética como política (y no al revés). Su postura ante el realismo socialista por esto los distingue.

Marxistas confesos, César Vallejo, José Carlos Mariátegui, David Alfaro Siqueiros y Diego Rivera dan constitución a una racionalización política que trastoca los tópicos culturales de las primeras décadas en América Latina (entre los que la influencia de la ideología de la revolución mexicana es patente). El nacionalismo, el universalismo y la reivindicación étnica tienen en ellos distinta resolución. Estética y políticamente, la proyección de América Latina es otra y diferente, por supuesto, a la tradición liberal latinoamericana. Tal racionalidad política consolida la apertura al socialismo en la secularización de la cultura latinoamericana.³⁶ Puede decirse entonces que, como parte de la historia del marxismo en la región y desde la construcción específica de la estética como teoría (que incluye la producción de las diferentes artes), tienen la virtud de escribir y explicar mejor

la historia que en el caso de pensadores que han intentado hacerlo desde otras disciplinas.³⁹

¿Qué los distingue como individuos? Habrá que hacer ver aquí la importancia de cada periodo histórico preciso en que cada uno de ellos otorga concreción histórica a sus argumentos. José Carlos Mariátegui fallece en 1930 y César Vallejo en 1938. Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros, por su parte, serán testigos de la segunda guerra mundial y de las implicaciones posteriores a ella. Un nudo de tensiones estético-políticas se establecerá entre ellos y, paradójicamente, parecerá ser que lo que los une a un mismo tiempo los separará: esta situación se ve claramente en el momento en que los une el conflicto existente entre el estalinismo y el trotskismo, y a la vez, en la individual relación y respuesta asumida con respecto a tal problema. Lo destacable en este nudo de tensiones es que la autonomía del pensamiento de cada uno de ellos tendrá un carácter integral en el orden de una teoría ubicada en la concreción de sus conflictos no meramente especulativos y sí de plena observancia histórica.

Situación a tomar en cuenta será que la estética de César Vallejo compartirá con la de todos ellos lo

³⁸Cfr. Richard M. Morse, *El espejo de Próspero. Un estudio de la dialéctica del nuevo mundo*, trad. Stella Mastrangelo, Siglo XXI, México, 1982, p. 143.

³⁹Cfr. Agustín Cueva, "El marxismo latinoamericano: Historia y problemas actuales", *Tareas*, No. 65, enero-mayo 1987.

que cada uno tienen en común y con lo que, a su vez, los distingue en su formulación: El humanismo no ahistórico, abstracto, y sí abierto a la historia. Pero la estética de Vallejo marcará su particular distinción al constituir su humanismo (comprendido y proyectado) como una abstracción con sentido y con base en un componente valorativo-crítico constructor de contradicciones. En esta perspectiva, José Carlos Mariátegui, muy cercano a él y en contra de cualquier concepción que convierte al indio en una *fórmula abstractamente humanitaria*, protagonizará una polémica con Luis Alberto Sánchez en lo tocante al lugar del indio en la literatura como tópico estético.⁴⁰ En esta polémica Mariátegui manifestará desde un punto de partida de la estética como teoría lo que en su pensamiento es unidad integral: la potencialidad del mito. Si para Mariátegui lo mítico es la réplica a la identificación que la modernidad ha hecho del progreso con el racionalismo, la réplica es posible hacerla también en arte al estilizar e idealizar al indio y liberarlo, así, de todo artificio (inverosímil). Vallejo compartiría este criterio con Mariátegui. La solución, sin duda alguna, era estética y no provocada por criterios exógenos a lo

⁴⁰Esto lo dice Mariátegui, no en balde, en una obra capital en la que, por supuesto, trata sobre la concreción histórica del indio en lo concerniente a la construcción del nacionalismo en el Perú: *Peruanicemos el Perú*, Biblioteca Amauta, Lima, 1979, (Obras completas, Vol. 11), p. 33.

autónomo de su forma. En aquella ocasión Mariátegui escribía:

Y la mayor injusticia en que podría incurrir un crítico, sería cualquier apresurada condena de la literatura indigenista por su falta de autoctonismo integral o la presencia, más o menos acusada en sus obras, de elementos de artificio en la interpretación y en la expresión. La literatura indigenista no puede darnos una versión rigurosamente verista del indio. Tiene que idealizarlo y estilizarlo. Tampoco puede darnos su propia voz, su propia ánima. Es todavía una literatura de mestizos. Por eso se le llama indigenismo y no indígena. Una literatura indígena, si debe venir, vendrá a su tiempo. Cuando los propios indios estén en grado de producirla.⁴¹

Ahora, con respecto a la estética de David Alfaro Siqueiros, la de César Vallejo coincidirá en la manera integral con que valora lo estético. El **hombre nuevo** en Vallejo guarda afinidad con el **artista ciudadano** que proyectara Siqueiros como necesario y posible, además de que, es el pintor mismo, ejemplo de su propuesta estético-política. El **artista ciudadano** en Siqueiros parte de la necesidad de un sujeto histórico que tiene que ver con la concepción de él y del arte como proceso productivo total y no sólo reducido a postulados esteticistas.⁴² David Alfaro Siqueiros, joven militar en la revolución mexicana bajo filas constitucionalistas, miembro del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores y

⁴¹La polémica del indigenismo, Recopilación de Manuel Aquezolo Castro y prólogo de Luis Alberto Sánchez, Mosca Azul, Lima, 1976, p. 38.

⁴²Cfr. Taller de Arte e Ideología, "¿No hay más ruta que la nuestra?", Ponencia presentada en las Jornadas por Siqueiros realizadas en el Palacio de las Bellas Artes, Ciudad de México,

organizador de otros más, combatiente en la guerra civil española -lugar en que el artista ciudadano tendrá la perspectiva del artista soldado-, en su tesis "No hay más ruta que la nuestra" (tesis poco comprendida e irresponsablemente tergiversada), dará razón de ello, a la vez que diserta y alerta sobre el nacionalismo de Estado, el folclorismo y los oportunismos artísticos y políticos.⁴³

Siqueiros, como Vallejo, no cerrará históricamente su política estética. Consciente del carácter polémico de su tesis, Siqueiros haría énfasis en el carácter incluyente de ella en lo tocante al uso y multiplicación de nuevos recursos estéticos y en su importancia no estrictamente artística sino social-compleja.⁴⁴

En un manifiesto, todavía muy al estilo de las vanguardias europeas, David Alfaro Siqueiros anotaba:

Como principio ineludible en la cimentación de nuestro arte, ¡reintegremos a la pintura y a la escultura sus valores desaparecidos, aportándole a la vez nuevos valores! ¡Como los clásicos, realicemos nuestra obra dentro de las leyes inviolables del equilibrio estético!; como ellos, seamos hábiles obreros; volvamos a los antiguos en su base constructiva, en su gran

durante los días 11-15 de noviembre de 1996. Las memorias están en prensa por parte del CENIDIAP-INBA, p. 2.

⁴³No hay más ruta que la nuestra. **Importancia nacional e internacional de la pintura mexicana moderna**, s/ed., México, 1945.

⁴⁴Políticamente, Siqueiros explica esto así: "Si los pintores jóvenes parten de nuestra tradición nos combatirán de adelante hacia atrás. Péguennos, critiquennos; pero situados 20 kilómetros adelante y no 20 kilómetros atrás, porque entonces estarán vencidos por anticipado. No estén en la retaguardia, asuman toda la responsabilidad histórica que corresponde en la cultura a una auténtica vanguardia", en **A un joven pintor mexicano**, Empresas Editoriales de México, México, 1967, p. 60.

sinceridad, pero no recurramos a `motivos' arcaicos que nos serán exóticos; ¡vivamos nuestra maravillosa época dinámica!, amemos la mecánica moderna que nos pone en contacto con emociones pláticas inesperadas; los aspectos actuales de nuestra vida diaria, la vida de nuestras ciudades en construcción; la ingeniería sobria y práctica de nuestros edificios modernos, desprovistos de complicaciones arquitectónicas (moles inmensas de hierro y cemento clavadas en la tierra); los muebles y utensilios confortables (materia plástica de primer orden). Cubramos lo humano-invulnerable con ropaje modernos: `sujetos nuevos' `aspectos nuevos'. ¡Debemos, ante todo, tener el firme convencimiento de que el arte del futuro tiene que ser, a pesar de sus naturales decadencias transitorias, ascendentemente superior.⁴⁵

"Sujetos nuevos", "aspectos nuevos". Siqueiros también tenía una compleja y controvertida noción del progreso al igual que Vallejo. Su exaltación al uso de materiales industriales y su concepto de construcción de la cuarta etapa del muralismo que preveía humanizar las urbes enajenadas (lugar donde tendría realización plena el **artista ciudadano**), recuerda la visión que Vallejo y Mariátegui tenían del sistema de producción de Henry Ford y la probabilidad de que ella tuviera sentido en el total proceso de producción del hombre.⁴⁶ La **estética del trabajo** postulada por Vallejo tendría acentuadas similitudes, como también, el espacio en que tendría existencia.

Con respecto a Diego Rivera, César Vallejo dedicará un extenso y consistente texto de crítica a algunos de sus planteamientos estéticos. Pero es

⁴⁵David Alfaro Siqueiros, "Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana", en *Textos de David Alfaro Siqueiros*, prólogo y selección de Raquel Tibol, F.C.E., México, 1974, pp. 20-21.

⁴⁶Cfr. Taller de Arte e Ideología, Ob Cit. p. 4, y cap. I de este trabajo.

precisamente con el trabajo de Rivera con el que Vallejo señalará de modo explícito lo que él juzgaba deseable en la producción estética más allá de la formalidad artística: ejercer la capacidad de transgredir los órdenes cotidianos de significación del objeto y convertirlo en significante de otros. A propósito, será en torno a la dimensión estética en que está inscrita la figura multívoca de Henry Ford en que César Vallejo y Diego Rivera coincidirán y expondrán algunas de las aristas de su pensamiento estético. Si Vallejo llegó a postular la posibilidad de un ordenamiento estético, político y económico con base en una racionalización del trabajo inspirado en el sistema productivo de Ford, Rivera, en tanto, llegaría a relacionarse personalmente con Henry Ford, al firmar un contrato de trabajo y poner en evidencia las contradicciones concretas existentes en lo que es el capitalismo como orden económico y las características complejas en que tiene especificidad no sólo la producción artística sino su circulación, reproducción y valoración.

Específicamente esta situación tuvo lugar en 1931 cuando Rivera fue invitado a pintar un fresco en el patio del jardín del Instituto de Artes de Detroit y luego en el Radio City de Nueva York, Centro cultural Artístico de John Rockefeller Jr. y donde desató un cúmulo de problemas de orden no sólo político por el contenido de sus murales sino por el planteamiento

estético de ellos al transparentar en imágenes la ideología de un orden económico y político existente, por entonces en crisis: el crack financiero de los años 1929-1933.

Ante el compromiso de realizar el proceso de figuración del título del mural, por demás elocuente, "El hombre en la encrucijada viendo con incertidumbre pero con esperanza hacia un mundo mejor", Rivera en esa época expulsado del Partido Comunista y afín al trotskismo, había elaborado una alegoría de la ciencia y la tecnología y su uso en la producción industrial a modo de figurar la crisis histórica del capitalismo y de ubicar, así, la posibilidad política de su resolución dentro de los marcos del leninismo, en cuanto que, figurativamente, el hombre que resolvía la encrucijada plantada era Lenin.

Valoraciones aparte de las que existen sobre la trayectoria política de un artista como Diego Rivera, lo cierto es que en el conflicto suscitado por la elaboración del mural mencionado (Rockefeller mandó destruir el mural contrariando el apoyo de artistas de todo el mundo a Rivera) se dieron una buena suma de tensiones teóricas, ideológicas y prácticas con respecto a la construcción de una estética marxista ⁴⁷.

⁴⁷Particularmente, Diego Rivera hubo de explicar de varias formas el incidente. Aunque también quiso ser exacto cuando debía. Llegó a decir: "Ya que, en mi opinión y sentir, así como de acuerdo a la realidad histórica, el dirigente más sobresaliente del proletariado es Lenin, no podía sino concebir y representar al dirigente obrero que a través de la figura de Lenin". Cfr./ "El

En cierta medida, bastaría señalar dentro de los límites de este capítulo y trabajo en conjunto (insuficientes, por supuesto) que en lo tocante a la relación histórica que guarda César Vallejo con Diego Rivera -como también con José Carlos Mariátegui y David Alfaro Siqueiros- al menos se advierten las implicaciones varias y complejas que una estética marxista guarda en correspondencia con una práctica de articulación diversa no exenta de contradicciones.

6. Actualidad (y conclusiones generales).

Es importante ponderar la actualidad del ideario estético de César Vallejo en toda su amplitud. Intentarlo obliga, por supuesto, atender a la sociedad y a la historicidad desde la que Vallejo acotó sus abstracciones y les dio sentido. El realizar esta tarea implica, sin soslayar nada, considerar el lugar de América Latina. Sin duda, la advertencia de la actualidad del pensamiento estético de César Vallejo hubiera sido otra en la década de los años setenta, fecha en la que apenas son publicados **Contra el secreto profesional** y **El arte y la revolución**, y fecha, asimismo, en que la crítica dentro de la estética

mural inconcluso", en Alicia Azuela, **Diego Rivera en Detroit**, UNAM, México, 1985, p. 101.

marxista tenía a polemistas y destacados teóricos como Theodor Adorno, Herbert Marcuse, Galvano della Volpe y Louis Althusser, entre otros. César Vallejo, como estos pensadores, tuvo la capacidad crítica de poner en crisis positiva al marxismo, convertido por el estalinismo en sentencias reduccionistas, y, a su vez, liberarlo del economicismo en que se incurría cuando se aludía a la dimensión social en estética. Pero Vallejo hizo algo que ellos no hicieron: descentrar al marxismo; puso en evidencia el carácter eurocentrista que lo contiene y se separó de él; mostró lo ideológico y la función política que hay en ello y lo situó críticamente en América Latina. El resultado fue el fincamiento de un **corpus** estético de sumo interés y contenedor de un conjunto de problemas para la reflexión.

América Latina, en este sentido, se encuentra en el pensamiento estético de César Vallejo como el **locus** de reflexión teórica y deslinde ideológico. Vallejo recurrió a la problematización concreta de situaciones estéticas concretas en una sociedad particular que es América Latina y que es otra y diferente, por tanto, de los referentes de una universalidad ideal con la que la modernidad se legitima. César Vallejo dismanteló, en consecuencia, los referentes teóricos e ideológicos de una totalidad abstracta presupuesta; puso en duda la manera en que a la estética se le ha dado forma teórica

e ideológica en la cultura y de allí su crítica a los vanguardismos y a las situaciones específicas con que se daban definición en América Latina.

César Vallejo, en pocas palabras, hizo ver lo ideológico y lo político en la estética moderna pero, también, hizo ver que lo estético tiene un sentido político más allá del objeto artístico y que esto es lo que socialmente tiene más importancia.

César Vallejo supo, así, construir su objeto de reflexión. Lo hizo de modo problematizador y él mismo, al definirlo como parte de un **espíritu polémico**, estaba dando el principio y la pauta. Lo teórico se resuelve en él como aquello que atiende la especificidad de lo estético en lo tocante a su consistencia interna, pero, también, como aquello que tiene que ver con el proceso de su realización en la sociedad. La elaboración **ex profeso** de contradicciones y el planteamiento de dificultades críticas, por eso en Vallejo son destacables. Su militancia comunista en él no fue cuestión estrictamente política, sino que define, sin duda, la condición de su estética.

De la estética de César Vallejo se derivan, en este orden, varias consideraciones para el presente y para el futuro:

1.-Estética marxista, la de César Vallejo apuntó a un humanismo que es el que daría sentido al **hombre nuevo**.

A él no lo concibe sino dentro de una vida estética que tiene que ver con la definición marxista de vivir de acuerdo a las leyes de la belleza. De este modo los constituyentes estéticos que supone Vallejo conviene comprenderlos desde la total dimensión social en que los situó: la crítica que hace de la modernidad no sólo corresponde a las formas ideológicas con que ella se ha dado definición, sino a los modos de producción en que tienen existencia. La estética de Vallejo apunta, en su fondo teórico, no sistemático, su crítica a las formas racionalistas con que está constituida la modernidad, entre ellas, la del racionalismo productivista con que el capitalismo se da legitimidad no sólo en economía. Es muy interesante, en este sentido, el claro énfasis de Vallejo a la hora de comparar la técnica de producción de Henry Ford (orden racional, por extensión del concepto, del sistema capitalista que habría de ser el trasfondo criticado y figurado por el poeta peruano) con la propia de su ejercicio poético y de prolongar la perspectiva de esta comprensión histórica de la técnica no nada más al aspecto de una dimensión estética, cultural y simbólica, sino a la dimensión compleja del proceso total en que esto tiene significado en las relaciones sociales de producción.

2.-Estas razones son, en parte, los motivos de que en este trabajo se haya señalado la valía de la

hermenéutica de Vallejo (dada a entender aquí como una plataforma de interpretación crítica) en el momento de la definición estética y la importancia del aforismo como medio crítico, justamente, de la racionalización y simbolización características que en estética se hacía en su época. El supuesto de la universalidad de su estética, de este modo, al contrario de la invariabilidad que supone el eurocentrismo, y por tanto la modernidad, lo hizo radicar con justeza no en el idealismo sino en su problematización histórica y concreta.

3.-La presencia del planteamiento de un conjunto valorativo-crítico en la estética de César Vallejo, que funciona, a la vez, como una hermenéutica crítica en atención a la historia y cultura modernas, contiene, además, la importancia ineludible de anotar que su pensamiento procura no sólo hacer explícitas instancias de reflexión por él creadas (que, en un primer momento, parecerían subjetivas o arbitrarias), sino ubicarlas conforme a la comprensión de que provienen de un proceso reflexivo creado **ex profeso** y con la intención de dar acotación histórica a un cuerpo de dificultades y posibilidades de una estética.

4.-Es así que César Vallejo desecha todo valor sustraído de su interdefinición cultural. Reacio al uso de categorías situadas de manera exógena a la

problematización teórica en estética (instalada con base en una crítica a la sincronía estética del romanticismo y las vanguardias), el poeta peruano, al mismo tiempo que intentará deslindar tópicos estético-crítico-valorativos (columna vertebral de su marxismo no ortodoxo), constituirá también lo que se ha llamado aquí espectros (o componentes) valorativo-críticos. Esto es, aquello que es sustento de los dispositivos conceptual-simbólicos en su escritura primordialmente aforística y, consiguientemente, el ir y venir de procesos de conceptualización y figuración de manera simultánea. Las instancias conceptuales construidas por Vallejo, **nebulosa** y **espíritu polémico**, difícilmente podrían, así, forzarse a la identificación con la presencia estricta de una dialéctica en su estética como punto de partida de su teorización.

5.-César Vallejo, distante de toda intención de construir un sistema gnoseológico o epistemológico en lo tocante a la definición marxista de su estética, ya se dijo, también es distante de todo punto de partida teológico cuando refiere o hace presente al cristianismo. Importante dimensión paradójica que contiene a su estética, no sorprende por ello que en no pocas ocasiones César Vallejo ponga en dificultad crítico-constructiva al marxismo haciendo coexistir figuras cristianas en una misma problematización argumental o, a la inversa, haciendo intervenir

conceptualizaciones de referencia marxista en procesos de significación o simbolización de referencia cristiana. El itinerario teórico-ideológico que acompaña el desarrollo de la estética de César Vallejo, como se hizo ver en este trabajo, permite asentar la tesis de que en su persona no hay ni apóstasis de su cristianismo ni conversión al marxismo. En cierta medida tal tesis pretendió desterrar de la obra poética de César Vallejo, a sus particulares poéticas y, a su estética, de concepciones reduccionistas todavía en uso como aquellas que desembocan en aberraciones no sólo teóricas sino ideológicas cuando plantean híbridos tales como la formulación de un marxismo cristiano o (con no menor desatino) un cristianismo marxista.

6.-A contracorriente de este tipo de enfoques y conclusiones afortunadamente cada vez más señaladas en su improcedencia, es que aquí se propuso comprender y (explicar) al marxismo y al cristianismo de César Vallejo no como pertenecientes al espacio estrictamente filosófico, el primero, ni tampoco, al espacio estrictamente teológico, el segundo. Ni converso ni apóstata, Vallejo ponderó un denominador común tanto al marxismo como al cristianismo: su pertenencia a una actualidad histórica y cultural realmente existentes. Ni cuestión filosófica ni cuestión teológica: asunto cultural.

7.-He aquí también que como tesis se haya presentado la importancia de advertir una dimensión escatológica dentro del proceso de reflexión estética de César Vallejo y que a ésta se la haya hecho comprender, preponderantemente, como una hermenéutica crítica e históricamente proveniente de los procesos de secularización intrínsecos a la modernidad. Escatología laica, por tanto, y que funciona como hermenéutica crítica en atención de lo cultural, lo más sobresaliente será que Vallejo establecerá relaciones unitarias de identidad: la comprensión escatológica de su marxismo y su cristianismo funcionará no sólo como una hermenéutica crítica sino, a la vez, como el planteamiento de una política e, incluso, la prospectiva de una ética. He aquí que por esto el deslinde de tópicos estético-crítico-valorativos sea desplegado en forma de espectro valorativo-crítico, pues será claro ejemplo del esfuerzo de César Vallejo por complejizar lo que es correspondiente a una unidad relacional histórica y cultural.

8.-Hay una imagen expresamente formulada por César Vallejo para comprender su pensamiento estético y que parte exactamente de la conclusión anterior: el diálogo entre un sacerdote y un deportista. ¿Cuál es la columna vertebral del complejo estético-crítico-valorativo que lo sustenta?

El sacerdote tiene una noción biológica del hombre, no teológica; advierte en el sudor humano la plenitud temporal del cuerpo y la mente a un mismo tiempo que zanja su fe en la posibilidad de futuro en tanto tal humanidad existe en el presente: el hombre futuro es el campeón Sera, corredor cuyos méritos deportivos están llenos de contundencia no sólo atlética sino cultural (Sera es un sujeto célebre como lo puede ser ahora cualquier otro ídolo deportivo. El deportista, en cambio, tiene una noción religiosa del hombre, no biológica; advierte en el sudor humano una temporalidad en que la oscilación del hombre hacia el mal y el bien es identificable en el *Match* y no en la carrera, experiencia religiosa ésta última como posibilidad futura del hombre en tanto existente en el presente. El padre Samsón podría dar cuenta de esta vida, pero el meollo del asunto radica en el diálogo.

He aquí, por tanto, la unidad relacional de contradicciones formuladas **ex profeso** por César Vallejo y la manera de dotarlas de una historicidad y referencialidad cultural concretas como sustentantes no sólo de su escatología sino para expulsar todo intento improcedente de demostrar la presencia de una concepción materialista y en consonancia con un punto de partida lógico (dialéctico) de su estética. Habría que agregar, finalmente, que César Vallejo en su

aforismo intitulado "*De Feuerbach a Marx*" explicaría tal cual el paso del idealismo al materialismo.

La lectura y comprensión de su estética están pues, a la orden del día.

BIBLIO-HEMEROGRAFÍA

Se asientan, a continuación, sólo aquellos textos que se citan dentro de la tesis y no todos los que fueron consultados.

A. De César Vallejo.

Vallejo, César, *Contra el secreto profesional*, Mosca Azul, Lima, 1973.

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

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

Vallejo, César, *Obra poética completa*, Prólogo de Enrique de Ballón Aguirre, Biblioteca Ayacucho, España, s/f.

Vallejo, César, *Obra Poética*, Edición crítica de Américo Ferrari, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1989, Colec. Archivos No. 4.

Vallejo, César, *Rusia ante el segundo plan quinquenal*, Gráfica Labor, Lima, 1965.

Vallejo, César, *Rusia en 1931. Reflexiones al pie del Kremlin*, Gráfica Labor, Lima, 1965.

B. Sobre César Vallejo.

Ballón Aguirre, Enrique, *César Vallejo, Crónicas*, UNAM, México, 1985. 2 tomos.

Ballón Aguirre, Enrique, *La poética de César Vallejo. (Un caso especial de la escritura)*. Universidad Autónoma de Puebla, México, 1986.

Ballón Aguirre, Enrique *Poetología y escritura. Las crónicas de César Vallejo*. UNAM, México, 1985.

Ballón Aguirre, Enrique, "José Carlos Mariátegui y César Vallejo: una correspondencia", en *Anuario Mariateguiano*, Volumen I, no. 1, 1989. pp. 135-150.

Bazán, Armando, *César Vallejo: dolor y poesía*, Ediciones Mundo América, Buenos Aires, 1985.

Coyné, André, *César Vallejo*. Nueva Visión, Buenos Aires, 1968.

Espejo Asturrizaga, Juan, *César Vallejo. Itinerario del hombre 1892-1923*, J. Mejía Baca, Buenos Aires, 1965. pp 265.

Esquivel, Miguel Angel, *La imagen del tiempo en la poesía de César Vallejo*, Tesis de licenciatura, UNAM., Facultad de Filosofía y Letras, México, 1993.

Farías, Victor, *La estética de César Vallejo*, en *Araucaria de Chile* (Madrid), No. 25, 1984, p 60.

Flores, Angel, *César Vallejo. Síntesis biográfica, bibliográfica e índice de poemas*, Premiá, México, 1982, (La red de Jonás)

Hart, Stephen, *Religión, política y ciencia en la obra de César Vallejo*, Tamesis Books Limited, London, 1987.

Lambie, George Robert, *Poetry and ideology: the affect of the politics of the interwar years and the spanish civil war en the poetry of César Vallejo*, University of Warwick Sheffield, Great Britain, 1987.

Oviedo, José Miguel. *César Vallejo*. Edición de Julio Ortega. Taurus. Madrid, 1974. (Colec. El escritor y la crítica).

Philippart, Georgette, *Apuntes biográficos*, Laia, Barcelona, 1977. (Obras completas No. 3)

Podestá, Guido, *Anacronismo y modernidad en César Vallejo*, Tesis de doctorado, University of Minnesota, 1987.

Podestá, Guido, *César Vallejo: su estética teatral*, Instituto de Cine, Radio y Televisión, Madrid, 1985.

Urrestarazu, Mónica y Warley, Jorge, selección, cronología y postfacio, *César Vallejo. En Europa 1926-1938*, Ediciones Imago Mundi, Buenos Aires, 1992, Colec. Primera persona.

Vélez, Julio, *España en César Vallejo*, Fundamentos, Madrid, 1984. Colec. Arte, Serie Literatura, T.1, Poesía.

C. De apoyo teórico e historiográfico

Adorno, Theodor W, *El ensayo como forma*, en *Notas de literatura*, Trad. Manuel Sacristán, Ariel, Barcelona, 1962.

Adorno, Theodor W., *Teoría estética*, Trad. Gretel Adorno y Rolf Tiedmann, Taurus, Madrid, 1992.

Althusser, Louis, *Discutir el Estado. Posiciones frente a una tesis de Louis Althusser*, Folios ediciones, México, 1982.

Althusser, Louis, *Filosofía y marxismo*, Entrevista de Fernanda Navarro, Siglo XXI, México, 1988.

Althusser, Louis, *Polémica sobre marxismo y humanismo*, Trad. Marta Harnecker, Siglo XXI, México, 1972.

Amin, Samir, *El eurocentrismo. Crítica de una ideología*, Trad. Rosa Cusminsky de Cendrero, Siglo XXI, México, 1989.

Anderle, Adam, *El populismo (1929-1948)*, cap. VII de *Historia de Iberoamérica*, Coord. Manuel Lucena Salmoral, Tomo III, Historia Contemporánea.

Anderson, Benedict, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, Trad. Eduardo L. Suárez, F.C.E., México, 1993.

Aquezolo Castro, Manuel, comp., *La polémica del indigenismo*, Mosca Azul, Lima, 1976.

Arvon, Henri, *La estética marxista*, Trad. Marta Rojzman, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1972.

Azuela, Alicia, *Diego Rivera en Detroit*, UNAM, México, 1985.

Bajtín, M.M., *Estética de la creación verbal*, Trad. Tatiana Buvnova, Siglo XXI, México, 1992.

Bajtín, M.M., *Problemas literarios y estéticos*, Trad. Alfredo Caballero, Arte y Literatura, La Habana, 1986.

Bareiro, Rubén y Rojas Mix, Miguel, "La expresión estética: arte popular y folklore. Arte culto", en *América Latina en sus ideas*, Leopoldo Zea, coord., Siglo XXI, México, 1986.

Barthes, Roland, *La Rochefoucauld: reflexiones o sentencias y máximas*, en *El grado cero de la escritura seguido de Nuevos ensayos críticos*, Trad. Nicolás Rosa, Siglo XXI, México, 1992.

- Barthes, Roland, *Crítica y verdad*, Trad. José Bianco, Siglo XXI, México, 1991.
- Benko, Susana, *Vicente Huidobro y el cubismo*, F.C.E., México, 1993.
- Bethell, Leslie, edición de, *Historia de América Latina*, Crítica, Barcelona, 1991. T.8. América Latina: Cultura y sociedad, 1830-1930.
- Boersner, Demetrio, *Relaciones internacionales de América Latina*, Nueva Sociedad, Caracas, 1990.
- Bollème, Geneviève, *El pueblo por escrito. Significados culturales de lo popular*, Trad. Rosa Cusminsky de Cendrero, Grijalbo/CONACULTA. México, 1990, Colecc. Los Noventa.
- Breton, André, *Primer manifiesto del surrealismo*, en *Manifiestos del surrealismo*, Trad. Andrés Bosch, Labor, Barcelona, 1985.
- Caballero, Manuel, *La internacional comunista y la revolución latinoamericana*, Nueva Sociedad, Caracas, 1988.
- Caminero, Juventino, *Dialéctica entre poema y sistema en el aforismo literario*, en *Letras de Deusto*, Vol. 19, No. 44, mayo - agosto de 1989.
- Caminero, Juventino, *El género epigramático en la novela y ensayo europeos*, en *Letras de Deusto*, Vol. 19, No. 45, septiembre - diciembre de 1989.
- Carr, E.H., *La revolución rusa: De Lenin a Stalin, 1917 - 1929*, Trad. Ludolfo Paramio, Alianza Editorial, Madrid, 1983. Colec. El libro de bolsillo No. 830.
- Cocteau, Jean, *Poésie critique I*, Gallimard, Paris, 1959.
- Compagnon, Antoine, *Las cinco paradojas de la modernidad*, Trad. Julieta Fombona Zuloaga, Monte Avila Editores, Caracas, 1993.
- Cueva, Agustín, *El marxismo latinoamericano: Historia y problemas actuales*, *Tareas*, núm 65 enero - mayo 1987.
- Derrida, Jacques, *Sobre un tono apocalíptico adoptado recientemente en filosofía*, Trad. Ana María Palos, Siglo XXI, México, 1994.
- Desroche, Henri, *Sociologie de l'espérance*, Calman-Lévy, France, 1973.
- Drew Egbert, Donald, *El arte en la teoría marxista y en la práctica soviética*. Trad. Marcelo Covián y Tomás Guido Lavalle, Tusquets editores, Colec. Cuadernos ínfimos, Barcelona, 1967.
- Elleinstein, Jean, *Historia del comunismo 1917 - 1945*, Trad. María Teresa Arbó, Planeta, Barcelona, 1982.

Foucault, Michel, *La arqueología del saber*, Trad. Aurelio Garzón del Camino, Siglo XXI, México, 1991.

Foucault, Michel, *La verdad y las formas jurídicas*, Trad. Enrique Lynch, Gedisa, Barcelona, 1992.

Foucault, Michel, *Tecnologías del yo. Y otros textos afines*, Trad. Mercedes Allendesalazar, Paidós Ibérica, Barcelona, 1991, Colec. Pensamiento contemporáneo.

Franco, Jean, *La cultura moderna en América Latina*, Trad. Sergio Pitol, Grijalbo, México, 1983.

Garro, Elena, *Memorias de España 1937*, Siglo XXI, México, 1992.

Goldman, Lucien, *Las ciencias humanas y la filosofía*, Trad. Josefina Martínez Alimari, Nueva Visión, Buenos Aires, 1981. (Fichas No. 2).

González, Otto-Raúl, *Conocimiento y reconocimiento del estridentismo*, en *Estridentismo: memoria y valoración*, SEP-F.C.E., México, 1983. SEP/80 No. 50.

Günsche, Karl-Ludwig y Lantermann, Klaus, *Historia de la internacional Socialista*, Trad. Francisco Eduardo Geisse y Mariano Fernández, Nueva Imagen, México, 1979.

Gutiérrez Girardot, Rafael, *Cuestiones*, F.C.E., México, 1994.

Gutiérrez Girardot, Rafael, *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*, F.C.E., México, 1988.

Hale, Charles A., *Ideas políticas y sociales en América Latina, 1870-1930*, en *Historia de América Latina*, Edición de Leslie Bethell, Crítica, Barcelona, 1991, T.8, América Latina: Cultura y sociedad, 1830-1930.

Hauser, Arnold, *Sociología del arte. ¿Estamos ante el fin del arte?*, Trad. Vicente Romano Villalba, Labor, Barcelona, 1983, (Tomo 5).

Hauser, Arnold, *Sociología del arte*, Trad. Román G. Cotarelo y Vicente Romano Villalba, Labor, Barcelona, 1982. Colec. Punto Omega, T. 1, Fundamentos de la sociología del arte.

Hauser, Arnold, *Sociología del arte*, Trad. Román G. Cotarelo y Vicente Romano Villalba, Labor, Barcelona, 1982. Colec. Punto Omega, T. 3, Dialéctica de lo estético.

Hauser, Arnold, *Teorías del arte. Tendencias y métodos de la crítica moderna*, Trad. Felipe González Vicen, Guadarrama/Punto Omega, Barcelona, 1982.

Híjar Serrano, Alberto, *Notas para una crítica a las categorías centrales de la investigación artística*, Tesis de licenciatura, UNAM-FFyL. México, 1974.

Huidobro, Vicente, *Poética y estética creacionistas*, UNAM., México, 1994.

Kriegel, Annie, *Las internacionales obreras*, Trad. Antonio G. Valiente, Ediciones Martínez Roca. Barcelona, 1975.

Krumpel, Heinz, "La importancia intercultural del Romanticismo temprano alemán", en *Filosofía y Literatura: Coloquio*, Universidad Autónoma del Estado de México, México, 2000. pp 17-31

Lauer Mirko, *Máquinas y palabras: la sonrisa internacional hacia 1927*, en *Modernidad: vanguardas artísticas na América Latina*, Maria de Moraes Belluzzo, organizadora, UNESP, São Paulo, 1990.

Litvak, Lily, Edición de, *Acercas de las raíces ideológicas del modernismo hispanoamericano* en *El modernismo*, Taurus, Madrid, 1986. El escritor y la crítica No. 81.

Lotman, Iuri M., *El símbolo en el sistema de la cultura*, en *Escritos*, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje. No. 9, enero - diciembre de 1993.

Lowy, Michael, *Dialéctica y revolución*, Trad. Aurelio Garzón del Camino, Siglo XXI, México, 1983.

Lowy, Michael, *El marxismo en América Latina. (De 1909 a nuestros días). Antología*, Era, México, 1982.

Lukács, George, *Sobre la esencia y forma del ensayo*, en *El alma y las formas*, Trad. Manuel Sacristán, Grijalbo, Barcelona, 1975.

Mangone, Carlos y Warley, Jorge, *El manifiesto. Un género entre el arte y la política*, Biblos, Buenos Aires, 1993.

Marcuse, Herbert, *La dimensión estética*, Trad. José Francisco Ivars, Materiales, Barcelona, 1978.

Mariátegui, José Carlos, *Peruanicemos el Perú*, Biblioteca Amauta, Lima, 1979, (Obras completas, Vol. 11). p 33

Martí, José, *Prólogo al Poema del Niágara*, en *Ensayos sobre arte y literatura*, Letras Cubanas, La Habana, 1979.

Meldini, Piero en John Gregory Bourke, *Escatología y civilización*, Trad. Jorge Marfa, Guadarrama, Madrid, 1976, (Punto Omega No. 209).

Melgar, Ricardo, *La tercera internacional y Mariátegui*, en *Nuestra América*, Año I, No. 2,

Moltman, Jürgen, *Teología de la esperanza*, Trad. A. P. Sánchez Pascual, Sígueme, Salamanca, 1969.

Mora, Carles De, *Ciencia y Apocalipsis. (Breve introducción a la escatología)*, F.C.E., Madrid, 1989.

Morawski, Stefan, *Fundamentos de estética*, Trad. José Luis Álvarez, Península, Barcelona, 1977, (Historia, ciencia y sociedad, 141).

Morawski, Stefan, *Reflexiones sobre estética marxista*, Era, México, 1977, Colec. El hombre y su tiempo.

Morse, Richard M., *El espejo de Próspero. Un estudio de la dialéctica del nuevo mundo*, Trad. Stella Mastrangelo, Siglo XXI, México, 1982.

Munguía Zatarain, Irma y Rocha Romero, Gilda, *Aforismos. (Una selección libre)*, U.P.N, México, 1992.

Neruda Pablo, *Confieso que he vivido*, Seix Barral, Barcelona, 1984.

Neruda Pablo, *Para nacer he nacido*, Bruguera, Barcelona, 1982.

Oviedo, José Miguel. *Breve historia del ensayo hispanoamericano*. Alianza Editorial. Madrid, 1990. (El libro de bolsillo No. 1509)

Papaioannou, Kostas, *La consagración de la historia*, Trad. Roberto Vallín Medina, F.C.E., México, 1989, Colec. Breviarios No. 485.

Paz, Octavio, *La otra voz. Poesía y fin de siglo*, Seix Barral, México, 1990.

Paz, Octavio, *Los hijos del limo*, Seix Barral, Barcelona, 1974.

Perus, Françoise, *Literatura y sociedad en América Latina: el modernismo*, Siglo XXI, México, 1976.

Prestipino, Giuseppe, *La controversia estética en el marxismo*, Trad. Alfonso García, Grijalbo, México, 1976, Colec. Teoría y praxis.

Ramos, Julio, *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, F.C.E., México, 1989, (Tierra Firme), Cap. VII.

Reszler, André, *La estética anarquista*, Trad. África Medina de Villegas, F.C.E., México, 1974.

Reszler, André, *Marxismo y cultura. Reflexiones filosóficas y estéticas sobre marxismo, cultura y modernidad*, Trad. Pedro Darnell, Fontanella. Barcelona, 1976, (Ediciones de bolsillo No. 481)

Reszler, André, *Mitos políticos modernos*, Trad. Marcos Lara, F.C.E., México, 1984, (Colección popular No. 248)

Rivera, Diego, *Arte y política*, Selección, prólogo, notas y datos biográficos de Raquel Tibol, Grijalbo, México, D.F., 1978, (Enlace)

Roig, Arturo Andrés, *El siglo XIX y las nuevas formas discursivas*, en *El pensamiento latinoamericano en el siglo XIX*, IPGH, México, 1986.

Ruiz de la Peña, J. L., *La otra dimensión. Escatología cristiana*, EAPSA. Madrid, 1975.

Sánchez Vázquez, Adolfo, *Estética y marxismo*, Era, México, 1983. Colec, El hombre y su tiempo, Tomo I.

Schneider, Luis Mario, Introducción, recopilación y bibliografía. *El estridentismo. México 1921-1927*, UNAM. México, 1985.

Sicard, Alain, *Contradicción e inversión materialista en la poesía de César Vallejo (antes de Poemas Humanos)*, en *La Gaceta de Cuba*, mayo - junio de 1992.

Sipher, Willie, *Literatura y Tecnología*, Trad. Mercedes Arnal Arnal, F.C.E., México, 1974, (Colección popular No. 130)

Siqueiros, David Alfaro, *Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana*, en *Textos de David Alfaro Siqueiros*, Prólogo y selección de Raquel Tibol, F.C.E., México, 1974. pp 20-21.

Siqueiros, David Alfaro, *A un joven pintor mexicano*, Empresas Editoriales de México, México, 1967.

Siqueiros, David Alfaro, *No hay más ruta que la nuestra. Importancia nacional e internacional de la pintura mexicana moderna*, S/ed. México, 1945.

Subirats, Eduardo, *La crisis de las vanguardias y la cultura moderna*, Ediciones Libertarias, Madrid, 1985, Colec. Pluma Rota.

Taller de Arte e Ideología, *¿No hay más ruta que la nuestra?*, Ponencia presentada en las Jornadas por Siqueiros realizadas en el Palacio de Bellas Artes, Ciudad de México, durante los días 11-15 de noviembre de 1996.

Tamayo Acosta, Juan José, *Para comprender la escatología cristiana*, Verbo Divino, Navarra, 1993.

Viñas, David, *Anarquistas en América Latina*, Katún, México, 1983. Antología de América Latina No.1.

Volpe, Galvano Della, *Ideología y arte*, en *Lo verosímil filmico y otros ensayos*, Trad. Alberto y Juan Antonio Méndez Borra, Ciencia Nueva. Madrid, 1967.

Volpe, Galvano Della, *Crisis de la estética romántica*, Trad. Roberto Raschella, Juan Alvarez. Buenos Aires, 1964.

Volpe, Galvano Della, *Crítica del gusto*, Trad. Manuel Sacristán, Seix-Barral, Barcelona, 1966.

Volpe, Galvano Della, *Historia del gusto*, Trad. Fernández Buey, Visor. Madrid, 1987, Colec, La balsa de la Medusa.

Yañez, Adriana, *El movimiento surrealista*, Joaquín Mortiz, México, 1979. Colec. serie del volador.

Yañez, Adriana, *Los románticos: nuestros contemporáneos*, Alianza Editorial, México, 1993.

Yurkievich, Saúl, *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana. Vallejo, Huidobro, Borges, Gironde, Neruda, Paz*, Barral Editores, Barcelona, 1978

Yurkievich, Saúl, *Los avatares de la vanguardia*, en *Revista iberoamericana*, Vol. XLVIII, enero-junio de 1982, Núm. 118-119.

Zea, Leopoldo, coordinación e introducción, *América Latina en sus ideas*, Siglo XXI, México, 1986.