



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

Referencia bibliográfica

Fernández, J. (1985). *La poesía clasista. Poesía y lucha de clases en el Perú* [Tesis para optar el Grado Académico de Licenciado en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Pregrado.

REPOSITORIO DIGITAL DE TESIS
DE LA BIBLIOTECA DE LETRAS
DE LA UNMSM

Título:

La poesía clasista. Poesía y lucha de clases en el Perú

Autor:

Julio César Fernández Carmona

Año:

1985

**Lugar de
publicación:**

Lima, Perú

**Tipo de
tesis:**

Licenciatura

**Palabras
claves:**

José Carlos Mariátegui, César Vallejo, poética clasista, lucha de clases, proletariado comunicantes

**Referencia
en
APA 7ma. ed.**

Fernández, J. (1985). *La poesía clasista. Poesía y lucha de clases en el Perú* [Tesis para optar el Grado Académico de Licenciado en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Pregrado.

Resumen

La investigación parte de la idea de que el arte en general es una forma especial de la producción social, por tanto, una transformación de la realidad (naturaleza/sociedad). Los elementos figurativos, antes de plasmarse en la obra, ya estaban plasmados en la conciencia transformadora del artista y, al transformar dichos elementos, se advierte que queda plasmada una posición de clase por parte del autor. Naturalmente, al no haber una sola clase, se aprecia una pluralidad de voces plasmadas en una gran diversidad de obras; ciñéndose al campo literario, el investigador plantea que este fenómeno deriva en una poética clasista que, consecuentemente, surge a la par que una poética antagónica a esta, idea verificable en la realidad nacional.

Palabras Clave: José Carlos Mariátegui, César Vallejo, poética clasista, lucha de clases, proletariado.

0030

51.90.E

NO SE PRESTA
A DOMICILIO





NO SE PRESTA
A DOMICILIO

**UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR
DE SAN MARCOS**

LA POESIA CLASISTA

POESIA Y LUCHA DE CLASES EN EL PERU



**Tesis presentada por:
JULIO CESAR FERNANDEZ CARMONA
Para optar el título de Licenciado**

**Escuela Académico - Profesional de Literatura
Facultad de Letras y Ciencias Humanas**

LIMA 1985





LE
074
Lt

SUMARIO

Dedicatoria y agradecimiento	4
Introducción	6
<u>Capítulo Primero</u>	
<u>Prolegómenos a una poética clasista</u>	
1. Los estudios literarios y la sociedad de clases	19
2. Clases y lucha de clases	25
3. La poesía clasista	29
4. La poesía clasista y el tema poético	35
<u>Capítulo Segundo</u>	
<u>Teoría y praxis</u>	
1. Precisiones teórico-críticas	43
2. Carácter de clase y valoración poética	53
<u>Capítulo Tercero</u>	
<u>La poesía clasista en el Perú</u>	
1. José Carlos Mariátegui y César Vallejo: los iniciadores	69
2. Poesía campesina	74
3. Poesía pequeñoburguesa	82
4. Poesía proletaria	91
<u>Capítulo Cuarto</u>	
<u>Negación de negaciones</u>	
1. Negación de la poesía clasista	105
2. Conciliación como negación	110
3. La propuesta "poesía obrera" como un sustituto negador	115
4. La negación trotskista	124
Conclusiones	138
Bibliografía	143

15. 05. 88



A Elena Fernández Carmona,
este trabajo que debió ser un
premio a su esfuerzo, dedica
ción y cariño para conmigo, y
que hoy sólo es un homenaje
-en memoria- a su abnegación
de madre, maestra, amiga y
hermana.



Dejo constancia de gratitud para todos mis amigos. Y en especial para aquellos que me ofrecieron todo su apoyo —más que moral—: Manuel Pásara, Verónica Polak, José Antonio Pásara, Tania Otoya, Arturo Aranda, Olinda Escalante, Raúl Soto, Felipe Torres, Mery Zúñiga y Mapy Kruger. Asimismo, expreso mi reconocimiento por las observaciones y aportes hechos, luego de leer el primer borrador, a Jorge Bacacorzo, Ricardo Oliveros y Eduardo Ibarra.



INTRODUCCION



La poesía, como todo el arte en general, es una forma especial de la producción social⁽¹⁾. Y es, por tanto, una transformación de la realidad (naturaleza/sociedad). Sea cual fuere el 'producto artístico' de que se trate, sus elementos configurativos estaban previamente reflejados en la conciencia transformadora del artista. Luego fueron formados o refigurados, con materiales y estructuras o lenguajes propios, convirtiéndose así en conductores de una visión de la vida o concepción del mundo, determinadas por la posición de clase del autor y/o productor.

Ese producto artístico, reintegrado a la realidad, produce a su vez una visión de sí: la estética. Esta, indudablemente, tiene también un carácter de clase. Y constituye una explicación del proceso arriba descrito que es común para todas las artes y factible de ser expresado en leyes o teorías comunes.

Empero, cada arte particularmente, se hace en virtud a determinados materiales, formas y medios específicos que condicionan su peculiaridad. La separación que suele hacerse de 'arte y literatura' en, por ejemplo, historias de conjunto, no im

(1) Cf. Carlos Marx, Manuscritos: economía y filosofía, 1980, p. 144. También se puede confrontar la adecuación de esta tesis marxista a la literatura particularmente, en los trabajos de Julia Kristeva, "La productividad llamada texto" (En: Varios, Lo verosímil, 1972), de T. Eagleton, "Categorías para una crítica materialista" (En: Criterios N° 2, La Habana, UNEAC, 1982), y, en el campo afín de la lingüística, de Ferruccio Rossi Landi, El lenguaje como trabajo y como mercado, Caracas, Monte Avila Editores, 1970.

De otro lado, debemos precisar que los términos 'poesía' y 'literatura' los asumimos como equivalentes. Aunque nuestro trabajo toma en consideración específicamente la poesía escrita en verso no creemos que éste sea monopolista de lo poético. Como es sabido, las tendencias últimas en la epistemología literaria (aunque, como ya precisaba W. Kayser, "desde el siglo XVIII se acumulaban dudas acerca de si el verso era un verdadero criterio, si sería capaz de distinguir la producción poética de la nopoética") consideran que no sólo la literatura escrita en verso (o la llamada prosa poética) es poesía, sino que también lo son la prosa narrativa o las obras dramáticas. Hasta la lírica misma parece no ser ya privativa del verso. "La moraleja -según Pedro Salinas- podría ponerse en vulgarísima fórmula de 'donde menos se espera salta la liebre', la asustadiza y trémula liebre de la poesía".

plica que la literatura no sea arte o que, inversamente, sea algo "más especial" que las otras artes. Lo especial de la literatura (y del arte en su conjunto, para diferenciarse de otras formas de la producción) es su medio expresivo en virtud del cual es (o son). La pintura, la escultura, la danza, utilizan medios o lenguajes afines, plásticos, espaciales. La literatura utiliza palabras, un medio ideal, abstracto⁽²⁾. Y en eso se asemeja a la música. Pero -semejanza, no igualdad- las palabras -no los sonidos- siempre significan algo, remiten a una visión del mundo. Visión ésta que, de ningún modo, está ausente, sino sólo velada, en las otras artes. Esa visión o concepción del mundo es, justamente, lo que las unifica, es su nexo ilativo: literatura, pintura, escultura, teatro, danza, cine, etc. son visiones del mundo, reflejos de realidades (naturales/sociales). Incluso la música, aunque de ella se aduce que con el mundo concreto tiene una deuda nula. Lo cual no deja de ser un mito más en la vastedad de los ya existentes. "Y puesto que esta sociedad -dice Bertolt Brecht- tiene tendencias progresistas y retrógradas, la música, como cualquier otra manifestación del espíritu personificará una u otra tendencia. La música no es un arca en la que se pueda sobrevivir a un diluvio"⁽³⁾. Sin embargo, de esa supuesta "incontaminación" se establece que la música es el 'arte por excelencia', de donde se sigue que la aspiración de las demás artes sea ha

(2) Una comprensión seria, científica, de la literatura "ha de tener siempre presente, que se trata de una 'obra', de la estructura de un artificio, no de la realidad; que en ese artificio, externamente, sólo hay palabras, a través de las cuales se transustancian vida, formas, cuerpos, volúmenes, sonidos, color, calor, emociones, movimientos, etc.; que las palabras son apenas signo o aliento, consumidores de tiempo, operantes en desarrollo y sucesión, capaces de procurar la ilusión del espacio; que, salvo la palabra en cuanto signo constituye realidad concreta, el resto juega en la abstracción". Raúl H. Castagnino, El análisis literario, 1965, p. 159.

(3) El compromiso en literatura y arte, 1973, p. 157.

cerse 'música'. "Desde Goethe hasta el mismo Rilke, pasando por el simbolismo, todo el esfuerzo -no sólo de la poesía, de todo el arte- consiste en hacerse 'musical', en perder contorno, en hacerse abierto" (4).

Es, pues, la palabra la que confiere a la literatura su especificidad práctica y teórica. Y, aun cuando es -como las demás artes- objeto de estudio de la estética, su teoría -la teoría literaria- recibe el nombre de poética (5).

Con el presente trabajo estamos haciendo la propuesta de una POETICA CLASISTA que supone la existencia de una poesía que le es afín; pero que, asimismo, reconoce la existencia de otra poética (y poesía) opuesta, antagónica, hostil. Todo ello verificable en una realidad concreta: el Perú.

Consideramos que la poesía (y no sólo la peruana) tiene una significación multívoca, es decir, no transmite ni merece la misma valoración en una sociedad particular, en tanto ésta se halle dividida en varias o variadas clases. A una sociedad dividida le corresponde, también, una poesía dividida. Es una poesía de clases, formada por las diversas clases de poesía que producen los también heterogéneos grupos sociales. La lucha política (expresión concentrada de la lucha económica) se refleja en el terreno del arte en general y de la poesía en particular bajo la forma de una lucha ideológica.

En la poesía esa lucha se manifiesta en la concepción que de la poesía misma se tiene. Y esa concepción poética obedece a una o a cada una de las visiones del mundo de las clases so-

(4) Federico Sopeña, Música y antimúsica en Unamuno, Madrid, Cuadernos Taurus Nº 63, pp. 23-24.

(5) Nombre que "parece convenirle -dice Paul Valery-, entendiéndolo esta palabra según su etimología, es decir, como nombre de todo lo que tiene relación con la creación o la composición de obras cuya sustancia y medio es a la vez el lenguaje, y no en el sentido restringido de conjunto de reglas o de preceptos estéticos concernientes a la poesía", Variedad 2, 1956, p. 228.

campesinado, pequeñaburguesía- se inclinan a favor de una u otra. Conservando, por cierto, sus peculiaridades⁽⁶⁾. En tal contexto, consideramos que hay una poesía hecha por representantes del campesinado (poesía campesina) y de la pequeñaburguesía (poesía pequeñoburguesa) que es favorable a la revolución y, genéricamente, favorable al proletariado, sin ser -concretamente- poesía proletaria (dado que en sus valores pesan concepciones no-proletarias), y constituyendo a la vez una tendencia opuesta a la poesía burguesa. A esta tendencia proponemos llamarla poesía clasista. La condición sine qua non para integrarla es el ser favorable a la transformación revolucionaria. Desde luego, la poesía proletaria es su abanderada, por derecho propio.

Empero, cabe agregar sólo que esa condición no se circunscribe al 'tema' socio-político, que de hecho subyace en todo producto artístico. Para la poética clasista los temas y las formas no precisan de límites, aunque -y en esto como en muchos otros aspectos de la realidad- lo absoluto se relativiza- siempre y cuando coadyuven a enriquecer (y no a neutralizar) la visión del mundo de las clases explotadas.

Las poéticas formalistas -como llevamos dicho- privilegian el estudio de los elementos formales y asignan al poema las características de un 'ente orgánico', autónomo, independiente, con vida propia. A pesar de que ya Aristóteles (no obstante su incidencia formal, de otro signo) hacía la distinción de los entes en: naturales, artificiales y artísticos⁽⁷⁾. Y, por supuesto, distinguía vida propia sólo en los primeros, los otros necesitan del concurso humano. "Todo arte -dirá, en

(6) La ideología aristocrática, que correspondería al sector terrateniente, ha sido absorbida por la ideología burguesa.

(7) V. Poética, 1946, Prólogo de Juan David García Bacca.



otro trabajo, Aristóteles- está referido a la producción ... y cuyo principio reside en el productor y no en lo producido" (Arte de la retórica, 1966, p. 141).

Pero debemos conceder que algunos formalistas, hogaño, propugnan la admisión de los factores actuantes en la realidad, como es el caso de Félix Martínez Bonati (La estructura de la obra literaria, 1972). "Por cierto -dice- la exégesis de la literatura debe culminar en la interpretación de su significado humano e histórico". Y entonces el estudio formalista de la literatura -para el ecléctico Martínez Bonati-, en última instancia, 'debe ver su significado humano'. Postura ecléctica la de este autor que no todos los formalistas aceptarán de buen grado⁽⁸⁾. Y, sin embargo, cabe señalar que este criterio deprimente de lo humano y lo histórico no deja de reflejar su nexo con la tesis orteguiana de la 'deshumanización del arte': lo formal, lo puramente estético, se basa en la ausencia de lo humano.

En el campo de la estética marxista (y particularmente de la poética) hay también quienes propugnan una conciliación similar. En este terreno se ha llegado incluso a asignar al marxismo un carácter pasivo, proclive a dejarse fecundar por sus contrarios. Leamos: "Los nexos entre el formalismo ruso y el marxismo -pese a sus incomprensiones mutuas- ponen de mani

(8) El conciliador, como el traidor, no sólo es vapuleado por sus copartidarios también es visto con recelo por sus adversarios. De ningún modo el querer "estar bien con Dios y con el diablo" ofrece garantía de fidelidad. Y, a propósito de esta conciliación 'teológica', es aleccionador el caso de Roger Garaudy, que puede verse en Mercurio Peruano N° 489, julio/octubre de 1972, p. 189. Ahí se comenta un libro suyo en el que, se dice, trata de conciliar marxismo y cristianismo, y, por supuesto, es rechazado, porque -argumentan- "este intento de conciliar a Marx y a Jesús, de ver en la dialéctica hegeliana la superación de la obra redentora y del mensaje pascual, demuestran (sic) que Garaudy, lejos de haber llegado al final, ha tomado una senda equivocada".

fiesto la capacidad del segundo para dejarse fecundar y fecundar, a su vez, otras ideas" (Adolfo Sánchez Vásquez, Estética y marxismo, 1970). Y este mismo autor ilustra esa "fecundación" con el caso de Tynianov, el formalista ruso de la década del veinte, de quien (para explicar el haberlo incluido en su antología de "estética y marxismo") dice "que tras de ser objeto de la acerada crítica de los marxistas soviéticos de aquel tiempo y tras de una larga polémica, acaba por aceptar la influencia de los factores sociales en la evolución literaria situándose así en un área vital del marxismo" (Ibíd). Pero, en realidad, 'la influencia social' es un factor elemental para el marxismo y el aceptarlo no equivale a situarse en su área vital. Eso es algo que los teóricos burgueses pueden aceptar y que, de hecho, aceptan. Entonces, la 'fecundación' de Tynianov al marxismo queda reducida a los bíblicos intentos de Onán⁽⁹⁾.

La poética clasista no adopta la actitud ingenua de ignorar los postulados teóricos burgueses ni su misma producción artística. Sabemos que la ignorancia de algo no anula su existencia. Pero sí considera que no tiene por qué acogerse a su amparo. Los métodos formalistas -la estilística y el estructuralismo, por ejemplo-, en sí mismos, como métodos auxiliares de trabajo no entrañan mayor cuestionamiento⁽¹⁰⁾. Si la estilística, que, al parecer, ha rendido su plaza en favor del es

(9) Vale mencionar, en nuestro medio, a Mario Vargas Llosa que sustenta la tesis de la literatura como reflejo y, a la vez, como 'negación' de la realidad, porque asegura que una vez el poema ha sido creado se independiza, se hace autónomo, adquiere 'vida propia' y es una "nueva realidad", una "realidad ficticia". Cf. Historia de un deicidio, 1971.

(10) Un ejemplo valioso de cómo se pueden utilizar los métodos formalistas -como tales, métodos- a un estudio de inspiración marxista, lo brinda Roberto Paoli con su libro Mapas anatómicos de César Vallejo.

tructuralismo y éste mismo en tanto sólo se propusieran -como alguna vez escribió Dámaso Alonso- analizar las obras literarias "para sujetar a órdenes superiores los elementos aislados", su ayuda nominal fuera más que una posibilidad. Pero cuando, como Jakobson, nos dicen que "una poética científica no es posible sino a condición de que ella renuncie a toda apreciación"⁽¹¹⁾, en ese caso preferimos 'renunciar' a lo científico de esa poética y quedarnos con lo humano de la nuestra. O cuando el mismo Dámaso Alonso dice que para la estilística "no hay más objeto que las obras literarias, como en la matemática no hay otra sino los números", agregando que "no tiene nada que ver la historia externa de la obra literaria. Es la obra misma como cosmos cerrado en sí, con sus leyes internas lo que importa"; todo esto que a ciertos escritores les suministra argucias agradables para evadir responsabilidades, y excusas míticas para la incapacidad de comunicarse, a los poetas clasistas deberá hacerlos rechazar enérgicamente la sola posibilidad de un entendimiento con tal aberración formalista, aunque parta de un criterio válido: el estudio de la forma, el mismo que es mistificado o desnaturalizado. "Si bien son indudables -dice Roberto Fernández Retamar- el interés y la utilidad que puede tener describir con precisión las estructuras de una obra literaria, el que ello se realice sin remisión alguna a la valoración de la obra hace que aquella tarea se ejerza sobre un objeto que lo mismo debe merecer nuestra admiración que nuestra indiferencia, o incluso nuestro rechazo" (Ibíd).

(11) Cof. Roberto Fernández Retamar, "Algunos problemas teóricos de la literatura hispanoamericana", En: Revista de Crítica literaria hispanoamericana N° 1, Lima, 1975, El texto de Dámaso Alonso se titula Del siglo de oro a este siglo de siglos, 1962.



La poética clasista, pues, no reduce su estudio a la muda contemplación de los mecanismos técnicos, aunque sabe que es en virtud a ellos que el lenguaje poético llega a ser lo que es. Sin embargo sabe -y es lo que el formalismo escamotea- que esos medios técnicos no son fórmulas mágicas, sino reflejos de una realidad cultural, social, de una estructura mayor⁽¹²⁾. Nada de lo producido por el hombre puede ser calificado de partenogenético. Todo producto humano -incluido lo poético- depende de ese humus real que nutre al hombre. Sin él la técnica -cualquier técnica- no sería sino flor de invernadero, aislada y sin ningún vínculo con la vida.

Y, entonces, aquello que se ofrecía como un método "fecundante", se descubre como una ideología alienante. Y más aún cuando, soberbiamente, se dispone a invadir todas las disciplinas del saber, con la intención, ahora explícita, no de auxiliar a la sabiduría, sino de asumir su dirección general. Recurrir al 'estructuralismo' como método y que nos salga proponiendo adoptar sus conceptos de 'autonomía', 'independencia' y 'vida propia' del poema, sería un desliz tan inadmisiblemente como si -según parábola de Marx- un sastre al que encar-

(12) "Tomar una obra literaria para ver la estructura que 'en ella' hay no responde a la visión de un estructuralismo integral. El asunto queda así reducido al mito de la creación artística. Si el estudio interno de la obra es la primera condición de la crítica, sólo es una condición que nos permite remitirnos a una 'estructura en que' la obra toma su debido lugar. El estudio de la obra literaria permite encajarla en una estructura, una estructura que no es literaria (pues las cosas no se explican por sí mismas), sino una estructura que condicione el lugar de esa obra, dentro de la cual la obra se explica en virtud de las presiones exteriores que hacen, en primer lugar, que 'sea' y, en segundo, que 'sea así'. La objeción más corriente es: 'pero eso no es literatura; eso es sociología'. Por una parte, el término 'sociología' es bastante vago en este caso y parece más bien un denuesto de situaciones sin salida. Por otra parte, pretender explicar la obra literaria por la literatura en sí, es explicarla al fin y al cabo por la misma obra literaria" (...) "la realidad de un elemento dado comienza a partir de sus bordes; lo que no es es lo que lo hace ser". Luis Angel Fernández, "Problemas del estructuralismo", En: Casa de las Américas N° 47, 1968, p. 137.

qué un frac parisiense me trajera una toga romana alegando que ésta corresponde a la eterna ley de la belleza.

Empero, cabe precisar que esta recusación ideológica del formalismo no implica anulación del trabajo formal en lo artístico o de su estudio en lo teórico. Lo formal no es instancia privativa, exclusiva, feudataria del formalismo. Este hace -en todo caso- su deformación. La forma artística es -¿qué duda cabe!- la razón de ser del arte y el punto de partida de la estética. Cada artista o cada poeta está obligado a perfeccionar su técnica, sus medios expresivos, su aparato formal. Recomendándolo, la poética clasista no lo administra. Nada más necio, enseñar a ser artista, y menos a un artista. Es, pues, inobjetable que los poetas clasistas deben elevar la calidad de su trabajo sin restricciones, pero también sin concesiones, teniendo siempre presente que la técnica es un medio, no un fin, y que está en perenne evolución ("Mi técnica está en constante elaboración, según Mariátegui", aceptaba César Vallejo). La poética clasista reconocerá esa calidad artística, esa estructura ya lograda. Vehículo y, a la vez, vínculo de estructuras mayores. Pero no se detendrá a explicar o describir su armazón inmanente. Incidirá más bien en esa 'correspondencia' -no mimética, no fotográfica- de arte y vida, de poesía y realidad. Detenerse a estudiar los medios técnicos de un poema admitido bello (y a cuya belleza no agregará nada el que se sepa su trabazón estructural) puede sí permitir comprender la importancia de los géneros literarios y la historia de las formas y artificios poéticos y, en consecuencia, a ayudar relativamente a entender cómo ha sido construido dicho poema; pero no alumbrará nada respecto a su peculiaridad histórica, a su personalidad y originalidad ínsita. La técnica no es precisamente lo que diferencia a un poema de otro, ni siquiera a un poema y un escrito que no merece tal nombre,



porque, justamente, lo único que pueden tener en común es una cierta retórica, un conjunto de recursos expresivos, algo insuficiente por cierto para individualizarlos. Una vez admitido que el método compositivo en un poema, por ejemplo, de Rubén Darío y en otro de José Santos Chocano, es el mismo, no sabemos en realidad nada de cómo son en concreto ambos poemas, por qué uno es distinto del otro e inconfundible con él, por qué expresan una diversa concepción del mundo y por qué despiertan pensamientos e impresiones diversos (13).

La poética clasista no se subsume en una permanencia estética o extasiada de las bellezas formales. Es ilusorio quedar atrapado en los bellos salones del arte. Vale más permanecer alerta en los dominios de la vida, de la que el arte -precisamente- procede. Confrontación saludable (14). Para develar la concepción del mundo que sustenta a todo poema -objetivo básico de nuestra poética que es, valga lo rudo de la expresión popular, como distinguir el grano de la paja- no se puede hacer limitándose al postulado formalista de hincar sólo en la epidermis o afeite del poema, para así determinar si es bello o no, o si lo es menos que otro. Ejercicio de ociosos. Si bien lo inmediato de la poesía es su forma artística, quien la juzga debe ir más allá. Y el método dialéctico marxista autoriza y exige discernir y evaluar los fundamentos formales

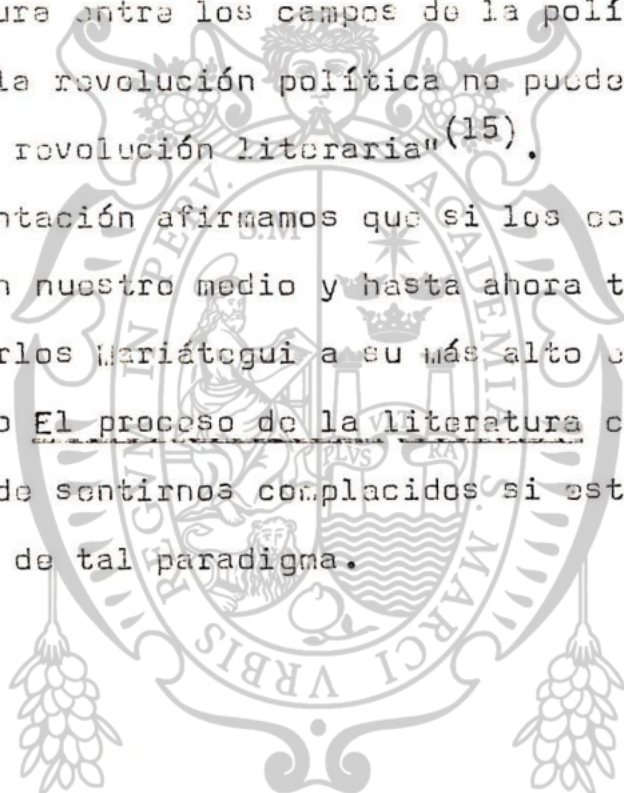
(13) Cf. Romano Luperini, "Las aporías del estructuralismo y la crítica marxista", En: Casa de las Américas N° 55, p. 19.

(14) Es menester subrayar, sin embargo -con Stólovich-, que "un enfoque determinado para el estudio estético en principio no puede rechazarse por sí mismo si facilita la comprensión de algún aspecto de la relación estética. Es desatinado, a nuestro entender, manifestarse contra el enfoque semiótico en estética, identificándolo con el método del estructuralismo formalista. Asimismo, es absurdo rechazar el enfoque sociológico arguyendo que en otros tiempos la sociología vulgar causó no pocos estragos en el campo de la estética" Naturalez de la valoración estética, 1975, pp. 18-19.



virtud a su carga -o aligeramiento- de realidad. Esto para la poética clasista es perentorio en función a los intereses concretos de la revolución. Por eso traza su táctica y estrategia en torno a las obras producidas por las clases que concurren a la transformación revolucionaria de la sociedad: proletariado, campesinado y pequeñaburguesía. Y por eso consideramos que con justo aprecio dice Antonio Melis que "la preocupación de José Carlos Mariátegui, partiendo de una posición francamente clasista y consecuentemente antirreformista, es la de evitar una fractura entre los campos de la política y del arte. Las vías de la revolución política no pueden ser divergentes de las de la revolución literaria" (15).

Con esa orientación afirmamos que si los estudios literarios marxistas en nuestro medio y hasta ahora tienen precisamente en José Carlos Mariátegui a su más alto exponente, y a su séptimo ensayo El proceso de la literatura como modelo capital, habremos de sentirnos complacidos si este trabajo logra la emulación de tal paradigma.



prologómanos
a una poética
clasista

(15) "Estética, crítica literaria y política cultural en la obra de José Carlos Mariátegui", En: Textual N° 7, INC, Lima, junio, 1973, p. 66. (Subrayado nuestro).



CAPITULO PRIMERO



prolegómenos
a una poética
clasista



NO SE PRESTA
A DOMICILIO



074

1. Los estudios literarios y la sociedad de clases

La sociedad peruana, como toda la sociedad occidental -de la que es subsidiaria-, se halla dividida en clases.

Es ésta una verificación que no es de incumbencia sólo de los estudios sociológicos. Las diferentes disciplinas que conforman las ciencias sociales y/o humanidades, tienen también la potestad de acogerse a esa palmaria constancia para sus fines específicos.

Partimos de ese criterio básico para fundamentar que los estudios literarios no sólo pueden sino que deben tomar en cuenta ese condicionamiento. Nosotros lo haremos, pero no para desarrollar una descripción puramente de la sociedad peruana o de su estratificación en clases. Nos sirve, de manera especial, como base para objetivar una tipificación ideológica referida a las concepciones del mundo de las dos grandes clases que polarizan el complejo espectro de la sociedad contemporánea: la burguesía y el proletariado⁽¹⁾. Pero el precisar que este criterio de clase -aplicado a la poética- no necesariamente desemboca en conclusiones sociológicas sino estéticas o artísticas, no equivale a divorciar estas instancias de las determinaciones sociales. Incidimos -en todo caso- en la caracterización de clase porque ésta (entre otras razones, y más que cualquier otra incisión) tiende a hacer peculiares los objetos de estudio de las ciencias históricas. Ya en 1929, José Carlos Mariátegui saludaba este tipo de enfoque señalando

(1) "Nuestra época -leemos en el manifiesto Comunista-, la época de la burguesía, se distingue ... por haber simplificado las contradicciones de clase. Toda la sociedad va dividiéndose, cada vez más, en dos grandes campos enemigos, en dos grandes clases, que se enfrentan directamente: la burguesía y el proletariado". Marx y Engels, Obras Escogidas, 1969.

do que:

"Recién han comenzado a aparecer los trabajos serios de crítica marxista que realizan un estudio concienzudo de la realidad de estos países, analizan su proceso económico, político, histórico, étnico, prescindiendo de los moldes escolásticos y académicos y plantean los problemas actuales en relación con el hecho fundamental, la lucha de clases"(2).

Hacemos estas aclaraciones previas tomando en consideración ciertos argumentos que, en ese sentido, recusan dicha opción. Como ilustración de ese pseudo conflicto veamos lo que dice un poeta checo:

"Eliminando un poderoso polo, llamémosle de la forma que fuere, o al reducir toda la problemática al elemental aspecto de las relaciones sociales, nos estaríamos impidiendo ver el enorme movimiento pleno de cambios, un movimiento que no termina, y no comprenderíamos esos modernos mitos asombrosos, que son creados por un poeta moderno tras otro, hasta los actuales nerudas y guillenes, saint john-perses y bretones"(3).

Pero lo que en realidad hay es una total incomprensión del fenómeno. No se trata de "eliminar" ningún polo. De lo que se trata, sí, es de subrayando su existencia- oponerlos y no diluirlos, contrastarlos y no amalgamarlos o mixturarlos. Ya Carlos Marx, en una suerte de precisión metodológica, decía: "Lo 'interesante' en una función no es el excluir al otro, sino el ejercer y el realizar nuestras propias fuerzas esenciales"(La Sagrada Familia, 1967, p. 107). Todo lo cual, por lo demás, no 'impide ver el enorme movimiento pleno de cambios'. Por el contrario, permite apreciarlo mejor, sin escamotear la existencia de esos 'cambios' en el ámbito de la poesía clasista, pues para la "poesía en general" (como la humanidad para la burguesía) sólo es digna de aprecio, exégesis o simple consideración de existencia la poesía (o la humanidad)

(2) "El problema de las razas en América Latina", Obras Completas N° 13, p. 23.

(3) Lumir Cvirny, "Rubén Darío", En: Casa de las Américas N° 42, 1967, pp. 7-14.

burguesa. Por eso, cuando el mismo poeta checo insiste en su idea de que "quien mira el arte y la poesía como una parte de la ideología, del sistema conceptual de cierta clase social, tiene dificultades tanto con la poesía como con la ideología, pues mezcla dos campos diferentes" (Ib), ya sabemos a qué atañernos respecto de un posible "marxismo" (no declarado) que pudiera profesar. Puesto que para el marxismo la ideología de los autores se refleja en sus obras, consciente o inconscientemente. Y como la ideología tiene un carácter de clase, éste no deja de estar presente en las obras de que se trate. Pensar lo contrario equivale a 'independizar' tales obras no sólo de su correlato social sino, consecuentemente, de la vinculación con su lucha insoslayable, patente, agonal.

"Quienes sostienen de palabra que el arte y la literatura están por encima de las clases, de hecho preconizan el arte y la literatura burgueses y se oponen al arte y la literatura proletarios" (4).

La sugerencia, pues, de un arte independiente de la realidad, de la sociedad, de la política, de las clases, es una premisa teórica de la burguesía. Sin embargo, ese acusado temor a la lucha de clases no es sólo exclusivo de los teóricos burgueses. Ese anticlasismo es usufructuado también por el revisionismo (o pseudo marxismo, cuyo carácter de clase pequeño -o gran- burgués se aterroriza ante el maximalismo proletario y opta por la escalada reformista). Los revisionistas demuestran su ligazón con la ideología burguesa incluso al no ocuparse de estos tópicos, es decir, cuando actúan como si la lucha de clases y el proletariado no existieran para la literatura o la literatura para ellos.

Y se sabe que Marx fue uno de los primeros socialistas que

(4) Mao Tse Tung, "Intervenciones en el Foro de Yenán sobre arte y literatura", En: Obras Escogidas, T.3, p. 75.

supo situarse, sin ambages, en el terreno de la teoría y la práctica, en el punto de vista de la lucha de clases, y a simismo destacar los intereses del proletariado en oposición a los de la pequeñaburguesía. No es de extrañar que se encon trase a menudo en conflicto con los teóricos del socialismo pequeñoburgués. Y nunca cesó en esa polémica. Hacerlo hubiera sido renunciar a la idea de agrupar al proletariado en un par tido distinto, persiguiendo su propio fin histórico, sin de- jarse llevar a remolque de la pequeñaburguesía.

"Nuestra tarea -decía Marx en 1850- consiste en en- tregarnos a una crítica implacable dirigida aún más contra nuestros pretendidos amigos que contra nues- tros enemigos declarados, y renunciamos con placer -al adoptar esta actitud- a una fácil popularidad de magógica" (5).

El principio rector, pues, básico, fundamental de cual- quier análisis marxista es el de la lucha de clases al que Marx denominara 'el motor de la historia'. Nuestra visión cla- sista de la poesía se basa en él. Y es así que proponemos la fundamentación de nuestro trabajo en correlato con la socie- dad en que se inserta, la sociedad peruana, una sociedad divi- dida en clases antagónicas e inconciliables. Clases éstas que desarrollan -en condiciones también distintas- una cultura y un arte determinados por sus respectivas ideologías, concep- ciones del mundo e intereses concretos de su vida material (6).

Empero, este modo de enfocar la poesía, siendo decisivo, no puede considerarse ya sin más ni más como marxista, en tan- to hay otras tendencias actuantes en el plano ideológico -y

(5) Cf. J. Plejanov, El arte y la vida social, 1937.

(6) "Los hombres -dice Marx-, al establecer las relaciones so- ciales con arreglo al desarrollo de su producción material, crean también los principios, las ideas y las categorías con- forme a sus relaciones sociales. Por tanto estas ideas, estas categorías, son tan poco eternas como las relaciones a las que sirven. Son productos históricos y transitorios", Crítica de la economía política, 1961, p. 90.



de carácter burgués o pequeñoburgués- que le confieren especial -si no igual- importancia. Cedemos a Lenin la palabra para la aclaración respectiva:

"A menudo se dice y se escribe que lo fundamental en la teoría de Marx es la lucha de clases. Pero no es exacto. De esta idea equivocada se deriva con gran frecuencia una tergiversación oportunista del marxismo y su falsificación en un sentido aceptable para la burguesía. En efecto, la teoría de la lucha de clases no fue creada por Marx, sino por la burguesía, antes que Marx, y es, en términos generales, aceptable para la burguesía. Quien reconoce solamente la lucha de clases no es aún marxista, puede mantenerse todavía dentro del marco del pensamiento burgués y de la política burguesa. Limitar el marxismo a la teoría de la lucha de clases significa cercenar el marxismo, tergiversarlo, reducirlo a algo aceptable para la burguesía. Marxista sólo es quien hace extensivo el reconocimiento de la lucha de clases al reconocimiento de la dictadura del proletariado. En ello estriba la más profunda diferencia entre un marxista y un pequeño (o un gran) burgués ordinario. Esta es la piedra de toque con la que debe comprobarse la comprensión y el reconocimiento reales del marxismo" (7).

De tal suerte, pues, que la teoría de la lucha de clases es básica para el marxismo. Pero insuficiente sino se la hace extensiva al reconocimiento de la dictadura proletaria, de la independencia política y teórica del proletariado. Por eso, cuando las clases dominantes a través de sus intelectuales, tratan de establecer la universalidad de sus valores, los marxistas precisan que los valores de las diferentes clases de una sociedad determinada no son diluibles sino opuestos, porque son reflejos de modos de vida contrarios (8). Y es así que la burguesía -o clase económica y políticamente dominante en la sociedad capitalista-, a partir de su posición infraestructural o de producción material, elabora una superestructura -valorativa (ideas, categorías, ideología en una palabra) que

(7) El Estado y la revolución, Obras Escogidas, T. 4, p. 341, subrayados de Lenin.

(8) "... los hombres que producen las relaciones sociales con arreglo a su producción material, crean también las ideas, las categorías; es decir, las expresiones ideales, abstractas de esas mismas relaciones sociales". Carta de Marx a P.V. Annenkov, OE, 1969, p. 716, subrayados del autor.

orienta sus manifestaciones artísticas y literarias. Lo mismo acontece con el proletariado, aunque sus mecanismos de orientación o difusión precisen de otros cauces, como -por ejemplo- suplir el apoyo editorial y la distribución al público, sin periódicos ni librerías que garanticen su eficacia⁽⁹⁾. Nos acogemos, pues, al principio de que toda clase social posee una visión de la realidad peculiar que la hace diferenciarse de otra u otras clases⁽¹⁰⁾. Y, por supuesto, tal diferenciación no tiene la verticalidad que un prejuicio maniqueo pueda suponer. En sus fueros pueden constatarse interferencias y hasta intercambios. Las clases no son compartimentos estancos ni operan aisladamente. Aunque sus modos de vida e intereses concretos sean privativos, la dinámica social imprescindible de la lucha de clases las interrelaciona. Ya sea oponiéndose o aliándose o, también, asimilando otros elementos disímiles a ellas las clases compulsan una reciprocidad activa. Y esos 'elementos disímiles' aludidos constituyen las clases de transición, las capas medias de la sociedad: el campesinado y la pequeña burguesía. Y -así como las clases principales- también elaboran sus manifestaciones culturales y artísticas propias, inherentes a su propia idiosincrasia. Sin embargo esa elaboración manifiesta decidirá su carácter de clase identificándose con una u otra clase de las dos fundamentales en la contienda, en la lucha, en la guerra social.

(9) Estas deficiencias son salvadas publicando y distribuyendo de motu proprio poemarios y revistas. Nuestra propia experiencia lo refronda. Activando en diferentes pueblos de nuestra patria. Y en diferentes escenarios, como sindicatos, escuelas, barrios populares, calles y plazas. Y, precisamente, -esta praxis nos hizo entrar en relación con un modo de concebir el arte y la literatura tendencioso, que aspira a concurrir -como quería Mariátegui- a crear el socialismo en el Perú.

(10) "Por causa de la concepción del mundo -señala Gramsci- se pertenece siempre a una determinada agrupación, y precisamente a la de todos los elementos sociales que comparten ese mismo modo de pensar y de obrar". Antología, 1977, p. 365.



2. Clases y lucha de clases.

La historia de la humanidad no conoce en su decurso un solo estadio de la sociedad que no esté signado por la oposición de las clases. La no existencia de clases en el comunismo primitivo escapa al ámbito de la historia, pertenece a la prehistoria⁽¹¹⁾. Es iluso pretender 'saltarse a la torera' el hecho de que en toda etapa histórica se ha dado la opresión de unas clases por otras. Lo cual originó otra oposición concreta, la existencia de los explotados y los explotadores. Es ésta una dicotomía basada en la concepción marxista de las clases, a las que define por la propiedad o no propiedad de los medios de producción. Y, en tal sentido, ambos polos de la contienda autoexplican su situación frente a los otros en virtud a sus intereses. Los explotadores por mantener su régimen de explotación, y los explotados por transformarlo o suprimirlo y de esa manera crear otro más humano, más justo. Eso ocurrió con la burguesía frente a la aristocracia feudal, y con ésta en relación con el régimen esclavista.

Y así como en el seno de la sociedad feudal se gestó y alumbró la clase que la transformaría -revolucionándola- la burguesía; asimismo, en el seno de la sociedad burguesa se ha gestado la clase llamada a transformarla, el proletariado. En la actual situación de la historia universal en la que la burguesía ejerce su dominio sobre todas las demás clases, el proletariado se erige en la clase conductora de la revolución, de la transformación social. Todas las demás clases explotadas o siguen el camino que la clase proletaria desbroza o, de lo con-

(11) "La historia de todas las sociedades que han existido hasta nuestros días es la historia de las luchas de clases". Carlos Marx y F. Engels, Manifiesto Comunista, OE, 1969, p. 32.

trario, pierden el rumbo de la historia, condenándose a seguir uncidas al carro de la burguesía⁽¹²⁾.

Ese enfrentamiento, así simplificado (la lucha entre dos clases), no excluye, pues, la participación de otras 'clases' (campesinado, pequeñaburguesía) en el conflicto. Pero la participación de éstas no es independiente, aislada. Este fenómeno es mucho mejor perceptible en la lucha práctica, en la lucha por la existencia, que es en última instancia la que define la filiación ideológica. En el plano de la ideología es menos fácil de discernir esa identificación o toma de partido; pero, de hecho, existe. Toda manifestación intelectual refleja o comporta un carácter de clase, manifiesta la vinculación implícita o explícita con la concepción del mundo o los intereses de una u otra clase.

Ahora bien, las clases secundarias (o de transición, como específicamente son denominadas en el Manifiesto), conforman una sola 'clase media', es decir, genéricamente son pequeña burguesía. "El campesinado -dice Lenin- es el sector más numeroso de toda la masa pequeñoburguesa". Y, en otro momento, es específica: "La gran masa, inestable, vacilante, la que está más próxima al campesinado ... por su definición científica de clase, es pequeñoburguesa"⁽¹³⁾. De toda esa masa pequeñoburguesa, el campesinado se diferencia por su carácter rural, mientras el resto es pequeñaburguesía urbana. No obstante ser

(12) "La teoría de la lucha de clases, aplicada por Marx al problema del Estado y de la revolución socialista -afirma Lenin-, conduce necesariamente a reconocer la dominación política del proletariado, de su dictadura, es decir, de un poder íntegro y directamente respaldado por la fuerza armada del pueblo. El derrocamiento de la burguesía sólo puede realizarse mediante la transformación del proletariado en clase dominante, capaz de aplastar la resistencia inevitable y desesperada de la burguesía y de organizar para el nuevo sistema económico a todos los trabajadores y explotados". El Estado y la revolución, OE, T.4, p. 333. (Subrayados del autor).

(13) La enseñanza de la crisis, OE, T.4, p. 68.



'lo rural' y 'lo urbano' elementos diferenciadores, incluso determinantes para sus respectivas concepciones del mundo, el hecho decisivo que las unimisma en la estructura social es el estar ubicadas entre la burguesía y el proletariado⁽¹⁴⁾. Pero asimismo estas dos clases se diferencian entre sí, a su vez, de las dos principales, por poseer intereses específicos distintos. Y, justamente, la lucha de clases tiene su origen en la oposición, desde el punto de vista económico -la propiedad o no propiedad de los medios de producción-, de las diferentes clases. Esa lucha se manifiesta por la contradicción de intereses de clase, que son de toda índole no sólo económicos aun que éstos sean los decisivos, en última instancia. Pero si bien es cierto que la oposición o divergencia entre los intereses de las clases es terreno abonado para la lucha entre ellas, también lo es que esa oposición o divergencia puede ser antagónica y no-antagónica⁽¹⁵⁾. Y en este caso de oposición no-antagónica se puede verificar una coincidencia de intereses que tiende a hacer posible una actuación en común sin que por ello se diluyan o mezclen sus ideologías o concepciones de clase. Por ejemplo, los campesinos constituyen una clase de pequeños propietarios privados (aun en el caso de aquellos campesinos sin tierra, su máxima aspiración es poseerla). Su interés, su lucha se centraliza en función a ese núcleo de atracción: la tierra. Ya sea para conservarla o para poseerla. Pero se hallan también interesados, al igual que la clase obrera, en emanciparse del yugo del capital que arruina el campo y también exprime su trabajo. Esa comunidad de intereses determina la posibilidad de forjar una alianza entre obreros

(14) En el decurso de este estudio utilizaremos, simplemente, la nomenclatura de 'campesinado' y 'pequeñaburguesía', prescindiendo de la diferenciación de 'lo rural' y 'lo urbano'.

(15) Cf. Mao Tse Tung, "Sobre el tratamiento correcto de las contradicciones en el seno del pueblo", OE, T. 5, pp. 419-458.

y campesinos, así como entre ellos y otras capas trabajadoras de la pequeñaburguesía. Y ésta -la pequeñaburguesía-, lógicamente, no aspira a la posesión de la tierra; pero tiende a la propiedad individual. Y éste es el cordón umbilical que la ata a la burguesía. Empero, como realmente no posee esa propiedad tiene que vivir de su trabajo lo cual la liga al proletariado. Sin embargo, en el derrotero de la lucha de clases, al enfrentarse a un enemigo común, pueden coincidir temporalmente los intereses de todas esas clases, que son diversos por su naturaleza social, pero similares por su proyección política.

La lucha de clases se deja sentir en todas las esferas de la vida social. Las clases luchan por sus intereses económicos, o sea por desempeñar cierta función y ocupar determinado lugar en la producción y distribución de los bienes materiales. Y puesto que el Estado defiende los intereses de las clases dominantes, los mismos que hallan su expresión concentrada en la política, en los intereses políticos de las clases, la lucha que se libra al principio en el terreno económico se desplaza al dominio de la política, transformándose entonces en una lucha por el poder político. Los cambios de regímenes políticos que se operan en los distintos tipos de Estado, siempre son resultado de los cambios que se producen en la correlación de clases en el curso de la lucha entablada entre éstas.

En la vida espiritual de la sociedad de clases, es decir en la lucha que libran las ideas morales, religiosas, políticas, artísticas, etc., siempre se refleja, en última instancia, la posición de tales o cuales clases, es decir, sus intereses económicos, sociales y políticos.



3. La poesía clasista.

Si la burguesía tiene sus artistas que obran en función a sus intereses, lo mismo ocurre con el proletariado. Y los artistas que de estas clases surgen reflejan no sólo su mundo, su realidad, sino además sus aspiraciones. Todo lo cual tiene una marca de clase. Y ambas clases, independiente una de otra, han gestado las dos grandes líneas ideológicas que dominan la sociedad moderna. No hay camino intermedio, no hay ni puede haber un 'tercer camino'. Las "formas ideológicas" de las clases de transición no son autónomas, son ambivalentes, con propensión a inclinarse para uno u otro polo de la contradicción fundamental. Ya Lenin señalaba que "es una vieja verdad marxista" el hecho de que la posición de la pequeñaburguesía es inestable. Y esa inestabilidad, esa ambivalencia les confiere su rasgo característico (16).

Stanislav Osowski -en su libro Estructura de clase y conciencia social-, definiendo al marxismo, dice que es "una doctrina que percibe en la lucha de clases el motor de la historia y el fundamento de su programa político. Una doctrina que busca en los antagonismos de clases la explicación de todos los procesos históricos y en la que todos los fenómenos culturales reciben una interpretación clasista". De tal suerte que -agrega más adelante Osowski-

"si todas las luchas políticas o religiosas han de ser luchas de clases, si a las diferentes corrientes literarias y artísticas hemos de conferirles una base de clase, si en las normas morales hemos de buscar un reflejo de los intereses de clase y de los prejuicios de clase, en ese caso es preciso recurrir

(16) "En los países donde se ha desarrollado la civilización moderna se ha formado -y, como parte complementaria de la sociedad burguesa, sigue formándose sin cesar- una nueva clase de pequeños burgueses que oscila entre el proletariado y la burguesía". Marx y Engels, Manifiesto, OE, 1969, p. 55.

a un número de clases mayor que a las dos clases fundamentales del Manifiesto Comunista". pp. 114-116.

No se trata, pues, de segregar a nadie, sino de hacer las de limitaciones pertinentes. La poesía burguesa por un lado y la poesía proletaria por otro. Para la poética clasista, como pa ra el marxismo, la poesía proletaria es la que debe ser defen dida y difundida principalmente (no exclusivamente). Porque la lucha de clases no deja de estar presente en el plano ideo lógico e inclusive debe librarse también con los poetas de la pequeñaburguesía (revolucionarios) que no admitan este derecho del proletariado de defender su independencia no sólo políti ca sino también cultural y artística.

Pero, como precisa Bertolt Brecht, "hemos de partir de lo que haya de arte progresista. Hay que analizarlo; lo que haya de aprovechable hay que tratarlo con el mayor cuidado y reco mendar su imitación. Lo que en él no responda a las necesida des de una sociedad que evoluciona rápidamente, hemos de cri ticarlo en buena camaradería. Un arte que está totalmente di rigido incluso en cuestiones de estilo y gusto, no puede a su vez dirigir"⁽¹⁷⁾.

El tema central de nuestra tesis es el estudio orgánico e independiente de una poesía que o bien forzosamente se trata de encasillar dentro de una "poética general", creada a partir de criterios o postulados estéticos burgueses, o, en caso con trario, simple y llanamente, se la ignora o margina. Es ésta para nosotros una poesía a la que denominamos clasista⁽¹⁸⁾. Y lo es en tanto sea creada por poetas pertenecientes a cual quiera de las clases sociales que, diferenciándose en sus

(17) El compromiso en literatura y arte, 1973, p. 421.

(18) La primera exposición pública de este planteamiento la hicimos al responder a una encuesta sobre "Poesía Popular" hecha por la revista Lluvia. Cf. N° 4, Lima, julio, 1979, p.20.

intereses materiales y, por lo tanto, en su concepción ideológica, tienen en común su condición de explotadas como clases trabajadoras, a quienes explotan las clases que no trabajan⁽¹⁹⁾. Esas clases explotadas, esas clases trabajadoras: proletariado, campesinado y pequeñoburguesía, elaboran una poesía distinta a la poesía dominante: burguesa y/o aristocrática.

La expresión poesía clasista, empero, podría ser tomada como un enunciado tautológico. Hecho ocurrido con los términos 'social', 'política', 'comprometida' que complementaban al de 'poesía'. Porque se puede aducir que toda poesía es expresión de una clase social determinada y, por tanto, se arguirá que la literatura burguesa también es 'clasista', como lo es la misma sociedad de que procede. Pero --retrucamos-- no todas las clases sociales asumen para su arte esa condición o fundamentación. Aún no se disipan los anhelos corporativos de "borrar" los límites --e, ilusamente, las contradicciones-- de clase. Además, "para los burgueses la palabra 'burgués' se ha convertido en un insulto"⁽²⁰⁾, o --para decirlo con Lenin-- los "mentirosos, sofistas y pedantes burgueses aceptan la lucha de clases sólo como un hecho descriptivo".

La poesía clasista y la poesía burguesa, en tal sentido, las concebimos como dos momentos de un solo proceso, como las dos caras de una misma medalla; la literatura nacional. En la sociedad de clases no existe --jamás ha existido-- una literatura nacional unívoca. Su escisión --en la sociedad moderna-- obedece a la oposición de las clases en pugna en la contienda so

(19) Carlos Marx dice: "En la medida que el trabajo se desarrolla socialmente, convirtiéndose así en fuente de riqueza y de cultura, se desarrollan también la pobreza y el desamparo del obrero, y la riqueza y la cultura de los que no trabajan". Crítica del Programa de Gotha, OE, 1969, p. 338.

(20) Emmanuel Berl, El burgués y el amor, Ed. Argos, Buenos Aires, 1947, p. 11.

cio-política; la burguesía y el proletariado.

Consideramos, entonces, que toda literatura nacional es una literatura de clases; responde, es reflejo de las diferentes concepciones e intereses de las clases que conforman una nación específica.

"El marxismo -asegura José Carlos Mariátegui en su importante séptimo ensayo- clasifica a la literatura en feudal o aristocrática, burguesa y proletaria". Por nuestro lado pensamos, sin embargo, que esa clasificación puede variar sus incisiones en cada nación según sus peculiaridades y sin negar, por supuesto, el principio básico de clase ni su proyección o perspectiva revolucionaria. El mismo Mariátegui, en su momento, utilizó otra nomenclatura. Es decir, se trata de adecuar ese esquema marxista a los "órdenes" nacionales en los que hay la presencia de estratos de clase diversos que gravitando como el campesinado y la pequeñaburguesía en favor del proletariado, lo hacen con requisitorias propias en su práctica artística.

Es decir, como a las obras poéticas del campesinado y la pequeñaburguesía, cuya característica de clase no las haga contrarias a las aspiraciones del proletariado, no podemos clasificarlas como burguesas porque, precisamente, no están admitiendo los valores burgueses. Pero tampoco podemos llamar las proletarias, porque en su concepción del mundo y en su prospección de la realidad pesan valores no proletarios. De ahí deriva nuestra propuesta de denominar a esa práctica literaria poesía clasista, considerando los valores artísticos en correlato con los valores éticos y políticos que sus mismas vivencias de clases explotadas generan. Valores éstos ignorados por los estudios literarios predominantes, establecidos y tenidos como válidos y eternos. No obstante esa ignorancia, la creatividad clasista prosigue en su avatar, porque, como

dice César Vallejo,

"a la masa militante, a la masa materialista, a la humanidad de base, cuyo destino contiene una vasta reacción, saludable y creatriz, contra el intelectua-
lismo y el vicio de la abstracción por la abstrac-
ción, lo que le hace falta en estas horas de combate
y de praxis tangible, es el impulso y el coraje cla-
sistas". (21).

Remarcamos que la poesía proletaria es también parte inte-
grante de esa praxis literaria clasista. Y, más aún, es su a
banderada. Con la literatura burguesa no hay problema. Esta
no necesita presentaciones ni enjuiciamiento de nuestra parte
(a no ser como elemento de confutación), en tanto es perfecta-
mente identificable y harto conocida, difundida y estudia-
da (22).

Nuestro objetivo es, pues, rescatar a la poesía clasista
del ámbito genérico de una 'poesía nacional' indiferenciada.
Tratamos de asignarle individuación y organicidad, de hacerla
clasificable según sus propios méritos y niveles artísticos,
de variable calidad (lo cual ocurre también, por lo demás,
con la poesía burguesa), y en función de sus intereses y pers-
pectivas. Porque la poesía clasista no es 'gratuita' o efec-
tista. Ha sido y es una práctica poética interesada. Y su in-
terés es la lucha ideológica: la lucha por el socialismo. Y
es esta perspectiva la que le confiere su singular identidad.

En la actualidad la lucha de clases a nivel internacional
-en el nivel de la revolución mundial- se caracteriza por la

(21) Rusia ante el segundo plan quinquenal, 1965, p. 148. El
subrayado es nuestro.

(22) Así como integramos en la fórmula poesía clasista la
práctica poética de las clases trabajadoras o de sus represen-
tantes artísticos, asimismo asignamos al modelo de poesía
burguesa la amplitud de abarcar la obra de los escritores pro-
venientes de las clases terrateniente y pequeñoburguesa hosti-
les a las aspiraciones proletarias y favorables a la burgue-
sía. Los modos de vida aristocráticos han sido absorbidos o
asimilados por la burguesía; y el espíritu feudal, aristocrá-
tico, terrateniente, tiende a diluirse en ella. Cf. J.C. Ma-
riátegui, Defensa del marxismo, OC, T.5, p. 75.

tendencia del proletariado a instaurar el socialismo y la ten
dencia de la burguesía por conservar el capitalismo. El prime
ro por crear -en expresión mariateguista- un orden nuevo, la
 segunda por conservar el viejo "orden". Esta es una situación
 que se da en todos los países del orbe capitalista. Y, en ta
les condiciones, todas las fuerzas concurren a polarizarse en
 los dos campos antagónicos -y magnéticos a la vez- de la con
tienda.

El poeta, el literato, el artista, se hace también partí
cipe de esa lucha. Es una tendencia conducente a asumir -cons
ciente o inconscientemente- la ideología que pertenece a la
 clase directriz de la actitud que se adopta en tal disyunti
va (23).

Nosotros consideramos que el socialismo no es una aspira
ción sólo del proletariado, aunque él sea su abanderado o su
 conductor.

"Al educar al partido obrero, el marxismo educa a la
 vanguardia del proletariado, capaz de asumir el po
der y de conducir a todo el pueblo hacia el sociali
smo, de dirigir y organizar el nuevo régimen, de ser
 el maestro, el guía, el dirigente de todos los traba
jadores y explotados, en la tarca de organizar su
 propia vida social sin la burguesía y contra la bur
guesía". (24).

El socialismo es, en nuestra época, para todas las clases
 explotadas una aspiración tan querida como fue el sistema 're
publicano democrático' en la época en que la burguesía era u
na clase revolucionaria y que, representando los intereses de
toda la sociedad, luchaba contra la feudalidad y su sistema

(23) "Sean cuales fueren las clases, partidos o individuos de
 una nación oprimida que se incorporen a la revolución, tengan
 o no conciencia de este punto, lo entiendan o no en el plano
 subjetivo, basta con que luchen contra el imperialismo para
 que su revolución sea parte de la revolución mundial socialis
ta proletaria, y ellos mismos aliados de ésta". Mao Tse Tung,
Sobre la nueva democracia, OE, T.2, p. 361.

(24) Lenin, El Estado y la revolución, OE, T.4, p. 333. Subra-
 yado del autor. Ver también, J.C. Mariátegui, Indigenismo y
socialismo, OC, T.13, p. 217.

monárquico aristocrático. Pero, desde que la burguesía dejó de ser una clase revolucionaria y pasó a oponerse a las otras clases de la sociedad, a las que sojuzga desde el poder que detenta, dejó también de representar los intereses de toda la sociedad. Ese liderazgo le corresponde ahora al proletariado, a la clase obrera organizada, consciente de su rol histórico.

Sin embargo, para el triunfo definitivo del proletariado y sus aliados sobre la burguesía es menester ir acumulando elementos tanto materiales como espirituales, intelectuales, que conduzcan a ese desenlace. Esto trata de impedirlo la burguesía. Y en el plano intelectual, ideológico, que puede manipular a su favor, impone por ejemplo la idea del absoluto burgués. Es decir, impone su contenido a todas las manifestaciones de la cultura. Los teóricos de la burguesía ordenan y organizan criterios y valores que canonizan todo trabajo inscrito bajo su orientación. Y todos los trabajos que no se insertan en el círculo de su óptica son marginados o silenciados. Y cuando esos trabajos, por propios méritos, impiden ser pasados por alto, esos teóricos tratan de absorberlos, asimilarlos, mimetizarlos o negarlos en su esencia, en su carácter de clase.

4. La poesía clasista y el tema poético.

Porque entendemos la función de la poesía clasista como un supeditar el trabajo poético a intereses mayores, como una inserción de la obra literaria en el proceso revolucionario nacional y mundial, es que comprendemos y propugnamos su no limitación temática ni formal. Todos los temas y todas las formas son válidos si se los considera como medios para un fin mayor, y no como un 'fin en sí mismos'. La realidad po

see un sinnúmero de provincias. La poesía misma es parte de ella; no es una 'realidad aparte', y puede ser también su propio tema. Y, en efecto, si tomamos el caso de la poesía misma como tema poético veremos que puede ser tratado tanto por poetas de la burguesía como por poetas clasistas. Y éstos -es decir, los poetas clasistas- se inhibirían de hacerlo si se les pusiera el límite de tratar sólo el tema socio-político. Situémonos, a manera de ejemplo, ante dos poemas distintos, del tema aludido. Y veremos que son distintos no sólo por pertenecer a poetas diferentes sino, además, porque cada uno denuncia estar reflejando la realidad de manera dispar. Y, así, vamos a ver que uno de los poemas responde a la concepción realista, según la cual la ficción es subsidiaria de la realidad, es producto de un trabajo específico -artístico- y es, entonces, una 'forma especial de la producción' (Marx). Para el otro, contrariamente, la ficción es autónoma, adscribiendo así al formalismo (y, probablemente sin tener consciencia de ello, está -como también precisa Marx- conforme con el espíritu de la producción capitalista para quien los productos del trabajo aparecen como independientes del trabajador).

Esos poemas -o, mejor, fragmentos de poemas- pertenecen a dos autores diametralmente opuestos (aunque cada uno de singular maestría y peculiar importancia para las clases que representan: burguesía/proletariado), Martín Adán y César Vallejo. Los versos de Martín Adán dicen:

Poesía no dice nada;
Poesía se está callada
escuchando a su propia voz.

Desde nuestra consideración básica, estos versos son el reflejo de lo que en la realidad es la poesía para una determinada clase social, la burguesía. Y aunque en sí mismo ese fragmento encierre su propia negación porque esos versos sí dicen y hacen algo más que escucharse a sí mismos, lo cierto



es que no sólo está reflejando ese aspecto de la realidad, la poesía burguesa, sino además lo hace con su teorización (como categoría abstracta, como idea) que quiérase o no es favorable a la concepción del mundo, a la comprensión estética y a los intereses políticos de la burguesía. Y son dos hechos que el poeta ha encontrado en la realidad, en la sociedad, no es algo que él haya inventado de la nada, es decir, es algo que es taba al margen de su conciencia y que ésta no ha hecho otra co sa que reflejar. Y existiendo así, en la realidad, esos dos he chos son perfectamente válidos.

Ahora, que el crítico le oponga otro reflejo -igualmente real e igualmente válido- no niega su existencia ni lo devaluá a. Simplemente ese otro ejemplo convocado también es un refle jo, nada más que dependiente de otra concepción, de otra comprensión y de otro interés, proletarios. Leamos:

Quiero escribir pero me sale espuma.
Quiero decir muchísimo y me atollo.

Allí podemos apreciar que también hay una 'contradicción'. Pero no porque los versos se nieguen a sí mismos sino porque niegan, dialécticamente, rechazan una escritura fofa o vacua como la espuma, carente de sustancia real, carente de 'intensidad y altura'; un verso bello (como la espuma) pero sin médula, sin caudal. Y contradice -siempre dialécticamente- a la poética burguesa, porque para César Vallejo, como para la poética clasista, la poesía debe decir muchísimo.

Y esa no limitación temática obedece al hecho no sólo de que toda la realidad (que incluye las ideas, las abstracciones) es poetizable, sino además porque el tema por sí mismo no define el carácter de clase del poema. Por ejemplo, una invectiva 'contra los ricos' (como aquella contra 'la usura', de Ezra Pound) puede ser hecha desde la perspectiva burguesa. Y este caso puede ser ilustrado con un poema de Mirko Lauer:



y los sonidos que llenan el aire y de pronto lo adormecen
llegan del propio corazón del enemigo.

Este poema, en primer lugar, no es un poema realista (sin dejar, por ello, de ser un reflejo de la realidad). Y no lo es, porque para llegar a esa conclusión real previamente se ha de tenido en el malabarismo formal y -lo que es peor- ha pospues to -en una suerte de idealización poética- la desgarradora vi vencia del hombre, anteponiéndole el solaz de su "libertad" y tranquilidad individuales ("libremente pobres"... "qué es el dolor de los hombres/ cuando hay la alegría..."etc.). Y, en se gundo lugar, no es un poema clasista porque ni el tema ni esa conclusión real son vistos desde la perspectiva de las clases trabajadoras, sino -en todo caso- desde una ideologización pe queñoburguesa favorable a la burguesía, porque no lucha con tra ella sino y sólo la previene -indirectamente- por su rela jamiento y, al mismo tiempo, la advierte de la acechanza del 'corazón enemigo'.

La 'esencia' del poema clasista radica en la concepción y en la proyección ideológico-políticas que emanan de su confi guración (independientemente de su figuración temática). El poeta clasista no se regodea en la prestidigitación formal, es decir, no reduce su arte a la "purificación" del len guaje, despojándolo o aligerándolo de toda connotación o deng tación que no sean las 'puramente estéticas'. La euritmia ver bal, la imagería deslumbrante, el chispazo poético apabullan te que provoque el estallido admirativo del lector, rendido ante tanta belleza (aunque luego, en su fuero interno, pueda decir: 'lástima grande que no sea verdad tanta belleza'), no son, pues, inofensivas posturas. Tienen una carga ideológica y un carácter de clase definidos. Y el poeta clasista no puede caer en esta exacerbación formal porque su comprensión del fenómeno debe de ser dialéctica. Lo cual implica, en primer lu



gar, haber deslindado con la preocupación básica de saber si el arte depende de la realidad o es independiente de ella.

Y el poeta clasista sabe -o intuye- que no se trata de reducir la poesía a una reproducción de lo real, sino de lograr su transformación. Y esta transformación artística no puede ejercerse sobre el arte mismo (cosa que es, por lo demás, un absurdo) puesto que el arte mismo no es el aislamiento de sus formas, medios o materiales técnicos, a los que se daría la categorización de tal. Eso es convertir lo formal en un fetiche (objeto de culto, acción de esoterismo). Esos elementos formales siguen siendo parte de la realidad y, por lo tanto, es una ilusión aspirar a hacer arte con ellos "solos". La realidad es -también- esos elementos. Pero es más que esos elementos. Quedarse en ellos es estar limitando al arte. Ir hacia lo más de la realidad es enriquecedor.

Para la poesía clasista el tema existe pero es multívoco: la realidad (con sus múltiples provincias). Y cuanto más se la abarque o, lo que es lo mismo, cuanto menos se la limite, mejor. Pero esta comprobación primigenia no clausura el problema de la poesía clasista respecto al tema, porque, así, puede incluso ser aceptado por los poetas burgueses: no hay que excederse en la calificación de éstos pretendiéndolos faltos de inteligencia. Ese primer condicionamiento tiene que es tar apuntalado por una forma de conciencia. Esa primera ideologización tiene que ser asumida conscientemente, lo cual implica una inserción en el organismo social y una eliminación del pseudo problema existencial del individualismo o de la "sagrada libertad". Si no hay libertad social, la libertad individual es un privilegio que debe ser usado para ir a la conquista de aquélla, y no para rogar o pregón decadente⁽²⁶⁾.

(26) "plejanov ha afirmado en su libro 'Anarquismo y socialis

Luchar contra el individualismo es luchar contra el conflicto neurótico generado por el capitalismo (o la sociedad de clases, en general) que ha ido aislando al individuo a propósito de su "libertad"⁽²⁷⁾. Esa posición social marca ya una línea de definición fundamental. Sin embargo, lo concluyente se tiene que ver en la salida o perspectiva propuesta, encontrando su resolución decisiva en lo que constituye la piedra de toque del problema, no sólo artístico o sólo político o sólo social, sino humano en general: la revolución. Esta es el norte que satura la creatividad de la poesía clasista. Y no comporta necesariamente una adhesión declarativa o una arenga proselitista ni, mucho menos, una requisitoria panfletaria, aunque dichas proposiciones tienen que ser cribadas convenientemente porque una 'declaración', un 'llamamiento' o un 'cliché' (en grado similar a una procazidad: "la palabra carajo vitaliza el fraseo", según Mario Benedetti), si están bien usados, no tienen por qué ser motivo de descalificación.

mo' que los anarquistas no son sino burgueses y decadentes. Comentando esta afirmación Berth se pregunta 'Qué cosa es un decadente?'. Y responde: 'El individuo aislándose en el juicio; tal es el signo que caracteriza al decadente. Y este juicio puede ser de lo más variado, espiritualista o materialista; el egocentrismo puede proclamar el arte por el arte, como puede tener una tendencia más sutil y moral, el humanitarismo; puede ser epicúreo o estoico, cristiano o pagano, invocar la Conciencia, la Ciencia, la libertad o la Belleza; es siempre en último análisis la negación de la idea social". Jorge Basadre, Perú: problema y posibilidad, 1978, p. 165.

(27) "El quería muy poco/ ni siquiera quería libertad/ (es ésta una palabra convencional moderna/ aunque menciona una pasión asidua)/no reclamaba libertad/ y lo forzaron a tenerla/ la libertad de acumular pobreza/ la libertad de enriquecer a otros/ libertad de sufrir y tener hambre/ libertad de ser mudo/ libertad de ser sordo/ libertad de ser ciego/ libertad de dolor y de lloro y de luto/ libertad/ libertad/ libertad/ qué libertad". Alberto Hidalgo, Arbol genealógico, Librería Editorial Juan Mejía Baca, Lima, 1963, p. 27.

CAPITULO SEGUNDO



teoría y praxis



1. Precisiones teórico-críticas.

Ya decía Carlos Marx, refiriéndose a la Economía, que su análisis "no puede servirse del microscopio ni de los reactivos químicos; el único medio que puede utilizar es la abstracción"(1). Y vale para nuestro caso, de estudio literario, porque en él la abstracción es, prácticamente, su razón de ser, aunque esto no quiere decir que no esté partiendo de objetos de estudio concretos, y aunque éstos sean reflejos de realidades objetivas. Pero es, en principio, una abstracción teórica ahistórica. Su aplicación práctica recién le insufla historicidad.

La explicación básica de cualquier poema, para la poética clasista, parte de la teoría marxista del reflejo. Esta considera que la 'naturaleza ideal', abstracta, del poema se explica sólo como reflejo de la naturaleza real, de la realidad concreta: naturaleza/sociedad.

Ante la cuestión fundamental de saber si hay o no dependencia de la poesía respecto del mundo objetivo: naturaleza/sociedad, las opiniones explicativas responden sólo de dos maneras: afirmativa y negativamente(2). Y en esa confrontación el reflejo ha sido siempre la manzana de la discordia.

El reflejo no es, como pretenden sus impugnadores, un mecanismo repetidor a semejanza de la acción especular, fotográfica, copista, pasiva. Inclusive este mecanismo, así concebido, sólo es posible de ser imaginado; imposible de darse en la práctica, porque -como dice José Carlos Mariátegui- "nuestro juicio y nuestra imaginación se sentirán siempre en retardo respecto a la totalidad del fenómeno". El reflejo artístico o poético será siempre una parte, un aspecto de la

(1) El Capital, Prólogo, 1972, T.1, p. 2.

(2) Hacemos elipsis de las posturas eclécticas o conciliado



realidad que refleja. De ahí que Marx precisara que "un mismo objeto se refleja de modo diferente en cada individuo y presenta tantos aspectos como caracteres individuales existen". De suerte que lo reflejado e interpretado diferentemente en uno como en otro sujeto no anula al reflejo en sí. Contra lo que supone Ernesto Sábato cuando afirma que: "Si el arte fuera meramente un reflejo, el Angellus de Van Gogh debería ser idéntico al de Millet"⁽³⁾. Y, por supuesto, sabemos que el cuadro de uno es tan distinto del otro, como el concepto que tiene Sábato del reflejo es distinto al nuestro derivado del marxismo. Teóricos como él siguen pensando en el reflejo como un procedimiento técnico o un condicionamiento formal para la creación artística, como la mimesis aristotélica o, como cualquier otro recurso de escuela, literaria, como una disposición formadora del poema⁽⁴⁾.

El reflejo no entraña imitación. Ni siquiera medida de figuración. No urge por la presencia o sugerencia de la figura, entendida ésta como copia de un modelo. Es indiferente a que una obra sea realista o formalista. El hecho es que en todo caso hay reflejo de la realidad, independientemente de la voluntad de los autores. Porque en la base de toda conciencia, de todo conocimiento del mundo, se encuentra el reflejo previo de ese mundo.

ras o "terceristas" que, en definitiva, no llegan nunca a equilibrar el fiel de la balanza.

(3) "Soy especialista en angustias y desdichas: Sábato", en entrevista de Rómulo Ramírez, En: Oiga N° 660, Lima, 3-6-1977, pp. 26-27. Sólo resta agregar una frase del mismo Van Gogh a favor de nuestra idea del reflejo: "Dicen que invento. Mentira; yo recuerdo" (Cartas a Theo).

(4) "En Platón y Aristóteles, la teoría mimética va siempre de mano con el supuesto de que el arte siempre es figurativo (...). El hecho es que toda la conciencia y la reflexión sobre el arte, en Occidente, ha permanecido dentro de los límites trazados por la teoría griega del arte como mimesis o representación". Susan Sontag, "Contrainterpretación", Mundo Nuevo N° 7, París, Enero, 1967, p. 75.

La teoría del reflejo no determina cómo se hace la poesía sino qué es la poesía. Y, así, concluye que no es una 'copia' de la realidad, sino la transformación de algunos de sus elementos que, luego de estar reflejados en la conciencia del poeta, son reelaborados por éste dándoles una nueva significación la misma que puede expresar un alejamiento, aparente, de la realidad (el centauro, la sirena o los hombres que vuelan). Dice Lenin:

"El acto con que el entendimiento aborda la cosa particular, la elaboración de una copia de la misma, no es un acto simple, directo, muerto, a la manera de un espejo, sino un acto complicado, discrepante y en zig zag, que encierra en sí la posibilidad de que la fantasía se aleje de la vida" (5).

En tal sentido, es saludable ver cómo autores que no pueden ser 'acusados' de marxistas tienen una visión acertada del reflejo. Tal es el caso de don Luis Monguió quien, por ejemplo, precisa que:

"... en los poemas (de Eguren) de apariencia guiño leuca (...) al leerlos se siente, tras la aparente superestructura de un juego de niños o de una forma marionetesca, Dios sabe qué experiencia en carne viva, una transposición literaria de algo terriblemente adulto y humano que sólo el esfuerzo de sublimación de un artista conscientísimo contiene y labra en poesía superficialmente, aparentemente deshumanizada".

Y después de citar el poema del 'Duque Luez', continúa:

"¿Qué trampolín de humanidad habrá tenido este poema? No nos es preciso conocerlo anecdóticamente, por que el poema está ahí, sugerente, poesía en sí y por sí, y poesía vital. No, como alguien pretende, sin latido humano, de fantasmas siluetas movibles" (6).

(5) Citado por Lukacs En: Problemas del realismo, 1966, p.14.- Subrayado de Lenin.

(6) La poesía postmodernista peruana, 1954. Ese 'alguien' aludido en la última frase, en nota aparte se aclara que es Luis Alberto Sánchez, consignando los siguientes datos:

"LAS, La literatura del Perú, 2da. ed. rev. (Buenos Aires: Facultad de Letras, 1943), p. 151. Cfr. esta opinión de Sánchez sobre la poesía de Eguren con el concepto del arte 'enteramente humano' que éste (Eguren) sostenía por ejemplo en su artículo 'Arte inmediato', La Revista Semanal, Lima, Núm. 203, 23 de julio de 1931."

Y ese es el sentido que se le debe dar al reflejo. No que se preocupe de inquirir por el 'trampolín de realidad' que motivó al poema (que, realmente, sería una tarea ociosa)⁽⁷⁾. No se trata de buscar su correspondencia anecdótica. Pero se trata de no quitarle médula y latido humano. Se trata de no dejar al poema flotando en el vacío fantasmal de una "realidad ficticia" -inexistente-, donde viviría sólo por ensalmo de la "fuerza creadora" del artista, sugiriendo que éste lo hizo de la nada y no de una 'experiencia en carne viva', 'de algo terriblemente adulto y humano'. Y eso es lo que busca el reflejo marxista aplicado a la poética. Que se ubique al poema en su dimensión objetiva, real, concreta y que no se lo haga vagar en los arcanos de la metafísica.

Sin embargo, de eso no ha de seguirse que ahí quede agotada la explicación del poema. La enunciación del reflejo sólo es el primer momento teórico, básico. Por él se determina que la obra no es hecha con otros materiales que no estén en la realidad. Y, admitida la subordinación de la obra a la realidad, se debe rechazar asignarle una autonomía ontológica absoluta, una independencia total, una existencia de 'ser' orgánico natural, con vida propia, que la extraña de la realidad de que depende. Y esto es aplicable indistintamente a toda obra: realista o formalista. Mas no, por ello, se ha de concluir que la poética clasista esté aceptando las obras formalistas. Sería incurrir en el mismo error de Roger Garaudy de llamar realismo a todo ya que todo refleja la realidad⁽⁸⁾.

(7) El mismo Mario Vargas Llosa que se avocó a la búsqueda de las fuentes de Madame Bovary, llega a la conclusión siguiente: "Se habrá notado -dice- que en lo relativo a los modelos sigo una política maximalista y liberal: todo me convence, salvo el exclusivismo. Mi supuesto es que nunca hay un modelo real sino siempre varios, y que la hibridación es un proceso tan complejo que jamás se puede resucitar del todo". La orgía perpetua, 1975.

(8) Cf. Hacia un realismo sin fronteras, 1964.

Esa explicación objetiva del poema posibilita señalar, en un siguiente paso, la forma que ha adoptado ese reflejo configurando así una respuesta concreta a las tendencias artísticas del realismo y del formalismo⁽⁹⁾. Y dilucidar esto es ya una opción crítica. Por ésta, los nexos de la obra con la realidad revelan su grado de verdad. No hay situaciones o hechos no hay desenlaces que se acepten en la ficción y no en la vida. En este segundo momento habrá ya una toma de distancia en relación con estudiosos como don Luis Monguió. Ya no se trata de dejar al poema "ahí, sugerente, poesía en sí y por sí, y poesía vital". Se trata ya de identificar, precisar, caracterizar la concepción estética y, en el fondo, filosófica, política y de clase que anima al poema.

Y volviendo al caso de Eguren -a propósito de Monguió- José Carlos Mariátegui dice que "representa en nuestra historia literaria la poesía pura". Y esta 'poesía pura' que Mariátegui define por su 'pretensión de ser exclusiva y solamente poesía' es la misma que la poética clasista identifica como poesía formalista. El 'purismo', ciertamente, ha arriado sus velas, pero enumbra en dirección de las concepciones formalistas. En verdad ése fue siempre su norte.

Empero, precisar la tendencia estética, para nuestra crítica clasista, no es algo que la satisfaga o sature. Y es así como Mariátegui clasifica "a Eguren entre los precursores del período cosmopolita de nuestra literatura". Y ¿cuál es el carácter de clase de ese período? Es el carácter burgués. Pero

(9) Queremos aclarar que el término 'formalismo' ha sido descreditado al extremo de poner en tela de juicio su utilización categorial. No obstante, observemos que si se lo comprende no maniqueístamente sino estéticamente, sólo por el hecho de dar prioridad a la forma artística, resulta siendo válido como tendencia contraria al realismo. Una obra puede ser formalista, aunque su presentación de la realidad sea "fiel", si su médula se resiente por no haber calado en la esencia de los fenómenos que refleja (tal es el caso del naturalismo o del populismo que "copian formalmente" la realidad).

como también Mariátegui ha precisado que Eguren es uno de sus precursores, dirá asimismo que en él "subsiste, mustiado por los siglos, el espíritu aristocrático". O sea que no es un burgués propiamente dicho: "Eguren no comprende ni conoce ... la civilización capitalista, burguesa, occidental"; pero "habría necesitado siempre evadirse de su época, de la realidad. El arte es una evasión cuando el artista no puede aceptar ni traducir la época y la realidad que le tocan".

Partiendo de la base, del fundamento, del reflejo marxista, se puede -y se debe- hacer tal clasificación y exégesis. Se trata, pues, de hacer extensiva la observación materialista filosófica a la observación realista 'poestética'. Relevando, en cada caso concreto, "sin ninguna clase de falsificación -precisa Carlos Marx-, la trabazón existente entre la organización social y política y la producción". Es decir, la explicación -agrega Marx-:

"del proceso de vida de determinados individuos; pero de estos individuos, no como puedan presentarse ante la imaginación propia o ajena, sino tal y como realmente son; es decir, tal y como actúan y como producen materialmente y, por tanto, tal y como desarrollan sus actividades bajo determinados límites, premisas y condiciones materiales, independientes de su voluntad"(10).

Si, contrariamente, como hacen otros estudiosos, se propende a 'liberar' la obra de Eguren de todo "lastre" de realidad 'e levándola' a una etérea existencia aséptica, de hecho no podrán y, por supuesto, no les interesa llegar a las conclusiones a que llega Mariátegui(11).

Pero si se lee completo el estudio de Mariátegui sobre Eguren (nosotros, claro está, nos hemos visto obligados a 'mu

(10) La ideología alemana, 1974, p. 25.

(11) "En ese terreno -señala Marx- creen hallarse a salvo de la ingerencia de los 'toscos hechos' y, al mismo tiempo ... pueden dar rienda suelta a sus impulsos especulativos y proponer y echar por tierra miles de hipótesis". Ibíd., p. 29.

tilarlo' en virtud a los límites del tema tratado), se verá que tal análisis no resiente la apreciación estética. No puede dejar de reconocerse que "el arte como tal no deja de serlo porque se lo emplee para el mal"⁽¹²⁾. En ese sentido, el arte se comporta como cualquier forma de la producción cuyo lado puramente técnico es indiferente al conflicto de clases⁽¹³⁾. De ello resulta que lo bello artístico no desaparece por lo negativo ético o político de la obra; pero asimismo esta negatividad no debe ser exonerada por aquella otra cualidad. Y -desde luego- no es el caso de Eguren. Reconociendo Mariátegui en él que "no comprende ni conoce al pueblo", ello no obnubila su apreciación justa del trabajo poético. "Poesía de estancia y de interior -dice-. Porque así como hay una música y una pintura de cámara, hay también una poesía de cámara. que cuando es la voz de un verdadero poeta, tiene el mismo encanto"⁽¹⁴⁾.

La exégesis clasista llega a la conclusión de que la obra poética, al margen de la voluntad productora, es dependiente, subsidiaria de la realidad, sin considerar a ésta como realidad inmediata, determinada o determinable, como si se exigiera que lo verosímil ficticio necesariamente debe corresponder a lo verosímil real. No es así. El hombre transformado en insecto en la narración kafkiana no es verosímil en la realidad pero sí lo es en la ficción. El paralelo entre una y otra no hay que buscarlo en su identidad sino en su verdad. Y el sistema capitalista -magistralmente reflejado por Kafka- es mues

(12) E. Ignacio Granero, En: Aristóteles, El arte de la retórica, 1966, Introducción, pp. 12-13.

(13) Cf. J.V. Stalin, El marxismo y los problemas de la lingüística, 1976.

(14) Para los juicios de Mariátegui sobre Eguren Cf. 7 Ensayos de Interpretación de la realidad nacional, OC.T.2, pp. 293-303. Acotemos que lo subrayado por nosotros prueba cómo Mariátegui no invalida lo poético por precisar el carácter de clase.



tra inequívoca, verídica, desgarradoramente verídica, de seres humanos condenados a una vida de cucarachas. No se trata, pues, de buscar la relación poema/realidad como un ensamblaje de correspondencias 'fieles'. No ha de entenderse la teoría y la praxis del reflejo marxista en la acepción metafórica del espejo y su imagen. Expresiones como 'el poema es un reflejo directo', es cierto, pueden ser tomadas en la acepción de que los detalles de la realidad se hallan exactamente repetidos en los detalles de la ficción. Mas no es así. La expresión 'reflejo directo' es lo metafórico, no lo teórico del reflejo. Lo importante es que la realidad concreta: naturaleza/sociedad que existe al margen de la conciencia del poeta, sea reconocida y confirmada como el punto de partida de cualquier poema (porque de ningún otro sitio provienen los materiales que reproduce la ficción), resultando de ello que el poema es dependiente de la realidad. El poema es, pues, realidad recreada, transformada y reintegrada a la Realidad que la forma y le da 'vida'. No es "nueva realidad" en el sentido de ser autónoma, independiente de aquélla. Es parte de la realidad, no es realidad aparte.

Si se pudiera demostrar que los elementos de la ficción (palabras, formas, imágenes, etc.) son inéditos, no habidos antes en la realidad, entonces la universalidad que asiste a la teoría del reflejo se haría relativa. Relatividad ésta -y hasta nulidad- que sí afecta a la teoría autonomista y que también pretende la universalidad al postularse como definidora del 'arte en general', sin lograr su objetivo porque la refiguración más absurda no deja de estar endeudada con la realidad y, por lo tanto, no logra sustentar las tal pretendidas independencia o autonomía absolutas. Ocurre con este postulado teórico de la 'autonomía artística' que deforma un principio genérico: la autonomía de todo lo que existe. César Valle



jo dice: "Todo goza de la inmanente dignidad de la existencia". Y esta ley incuestionable, según la cual todo lo que existe es autónomo, por ocupar un lugar en la realidad y, por lo tanto, ser en oposición a otros seres, es deformada porque se olvida que una ley siendo válida para todos los casos varía, se hace relativa al aplicarse a cada caso en su propia especificidad. Veamos. Según esta ley, la realidad concreta -naturaleza/sociedad- existe y tiene autonomía. El hombre como ser natural y social tiene autonomía. Los seres de la ficción que produce el hombre también existen y tienen autonomía. Pero la autonomía de éstos no es la misma que la de aquél. El hombre tiene principio en sí mismo, tiene vida propia. Los seres poéticos tienen su principio en el hombre, su 'vida' depende de éste que es quien los produce. La capacidad de "ser" del arte radica, en primer lugar, en ser realizado. Su existencia real, como objeto, está supeditada a esa necesidad. No existe por sí solo, como sí ocurre con los seres naturales. Y, más aún, luego de ser producido el objeto artístico sigue dependiendo del hombre. Para ser actuante necesita del impulso recreativo del receptor, ejecutante o lector. Søren Kierkegaard afirma, refiriéndose a la música, que "sólo existe en la medida en que es objeto de repetición...; sólo existe en el momento de la interpretación". Y Theodor Adorno -que es quien hace la cita- lo contradice señalando que "en su aspecto gráfico, que es legible como un texto literario, la música tiene existencia independientemente de toda reproducción sonora actual"⁽¹⁵⁾. Empero Adorno cae -tangencialmente- en el desliz formalista, pues to que ese aspecto gráfico de la música (como el texto literario) revelará su cualidad artística por la lectura, que es una 'interpretación' musical mental. De otra manera, la parti-

(15) Theodor Adorno, Kierkegaard, 1971, p. 35.

tura sobre el piano, como el libro sobre la mesa, tienen idéntica objetividad que un programa de circo o una guía telefónica. Las grafías, tanto musicales como literarias, permanecen en neutralidad mientras no actúe sobre ellas el lector. Y el hecho de que sean potencialmente actuantes no les confiere potencialidad vital propia⁽¹⁶⁾.

Hablar de 'autonomía' como explicación del arte es, en realidad, una tautología y, a la vez, inclusión de un contrabando ideológico. Lo autonómico -como diría Aristóteles- es común 'a todas las cosas buenas', y es interesado -si no ocioso- imponerlo a la explicación artística sugiriendo su independencia absoluta de toda contingencia real y, específicamente, social, política o de clase. La carga ideológica de la teoría autonomista se basa en la suposición -como dice Marx- de que:

"la producción está sujeta a leyes eternas de la naturaleza, independientes de la historia; buena ocasión para insinuar que las relaciones burguesas constituyen leyes naturales e indestructibles de la sociedad concebida in abstracto".

Visto realistamente lo autonómico no es privativo del formalismo. La inmanencia textual, como primer paso para acceder al estudio de un poema (o de cualquier objeto, en un estudio científico cualquiera, ya que cada cual es una 'forma especial de la producción' y, por lo tanto, se diferencia de los otros, y en ello radica su relativa autonomía) es condición irrenunciable. La teoría y la praxis clasistas no niegan existencia ni a la literatura ni a la teoría literaria burguesas. Todo lo o puesto. Y, a partir de su verificación, se impone su estudio

(16) "prácticamente, Cervantes consigue hacer que el lector diga de Don Quijote lo mismo que Don Quijote dijo del héroe que fue tan vivo y tan real para él: 'Estoy por decir que con mis propios ojos vi a Amadís de Gaula' (II, 1). Y lo consiguió de tal manera que logró engañar a Unamuno y a los que con él han juzgado, caprichosamente, que la obra creada se halla por encima de la capacidad mental de su creador". Edward C. Riley Teoría de la novela en Cervantes, 1966, p. 78.

y el de la literatura opuesta a ella: pequeñoburguesa, campesina y proletaria que reflejan sus realidades concretas. Y esta clasificación -que no negligea, obvia ni discrimina productos poéticos concretos- parte de un hecho fundamental para el marxismo: la división de la sociedad en clases contrarias, divergentes o distintas, y engarza en su contexto la acción poética como factor actuante dentro de la expresión más alta de la lucha de clases: la revolución.

2. Carácter de clase y valoración artística.

Señalar el carácter de clase de una obra poética significa determinar el modo cómo, desde su perspectiva de clase, influye (para bien o para mal, a favor o en contra) en el proceso histórico-social, en el campo de la transformación revolucionaria de la realidad. Pero es imprescindible señalar que ese análisis, ese balance se hace -o debe de hacerse- dentro de la especificidad poética.

Precisar el carácter de clase de una obra no supone un esquema rígido en la valoración. Decir, por ejemplo, que una obra es burguesa y seguir de ello a declarar su nulidad artística no es el método más correcto. Un planteamiento así resultará siendo vulgar y primitivo, sin ninguna concordancia con la actitud del marxismo, magistralmente ilustrada con el análisis hecho por Marx y Engels de la obra de Balzac, o de Lenin sobre Tolstoi. O su no menos famosa ecuanimidad para saber precisar los valores positivos de la filosofía idealista cuya concepción del mundo era -y es, en último análisis- conservadora y desfasada. Sin embargo, ello no los condujo a sentenciar que los filósofos idealistas hubieran dejado de aportar al desarrollo del conocimiento.

"El defecto fundamental de todo el materialismo anterior ... es que sólo concibe las cosas, la realidad, la sensoriedad, bajo la forma de objeto o de contemplación, pero no como actividad sensorial humana, no como práctica, no de un modo subjetivo. De aquí que el lado activo fuese desarrollado por el idealismo, -por oposición al materialismo, pero sólo de un modo abstracto, ya que el idealismo, naturalmente, no conoce la actividad real, sensorial, como tal"(17)

El carácter de clase debe aflorar de la obra misma. No debe ser interpolado en ella. La vida privada del autor interesa en la medida que se refleja en la obra o sólo en la medida que complementa esa reflexión. Pero si en la obra la vida privada del autor no influye como elemento actuante (aun cuando constituya un apasionante anecdótico), para efectos del análisis crítico clasista su interés es prácticamente nulo. Esto no niega la existencia de una posición de clase en la obra. Y conste que hablamos de posición y no de extracción de clase. Puede darse el caso de una correspondencia entre ellas. Y -ciertamente- es el en la mayoría de los casos. Pero a la crítica clasista le interesa constatar la primera, viéndola como una opción asumida conscientemente o instintivamente ("valores de sentimiento conscientes o instintivos", como señala Vallejo), pudiendo diferir respecto de la segunda. El caso más socorrido: del pequeñoburgués que asume la posición de clase del proletariado (18).

(17) Carlos Marx, Tesis sobre Feuerbach, OE, 1969, p. 25, subrayados del autor. Por su parte, Lenin dice: "El idealismo filosófico sólo es absurdo desde el punto de vista del materialismo burdo, simplista y metafísico. En cambio, desde el punto de vista del materialismo dialéctico, es un desarrollo unilateral, exagerado... El desarrollo (la hinchazón, el tumor) de uno de los rasgos, aspectos o límites del conocimiento hasta convertirse en algo absoluto, separado de la materia, de la naturaleza, divinizado". De: Cuadernos filosóficos, citado por M.A. Dynnik, Historia de la filosofía, T.1, p. 26. En esa descripción del idealismo puede verse también la de su homólogo, el formalismo. (Subrayados del autor).

(18) "sería absurdo -señala R. Garaudy- deducir la concepción del mundo de un hombre de su situación de clase. Por extracción de clase Marx era un pequeñoburgués y Engels un burgués; su concepción del mundo, sin embargo, no es la de su clase".



La extracción de clase no constituye una información que influya -o que deba influir- en la opinión del crítico. Además, por lo general, ésta es una información que se desconoce porque no a todas las obras acompañan los datos biográficos del autor, por los cuales se accedería al conocimiento de su extracción social. Lo decisivo no es, pues, determinar a qué clase pertenece o -mejor- de qué clase procede un autor. Puede ser, desde luego, importante en determinados casos; por ejemplo, dice Geraudy:

"Es muy importante hacer notar que Kafka es un pequeño burgués, estudiar las condiciones concretas en las que le tocó vivir esa situación, en la comunidad judía de Praga, en su familia, etc., pero sin perder de vista que ese estudio indispensable del condicionamiento no es ni una explicación ni un juicio de valor".

Lo decisivo para la explicación y valoración clasista de la poesía es precisar a qué clase sirve. "Los marxistas -dice Bertolt Brecht- son los únicos que dan respuesta a la pregunta: ¿qué quieres conseguir con tu poema? ... ¿qué cambio de actitud quieres conseguir?".

Un poeta que pertenece a la pequeña burguesía puede, efectivamente, hacer una poesía pequeñoburguesa, pero no necesariamente u obligadamente. En esto -como en muchas otras cosas- el 'pecado original' sigue siendo un símbolo bíblico. La poesía que haga ese poeta de extracción pequeñoburguesa puede, también, estar reflejando la realidad desde una concepción proletaria; como también puede estar ocurriendo que lo haga desde una concepción burguesa. Y también puede darse el caso de una poesía pequeñoburguesa que (sólo) sirve al proletariado sin ser ella misma reflejo de una concepción proletaria; como así mismo estar sirviendo a la burguesía sin reflejar una concepción plenamente burguesa (recordemos el poema de Mirko Lauer, V. hh. 38-39). Todas estas alternativas -y otras que veremos más adelante- se pueden dar.

De otro lado, cabe precisar que la poesía clasista es producida por -o desde- las clases favorables a la transformación revolucionaria de la sociedad. Clases que, genéricamente, conforman lo que se llama pueblo (proletariado, campesinado y pequeña burguesía). Son clases que en su práctica social se rebelan política y artísticamente. Y en ambos niveles es una rebelión con medios propios y con objetivos mediatos e inmediatos. O sea que no es lo mismo la expresión poética que la expresión política. Sus medios expresivos -sin llegar a ser excluyentes- no son equivalentes. Y con sus objetivos ocurre algo similar. Estos, en el plano artístico, por lo general (y mientras no haya una organicidad en este terreno desde el punto de vista partidario o de un frente artístico), no son objetivos de programa. Son, a veces, hasta inconscientes, pero válidos si responden a la tendencia artística conscientemente asumida. Y, en ese sentido el poeta clasista no actúa, digamos, 'preventivamente' como si pensara: 'bien, ahora voy a cantar con amor proletario', o 'voy a escribir un poema campesino', o 'mi concepción amorosa en este poema será la de la pequeña burguesía'. Esas son prescripciones insolventes. Cualquier poema que trate cualquier tema tiene que tener su germen en una honda necesidad de expresión. Esa sinceridad innata es la que revela su carácter de clase, no como algo postizo sino connatural y que no empuja en el poeta su percepción por autoconsciencia o por instinto clasistas. Y, entonces, el tema elegido responde a las urgencias de un sentimiento que se nutre de vivencias propias e inconfundibles. Ese sentimiento (incluso en los casos de falsa conciencia, que también son detectables) no podrá escamotear su procedencia característica. Y así es que se decide, a posteriori, luego de creada la obra, no antes, cuál es su verdadero carácter de clase.

Analícemos un poema de Alejandro Peralta, cuya obra -sin



restricciones formales ni temáticas- trasunta un claror campe-
sino, y que puede servirnos para visualizar mejor lo dicho has
ta aquí⁽¹⁹⁾.

DIALOGO

-Poeta
escucha mi reto
¿qué harás
cuando te den por muerto?

-Me iré
hombro a hombro con el viento
Que lo sepa
el insecto

Mientras tanto aquí me tienen
alta la frente
remolcando sombras

Golpeando golpeando
las alambradas
horas y horas

Formalmente el poema insinúa la estructura del soneto (o sonetillo), al que forman cuatro estrofas: dos cuartetos y dos tercetos, pero, en este caso, independizado de la rigidez métrica tradicional. En él se refleja un diálogo del poeta con 'alguien', con un ser ficticio, abstracto, cuya identidad no es perentorio requerir. Pero, con todo, impele a recordar una comprobación que hace Emilio Romero, refiriéndose, precisamente a la poesía de Peralta (V. Epílogo al libro citado, p.134). Dice ahí que Alejandro Peralta "es un símbolo, porque como él existen muchos grandes poetas y escritores olvidados, desconocidos e ignorados. Muchos creen que ha muerto años há". Y, entonces, el reto no es una disyuntiva metafísica sobre la actitud del poeta después de una muerte real, sino su reacción ante una muerte supuesta. Y este 'reto' (que compromete a todos

(19) Alejandro Peralta (Puno, 1899 - Lima, 1973). "Integró el grupo Orkopata fundado en Puno por Gamaliel Churata y escritores y artistas de la región, allá por los años de 1920. En justificada discordia con la versión estetizante y forastera de las letras capitalinas, los escritores como Peralta, adheridos al indigenismo, proclamaban la necesidad de pasar las vivencias y la realidad del hombre indio y de la zona andina a



los poetas o 'al poeta en general'), es resuelto por Alejandro Peralta, primero, con una respuesta genérica: 'irse con el viento', que hace pensar en las requisitorias eólicas de León Felipe para quien el viento es algo así como el medio natural—del poeta. Y esa remisión al viento va seguida de una apostilla hiriente: "Que lo sepa/ el insecto". ¿Quién está 'enterado' o interesado por la muerte? El gusano, el insecto. Y es así que el poeta hace saber a aquel ser de la suposición obituaría, que sigue andando "hombro a hombro con el viento". Y, seguidamente, se trunca el diálogo. O, en todo caso, se hace múltiple. El interlocutor del poeta se pluraliza: "aquí me tienen". No interesa el 'insecto', la minoría ávida del chismene crológico. Frente a esa púmnea parcela de cementerio se erige la imagen andina: "alta la frente/ remolcando sombras". ¿Cómo no acudir a ese recuerdo de montaña al leer estos versos? Y al mismo tiempo en ellos podemos detectar una alusión a la teoría del reflejo: en la frente, en la mente se van agolpando los recuerdos que no son realidad sino 'sombras' de realidad, pero que son los materiales con los que el poeta está golpeando golpeando/ los alambros/ horas y horas". En estos últimos tres versos se resume (ley del soneto) tanto el carácter tendencioso clasista como su especificidad campesina. Su poesía, nos dice Peralta, es luchadora; contra la parcelación hacendaria, contra el cerco latifundista. No sólo geográfico, también cultural. Pero es una lucha que el poeta sabe transitoria. No

través del filtro de la creación. Entre ellos, Alejandro Peralta es, posiblemente, quien, habiendo participado en las jornadas iniciales del movimiento, ha visto el proceso de su inserción en la vanguardia y la literatura posterior del país, que pronto recogió el reclamo de los indigenistas, pero como lo interpretaba José Carlos Mariátegui. La poesía de Peralta es de un corte sencillez, rica en imágenes, nimbada por una aura fresca de vida campesina, y está tachonada con voces de la lengua vernacular. Sin la vigencia que tuviera en otra época, ha resistido al efecto del tiempo con indudable dignidad". Alberto Escobar, Antología de la poesía peruana, 1973, p. 55. El poema que aquí transcribimos pertenece al poemario Tierra Aire, Edit. Lib. Minerva, Lima, 1971, p. 63.

eterna. Es una lucha larga y dura, pero no durará siempre, es decir, todo el tiempo y hasta la eternidad. Se recusa así el decrepito prejuicio reaccionario de que siempre ha habido y ha**brá** ricos y pobres. La realidad inicua es combatida "horas y horas". Es, pues una lucha limitada, pero constante.

Y, aprovechando este lapso exegético, tracemos una elípti**ca** imaginaria en la historia de la poesía peruana, para llegar hasta Alberto Alarcón, cuya producción lírica alumbra e **i**rradia, desde su Talara natal, a partir de la década del seten**ta** (20). Y lo importante es que la 'elipsis' se eslabona con **q**tro verso combatiente y comunicante (21):

Rogando que la tierra
me trague muchas veces
 muchas veces
me pongo a batallar haciendo versos.

Y ahí -ipso facto- descubrimos al poeta clasista. Pero ya no sólo como poeta. A la par está la descripción descarnada de su tragedia ciudadana. La agresión de la miseria social lo lleva al 'callejón sin salida' o de una única salida: la muerte, la misma que se desea 'muchas veces'; pero cada vez que ocurre **e**so -el poeta lo reitera- 'muchas veces' se vuelve contra ese "escape". Y recuerda que la mejor manera de no morir es **l**uchar, es batallar, inclusive con los versos 'si también es u-

(20) Alberto Alarcón nació en Talara (Piura), 1949. "Ex obrero de construcción y periodista. Integrante del Grupo Intelectual Primero de Mayo. Ha editado las siguientes obras de poesía: Puño en la niebla (Piura, 1972), El viento en los cerros (Piura, 1973) y Viban los compañeros (Piura, 1975)". Ver, Víctor Mazzi, Poesía proletaria del Perú: "Mal negocio" p. 119.

(21) Ver Mario Benedetti, Los poetas comunicantes, 1972. Ahí explica Benedetti: "El título de este libro tiene ... una doble significación. Poetas comunicantes significa, en su acepción más obvia, la preocupación de la actual poesía latinoamericana en comunicar, en llegar a su lector, en incluirlo también a él en su buceo, en su osadía, y a la vez en su austeridad. Pero quiere decir algo más. Poetas comunicantes son también vasos comunicantes, o sea el instrumento (o por lo menos uno de los instrumentos, sin duda el menos publicitado) por el cual se comunican entre sí distintas épocas, distintos ámbitos, distintas actitudes, distintas generaciones". pp. 14-15.



na forma de triunfar' (como cantaba el chileno Víctor Jara).

Mal negocio me dice el vecindario,
 mal negocio me dice el sastre loco,
 mal negocio me dicen los tenderos,
 todos me dicen, mujer, que es mal negocio
 y yo de puro terco,
 de puro solitario,
 sigo acuñando la hilera de estos versos.

El 'vecindario' de la clase obrera es la pequeñaburguesía, los tenderos, los sastres, todos reprobaban la actitud luchadora y soñadora de un mundo nuevo del poeta. Ellos ya han encontrado o buscan otra salida⁽²²⁾. Y ante ese pragmatismo o inmediatismo pequeñoburgués la clase obrera está sola. La salida del sastre o del tendero no es su salida. Ella sigue apilando pruebas, pertrechos y fuerzas para luchar, para hacer lo que al acomodado o al cauto le parece un 'mal negocio': la revolución. Y en esa lucha se sabe inserto el poeta, con el apoyo solidario, tácito de su mujer.

Y a veces cuando estoy
 aquí sentado,
 yo y mi sombra caída de vergüenza
 veo cómo debajo de mi mesa
 de mí se ríen los pares de zapatos,
 las cuentas de botica,
 los platos de comida,
 los teteros vacíos de mis hijas
 y mi casa (baúl amarillento de deudas y de sueños)

Y -entonces- el poeta nos lo reitera, su preocupación no es el hecho de que puedan olvidarlo o de que lo crean tonto. Su preocupación es real y concreta: la miseria obrera. Y ese baúl 'amarillento de deudas y de sueños' es la imagen patética,

(22) Marx dice, refiriéndose a los 'representantes democráticos' pequeñoburgueses, que no todos son "tenderos o gentes que se entusiasman con ellos. Pueden estar a un mundo de distancia de ellos, por su cultura y su situación individual. Lo que los hace representantes de la pequeña burguesía es que no ven más allá en cuanto a mentalidad, de donde ven los pequeños burgueses en modo de vida; que, por tanto, se ven teóricamente impulsados a los mismos problemas y a las mismas soluciones que impulsan a aquéllos, prácticamente, el interés material y la situación social. Tal es, en general, la relación que existe entre los representantes políticos y literarios de una clase y la clase por ellos representada". "El dieciocho brumario de Luis Bonaparte", OE, 1969, p. 124.



el reflejo siniestro y, a la vez, bello -poéticamente bello- del pueblo. Y concluye nuestro poeta:

Verdad, verdad
no sabría explicar por qué aquí sigo.
Sólo sé decir que es duro
muy duro, ay este oficio
cuando el poeta tiene una soga en el pescuezo.

Finalmente, pues, el poeta se ha enfrentado a la explicación de su trabajo. Y -como dijéramos al comenzar este apartado- esa explicación no es algo que el poeta se antepone. Su oficio se explica por sí solo. Es el oficio de ser hombre y explotado. Lo cual hace difícil su labor de creador, o sea, de hombre cabal, completo; porque equivale a restarle tiempo a su esfuerzo por satisfacer las necesidades más inmediatas de su hogar, estando -como dice- 'con una soga en el pescuezo'. "El hombre necesitado -dice Marx-, cargado de preocupaciones, no tiene sentido para el más bello espectáculo". Y, en otro momento asegura el mismo Marx: "Para cultivarse espiritualmente con mayor libertad, un pueblo necesita estar exento de la esclavitud de sus propias necesidades corporales, no ser ya siervo del cuerpo. Se necesita, pues, que ante todo le quede tiempo para poder crear y gozar espiritualmente"⁽²³⁾. y nuestro poeta, precisamente, batalla con sus versos para que el hombre llegue a alcanzar esa plenitud.

Tanto en el caso de Peralta como en el de Alarcón no sabemos, con exactitud, su extracción de clase. Mejor dicho, sabemos su entronque parcial con el mundo campesino y obrero, respectivamente. No obstante eso, para efectos de nuestro análisis crítico, no nos ha sido menester invocarlo. Lo importante es que en sus obras se nos ha dado una información decisiva o principal: su posición de clase. La posición que han adoptado

(23) Manuscritos: economía y filosofía, 1970, pp. 150 y 61, respectivamente. Los subrayados son de Marx.

en la lucha ideológica, que es un aspecto de la lucha de clases en general. Para el análisis crítico-literario eso es lo que más interesa. Como para el análisis político-revolucionario interesará que el poeta actúe revolucionariamente en su actividad socio-política, sin limitarlo por (lo que sería un prejuicio) su extracción social. Y puede darse el caso de que ese poeta que actúa revolucionariamente en favor del socialismo, en las trincheras prácticas de la revolución proletaria, no lo gre plasmar una poesía proletaria sino pequeñoburguesa. Es un desfase operante, contingente, posible de darse. Y en él la voluntad del poeta tiene poco que ver. Empero, esto no ha de ser tomado como un hecho deprimente de su valor artístico. Aunque lo ideal sea la conjunción. No hay que dejarse guiar por lo ideal sino por lo real.

Para el análisis crítico-literario clasista no es lo más conveniente invocar el hecho de que el autor sea un revolucionario o un reaccionario (24). Y es en ese sentido que César Vallejo señala lo relativamente válido que es el juicio de Rosa Luxemburgo que, doctrinariamente, dice Vallejo, asegura que "en el dominio del arte, los clichés de 'revolucionario' o 'reac^ocionario' no significan gran cosa". De suerte que, sin negar los -entendemos nosotros-, Rosa Luxemburgo les da una importancia secundaria. Y, en efecto, su utilidad es relativa para el análisis literario, si existen fuera del texto, como accesitarios del autor. Pero si esos mismos 'clichés' están presentes, son un reflejo patente o latente en la obra, resulta

(24) Se puede decir que no es lícito -como señala Mario Benedetti- apoyarse en las abyecciones políticas de un poeta para proclamar la invalidez de su obra; pero tampoco hay que pasar como lícito lo contrario: que la obra disculpe la actitud; como es el caso de Borges -agrega Benedetti- al "haber defendido las peores intervenciones yanquis en América Latina y haber hablado de la agresión norteamericana a Viet Nam como si se tratara poco menos que de una guerra santa". Literatura y arte nuevo en Cuba, Varios, Barcelona, Ed. Estela, 1971.



desprovisto de justificación el recusar su necesidad, puesto que ellos mismos pregonan su existencia. De ahí que, acertadamente, Vallejo concluya:

"La realidad social exige y ha exigido siempre una clara delimitación de esos clichés, que no son sim ples clichés, sino nociones de sólido y viviente con tenido social"(25).

O sea que para detectar una de tales actitudes (reaccionaria o revolucionaria) si está presente en la ficción no es impres cindible refrendarla con su praxis ciudadana, aunque sean com plementarias. Tales actitudes deben aflorar del mismo texto. Al crítico no le queda otra cosa que constatarlo. Por eso cuando alguien pretende exonerar a un poeta de 'lo extralite rario', antes que nada tiene el deber de precisar sus términos. Tomemos el caso de un artículo periodístico(26). Ahí se dice que "un nuevo retrato de Chocano debe dejar de lado lo extraliterario. Hay que verlo exclusivamente como poeta. Alguien cuyo canto nos embriaga y/o nos atosiga". En realidad no se sabe qué es lo que pretende el autor de la nota. En pri mer término, 'hacer un nuevo retrato de Chocano' es un poco como asumir la defensa de una causa perdida, porque -a no ser que se quiera evocar a Dorian Gray- los rasgos de Chocano es tán tan marcados que nada puede hacerlos cambiar (tal vez co mo 'novedad' formalista, factible de cualquier malabarismo);- pero el genio y la figura (en el caso de Chocano ya definidos 'de la cuna a la sepultura') no llegarían a variar. Lo extra literario no habido en su obra y que haya sido esgrimido por cierta crítica para juzgar su poética, lo que demuestra es, tal vez, la ojeriza del crítico o, en caso contrario, su con

(25) El arte y la revolución, 1973, p. 33.

(26) Roger Santiviáñez, "Por un nuevo retrato de Chocano", En: El Diario de Marka, Año IV, N° 1415, Lima, 2/4/84. Sección O pinión, sin foliar.



fusión categorial. Pero si lo 'extraliterario' está palpitando en la obra, ni vuelta que darle. No se puede, no se debe dejar de lado (aunque se trate de 'un canto que nos embriaga y/o nos atosiga'). Además es contradictoria la nota periodística que comentamos pues, a punto seguido de la cita anterior, agrega: "Chocano es un mundo, un continente, un loco de gloria como él llamó a Villa. Una actitud". Toda la metáfora se basa en lo extraliterario de Chocano: 'un mundo, un continente, un loco de gloria, una actitud', de ningún modo son sólo instancias literarias, entrañan mucho más que una configuración estética.

Y José Carlos Mariátegui, al analizar la obra de Chocano, es eso precisamente lo que constata. La existencia de todas esas magnitudes es lo que descubre en su obra. Y en esa 'existencia' fundamenta sus juicios sobre el poeta. De ahí que sea -desde todo punto de vista- desafortunado decir que "Mariátegui no lo quiso. Condenó frontalmente su hispanismo". No es que Mariátegui 'no quisiera' a Chocano (por lo demás, no nos parecen los términos apropiados para referirse a una crítica seria, objetiva, científica). Mariátegui actuó con justicia. Y con justicia poética. Nunca lo juzga como asesino. Mariátegui nunca menciona el hecho de sangre, el crimen perpetrado por Chocano contra Edwin Elmore. A pesar de ser amigo de la víctima, no convoca a juicio a Chocano al analizar su obra. Y, de otro lado, si denunció (no "condenó", como dice la cita) su hispanismo, es porque ese hispanismo está reflejado en casi toda la obra de Chocano (hasta cuando habla del "indio que asomas a la puerta/de esa tu rústica mansión", es evidente que lo hace con la 'visión del vencedor', y no con la de los vencidos). Lo cual no quiere decir que Mariátegui antepusiera un análisis sociológico, 'ex



traliterario', al juicio estético. No es que lo uno obnubilara lo otro. De donde resulta también totalmente fuera de foco argüir, con una pregunta que más parece afirmación: "Pero acaso José Carlos no sintió poesía (como todos) al leer estos versos? 'Ahora soy poeta, soy divino, soy sagrado/ ¡y más vale ser tu dueño que ser dueño del Perú!'". Preguntar eso, irrespetuosamente, a un esteta cabal, a un probado degustador de lo poético es -para decirlo con justa expresión popular- pretender enseñarle a hacer hijos a su padre. Y, ya en el colmo de la incongruencia, esa "miopía" es acusada frente a unos versos que no son un dechado de virtualidad poética y que, más bien, trasuntan toda la carga extraliteraria que caracterizó a Chocono: su medular egolatría y aquella proverbial ambición que lo llevó, prácticamente, a la muerte, enredado como estaba en una búsqueda de tesoros escondidos, todo lo cual está tan cercano a ese oculto o virtual deseo de "ser dueño del Perú". Vallejo explica así esta actitud (llamémosla 'chocanesca'):

"El interés individual desenfrenado -ser el más rico, el más feliz, ser el dictador de un país o el rey del petróleo-, lo ha colmado de egoísmo todo: hasta las palabras" (Ibíd. p. 95. Subrayado nuestro).

Pero, en realidad, la intención subyacente en la nota periódica comentada responde a un prejuicio muy arraigado en la investigación literaria en general contra la determinación del carácter de clase de una obra poética. Es un prejuicio que -sin fundamento- escinde las instancias éticas y políticas de las estéticas o poéticas. En el crítico burgués se puede apreciar mejor esto cuando establece la existencia de un solo tipo de literatura. Aquélla que cubre las exigencias estéticas de su cuadro de valores. Valores oleados y sacramentados por la ideología burguesa: "el arte no es moral ni amoral el arte es bello o no lo es". Para esa crítica -como refiere una anécdota- será más bello un poema al árbol junto al que

yace un obrero asesinado, que un poema al obrero yacente. Recordemos los versos de Mirko Lauer: "qué es el dolor de los hombres/ cuando hay la alegría de un campo inmenso para sembrar begonias". Todo lo cual no es extraño a la indiferencia de otro poeta formalista, burgués, el colombiano Alvaro Mutis quien, al ser preguntado por su reacción frente a la "famosa" violencia de la guerra entre liberales y conservadores que desangró Colombia, dice: "A mí la violencia me dejó completamente indiferente"(27). Y agrega:

"Es horrible, porque la violencia desangró este país, fue una lacra que lo deshizo y lo deshace. Pero los hombres y las cosas que no tengan ya la dorada lejanía de la historia, cierta grandeza, me dejan impasible, no los frecuento".

Y el mismo A.M. puntualiza lo que prefiere de esa 'dorada lejanía':

"... sobre todo ese ejército francés recorriendo todas las extensiones de Europa hasta llegar a incendiar Moscú, en medio de esa idea cesariana" (neroniana, debió especificar) "que es una cosa que a mí me fascina mucho (...) la totalidad del poder en manos de un hombre. Eso me parece admirable. (...) La gente que con la totalidad del poder decide su vida y la del resto de los mortales, para bien o para mal"(28)

Para un crítico identificado con tales criterios será más bello un poema "sin ideas", una poesía que 'no dice nada', y despreciará a otro que sí las tenga bien puestas, es decir una poesía que 'dice muchísimo'(29). Aunque para sustentar su

(27) "La indiferencia -ha dicho Lenin- es la santidad política. Es necesario estar repleto para mostrarse 'indiferente' frente a un trozo de pan. Confesar la indiferencia es confesar al mismo tiempo que se pertenece al partido de los sacerdotes". Citado por Aníbal Ponce en Humanismo burgués y humanismo proletario, 1975, p. 50.

(28) Alvaro Mutis, "La historia como estética", entrevista de Alfredo Barnechea y José Miguel Oviedo, En: Después N° 2, Revista de utopías, Lima, diciembre, 1975, pp. 20-25.

(29) José Carlos Mariátegui, crítico marxista, contrariamente, pensaba que: "El artista que en el lenguaje del pueblo escribe un poema de perdurable emoción vale, en todas las literaturas, mil veces más que el que, en lenguaje académico, escribe una acrisolada pieza de antología". (7 Ensayos de Interpretación de la realidad peruana, 1980, p. 267.

visión del 'poema sin ideas' los asiste otra postura. La que refiere Paul Valery sobre Mallarmé y el pintor Degas:

"El gran pintor Degas me ha referido con frecuencia esta frase de Mallarmé que es tan justa y tan simple -dice Valery-. Degas hacía a veces versos, y ha dejado algunos deliciosos. Pero tropezaba a menudo con grandes dificultades en ese trabajo accesorio de su pintura ... Dijo un día a Mallarmé: 'Su oficio es infernal. No llego a hacer lo que quiero, y sin embargo estoy lleno de ideas...' Y Mallarmé le respondió: 'Los versos, mi querido Degas, no se hacen con ideas. Se hacen con palabras'".(30).

Sin embargo, no porque lo dijo Mallarmé es un juicio válido para toda la poesía. Lo será, si así se exige, para la poesía burguesa o -mejor- para cierta poesía burguesa que, en verdad y aunque así lo declare su autor, no deja de tener ideas; esa misma omisión ideológica es expresión de una ideología.

El crítico clasista (que plantea la existencia de varias clases de poesía en tanto cada clase social tiene el derecho de producir una poesía acorde con sus intereses y sus valores ideológicos -siendo este incluso más que un derecho, una condición ínsita, propia, connatural, que escapa a toda voluntad) lo único que se impone es señalar ese carácter de clase en virtud a su relación con las instancias más urgentes de la sociedad.

Y, de hecho, no tendría sentido exigirle a un poeta burgués que haga una poesía favorable al proletariado, como tampoco sería congruente pedir al crítico burgués que juzgue a la poesía clasista con otros criterios que no sean los propios de su clase(31).

(30) Paul Valery, Variedad II, p. 176. Y, a propósito de Valery, César Vallejo -excediéndose un poco en el juicio- sentencia que "No es poeta el que hoy pasa insensible a la tragedia obrera. Paul Valery, Maeterlinck, no son". V. Contra el secreto profesional, 1973, p. 75. Rectifiquémoslo: la del poeta es una condición social, no es un molde absoluto y eterno; se es poeta de una u otra clase. Valery lo era de la burguesía.

(31) Cf. Ricardo González Vigil, De Vallejo a nuestros días, antología, prólogo selección y notas de R.G.V., Lima, EDUBANCO, 1984.



CAPITULO TERCERO



la poesía
clasista
en el Perú



70

1. José Carlos Mariátegui y César Vallejo:
los iniciadores.

El signo esencial, característico de la literatura peruana es su bipolaridad, su dicotomía. José de la Riva Agüero, es timado (por primogenitura) como 'el fundador de los estudios literarios en el Perú'(1), privilegia como 'literatura peruana' a aquélla de raíz, forma y espíritu hispánicos. Y excluye a aquella otra de raíz vernácula, autóctona y popular(2). Por cierto su ignorancia de ésta no la hace inexistente. Sin embargo, aquélla pasaría a constituir la llamada 'literatura artística' o 'cultura'. Y ésta, la popular, folklórica, marginal, etc. Y ésa vendría a ser la primigenia y más vasta clasificación de la literatura peruana, y que -paradójicamente, por esa misma amplitud- se hace gaseosa, abstracta y deformante de su propia realidad. Pero, con todo, esboza, genera o comprende a las dos líneas, tendencias y concepciones en que se bifurca nuestra literatura.

Jorge Basadre, por su lado -sin ser, propiamente o profesionalmente, un crítico literario-, constata, refiriéndose a los albores de la República, esa división:

"La literatura que floreció en aquellos días -dice-, tiene dos fases: la de la alabanza o éxtasis ante lo realizado, y la de incitación ante lo que faltaba realizar"(3).

Y ya en esta observación de Basadre pueden apreciarse las dos constantes o, si se quiere, las dos concepciones ideológicas de la realidad. Una contemplativa y otra transformadora. Y que responden a los espíritus conservadores o de la decadencia, y y a los renovadores o de la revolución, según la incisión ma-

(1) Washington Delgado, Historia de la literatura republicana 1980, p. 6.

(2) Antonio Cornejo Polar, La cultura nacional, 1981, p. 11.

(3) Historia de la República del Perú, T.1, 1983, p. 97.



riateguiana.

En las primeras décadas de este siglo (que ya está en las últimas) fue José Carlos Mariátegui uno de los primeros en proponer para la literatura un enfoque propio, un enfoque adecuado a nuestra realidad, un enfoque que no fuera subsidiario o, mejor, mimético de los estudios literarios europeos. Afirmaba:

"Por el carácter de excepción de la literatura peruana, su estudio no se acomoda a los usados esquemas de clasicismo, romanticismo y modernismo, de antiguo, medieval y moderno, de poesía popular y literaria, etc." (4).

No puede decirse que después de Mariátegui no ha habido otros planteamientos de similar enjundia. Empero, la línea trazada por él -de orientación marxista- ha tenido muy pocos continuadores.

Los años inmediatamente posteriores a la muerte de Mariátegui enmarcan el despliegue de una ardua polémica investida con los argumentos opuestos de 'poesía pura' y 'poesía social'. Dicha confrontación cobró visos beligerantes (no sólo en la poesía sino en todos los dominios del arte), especialmente en los años cincuenta. Posteriormente esa bipolaridad fue dejando de tener vigencia progresivamente hasta la actualidad en que se manifiesta como un lejano eco. En realidad era una ordenación subsidiaria del problema sistematizado por Sartre con su tesis de la literatura como compromiso y que, desde luego, no era un 'descubrimiento' sartreano. Fue, en todo caso, reflejo de un interés por centrar el debate que en Europa se arrastraba desde las querellas del romanticismo y el realismo.

Ese núcleo de oposición aparece ahora como insuficiente y caduco porque han madurado otros enfoques más científicos y,

(4) "El Proceso de la literatura", OC. T.2, p. 239.



por ende, más precisos y concretos que la abstracta y gaseosa categorización precitada.

En la década del setenta se concretizan enfoques que tuvieron apertura en la década anterior (a propósito de acontecimientos como la revolución cubana, la efervescencia revolucionaria interna y una mayor difusión de la 'literatura' marxista), replanteándose aquellos tópicos pero superándolos definitivamente con teorizaciones que trascienden en cada caso sus limitaciones. Por un lado, se retoma la tendencia iniciada por Mariátegui. El marxismo por él introducido se asume para dar una explicación teórica y una caracterización clasista de la literatura⁽⁵⁾. Del otro lado, se remozan concepciones idealistas o neopositivistas.

Mientras el formalismo preconiza la teoría autonomista de la literatura y, por ende, su indiferencia respecto de la estructuración social, el marxismo propone la teoría del reflejo para explicar la génesis del poema, y su carácter de clase para definir su entronque social; no dejando de enfrentar a los teóricos de la transacción o de la reforma (como los llama Mariátegui), que practican el juego ideológico del "tercerismo", el eclecticismo o la conciliación.

(5) Especial relevancia merece el Grupo Narración que en el año 1966 publica el primer número de su revista del mismo nombre, destacando ahí el documento de las charlas del Presidente Mao en el Foro de Yenán. Documento importante para la teoría literaria y la estética marxistas en tanto en él se plantean las tareas del arte y la literatura para la revolución en los países coloniales y semicoloniales, y además se los define y clasifica por su carácter de clase (hecho coincidente con la óptica mariáteguiana). En el segundo número de Narración - (1971), hay una selección de textos de José Carlos Mariátegui "Sobre el realismo", en cuya presentación se dice: "El lugar adjudicado por Mariátegui al análisis de las obras artísticas y al estudio de los movimientos literarios de su tiempo, respondía no, como frívolamente se afirma, a sus juveniles inclinaciones poéticas, sino, sobre todo, a su comprensión del postulado marxista de que la lucha de clases se libra también en el campo de la superestructura a través de las ideologías en contraste y las concepciones de la literatura y el arte". Igualmente, en este mismo número, comentando el sonado "caso Pa



En 1981, Julio Cortázar (en un lúcido balance de la cultura americana y de su literatura la misma que -dice- "como las otras expresiones de la cultura, es un hecho social que empieza por ir a la zaga de las corrientes del poder") precisaba que "Pizarro viene del exterior y aplasta a Atahualpa; César Vallejo viene del interior y aplasta a cualquier poesía peruana basada en moldes exteriores"⁽⁶⁾. Sin embargo, hoy por hoy, hay quienes siguen aplicando el criterio inverso, continuando así la línea y prosapia iniciada por Riva Agüero.

Empero, ya José Carlos Mariátegui -cincuenta años antes de la apreciación, justa, de Cortázar- había advertido que el arte vallejiano "señala el nacimiento de una nueva sensibilidad. Es un arte nuevo, un arte rebelde que rompe con la tradición cortesana de una literatura de bufones y lacayos" (Ibíd.p.216). Para Mariátegui, pues, nuestro poeta "es el orto de una nueva poesía en el Perú". Es el iniciador de lo nacional⁽⁷⁾. "Los Heraldos Negros -dice- podía haber sido su obra única. No por ello Vallejo habría dejado de inaugurar en el proceso de nuestra literatura una nueva época". (Ib. p. 309). Pero Mariátegui no se detiene en señalar la identificación epocal de la obra vallejana. Avanza hasta develar su carácter de clase. Y es algo que -como ya tuvimos oportunidad de ver con el caso de Egu-
ren- hace con todos los autores que estudia, lo cual, pues, y sin escamoteos interesados, norma toda su actividad crítico-es

dilla", se dice: "Creemos que el sartrismo ha sufrido el colapso definitivo; en adelante el carácter de clase del trabajo artístico y cultural, se irá imponiendo sobre las desviaciones burguesas y pequeñoburguesas". (Subrayado nuestro).

(6) Julio Cortázar, "Sobre puentes y caminos" (Los vasos comunicantes de la literatura), En: El Diario de Marka, Opinión, Lima, Domingo, 24-5-81, p. 11.

(7) Subrayemos que a 'lo aristocrático' y a 'lo burgués' Mariátegui les opone lo nacional como expresión de las fuerzas del trabajo, de las clases trabajadoras, incidiendo siempre en la idea de lo popular-nacional. Empero -como abundaremos más adelante- para la literatura no podía hacer una delimitación ideológica precisa de las clases conformantes del pueblo.



tética⁽⁸⁾. No siempre lo dice directamente, pero siempre hay indicio de ello. Y -así- sugiere que la ideología característica de los dos primeros libros de Vallejo (Los Heraldos Negros y Trilce) es la pequeñoburguesa. En ese sentido es que se debe entender la explicación que de 'lo indígena' hace Mariátegui al referirse a esa poesía de Vallejo: "El sentimiento indígena obra en su arte quizá sin que él lo sepa ni lo quiera". Y ese sentimiento, el espíritu indígena -agrega- "tiende a expresarse en símbolos e imágenes antropomórficas o campesinas" (subrayado nuestro). Y la ideología campesina tiene (como ya hemos precisado, Ver h. 26) un carácter de clase pequeñoburguesa. La campesina es una ideología pequeñoburguesa de ámbito rural⁽⁹⁾. Pero debemos reiterar que tanto el campesinado como la pequeñaburguesía (urbana) pueden ser clases aliadas del proletariado en su lucha por la transformación de la sociedad. De ahí que Mariátegui dijera de Vallejo -calando en la médula popular de su poesía- que era 'espontánea y lúcida socialista', aun cuando está transida de un ostensible pesimismo:

"El pesimismo de Vallejo -dice Mariátegui-, como el pesimismo del indio, no es un concepto sino un sentimiento. Tiene una vaga trama de fatalismo oriental (...). Este pesimismo se presenta lleno de ternura y caridad. Y es que no le engendra un egocentrismo, un narcisismo, desencantados y exasperados, como en casi todos los casos del ciclo romántico. Vallejo siente todo el dolor humano. Su pena no es personal.

⁽⁸⁾ Refiriéndose al libro Figuras y Aspectos de la Escena Mundial, Diego Meseguer dice: "Dos líneas se dibujan a través de estos artículos: su preocupación por la evolución del fenómeno no fascista y del soviético. Otra serie de artículos nos manifiestan sus preocupaciones estético-literarias... Clasifica siempre las corrientes estudiadas en dos grupos: el de los literatos burgueses y el de los revolucionarios que interpretan la nueva sociedad que surge". José Carlos Mariátegui y su pensamiento revolucionario, 1974, p. 75.

⁽⁹⁾ "En realidad -dice Xavier Abril-, de acuerdo a la concepción socialista, no debe referirse al 'problema indígena' ni tampoco al problema del 'indio' (apodo). Se trata, en todo caso, de campesinos aborígenes explotados desde la conquista, la colonia, hasta la República..." Mariátegui y la literatura Varrios, 1980, p. 13.



Su alma 'está triste hasta la muerte' de la tristeza de todos los hombres" (Ibíd. p. 313).

Y es doble (y hasta triplemente) significativo el caso de Vallejo para sentar las bases de la poesía clasista en el Perú, configurando, así, la tendencia poética segregada por la crítica legataria del pensamiento conservador de Riva Agüero. En la obra de César Vallejo, pues, se pueden sustentar los tres momentos de la clasificación clasista: campesina, pequeñoburguesa y proletaria.

2. Poesía campesina.

Lo característico -formalmente hablando- de la poesía campesina es ser reflejo de una realidad rural. Empero éste sería un condicionamiento engañoso en tanto esa realidad es pasible de ser asimilada en una obra con otro carácter de clase. Lo típico, para ilustrar el caso, es la profusa literatura indigenista que, tomando elementos descriptivos de lo rural, no calaba en su idiosincrasia o conformación medular. Y, además, puede darse el caso de una visión del campo por un poeta de la ciudad:

Aldeanita de seda
ataré mi corazón
como una cinta a tus trenzas

Por que en una mañanita de cartón

(a este bueno aventurero de emociones)

le diste el vaso de agua de tu cuerpo
y los dos reales de tus ojos nuevos (10).

La anterior no es, ciertamente, una poesía campesina. Es una mirada al campo, no es una visión desde el campo. Esta visión ínsita sólo puede reflejarla la concepción ideológica de clase, el punto de vista campesino. Y un poema será campesino aun

(10) Carlos Oquendo de Amat, "Aldeanita". En: Vuelta a la otra margen, 1970, p. 57.

que exprese estar mirando el campo desde la ciudad si es que esa mirada está cargada por la visión ideológica campesina:

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

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

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

Ha de estarse a la puerta mirando algún celaje,
y al fin dirá temblando: "Qué frío hay... Jesús!"
Y llorará en las tejas un pájaro salvaje. (11).

Igualmente el poema "Aldeana" (que precede al anterior en el orden del libro y que lo anuncia en su verso final: "al ver que en la penumbra gualda y roja/ llora un trágico azul de idilios muertos!"), como asimismo "Nostalgias imperiales" y "Terceto autóctono" (cuatro sonetos en el primer caso, y tres en el segundo) constituyen poemas que corroboran dicha configuración de clase. En ellos puede observarse nítidamente el reflejo realista del mundo campesino, no sólo en lo externo sino también en su interioridad. Hay, por ejemplo, ese hálito místico que devela magistralmente Mariátegui: "una vaga trama de fatalismo oriental lo aproxima al pesimismo cristiano y místico de los eslavos". Y agrega: Vallejo "es un místico de la pobreza que se descalza para que sus pies conozcan desnudos la dureza y la crueldad de su camino". Y por eso puede interpretar Vallejo, artística y patéticamente, la dependencia agrarista del ser telúrico:

Y al sonar una caja de Tayanga,
como iniciando un huaino azul, remanga
sus pantorrillas de azafrán la Aurora.

(11) "Idilio muerto", En: Obra poética completa, 1974, p. 60.

La aurora remangándose sus pantorrillas de azafrán no es sólo una bella imagen poética. Es el hombre mismo despertando para el trabajo. Y esta sola incisión bastaría para asignar un lugar a la poesía de Los Heraldos Negros en nuestro esquema clasista. Sin embargo, hay más. No es forzado que Mariátegui dijera que Vallejo era 'espontánea y lógicamente socialista'. Eso se trasunta en la obra misma. No otra cosa muestran los versos siguientes:

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

(El pan nuestro, p. 68).

Las explicaciones, por supuesto, huelgan. Pero hay que subrayar esa característica de lo místico y lo religioso destacada por Mariátegui, y que es -en términos generales- un valor íntimo de lo campesino. Aunque en el caso de los versos citados su proyección ecuménica no sea consecuencia del espíritu religioso. Es, en todo caso, la apoyatura que justifica la expropiación de la riqueza y posibilita la justicia para los pobres. Y esto es tanto más notorio en la estrofa siguiente:

Y cuándo nos veremos con los demás, al borde
de una mañana eterna, desayunados todos.
Hasta cuándo este valle de lágrimas, a donde
yo nunca dije que me trajeran.

(La cena miserable, p. 74).

Y en una estrofa anterior de este mismo poema leemos: "Hasta cuándo/ la cruz que nos alienta no detendrá sus remos". Verso éste que junto a ese 'valle de lágrimas' hace explícito el trasfondo (y hasta la imagen visual o conceptual) de lo religioso, adquiriendo así su tonalidad campesina⁽¹²⁾.

(12) Mariátegui no podía denominarla, pues, como poesía proletaria y ponerla -así- como ejemplo opuesto a la literatura



Y hay, sin embargo, una gran cercanía a lo proletario. Y se explica porque Vallejo no es, hablando con propiedad, campesino. Estando influida su visión del mundo por elementos rurales, él es un individuo ciudadano, un pequeñoburgués de ciudad o -mejor- de aldea: Santiago de Chuco. Lo cual se percibe en su primer libro como una situación contradictoria⁽¹³⁾. Y es así, pues, que en Los Heraldos Negros no se puedan precisar límites definitivos de la escisión pequeñoburguesa: rural/urbana. Un tanto como José María Arguedas frente a las dos culturas, Vallejo refleja en su primer libro un carácter de clase pequeñoburgués con mayor peso de lo campesino. Un digno sucesor de esta corriente campesina de la poesía peruana es Mario Florián⁽¹⁴⁾.

Alguien ha dicho que los 'indigenistas' veían la vida de los indios desde afuera; agregando que Arguedas y Alegría la

aristocrática y a la literatura burguesa sólo por hacer calzar la realidad con el esquema marxista. A pesar de que aquella poesía vallejianana era, entonces, la más avanzada y, en ese sentido, la más cercana a lo proletario.

(13) Pero esta contradicción no hace sino demostrar el carácter dialéctico de las formas conceptuales que no se ciñen ni pueden ser coñidas a una taxativa rígida. El mismo Mariátegui nos lo hace notar con Eguren que no es propiamente un burgués ya que conserva aún algunos rasgos del espíritu aristocrático; pero es, con todo, un precursor del período cosmopolita que en el esquema de Mariátegui equivale al período burgués de la clasificación marxista.

(14) En la contratapa de la Antología Poética de Mario Florián editada por la Casa de la Cultura del Perú, 1969, leemos: Mario Florián, de origen campesino, nació en el caserío de Nanshá (Cajamarca) el 5 de octubre de 1917. Realizó los estudios superiores en las universidades de Trujillo y de San Marcos, Lima, doctorándose en esta última, en la especialidad de Historia. Participó en las luchas e inquietudes estudiantiles, y formó parte del grupo de poetas revolucionarios denominado 'Poetas del Pueblo'. El año 1940 obtuvo el primer premio de poesía en los Juegos Florales Universitarios Sanmarquinos con su égloga Tono de Fauna. Fue galardonado con el Premio Nacional de Poesía, en 1944, por su libro Urpi, un conjunto de canciones neo-quechuas; asimismo, en 1957, ganó el Premio Nacional de Novela con su relato Los Mitimaes. Se considera al poeta Florián como uno de los realizadores de la corriente nativista. Así lo han reconocido varios ensayistas peruanos e hispanoamericanos". Pero -como diría Mariátegui- esto último "no es exacto sino a condición que se defina y precise los límites históricos, temporales de la interpretación".

ven desde dentro. Esto último que, en poesía, tiene su antecedente en Vallejo, puede también hacerse extensivo a Mario Florián. Es más, creemos que, con Efraín Miranda como paralelo de Alegría, Mario Florián es el Arguedas del verso. Es decir, Florián y Miranda (sin ser los únicos cultores de la tendencia campesina -ya no indigenista ni nativista) son sus más altos exponentes. Por obvias razones sólo tomaremos en consideración algunos aspectos de la poesía de Mario Florián⁽¹⁵⁾.

En toda la poesía de Mario Florián hay algo importante a destacar. La trascendencia de lo campesino como temática, y -más bien- su tratamiento como vivencia totalizadora. Es una poesía cuyos temas son, o podrían ser, los mismos que los de cualquier otra tendencia. Ya hemos precisado que es erróneo hablar del carácter de clase de una obra por la temática o sólo por ella. Los temas son parte de la vida misma. Y ellos no deciden la particularidad inconfundible de la tendencia. Esta peculiaridad se la confiere el carácter de clase que la sustenta. Pongamos por caso el tema del amor. "Y bien -dice Mao Tse Tung-, si de amor se habla, en una sociedad de clase no puede haber más que amor de clase" (OE, I.3, p. 72). Y esa es la diferencia del tema amoroso en la poesía de Florián. Su concepción del amor está nutrida por la ideología campesina. Veamos su poema "Paisana de Oro":

Y te amo más que el fértil aguacero
que hace ondular la mies, más que a la leche
que bebí de mi madre, más que al recuerdo
que la neblina de mi infancia teje.

5 Y te amo. Y nuevamente. Y otra vez.
Y otra vez hasta Dios. Nevará el tiempo

(15) Preparamos, más bien, sobre la base del presente modelo o propuesta clasista de estudio, un trabajo más concreto (en el sentido de específico) y completo sobre la poesía clasista del Perú, desde los años treinta. Allí, esperamos hacer justicia a poetas como Efraín Miranda cuya calidad artística, humana y social ha merecido (cuando no marginación o segregación estética) sólo improntus emotivos, pero nada orgánico que la valore en su dimensión cabal.

sobre agua y peñascal y olvido y sangre...
¡solamente a mi amor dejará ardiendo! ...

10 Arde mi corazón por tu hermosura
de esterilla vibrando, campesina,
por tus ojos como ojos de paloma,
por tus chapas de nube vespertina.

15 Lloro mi corazón por tu adustez
teñida con la mora del orgullo,
llora mi yaraví por tu silencio,
lloran mi soledad y mi pincullo.

Eres inaccesible a mi cariño,
eres inaccesible a mi tristeza.
No por desamorada inaccesible:
20 ¡inaccesible porque tienes tierra!

Porque de rumorosas greyes muchas
eres dueña, de valles y majadas
dueña, y hasta de pájaros y flores
y cánticos y espumas soberana.

25 Desheredado yo. Sólo son míos
el suspiro y el llanque y el arado
y la orfandad y el sol y la tormenta
y el grito que me fluye suplicando.

30 Tú para tus iguales. Yo me aparto
anhelando una tierra dividida
entre todos. ¡Haz, Dios, sobre la tierra
descender tu centella socialista! ... (16)

El tema amoroso es el dominante. Pero no un amor cualquiera o genéricamente humano, sino un amor campesino. Con su característica principal de referencias explícitas a la naturaleza, es decir, reflejando el mundo rural del campesinado, lo cual define también la tendencia realista seguida por el poeta. Empero, siendo así dominante el tema del amor, sugerido desde el título, asimismo -y, justamente, desde el título- hay una doble significación. Y, en efecto, en el poema se asume la línea lexical campesina referida a la naturaleza, inclusive con el adjetivo oro que exalta una valoración superlativa. Pero es

(16) Cf. Antología de la poesía amorosa peruana, Prólogo y selección de María Wieso, Lima, Ediciones Hora del Hombre, 1946 pp. 101-102. Hemos respetado la versión, aunque creemos que en el primer verso debe decir: "más que al fértil aguacero", tanto para una mejor comprensión como para proseguir la correspondencia paralelística de los versos siguientes que usan la misma fórmula gramatical.



ta adjetivación se resuelve en una calificación social de poderío económico. La frase 'paisana de oro' no sólo hace referencias a cualidades intrínsecas de la persona, que la hacen digna de ser amada. Esa frase que enuncia el tema central del amor se bifurca en otra línea de temática socio-política (versos 17-20). Y esa carga ideológica le da al poema su carácter clasista de la tendencia campesina.

Y es oportuno hacer un paralelo con la poesía popular. Tomemos como ejemplo "El Plebeyo" de Felipe Pinglo Alva. En este caso se trata del amor de un hombre del 'pueblo'; como en el poema de Florián se trataba del amor de un campesino⁽¹⁷⁾. En ambos la inclinación amorosa es hacia una mujer de clase "superior" a la suya. Y, también, en ambos la protesta está implícita contra la desigualdad social. Pero esa protesta se resiente por una limitación (más acusada en Pinglo): la recurrencia a Dios, a la religión, como elemento 'activo' de su anhelada transformación social.

En Florián la recurrencia mística se aprecia desde inicios del poema (verso 6), hiperbolizando el sentimiento amoroso con una dimensión que, para la ideología campesina, viene a ser la máxima medida de todo: 'Y te amo ... hasta Dios'.

(17) Ya hemos dicho que la clase obrera, el campesinado y la pequeñaburguesía dan forma a lo que genéricamente se llama 'pueblo'. Nosotros pensamos que el carácter de clase de la poesía de Pinglo es el pequeñoburgués. La poesía popular también tiene que ser cribada o medida con el rasero clasista. Empero no puede dejar de seguirse la llamando popular (lo cual no es una devaluación) debido a ciertas características: difusión oral y fragmentaria (folletín, cancionero, hoja suelta) que dificulta el estudio literario -aunque no lo hace imposible- y que, más aún, cuando se da en casos de anonimato ahonda esa dificultad. La investigación literaria trabaja, por lo común, sobre determinados corpus literarios, es decir, escritos y ordenados. No ha desarrollado, en ese sentido, metodologías como las del folklore: encuestas, entrevistas o grabación de materiales, etc. Todo lo cual, por cierto, es relativo. Y en más de un caso es superado, de suerte que la 'oralidad' pasa a ser 'literalidad'. Y lo mismo puede decirse del anonimato -como dificultad que no posibilitaría redondear, integrar una visión del mundo completo- en tanto se pueden organizar corpus de heterogeneidad autoral pero de homogeneidad temática, por ejemplo. Pero, insistimos, sigue siendo un problema -no superado aún- de adecuación metodológica.

Y esa protesta que en Pinglo se disuelve en una incógnita por cuyo trámite no ha de obtener respuesta alguna:

"¿Señor, por qué los seres
no son de igual valor?"

en Florián adquiere una tonalidad diferencial. En su poema sí hay una explicación a esa interrogante, la misma que se basa, como diría Mariátegui, en el 'problema de la tierra'. Hecho que hace detonación en el verso 20:

¡Inaccesible porque tienes tierra!

Y, a partir de entonces, la resolución no será -como en Pinglo- una inútil prédica igualitaria de inspiración humanístico-religiosa:

"el plebeyo de ayer
es el rebelde de hoy
que por doquier pregona
la igualdad en el amor".

es también una rebelión pero, consciente de la verdadera causa, asumiendo definitivamente su identidad clasista:

Tú para tus iguales. Yo me aparto
anhelando una tierra dividida
entre todos. ¡Haz, Dios, sobre la tierra
descender tu centella socialista! ...

Y en ese final -hasta cierto punto inesperado- radica su límite -por la recurrencia a Dios- para ser sólo poesía campesina y no proletaria. Pero también en ese final está la síntesis meritoria de su carácter clasista. Es decir, la defensa de la causa proletaria, una requisitoria por la transformación revolucionaria de la sociedad, la lucha por el socialismo, pero a partir de los intereses o desde las limitaciones ideológicas de la pequeñaburguesía, campesinado en este caso.



3. Poesía pequeñoburguesa.

Dijimos ya que tanto en Los Heraldos Negros como en Trilce, de César Vallejo, se percibe un condicionamiento de lo urbano, aperturado, incoado por un hálito de soledad citadina:

"ahora que me asfixia Bizancio, y que dormita
la sangre, como flojo cognac, dentro de mí"

(...)

"ahora en esta lluvia que me quita
las ganas de vivir".

(Idilio Muerto, LHN).

"Ciudad de invierno... La mordaz cruzada
de una carreta que arrastrar parece
una emoción de ayuno encadenada!

(...)

"Se quisiera tocar todas las puertas,
y preguntar por no sé quién; ..."

(El pan nuestro, LHN).

"En Lima... En Lima está lloviendo
el agua sucia de un dolor
qué mortífero (...)"

(Lluvia, LHN).

"Me da miedo ese chorro,
buen recuerdo, señor fuerte, implacable
cruel dulzor. Me da miedo.
Esta casa me da entero bien, entero
lugar para este no saber dónde estar".

(XXVII, T).

Ya no es el hombre a quien da compañía la naturaleza. Es un
ensimismamiento soledoso urbano:

"Murmurando en inquietud, cruzo,
el traje largo de sentir, los lunos
de la verdad.

Nadie me busca ni me reconoce,
y hasta yo he olvidado
de quién seré."

(XLIX, T).

"Y si así diéramos las narices
en el absurdo,
nos cubriremos con el oro de no tener nada,
y empollaremos el ala aún no nacida
de la noche, hermana
de esta ala huérfana del día,
que a fuerza de ser una ya no es ala".

(XLV, T).

Pero esa certidumbre de la pobreza ("el oro de no tener nada")
predica un sentimiento popular que implica una autovaloración
diferenciadora de 'lo burgués', desde donde puede vislumbrarse
una salida para ese callejón oscuro: la solidaridad. En e



sa perspectiva fue que dijimos que la clasificación clasista, también, integra parte de esta obra con la caracterización de pequeñoburguesa, como contraria a los valores burgueses y favorable a la causa de la revolución proletaria, aun inconscientemente o, quizá, intuitiva o instintivamente. Y, así, las notas "negativas" de lo pequeñoburgués (religiosidad, pesimismo o ensimismamiento) se atenúan con el sentimiento social -si no propiamente socialista- y que guiado por la ternura y el dolor, alcanza niveles de solidaridad realmente significativos. Y la nota más saltante de esa 'negatividad' acusada quizá sea el pesimismo. Pero es un pesimismo que el mismo Mariátegui ha definido y explicado con requisitoria notable (V.cita, h. 73), y que no devalúa ni su calidad poética ni su carácter clasista. Define sólo una actitud de clase específica: pequeñoburguesa:

Cual mi explicación.
 Esto me lacera de tempranía.
 Esa manera de caminar por los trapezios.
 Esos corajosos brutos como postizos.
 Esa goma que pega el azogue al adentro.
 Esas posaderas sentadas para arriba.
 Ese no puede ser, sído.
 Absurdo.
 Demencia.
 Pero he venido de Trujillo a Lima.
 Pero gano un sueldo de cinco soles.
 (XIV, T).

En Trilce (más que en Los Heraldos Negros) se aprecia la configuración que se va independizando del referente rural o natural ("Oh valle sin altura madre, donde todo duerme horrible mediatinta, sin ríos frescos, sin entradas de amor" LXIV, T). Esa objetividad campesina se va diluyendo en un aislacionismo o ensimismamiento o interiorización individual (que, a ratos, deviene pesimismo), aunque -por supuesto- la 'interiorización individual' no necesariamente presupone egotismo. Es, en todo caso, egocentrismo: aprehensión del mundo en sí mismo o por sí mismo, con su propia individualidad, pero no un individua



lismo segregante, para sí solo. Ese reconcentrarse, ensimis—
 marse o abstraerse se resuelve en plural avidez, al vislumbrar
 -por ejemplo- una 'obrería' salvadora:

Y si supiera si ha de volver;
 y si supiera que mañana entrará
 a entregarme las ropas lavadas, mi aquella
 lavandera del alma. Qué mañana entrará
 satisfecha, capulí de obrería, dichosa
 de probar que sí sabe, que sí puede
 ¡COMO NO VA A PODER!
 Azular y planchar todos los caos.

(VI, T).

La vertiente pequeñoburguesa en la poesía peruana es la
 más copiosa. Y lo es también en la tendencia clasista. Ya he
 mos dicho que es -social e ideológicamente hablando- una cla-
 se 'equilibrista', ambivalente. Y, así, puede "ascender" al po-
 dio de la burguesía o puede descalabrarse al 'valle de lágrí-
 mas' proletario. Esta indecisión social tiene como corolario
 la indefinición ideológica o el desclasamiento que, sin embar-
 go y a pesar de todas las protestas, son utópicos aunque -por
 cierto- tentadores. La pequeñoburguesía se siente legataria
 de los 'valores de la humanidad'. Un sentimiento tan abstrac-
 to y falto de fundamento que, finalmente, se resuelve en una
 suerte de escepticismo o nihilismo anarquistas. Empero puede,
 también, tornarse -otras tantas veces- solidaria resolución.

Alberto Hidalgo es quizá, entre nosotros, el ejemplo clá-
 sico de este tipo de escritor⁽¹⁸⁾.

(18) Arequipa, 1897-1967. Abandonó la carrera de medicina a
 traído por la poesía. En 1914, aparecen sus primeros poemas
 en la revista Anunciación, aunque su primer libro es de tres
 años más tarde. Vivió en Argentina desde 1920. Ahí fundó la
Revista Oral, fundando un movimiento que llamó "simplismo".
 De su cuantiosa bibliografía, que incluye poesía, teatro, crí-
 tica y filosofía, citamos: Panoplia lírica (1917), Las voces
de colores (1918), España no existe (1921), Simplismo (1925)
Dimensión del hombre (1938), Tratado de poética (1944), El
universo está cerca (1945), Carta al Perú (1953), Espaciotiem-
po (1956), Patria completa (1960), Poesía inexpugnable (1962)
Arbol genealógico (1963). Cf. Alberto Hidalgo, Antología Per-
sonal, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967,
 contratapa.



"Ahora ya sobre 59 muy cerca de 60 prosigo fiel a mi
nación
en cotidiana lealtad le entrego lo acumulado por mí
propio
lo que centavo por centavo pudiendo ahorrar acaudalé
de vida
gran capital para cuitarme en ella
en la que soy siempre hidalguísimo y he de quedar
horizontal y alberto"

(Cama)

"En cada esquina sólo soy un hombre que puede doblar
en sentido contrario
en cada esquina me asaltan cuatro ángulos de duda
si bien es cierto que a la larga todos los senderos
son iguales para llegar a la muerte"

(Contrapunto)

"Hay un síntoma sustantivo -dice J.C. Mariátegui- en el arte individualista, que indica, mejor que ningún otro, un proceso de disolución: el empeño con que cada arte, y hasta cada elemento artístico, reivindica su autonomía. Hidalgo es uno de los que más radicalmente adhieren a este empeño, si nos atenemos a su tesis del 'poema de varias laudas'. 'Poema -transcribe Mariátegui de Hidalgo- en el que cada uno de sus versos constituye un ser libre, a pesar de hallarse al servicio de una idea o de una emoción centrales'. Tenemos así proclamada, -agrega Mariátegui- categóricamente, la autonomía, la individualidad del verso. La estética del anarquista no podía ser otra" (Ob. Cit., p. 305).

Es la ideología pequeñoburguesa campeante tratando de conciliar la 'autonomía formal' del poema a pesar de depender de 'una idea'. Aceptando y negando a Mallarmé. Negando y aceptando la realidad. Hidalgo, a pesar de su rechazo anarquista del 'orden' burgués no deja de depender de él:

"Políticamente, históricamente, el anarquismo es, como está averiguado, la extrema izquierda del liberalismo. Entra, por tanto, a pesar de todas las protestas inocentes o interesadas, en el orden ideológico burgués." (Mariátegui, *Ibíd*).

En esa dependencia del "orden" -fruto de su actitud política- se halla su limitación pequeñoburguesa. Y, a la vez, en su rechazo de ese mismo "orden" -rebeldía individual- reside su mé

rito clasista. En un poema a la pobreza y en otro a Guatemala dice:

"Ella habrá de servir de lanzagritos
cuando llegue la hora
de ametrallar al lujo
de darle cuatro tiros al gobierno
de llevar a la banca al paredón
de ejecutar al cielo"

(Oda a los santos de la tierra)

"Vestida por el día
con carmines y rayos equipada
Guatemala pariente de montañas y empresaria de siglos
viajaba hacia sí misma sólo escoltada por la claridad
sin saber que los yanquis habían hecho pacto con las
tribus del cielo
que su cómplice es Dios
y Dios les tiene miedo
a las leyes sociales a la unión de los pueblos al
olor del vocable democracia
(No ignora el miserable que si hubiese elecciones
libres en el espacio
no volveríamos a votar por él
elegiríamos a un hombre para que presidiera el
universo)
y así llegó a cenizas Guatemala"

(Estado civil de Guatemala).

Alberto Hidalgo y César Vallejo -cronológicamente hablando- inauguran las dos vertientes más ostensibles de la tendencia pequeñoburguesa clasista. La que protesta contra la burguesía pero no encuentra la salida fructífera a su protesta. Y aquella que sí lo hace. Los ejemplos en ambos sentidos serían interminables, inabarcables o muy profusos. Nos referiremos como en el caso anterior de la poesía campesina- a un solo poeta, Juan Ojeda⁽¹⁹⁾.

(19) Nació en Chimbote, puerto pesquero del llamado Norte Chico (Ancash), el 27 de marzo de 1944. Murió en Lima en un oscuro accidente de tránsito, en noviembre de 1974. Realizó cortos estudios en la Escuela de Bellas Artes de Lima; la muerte truncó también sus estudios de filosofía en San Marcos. La obra poética de Juan Ojeda no ha sido reunida aún en libro, pese a no ser muy amplia. Todos los poemas que de él se conocen y que -sabemos- había reunido bajo el título de Arte de Navegar, fueron publicados en vida del autor en revistas, plaquetas, antologías y un solo libro Elogio de los navegantes, Trujillo, Cuadernos Trimestrales de Poesía, 1966, libro con el que obtuvo la Primera Mención Honrosa del II Concurso "El Poesía Joven del Perú", 1965. Semblanzas de su obra y su vida se pueden ver en: Varios, Juan Ojeda el signo y las palabras, Lima, Librería Editorial Juan Mejía Baca, 1978.

La poesía de Juan Ojeda refleja esas características, que ya hemos señalado a propósito de Hidalgo y Vallejo, definidoras de la poética pequeñoburguesa clasista. Su realismo se basa en realidades más que nada subjetivas o subjetivadas, y cuyo asidero inmediato es un ambiente de ciudad; la experiencia urbana. Leamos su poema Eleusis:

- No desciende la noche sólo para los desgarrados,
 pues en medio de la vasta alegría oírás el pánico.
 Tras el fluir del río una inmóvil música brilla, y
 hay pánico.
- Objetos arrojados en el desván del espíritu
 5 resuenan coñidos por una luz monótona y muda,
 y ya no sabemos dónde ocultar esa astucia apática
 que flota en los ojos como un aire hurgado.
- ¿Qué laboriosas sombras fatigan lo real?
 No lo sabríamos. El misterio que sin cesar remueve
 10 la estéril tierra, ya se oscurece cuando lo nombramos.
 Ajenos a un nacimiento que se nutre de nosotros
 descendemos en nuestra propia esencia.
- Cegados
 por el súbito oleaje de las formas, compartimos
 15 el terror y la atroz certidumbre en lo vivido.
- Los desgarrados, esos que recogen, sin saberlo,
 la pavorosa carencia del mundo y, transfigurados,
 soportan el misterio y habitan una soledad deforme,
 están más cerca del nacimiento. Y si pudiéramos
 entrar
 20 a la morada en que yacen, su sola inercia nos
 destruiría.
- ¿Soportáremos, entonces, el vértigo de lo real?
- A veces, en un rumor de días quebrados, nos hemos
 convertido de arrastrar actos como ásperas llagas
 en las que acaso, roído ya el sueño
 25 el verdadero mundo encontraríamos. Y así indagamos
 si el hastío de saberlos extraños a nosotros mismos,
 no sea sino el instante imprevisto en que morada
 y exilio
 ruedan hacia el fondo del que nunca hemos salido.
- Pues todo está rodeado por una muerta Realidad
 30 todo es pánico, inmóvil duración
 donde nada encontraremos.

El tema principal de este poema es la realidad desquiciada. Y es, en general, el tema dominante de la obra poética de Juan Ojeda. Hay un enfrentamiento contra la realidad. Es una visión descreída de la realidad. Y en ello, tal vez, radica fehacientemente su tendencia realista, por oposición, por ne



gación de esa realidad. No se puede negar algo que no se re conoce, previamente, como existente. Y esa negación de la rea lidad fluye de un sentimiento pesimista que desconfía -aun ad mitiéndola- de la misma alegría (verso 2). Hay un miedo súbi to, un temor generalizado que no sólo afecta a los 'desgarrados' (verso 1), como el poeta, sino a todos: pesimistas y op timistas están inmersos en esa corriente, en ese fluir del río (la vida manriqueana o la visión de Heráclito). La estro fa comprendida entre los versos 4 y 7 es toda una exposición -casi racional- de un pensamiento filosófico que desacredita a la realidad, que pone en tela de juicio la concreción del mundo. Pero hay una causa que presiona ese descrédito, ese deterioro de lo real. Una causa por la que el poeta inquiere, que desconoce pero que presupone sombría. Y pregunta:

"¡Qué laboriosas sombras fatigan lo real?" (verso 8) Laboriosas sombras, es la imagen de un enemigo tenaz, es, digá moslo así, el pragmatismo -laborioso- capitalista, cuya abs tracción lo torna ininteligible y, para algunas miradas hasta 'inexistente' (20). El lenguaje poético lo enuncia como 'som bras' o elemento no identificado, pero sí intuído. Y, en opo sición a ese modo de ser indefinido, hay seres que el poeta i dentifica como los 'desgarrados' (versos 1 y 16), que son de su mismo linaje, que no creen en la versión que se les da de

(20) Esta no concreción 'inmediata' del imperialismo hizo que -por ejemplo- Haya de la Torre lo "explicara" como un "comple jo de inferioridad indoamericano", como si el antiimperialis mo, la negación del imperialismo, consistiera en decir "no" a su existencia. Cf. Magda Portal, ¿Quiénes traicionaron al pue blo?, 1950. Y esa "negación" es muy similar a la que Mariáte guí descubre en Henry de Mann, de quien dice que "emplea con fortuna ... la ciencia psicológica, aunque extrema demasiado el resultado de sus inquisiciones, cuando encuentra el resor te principal de la lucha anticapitalista en un 'complejo de inferioridad'" (Defensa del Marxismo, OC, T.5, p. 22). Y Mariáte guí concluye que este juicio "de fondo reaccionario está de terminado por el instinto de clase", el mismo que tiende 'a considerar la actitud revolucionaria como una simple neuro sis', Ibíd., p. 70.

este mundo pero que la recogen (versos 16-17), porque en ella está el germen de un mundo nuevo:

"Los desgarrados, esos que recogen, sin saberlo, la pavorosa carencia del mundo y, transfigurados, soportan el misterio y habitan una soledad deforme, están más cerca del nacimiento (...)"

Hay un mundo verdadero que se trata de encontrar (verso 25); pero eso pertenece al futuro, al ideal que subyace -implícito- en el poema. Empero, hay un presente opresivo que merece el rechazo. Nuestro poeta no se detiene a pregonar ese optimismo del ideal. Prefiere expresar su pesimismo de la realidad (actual).

Eleusis no es un poema desgarrador (sería una calificación efectista), es un poema desgarrado y transido de contradicciones. Hay una desesperanza total, de principio a fin; pero hay también, contradictoriamente, una esperanza tácita que las interrogantes (versos 9 y 21) hacen patentes. El de Juan Ojeda es un realismo pesimista, un pesimismo de la realidad lo alimenta. Pero su optimismo del ideal, aporta la nota característica para ser considerado dentro de la poesía clasista.

Tal vez, de Juan Ojeda pueda decirse -como Mariátegui decía del sentimiento indígena de Vallejo- que es un poeta clasista 'sin que él lo sepa ni lo quiera' (21). Hasta podría objetarse -aun cuando sea una objeción ucrónica- que quizá él no habría estado de acuerdo con este juicio que emitimos de

(21) En la plaqueta de la que hemos tomado el poema Eleusis hay una "Poética" (En el nacimiento de la realidad), en la que puede leerse, por ejemplo: "La poesía es pues para mí con moción y crisis. Lo que percibimos en el mundo es sólo esbozo fraudulento, y pienso que lo abandonamos sin haber resuelto el acertijo. Me desesiega (sic) lo que hay detrás de esta fábula que conjeturo atroz". Cf. Gárgola 2, Colección de Poesía 1972. Otros conceptos de la misma índole pueden encontrarse en un prólogo escrito con seudónimo por él para el poemario -Fauna Familiar del poeta Héctor Araco a quien debemos la revelación de la identidad. En la bibliografía inserta en el trabajo Juan Ojeda los signos y las palabras ya citado, no figura este prólogo, importante para acceder a la concepción teórica, ideológica de nuestro poeta.



su obra. Pero nosotros optamos por no apelar ni a la opinión ni a la subjetividad de los autores, salvo explícita declaración reaccionaria, lo cual de ningún modo se da en el caso de Juan Ojeda. Para hacer nuestro deslinde nos basta la obra misma. Nos guiamos por 'la fuerza de los hechos'.

Tanto la poesía campesina como la poesía pequeñoburguesa confluyen en su identidad no tanto por depender de la misma inestabilidad de las clases sociales de que emergen (aunque las diferencie su extroversión e introversión respectivas); se unifican por la restringida claridad con que plantean sus perspectivas. Mariátegui dice que "la falta de equilibrio interno, la ausencia de destino propio es su tragedia". En la base de esta limitación está la tendencia a la individualidad, si no al individualismo. La visión del mundo que ambas poéticas reflejan no es, pues, la orgánica de una clase, propiamente dicha. No hay una ideología, una concepción del mundo aisladamente pequeñoburguesa; las manifestaciones que así la sugieren están embotadas por una ambivalencia decisiva, ostensible, frontal: la ideología burguesa y la ideología proletaria. "El problema se plantea sólo así: ideología burguesa o ideología socialista", dice Lenin. Y agrega: "no hay término medio pues la humanidad no ha elaborado ninguna tercera ideología" (Qué hacer, O.E.T.1, p. 425).

Salvo, pues, las excepciones -los casos de adopción sin taxativas de la ideología proletaria-, por lo común, la pequeñaburguesía (rural o urbana) es renuente a aceptar la sujeción de su pensamiento a los intereses de la clase obrera, del proletariado, y cuando ocurre sólo los comparte parcialmente. Y es así que al manifestarse en contra de la burguesía no acepta en forma abierta, franca y total el futuro que apertura el proletariado y prefiere las actitudes personalistas y

las protestas basadas en el derecho a la libertad humana individualista, burgués(22).

"Los estamentos medios -puede leerse en el Manifiesto- (el pequeño industrial, el pequeño comerciante, el artesano, el campesino), todos ellos luchan contra la burguesía para salvar de la ruina su existencia como tales estamentos medios. No son, pues, revolucionarios, sino conservadores. Más todavía, son reaccionarios, ya que pretenden volver atrás la rueda de la Historia. Son revolucionarios únicamente por cuanto tienen ante sí la perspectiva de su tránsito inminente al proletariado, defendiendo así no sus intereses presentes, sino sus intereses futuros, por cuanto abandonan sus propios puntos de vista para adoptar los del proletariado".

Y es en ese sentido que la obra de un poeta que refleja un carácter de clase pequeñoburgués sólo será rescatable y podrá ser inscrita en el consenso de la poesía clasista si, trascendiendo su limitación 'individualista', avizora una salida para la misma situación de su 'clase', en la perspectiva de su marse a la causa proletaria. De ahí que para la poética clasista sea importante destacar que la crítica del presente, el pesimismo de la realidad, tiene valor clasista cuando es sostenido por un optimismo del ideal.

4. Poesía proletaria.

La poesía proletaria peruana tiene también en César Vallejo a su precursor, a su más cabal representante y, al mismo tiempo, a uno de sus más celosos defensores teóricamente hablando. Y -justamente- José Carlos Mariátegui que es también, entre nosotros, el primero en defenderla y difundirla, calificó a la

(22) "Disgustado del orden burgués, el artista se declara ... escéptico o desconfiado respecto al esfuerzo proletario por crear un orden nuevo". José Carlos Mariátegui, El artista y la época, OC, T.6, p. 14.



primera producción poética vallelejiana como la iniciadora de una nueva época en el desarrollo evolutivo de la literatura peruana. Desarrollo evolutivo al que denomina proceso, asignándole así una connotación 'judicial' que implica la 'convocatoria a juicio' a tres momentos (y maneras de hacer y de ser) de nuestra literatura. Lo cual descarta toda intención de entender su clasificación como un esquema definitivo, estatuido de una vez y para siempre. Y, expresamente, así nos lo hace saber: "no nos hace falta -dice-, por el momento, un sistema más amplio". Ese sistema comprende tres períodos: colonial, cosmopolita y nacional. Evidentemente, la 'nueva época' iniciada por Vallejo es la que corresponde al período nacional. Pero recordemos también que, al mismo tiempo de hacer esa clasificación Mariátegui precisó que no usaría la nomenclatura marxista "para no agravar la impresión -dice- de que mi alegato está organizado según un esquema político o clasista". Sin embargo, denuncia dicho ordenamiento marxista de la literatura: feudal o aristocrática, burguesa y proletaria. Por cierto, el tiempo no ha pasado en vano. Y, a su paso, la fisonomía de las cosas y de los hechos también ha cambiado haciéndonos observar que hoy sí es forzoso hablar de literatura proletaria⁽²³⁾. Pero, asimismo, permite discernir que en la época de Mariátegui no ocurría lo mismo, en la que más bien hubiera sido forzado⁽²⁴⁾.

(23) Máxime si -generando confusionismos- el término es utilizado en forma inadecuada, antojadiza o indocumentada. Cf. Estos 13, de José Miguel Oviedo, cuando habla de "proletarios y provincianos" (p. 12). Ver también de Leoncio Bueno el artículo "El escritor y su insólito aposento", en El Diario de Marka, Suplemento Dominical, Lima, 30-9-84, donde dice de Juan Ramírez Ruiz -uno de los 13 de Oviedo- que "es un auténtico poeta proletario". En ambos casos el criterio rector es el de la 'extracción' o el de una situación laceriosa o exenta de 'propiedad hogareña', según esto último muchos auténticos proletarios dejarían de serlo por tener casa propia.

(24) Ver nota N° 7, h. 72, y N° 12, hh. 76-77. Además, Cf. el artículo de Stefan Moravski, "Pablo Lafargue y el desarrollo de una estética marxista", En: Casa de las Américas N° 57, La



En sus conferencias didácticas sobre la Historia de la crisis mundial, 1914-1918, J.C. Mariátegui señala cuáles eran las condiciones que impedían usar la categoría 'literatura proletaria', entonces. Principalmente, la incipiencia del proletariado peruano, que se hallaba recién en estado de formación y que, más aún, estaba influido por una literatura socialista y sindicalista que 'la fuerza de los hechos' hacía periclitarse. Dice Mariátegui:

"... toda esa literatura socialista y sindicalista anterior a la guerra" (anterior a 1914, la primera guerra mundial) "está en revisión. Y esta revisión no es una revisión impuesta por el capricho de los teóricos, sino por la fuerza de los hechos" (25).

Sin embargo, no por ello ha de seguirse que el estudio de Mariátegui sobre la literatura dejase de ser marxista, por no usar su periodización, ni mucho menos que estuviera recusándola o invalidándola. Es 'la fuerza de los hechos' la que lo hace también variar su táctica. Pero no su estrategia, la misma que se verá corroborada, años más tarde -también por 'la fuerza de los hechos'- cuando la poesía última de César Vallejo certifique su clarividencia. Pero en todo ese esclarecimiento

Habana, 1969, p. 31. Sobre el particular, Morawski dice que, por ejemplo, Lafargue y Mehring "descartaban la posibilidad de un florecimiento artístico del proletariado en la situación social del momento." O sea que no siempre se puede hablar de literatura proletaria, pero no nunca, porque esa no pertinencia circunstancial no anula su validez categorial. Y el mismo Morawski agrega que, según Engels, "la generalización a partir de datos concretos constituye un método científico".

(25) Además, sobre la situación de la clase obrera peruana a comienzos del presente siglo se puede consultar a Jorge Basadre, Dennis Sulmont, Pablo Racera, Marcial Barrón (V. Bibliografía). Es interesante también, al respecto, la obra de Ricardo Martínez de la Torre quien hacia 1930 escribe: "El obrero tiene una mentalidad gremial, una concepción pequeña-burguesa (sic) de la realidad social, traída de su anterior etapa. No ha podido limpiarse la herencia del pasado. Adolece de las mismas taras que González Alberdi señala en el proletariado argentino. Esta mentalidad artesanal, disgustada con su nueva posición que considera inferior, es la clave que explica en nuestro movimiento obrero la ausencia del espíritu de clase del proletariado europeo y norteamericano". Apuntes para una interpretación marxista de Historia social del Perú, t.1, p.193.



mariáteguiano hay un hecho muy significativo que no debemos pasar por alto.

Mariátegui expone su esquema clasificatorio de la literatura peruana casi en forma paralela con el esquema marxista. Podría decirse que lo hace como si se tratara de un juego de espejos para que también -por así decirlo- la sagacidad del lector dedujera que si efectivamente Mariátegui pone ejemplos de literatura aristocrática/colonial y de literatura burguesa cosmopolita, es evidente que no puede hacer lo mismo con el caso de la literatura proletaria/nacional (26). Y no podía proceder de idéntica manera en el último caso porque no había una conciencia proletaria reflejada artísticamente. Y así lo explica Mariátegui cuando constata que:

"Aquí se conoce un poco la literatura clásica del socialismo y del sindicalismo; no se conoce la nueva literatura revolucionaria. La cultura revolucionaria es aquí una cultura clásica, además de ser, como vosotros, compañeros,

(apréciese en este otro recurso: el encabalgamiento, por el que parece decir -interrumpiéndose con términos explicativos o vocativos- que 'esa cultura es como ustedes, compañeros', variando, sin embargo, su resolución final con una conclusión que, a final de cuentas, no le es opuesta; los dos son evidentes)

"... lo sabéis muy bien, una cultura muy incipiente, muy inorgánica, muy desordenada, muy incompleta". (27)

(26) Pero obsérvese que en esa secuencia se está usando el recurso de la preterición por el cual se finge pasar por alto lo que se está diciendo o haciendo; Mariátegui dice que no usará el análisis clasista, pero sí lo hace. Se ve, pues, como señala Althusser, "que se puede estar en la verdad en la teoría misma, y sin embargo no decir la verdad". Crítica a la exposición de los principios marxistas, 1976.

(27) Ob. Cit. p. 16. Subrayado nuestro. Es menester destacar otra cualidad del estilo expositivo de Mariátegui: la adjetivación seriada; pero siempre -o por lo común- utiliza hasta tres adjetivos o frases adjetivadas. En el caso citado usa cuatro, cargando, así, al hecho que comenta de una especial significación, lo que surgido al encabalgamiento -ya visto- debió causar un efecto especial -al menos, es lo que denota buscar en su auditorio.



Y la observación de Mariátegui no es, pues, gratuita o intrascendente. Una clase obrera incipiente no podía tener una cultura que fuera lo contrario. La clase obrera peruana de esa época no tenía una fisonomía ni una organicidad, ni por tanto, una consciencia definida. De ahí la reiterada preocupación mariateguiana por 'sembrar gérmenes de renovación' y 'difundir ideas clasistas':

"Tenemos que emprender juntos -decía Mariátegui a la clase obrera peruana- muchas largas jornadas. Nos toca, por ejemplo, suscitar en la mayoría del proletariado peruano, consciencia de clase y sentimiento de clase" (OC, T.13, p. 108).

Y es, precisamente, recién con la prédica y la acción clasistas de Mariátegui que esa incipiente clase obrera va alcanzando o -mejor- asumiendo su autonomía, independencia o proletarización. El mérito de Mariátegui en nuestra realidad es el mismo que él releva en el caso de Marx a nivel internacional. "El mérito excepcional de Marx -dice- consiste en haber descubierto al proletariado". Y cita -a punto seguido- a Adriano Tilgner:

"Ante la historia Marx aparece como el descubridor y diría casi el inventor del proletariado; él, en efecto, no sólo ha dado al movimiento proletario la conciencia de su naturaleza, de su legitimidad y necesidad histórica, de su ley interna, del último término hacia el cual se encamina, y ha difundido así en el proletariado aquella conciencia que antes le faltaba; sino ha creado, puede decirse, la noción misma, y tras la noción, la realidad del proletariado como clase esencialmente antitética de la burguesía, verdadera y sola portadora del espíritu revolucionario en la sociedad industrial moderna" (OC, T.5, p. 62).

Pero si bien Mariátegui no podía probar la existencia práctica (en ese momento histórico) de la poesía proletaria en el Perú, ello no quiere decir ignorase que para la teoría estética del marxismo (como principio teórico de clase) esa existencia o vigencia era y es casi axiomática, acorde con la independencia de clase exigida por su doctrina para el proletariado (cuán famosa es la enseñanza de los clásicos de que "la emancipación del proletariado debe ser obra del proleta



riado mismo"). Y es, justamente, a partir de esa independencia de clase proletaria que el marxismo determina su independencia política, ideológica, artística, cultural. Marx, precisando el concepto de clase, dice:

"En la medida en que millones de familias viven en condiciones económicas tales que distinguen su modo de vida, sus intereses y su cultura de los de otras clases y los contraponen a ellas de modo hostil, ellas forman una clase" (28).

Y el mismo Marx, en otro momento, refiriéndose a Proudhon (de extracción obrera, no lo olvidemos), decía:

"... un hombre que no ha comprendido el actual estado de la sociedad menos aún comprenderá el movimiento que tiende a derrocarla y las expresiones literarias de ese movimiento revolucionario" (Ib. Cartas, p. 718).

Y Federico Engels, a quien no debemos rezagar en estos deslindes, dice:

"El burgués es un esclavo del régimen social existente y de los prejuicios vinculados a éste; rehúsa, temeroso, todo lo que significa progreso; en cambio, el proletariado contempla todo con ojos muy abiertos y estudia con placer y eficacia. En este aspecto los socialistas han hecho mucho por ilustrar al proletariado (...). Sobre estas bases, el proletariado fue creando su propia literatura, formada en lo fundamental de ediciones periódicas y folletos, pero cuyo contenido supera en mucho a toda la literatura de la burguesía" (29).

Años más tarde, Lenin dirá:

"Es imposible vivir en la sociedad y no depender de ella. La libertad del escritor burgués, del pintor, de la actriz no es sino la dependencia embozada (o que se trata de embozar hipócritamente) respecto a la Bolsa de oro, al gobierno y al condomio. Los socialistas desenmascaramos esa hipocresía y arrancamos falsos rótulos, no para conseguir una literatura y un arte independientes de las clases sociales (...). sino para oponer a la literatura hipócritamente libre, pero de hecho vinculada a la burguesía, una literatura realmente libre y abiertamente vinculada al proletariado" (30).

(28) El dieciocho brumario de Luis Bonaparte, En: OE, 1969, p. 177.

(29) F. Engels y C. Marx, Sobre arte, 1967, p.

(30) La literatura y el arte, 1968, p. 22.



Y podríamos seguir citando a Stalin, Mao y a otros enriquecedores del marxismo cuyo solo testimonio favorable a la literatura proletaria daría para un volumen especial. Hagamos obvio ese testimonio. Pero insistamos, sí, en otras consideraciones de José Carlos Mariátegui en tanto atañen a nuestra realidad directamente o por ser un refuerzo para nuestra precisión de que él estaba de acuerdo con la clasificación marxista de clase de la literatura. Mariátegui fue el primero en introducir, en nuestro medio, el tópico literatura proletaria⁽³¹⁾. Lo hace en las páginas de Amauta (Nº 18) y, paralelamente, en el periódico Labor (Nº 1), reproduciendo una encuesta hecha por la revista Monde de París, que dirigía Henry Barbusse⁽³²⁾. A esa encuesta respondieron varios autores (en pro y en contra: Unamuno, Breton, Waldo Frank, Francis André, etc.) en torno a la pregunta: "¿Existe una literature proletaria?"⁽³³⁾. En la nota de presentación, hecha por Mariátegui a la reproducción de esta encuesta, leemos:

"Los puntos de vista de 'Amauta' sobre la cuestión están ya, en parte, expresados. Pero los ilustraremos y completaremos en este debate. Que estas páginas sirvan, en tanto, a la iniciación del lector".

(31) Luis Alberto Sánchez, por su parte -tardía y sorpresivamente-, indicará en el Tomo V de su La literatura peruana, 1975, que en las dos primeras décadas del presente siglo "Se inicia también la afirmación de una poesía proletaria", p.1476.

(32) De Henry Barbusse, asimismo, conocemos parte de un libro en el que desarrolla sus puntos de vista sobre el tema. El libro en cuestión se titula Rusia. El capítulo aludido, "La literatura proletaria" fue editado a mimeógrafo con el sello de "Cultura y Democracia" por un grupo de estudio de la UNMSM, en noviembre de 1979.

(33) Asimismo J.C. Mariátegui (V. Signos y Obras, OC, I, 7, pp. 47-48), comenta: "La encuesta que Monde ha abierto sobre la literatura proletaria, suscitando un extenso debate internacional, debe la amplitud, que desde el primer momento ha alcanzado, al carácter no sectario, no partidarieta de ese periódico. En esta encuesta participe una gama intelectual que va de Breton y la revolución surrealista a Paul Scuday, crítico del Temps. Monde no admite que la literatura proletaria se a una palabra vana. Tiene sus puntos de vista propios. Pero esto no le impide desear y provocar un debate exhaustivo, consultando las más variadas opiniones".



Si se revisa la colección de Amauta se verá que esos puntos de vista aludidos no sólo son favorables a la existencia de la literatura proletaria, sino también, extensivamente, de la cultura proletaria, a través de artículos, transcripción de conferencias, etc. Asimismo la orientación férrea de Mariátegui en sus lineamientos teóricos -en muchos momentos de su obra total- va precisando la configuración de esta clase de literatura (o de esta literatura de clase)⁽³⁴⁾. Un ejemplo solo de esto último. En 7 Ensayos... dice:

"La novela renacerá sin duda como arte realista en la sociedad proletaria; pero, por ahora, el relato proletario, en cuanto expresión de la epopeya revolucionaria, tiene más de épica que de novela propiamente dicha" (p. 238, Subrayado nuestro).

Por su parte César Vallejo en sus trabajos teóricos, especialmente en El arte y la revolución, despliega todo un aparato conceptual o categorial sustentando el tópico que nos ocupa (aunque no rigurosamente organizado, en tanto no eran trabajos definitivos). Todo ello, pues, refuerza nuestra posición con aportes valiosos y alegatos, igualmente, rigurosos. Pero además de esa contribución teórica en favor de la literatura proletaria, Vallejo deja el testimonio práctico de su obra. Por eso hemos subrayado el hecho de que, hoy por hoy, es forzoso hablar de literatura proletaria aunque sólo sea para referirse a la obra de Vallejo -posterior a Los heraldos negros, Trilce y Poemas en prosa-, en especial Poemas Humanos, España aparta de mí este cáliz, Paco Yunque y Tungsteno. Todas estas obras constituyen la prueba contundente para avalar nuestro planteamiento. Y, en ese sentido, la obra de Vallejo constituye, así, una guía para la acción de la poética clasis

(34) Pensamos que la organización y sistematización de las ideas estético-literarias de Mariátegui (que, sin lugar a dudas, se complementan con las de César Vallejo), en tanto no conforman un cuerpo orgánico, se hace cada vez más urgente. Tarea que pensamos abordar, de preferencia en equipo con otros compañeros.



ta. De su último libro Poemas Humanos veamos el siguiente tra-
bajo:

PARADO EN UNA PIEDRA

Parado en una piedra,
desocupado,
astroso, espeluznante,
a la orilla del Sena, ve y viene.
Del río brota entonces la conciencia,
con peciolo y rasguños de árbol ávido;
del río sube y baja la ciudad, hecha de lobos
(abrazados.

El parado la ve yendo y viniendo,
monumental, llevando sus ayunos en la cabeza cóncava,
en el pecho sus piojos purísimos
y abajo
su pequeño sonido, el de su pelvis,
callado entre dos grandes decisiones,
y abajo,
más abajo,
un papelito, un clavo, una cerilla...

¡Este es, trabajadores, aquel
que en la labor sudaba para afuera,
que suda para adentro su secreción de sangre
(rehusada!
Fundidor del calión que sabe cuántas zarpas son
(acero,
tejedor que conoce los hilos positivos de sus venas,
albañil de pirámides,
constructor de descensos por columnas
serenas, por fracasos triunfales,
parado individual entre treinta millones de parados,
andante en multitud,
¡qué salto el retratado en su talón
y qué llamo el de su boca, y cómo
su talle incide, canto a canto, en su herramienta
(atroz, parada,
y qué área de dolorosa válvula en su pómulo!

También parado el hierro frente al horno,
paradas las semillas con sus sumisas síntesis al aire,
parados los petróleos conexos,
parada en sus auténticos apóstrofes la luz,
parados de crecer los laureles,
paradas en un pie las aguas móviles
y hasta la tierra misma, parada de estupor ante este
(paro,

¡qué salto el retratado en sus tendones!
¡qué transmisión entablan sus cien pasos!
¡cómo chilla el motor en su tobillo!
¡cómo gruñe el reloj, paseándose impaciente a sus
(espaldas!

¡cómo oye deglutir a los patronos
el trago que le falta, camaradas,
y el pan que se equivoca de saliva,
y, oyéndolo, sintiéndolo, en plural, humanamente,
¡cómo clava el relámpago
su fuerza sin cabeza en su cabeza!
y lo que hacen, abajo, entonces, ¡ay!



más abajo, camaradas,
 el papelucho, el clavo, la cerilla,
 el pequeño sonido, el piojo padre!

Creemos que el poema habla por sí solo. No quisiéramos cometer la ligereza de 'explicarlo' o de 'traducir su significado'. Pero es preciso hacer algunas reflexiones en torno a él. Es, por cierto, un poema realista. No sólo porque refleja una realidad con hechos, objetos o seres naturales: la piedra, el río, el hombre; y también hechos sociales: la ciudad, el trabajo, la desocupación. Es decir, es un poema realista no sólo por reflejar la realidad concreta; es realista, además, porque ese reflejo no es pasivo. No es una descripción fría o esquemática. No es un hombre "fulano de tal" (aunque ese haya sido su punto de partida). Es el hombre desocupado. Y no es que esté parado en una piedra específica (aunque también pudiera ser ese su 'trampolín anecdótico'). Es el hombre trabajador parado en el mundo capitalista. No se trata, pues, del hombre en general, sino del hombre trabajador, del proletariado. Y el poema, entonces, no es un poema realista, a secas. Es un poema del realismo proletario. Y no sólo por las referencias lexicales, lo es (además de ellas porque no son gratuitas, como no es gratuito el vocativo 'camaradas' por el cual el poeta se define proletario, solidario con su clase), lo es -repetimos- por la apertura del rayo que aquel 'relámpago' anuncia (reflejo de la idea social, revolucionaria, que también concierne al realismo): aquel admirativo darse cuenta: "¡como clava el relámpago / su fuerza sin cabeza en su cabeza!", de la miseria que hay que destruir como destruye 'el pequeño sonido al piojo padre'. He ahí un ejemplo, pues, de realismo proletario. Y toda la poesía de Vallejo con este carácter clasista proletario, tal vez no haya sido superada en el contexto de la poesía escrita en lengua castellana. Pero si no superada, sí emulada. Emulación que no implica plagio o seguidis-

mo formal (que sería una descalificación), sino adherencia doctrinal a su postura estética tendenciosa. Tal es el caso de Víctor Mazzi⁽³⁵⁾.

"Señor lector/ su atención y cuidado" (advierde Mazzi en un poema) "que detrás de cada verso/ hay/ hombres trabajando" (Anuncio particular). Y, en efecto, Mazzi le asigna a la poesía un carácter de trabajo, como forma de la producción que dice el marxismo. Mazzi, pues, no acepta se reduzca a la poesía a un simple divertimento de 'especialistas', 'poetizos' o eruditos:

Los elegidos
-por obra y gracia de los dioses-
tañedores de cítaras,
tocadores de flautas,
y por demás intocables:
son extremadamente celosos
¡qué van a admitir una voz
"ordinaria y grosera"!

(pero conste que estando implícito ahí su rechazo a ese regodeo esteticista, pese a ello, Mazzi procede dialécticamente, no los niega pretendiéndolos inexistentes; los sabe actuando, tañendo y tocando su melopea; simple y llanamente los opone a los obreros de la pluma) y continúa el poema:

¡Qué les va a sonar agradable
que cante un obrero!

El dios se puede molestar,
podrían perder el puesto.

Pero esto no es importante
porque tendrán que cambiarse el hígado
o soportar el trajín sonoro de los humildes y
ofendidos.

(Ellos y nosotros).

Mazzi opone a la poesía burguesa (de "ellos") la poesía de 'nosotros' (mancomunando al lector), la poesía de los obreros

(35) Nació el 17 de marzo de 1925 en el asiento minero de Morococha, Provincia de Yauli, Departamento de Junín. Es miembro fundador del Grupo Intelectual Primero de Mayo. Además de poemarios como Reflejos de carbón, A lengua viva, Memorial de un tiempo a otro, etc., en 1976 publicó la primera Antología de la poesía proletaria del Perú (1930-1976).

de la pluma, como ya dijimos, porque:

Ser poeta proletario
no quiere decir que se es más obrero que poeta
o viceversa,
ocurre solamente que de la obra de mano se pasa
a la mano de obra.

(Dialéctica).

Los poemas anteriores de Mazzi son, prácticamente, 'artes poéticas' de la poesía proletaria. Sin embargo -y por supuesto- no toda la poesía de Mazzi tiene ese motiv, aunque siempre, sí, el carácter clasista proletario. Veamos otro poema:

La lluvia es un tema hermoso
cuando uno recorre la historia y encuentra a Luis

XVI
seguro de sus huesos y de su gran paraguas
mientras celebra María Antonieta
su cómoda posición de reina en un diván rosado
en tanto afuera la tormenta arrecia
como si aventaran piedras.

Hermoso tema el de la
lluvia
cuando no llueve ni usted se llama María Antonieta
ni su marido sabe que se prepara el diluvio.

(Tema con una hermosa dama).

Pero veamos asimismo otro poema cuyo título "Poeta proletario" comporta también una poética por referirse al hacer de esa clase de poeta, pero que trasciende ese tema en una suerte de variación convicta -y confesa, como diría Mariátegui:

Ciudad adentro
entre el énfasis y el hambre
compondrá el ruido
de alguna melodía
o sorteando el tiempo
pretérito imperfecto
dirá cómo nace el día
cuando la noche es larga
de seguro también
no ha de ser extraño
diciendo a golpe de lata
que está por aparecer el sol
y en este instante
alguien con un cerillo
en algún lugar cercano
encenderá una pradera

La imagen inicial del poema remite al 'interior de la ciudad', la ciudad de la fábrica y la miseria pero también del 'énfasis' que estimula a la creación de un ruido que compita con



el ensordecedor de la urbe y la "negación" de los puristas. Y el poeta proletario crea su 'melodía'. El no está enemistado con la 'tonalidad poética', con su belleza ni con su musicalidad. Lo que hace es no olvidar ese "pretérito imperfecto" que sigue siendo presente ('la prehistoria universal' como llaman Marx y Engels a la sociedad capitalista) y en el que el poeta vislumbra el nacimiento de un nuevo día. Y aunque esto para algunos oídos resulte monótono, latoso, el poeta proletario seguirá -¡seguro!- diciendo "que está por aparecer el sol". Pero Mazzi no sobreestima el 'poder' de la poesía. El sabe que con poemas -sólo con poemas- no se ha de derrumbar esa 'prehistoria'. Hay 'alguien' (que no es una persona, como no lo era 'el parado' vallejiano), no un individuo específico. Pero sí una clase. Ese alguien es la clase trabajadora y su partido revolucionario iniciando la lucha donde debe (no en la ciudad; sí en un lugar cercano), iniciando el incendio de la guerra popular. Y esa pradera del verso final (ostensiblemente -ligada al aforismo maoísta) engarza con la imagen 'urbana' inicial del poema, graficando, en círculo poético ejemplar, la unidad obrero-campesina.

Es probable que esta explicación, prosaica, haya sido inútil. El poema habla por sí solo. Con todo quisiéramos creerla pertinente aunque sólo fuera para corroborar el hecho fundamental de nuestro objetivo: demostrar que esta poesía no puede ser caracterizada de otra manera que no sea con el calificativo de proletaria. ¿O se podrá decir que en ese poema se refleja una concepción burguesa o pequeñoburguesa? Creemos, definitivamente, que no.



CAPITULO CUARTO



negación
de negaciones



1. Negación de la poesía clasista.

Ignorar la existencia o decir 'no' a una cosa, hecho u objeto de estudio son, ciertamente, formas de negación. Quizá las menos consistentes y hasta prescindibles. Empero, las más socorridas, actuantes y verticales entre las de su género. Los estudios literarios burgueses, las poéticas burguesas utilizan ambas formas indistintamente. Ignoran o dicen 'no' a la poesía no-burguesa o antiburguesa, a la poesía clasista, reiterando siempre -con distinta formulación- el 'descubrimiento' de un sinnúmero de deficiencias en ella⁽¹⁾. Su repertorio es asaz conocido: sociología, historiografía, vulgaridad, política, etc. Pero, siempre, es impulsor de un argumento o negatividad principal: oponerse a la revolución proletaria; porque, precisamente, esa poesía es favorable a ésta. Cuando esgrimen contra la poesía clasista su acusación de -por ejemplo- estar haciendo exclusivamente política, no es que se opongan a ésta -a la política- en abstracto, ya que esa sola recusación al hecho de estar haciendo política proletaria o favorable a la revolución proletaria, es también una actitud política (sólo que de carácter burgués, reaccionario; es, precisamente, una reacción política), que reconoce como verdadera poesía a la que no hace ninguna alusión política, pero que, sin embargo, por no ser lesiva al sistema burgués le es favorable. La indiferencia no es apolítica. Y "el pretexto -dice Mariátegui- de la repugnancia a la política es un pretexto femenino y pueril". Pongamos un ejemplo cercano. Aparece la novela Historia de Mayta que refleja el punto de vista de unbur

(1) Refiriéndose a la poesía de Alejandro Romualdo, Mario Castro Arenas, dice: "Como esta poesía o anti-poesía se jacta de su intención exclusivamente política y abomina (?) de toda conexión estética, consideramos que su análisis es más pertinente para los sociólogos y los historiadores de la política. Ellos decidirán su calidad como documento social". De Palma a Vallejo, p. 56.



gués sobre un hecho revolucionario (y, por extensión, sobre la revolución). Es, pues, un punto de vista reaccionario y, desde luego, favorable a la política burguesa. Pero la crítica literaria burguesa se olvida de su aversión a la ingerencia de la política en el arte. Se hace la de la vista gorda. Y no hace ninguna objeción, en ese sentido, a la novela de M.V.Ll. A pesar de que allí el mismo autor tiene la intrepidez, por decir lo menos, de enemistarse con la poesía de Ernesto Cardenal, y no porque acuse en ella declaraciones políticas (es más él dice gustar de su poesía); lo hace por su actividad ciudadana, porque -como emisario del Frente Sandinista- hizo declaraciones públicas que V.Ll. caricaturiza y considera demagógicas, insinceras, histriónicas. Y, más aún, tiene la desfachatez de pretender inexplicable su actitud. Dice: "... siempre lamentaré haberlo oído, pues, desde entonces, no puedo leer su poesía, que, antes, me gustaba. ¿No es injusto? ¿Tiene algo que ver lo uno con lo otro?". Y se responde: "Debe de tener, de una manera que no puedo explicar". Pero, en realidad, no es que no pueda explicarlo. No quiere explicarlo, es otra cosa. Simple y llanamente, un anticomunista rechaza y degrada todo lo que esté a favor del comunismo. Así como V.Ll., la crítica literaria burguesa en general, se arrojan el derecho de condenar la obra de alguien -incluso no comunista, como es el caso de E. Cardenal- que ellos consideran pro-comunista, aun cuando la obra misma no haga alusión directa a ello, en una versión superlativa del más oscuro mackartismo. Y, sin embargo, -su política anticomunista -expresada sin tapujos en esa novela de V.Ll.- está bien, está muy bien⁽²⁾.

(2) Se dice de la Historia de Mayta que "ratifica que la sensibilidad y la imaginación de este gran fabulador permanecen activas, siempre dispuestas a tramitar una buena historia (...) cada novela suya no sólo es una experiencia nueva y revitalizadora para el autor sino también para sus lectores". Cf. Guillermo Niño de Guzmán, "Historia de Mayta", En: El Comercio, -Lima, Domingo 9 de diciembre de 1984, p. A-2.

Es, pues, una visión cuadriculada, con anteoje^{ras}. Tiene miradas benignas para una sola poesía o para una sola poética que sería, además, la única positiva, la única buena y hasta la única blanca. Toda poesía o poética que se aparte de ese centro es, inmediatamente, contrapuesta como lo negativo a lo positivo, como lo malo a lo bueno, como lo negro a lo blanco. Ahí no hay mediatintas. Y ya en el colmo de la aberración teórico-crítica, si alguien demuestra que así como la burguesía gusta de su literatura "sin política" (sin política anti-burguesa), del mismo modo las clases explotadas por la burguesía -contrariamente- gustan de esa literatura con política anti-burguesa; y, es más, si sólo se exige que a cada quien no se le conculque el derecho a ser lo que es y a hacer lo que hace esa crítica-teórica puede 'condescender', pero siempre condicionando que 'si ambas son literatura, entonces, al momento de ser estudiadas -requisito cien por ciento científico-, se deberá hacer sin establecer sus nexos con la sociedad, con la política, con la realidad'. Y, así, se entra entonces en un círculo vicioso. Y es lo que siempre se ha pretendido hacer, por ejemplo, con César Vallejo. Pero lo único que se ambiciona con esa vana y absurda pero interesada pretensión es "aislarla poesía de la sociedad", contraponerla a la revolución y es oponer se a ese 'diluvio' de que nos habla Víctor Mazzi (V. h. 102). Y, realmente, la poesía no es un arca en la que se pueda salvar de ese diluvio. Cuando llueve todos se mojan, dice un aforismo popular. ¿Qué privilegio tendrían la literatura o los literatos para no ser confrontados con esa realidad? Y, "finalmente, no hay una 'esencia' del arte eterno -dice un teórico, caro a la postura formalista-, sino que cada sociedad debe inventar el arte que mejor dé a luz su propia liberación"⁽³⁾.

⁽³⁾ Roland Barthes, Ensayos críticos, 1973, p. 62.



Una poesía o una poética que no quiera contribuir al alumbramiento liberador del pueblo peruano es libre e independiente de actuar así. Cada quien tiene derecho a ser un reaccionario, si así le place. Pero esa libertad termina donde comienza la libertad de los poetas clasistas de concurrir -como quería Mariátegui- a la creación del socialismo en el Perú. Y si bien es cierto, genéricamente, esas dos tendencias literarias ("indiferente" y concurrente a la revolución), si todo lo escrito en una nación da cuerpo a su literatura nacional, debe reconocerse también que esta aseveración -como dice Marx- exponiendo el problema no lo resuelve, enunciando el fenómeno no lo explica. Porque siendo literatura, las dos, no son, empero, una y la misma cosa. En tanto cada una responde -básicamente- a los diferentes intereses de cada uno de sus productores. Y estos intereses no son los de la Humanidad (en abstracto y con mayúscula), sino los de las clases sociales, cuya existencia, a estas alturas, es absurdo negar. Por eso, no sólo hay que reconocer la lucha de clases en la vida real. También hay que tener la suficiente entereza de reconocerla en la poesía.

La lucha de clases es el motor de la revolución. Y la revolución se da en todos los campos de la actividad social. Negar de palabra la existencia de la lucha de clases en la literatura es oponerse en los hechos a la lucha revolucionaria en la sociedad. Y, contrariamente, el reconocimiento de ésta significa reconocer que la lucha revolucionaria la dirige el proletariado contra la burguesía, incluido el campo del arte y la literatura. Negar -por lo tanto- la literatura proletaria, no sólo equivale a negar toda la literatura clasista, sino, además, negarle al proletariado su derecho a crear su propia literatura (distinta a la del campesinado, a la de la pequeña-burguesía y -por supuesto- distinta a la de la burguesía) y, asimismo, negarle la posibilidad de luchar en el terreno cul-



tural, en el campo ideológico, donde (si no se absolutizan estas "negaciones") el proletariado tiene incluso el deber de aliarse con todas las manifestaciones artísticas que estén en contra de los valores burgueses y que aspiren a un cambio revolucionario de la sociedad, el mismo que es claramente potenciado por la causa proletaria.

La revolución proletaria, en las lindes de lo poético, no implica una 'consigna exclusivamente política que abomine de toda conexión estética'. Nada más falso, gratuito y desequilibrado. La revolución proletaria no prescribe que lo poético se constriña a lo político, a lo específicamente político como se dice o se piensa; que los poemas se refieran sólo a fusiles, hoces y martillos. Exige, más bien, que lo poético contemple, abarque, comprenda la transformación revolucionaria de la realidad en su dimensión multívoca, compleja, amplia, integral. "El único género malo es el aburrido", decía Voltaire. El único tema reprochable, para la poética clasista, es el aburrido tema reaccionario del individualismo decadente y ramplón. Vista así la poesía clasista -en relación fundamental con el proceso revolucionario-, su acción o intención inmediata como arma ideológica debe corresponder a lo que Mariátegui señalaba con encarecimiento:

"Nos toca suscitar en la mayoría del proletariado peruano, conciencia de clase y sentimiento de clase. (...) Todos tenemos el deber de sembrar gérmenes de renovación y de difundir ideas clasistas" (4).

El artista y el poeta clasistas actúan oponiendo al artista y al poeta burgueses; el altruísmo a la megalomanía, la emulación a la competencia, la modestia a la soberbia, la solidaridad al egoísmo.

(4) El Primero de Mayo y el frente único, OC., T.13, p. 108, el subrayado es nuestro.

2. Conciliación como negación.

Partiendo de una esencia "eterna" de lo poético y pasando por su aislamiento; por estudiar sólo lo literario de la literatura, hasta invalidar la existencia del carácter de clase en ella, oponiéndose de paso a la tendencia que defiende la opinión contraria y que, por tanto, considera que lo poético debe ser integrado a la realidad concreta, que en ella reside su esencia y que es tan 'eterna' como ella misma, en esa confrontación hay un eslabonamiento de ideologías que va hasta el siglo V antes de nuestra era y que ya en ésta tanto la burguesía como el proletariado han heredado de ese proceso milenario, universal e ininterrumpido de la lucha de clases.

Pero hay quienes piensan que el problema por ser tan antiguo debe ser ya clausurado. Es decir, siempre sale a relucir el famoso recurso metafísico -muy tentador, por cierto- de negar algo diciéndole 'no'. Pero olvidan, quienes así piensan, que si el problema pese a su milenaria antigüedad no ha sido superado es porque del mismo modo que en la época esclavista, de los famosos griegos, en el moderno esclavismo de estos días actúan las mismas fuerzas irreconciliables que generan esos pensamientos opuestos. Sin embargo, los "terceristas" siguen devanándose los sesos para clausurar el conflicto en el terreno "puramente artístico". Y, por supuesto, no logran aislar ese terreno, ni aislarse a sí mismos; no quedan, aunque así lo pretendan, 'por encima de la contienda'; de todos modos resultan estar favoreciendo a la ideología burguesa. "El mejor modo de combatir la revolución violenta es el hacer o prometer la revolución pacífica", dice Mariátegui.

Pero como los teóricos de la conciliación no pueden decirle "no" a toda la literatura clasista, como no pueden impedir que se siga desarrollando y afianzando su conquista de independencia respecto de los valores burgueses, enfilan entonces

sus baterías contra la vanguardia de esa tendencia; la literatura proletaria.

Cuando Mario Vargas Llosa no era el desembozado ideólogo burgués que es ahora, sino que fungía de revolucionario, aunque sin trascender los límites pequeñoburgueses, adoptó esta actitud conciliadora pero -a la vez- negadora de la literatura proletaria. Decía:

"... resulta una pretensión irreal querer fundar una literatura peruana, exclusivamente en función de una de las comunidades culturales, renegando de las otras. No sería menos iluso creer que puede surgir una 'literatura proletaria' mientras la burguesía siga en el poder"(5).

En esta cita pueden ser destacadas dos ideas. Una válida y otra errónea. Comencemos por la última. El error radica en creer que una literatura proletaria sólo puede surgir cuando el proletariado le quita el poder a la burguesía (aunque en esto V.Ll. es más cauto que Trotski, por ejemplo, ya que éste no admite ni esa posibilidad). Empero, ya hemos visto con la opinión autorizada de los clásicos, maestros y guías del proletariado que en la sociedad moderna la burguesía y el proletariado son las dos fuerzas principales, fundamentales que están definiendo el futuro de la humanidad, en una lucha sin precedentes(6).

(5) "José María Arguedas descubre al indio auténtico", En: Visión del Perú N°1, Lima, agosto de 1964, pp. 1-7. Este mismo trabajo fue publicado con otro título: "José María Arguedas y el indio", En: Casa de las Américas N° 26, La Habana, oct.nov. 1964, pp. 139-147. Aquí debemos señalar que después V.Ll. iría más lejos en su aversión al proletariado. En una de sus ficciones -muy subliminalmente, por cierto- utiliza el término 'proletario' asignándole las acepciones más devaluadas y peyorativas, dice: "La barriada, en efecto, era en ese entonces una Universidad del Delito, en sus especialidades más proletarias" (subrayado nuestro): "robo por efracción o escalonamiento, prostitución, chavetería, estafa al menudeo, tráfico de pichicata y cafichazgo". La Tía Julia y el escribidor, Barcelona, Seix Barral, 1977, p. 299.

(6) "En esta gran crisis contemporánea -dice Mariátegui- el proletariado no es un espectador; es un actor. Se va a resolver en ella la suerte del proletariado mundial. De ella va a surgir, según todas las probabilidades y según todas las previsiones, la civilización proletaria, la civilización socia

Pero esta lucha no sólo se da en la práctica. Es, también, una lucha teórica. Es una lucha que no sólo se libra por conquistar el poder político, el poder real, material. La mueve además el objetivo de acceder al poder de la cultura, de las ideas, del espíritu:

"La idea revolucionaria tiene que desalojar a la idea conservadora no sólo de las instituciones sino también de la mentalidad y del espíritu de la humanidad. Al mismo tiempo que la conquista del poder, la revolución acomete la conquista del pensamiento". (La Escena contemporánea, OC, T.1, p. 156. J.C. Mariátegui)

La literatura proletaria, pues, no surge del aire. Tiene toda una preparación, un sedimento ideológico que existe antes de que el proletariado tome el poder:

"La premisa política, intelectual, no es menos indispensable que la premisa económica. No basta la decadencia o agotamiento del capitalismo. El socialismo no puede ser la consecuencia automática de una bancarota; tiene que ser el resultado de un tenaz y esforzado trabajo de ascensión". (Mariátegui, Defensa del marxismo, OC, T.5, p. 73).

Esa es una verdad patente, irrefutable. Si, como dice Mao Tse Tung, una de las características del materialismo dialéctico, en el plano de la filosofía, es su carácter de clase: afirma que el materialismo dialéctico sirve al proletariado, lo mismo tiene que decirse de la literatura proletaria. Desde luego a M.V.L.I. no se le puede pedir que comprenda esto. Lo cual no impide analizar la idea válida de su argumento (aunque también sólo sea relativamente válida). Porque es cierto que la literatura peruana se funda con los aportes de las comunidades culturales existentes, pero no diluyéndolos como sugiere V.L.I. en su propuesta. En esa dilución nada garantizaría que no se siga marginando a la literatura proletaria (incluso a toda la literatura clasista) en nombre de gustos y valores "u

lista, destinada a suceder a la declinante, a la decadente, a la moribunda civilización capitalista, individualista y burguesa". "La crisis mundial y el proletariado peruano", En: Historia de la crisis mundial, OC, T.8, p. 15-16.



niversales", "humanos", segregacionistas, parciales, sectarios⁽⁷⁾. Lo dialéctico es afirmar que de esas comunidades culturales tiene que tomarse su aspecto positivo y desechar su aspecto negativo, sin contemplaciones ni conmiseraciones "humanitarias", es decir, sin 'perdonar a los monstruos' -como también predicaba José María Arguedas-, monstruos que no han perdonado nunca, ni piensan hacerlo, mientras todo lo negativo de esta sociedad los avale⁽⁸⁾.

Mientras exista la base social escindida no podrá hablarse de 'unidad nacional', ni de una 'literatura nacional única'. Los teóricos de la conciliación conciben la unidad (nacional y literaria) desde el punto de vista formal. Nosotros no. La poética clasista, no. "Cuando aludimos al carácter nacional de nuestra poesía, más que en las particularidades de su lenguaje, pensamos en la imagen del hombre que ella contiene"⁽⁹⁾. Contrariamente, los teóricos de la conciliación dicen:

(7) Y el mismo V.L.L. no se cura de ese espíritu segregacionista. En una conferencia en el Club Israelita de Lima "Shaloom" -citando a Camus- decía: "Frente a la sociedad política contemporánea la actitud coherente del artista, a menos que prefiera renunciar al arte (?), es el rechazo sin concesiones". Según este juicio hay un solo arte: el que rechaza sin concesiones a toda la sociedad política contemporánea. El arte que no hace esto está renunciando a serlo. Nosotros pensamos que lo que está haciendo es renunciar a esa visión absolutista pequeñoburguesa del arte 'enemistado con la política'.

(8) José María Arguedas pensaba igual que M.V.L.L. respecto a la integración de las clases sociales y las comunidades culturales: "Se ha pretendido -decía- que esos problemas sólo pueden resolverse de una manera radical y sectaria, es decir, destruyendo la parte de la población que se considera responsable del tratamiento infligido a más de cuatro millones de personas inocentes. Pero hay escritores que se oponen resueltamente a este procedimiento, y consideran urgente el conseguir, en la medida de lo posible, que esos monstruos se humanicen". Intervención en "Coloquio de escritores alemanes e hispanoamericanos", En: Humboldt, 1963, p. 38. Recordemos el encubrimiento de los monstruos de Uchuraccay hecho por la "Comisión Vargas Llosa", inspirada, tal vez, en esa intención de hacer que se 'humanicen'.

(9) Che Lan Vien, "Del valle de lágrimas a la llanura de la risa", En: Casa de las Américas N° 63, 1970, pp. 43-46.



"Es cierto que el novelista está comprometido -pero lo está de todos modos, y ni más ni menos que todos los demás hombres- en cuanto que es el ciudadano de un país, de una época, un sistema económico, que vive en medio de costumbres y reglas sociales, religiosas, sexuales, etc."(10).

Y el argumento de esta cita también es razonable y válido, tanto como que dos y dos son cuatro. Pero, asimismo o, quizá, por esa misma validez convencional y exacta, eso que parece una generalidad incuestionable se relativiza. En su aplicación aislada, particular, específica se hace unilateral, porque ve al artista (y a 'todos los demás hombres') con la lupa de la igualdad ya sea del cristianismo o de la democracia burguesa: 'todos son iguales por lo tanto todos están comprometidos, en la misma magnitud, con su sociedad'. Y, haciéndolo extensivo a lo literario, si todos los compromisos son iguales no hay de qué preocuparse. En todo caso, la preocupación del literato es con la literatura misma. Y entonces salta la madre del cordero, porque el compromiso de un proletario no es el mismo que el de un burgués, enfrentados los dos -no obstante- a una misma sociedad. Y en virtud a esa bifurcación esa 'misma sociedad' deja de ser única para ambos. Es, entonces, una sociedad dividida. Empezando por los usos y costumbres, por las creencias y las apetencias, y -bueno- mucho más por las posibilidades y las realizaciones. Y, por supuesto, la preocupación literaria de cada uno de ellos (hablando incluso de lo estrictamente literario) tampoco es la misma para cada caso. Y, por lo tanto, el compromiso de cada uno (que lo tienen: verdad indiscutible, sostenida por el mismo Robbe-Grillet) es del mismo modo incuestionablemente distinto.

De esto deriva otro aspecto igualmente importante de dilucidar. Esa sociedad dividida es -digámoslo así- el espacio o,

(10) Alain Robbe-Grillet, "La literatura perseguida por la política", En: Casa de las Américas N° 26, 1964, pp. 152-154.

mejor, el cimiento sobre el que se levanta 'lo nacional'. Para nuestro caso: la sociedad peruana, la nación peruana. Pero de ello no se debe inferir que la unidad nacional se cifre en la igualdad idiomática ni por ocupar un mismo territorio; ése es, en todo caso, un hecho legal o geopolítico. Lo decisivo es que la nación también deja de ser única. Y lo mismo ocurre con su cultura y su literatura. Son una cultura y una literatura 'nacionales' pero escindidas⁽¹¹⁾.

En cada literatura nacional hay dos literaturas. No se debe decir que la cultura y la literatura burguesas no son nacionales. Pero tampoco hay que admitir lo contrario. Es decir no debe admitirse que -ni por olvido, error u omisión- se diga o se pretenda hacer pasar al contrabando escamoteador de que la poesía clasista (y, dentro de ésta, la poesía o la literatura proletaria) no forma parte de la literatura nacional. Pero se exige esto no para igualarlas, sino -todo lo contrario- para diferenciarlas.

3. La propuesta 'poesía obrera' como un sustituto negador.

Los más encarnizados 'negadores' de la poesía proletaria son los teóricos burgueses. Pero no les van a la zaga los de mentalidad pequeñoburguesa, incluidos algunos intelectuales que se presentan como marxistas. Un caso que ilustra esta última postura lo protagoniza periódicamente el poeta Leoncio Bueno. Aquí vamos a referirnos específicamente a un artículo periodístico suyo en el que además de oponerse, en principio,

(11) "En cada nación moderna -dice Lenin-, hay dos naciones. En cada cultura nacional hay dos culturas (...). Tal es la realidad de la vida nacional de nuestros días si se la aborda desde el punto de vista marxista, es decir, desde el punto de vista de la lucha de clases y no con los principios generales, las declamaciones y las frases carentes de contenido". Notas críticas sobre la cuestión nacional, p. 8.

a que sea el Grupo Intelectual Primero de Mayo el indicado a defender y difundir la poesía proletaria (cosa que, por lo demás, es obligación de todo marxista consciente y consecuente, y no exclusividad de nadie en particular), negando de paso inclusive su pertinencia categorial, resume su pretensión negadora al hecho de que sólo los obreros son 'los elegidos'. Para argumentar lo primero y lo último (la tesis intermedia la veremos luego) dice del GIPM que

"no ha aportado una sola voz singular, una voz poética de obrero auténtico, de comprobada situación laboral, que se pueda comparar, no con algunas de las singularísimas voces de escritores y poetas revolucionarios comunistas -no digo proletarios-, como Qu cuando de Amat, por ejemplo, sino ni siquiera a las voces jóvenes rebeldes e insurgentes como las de Sánchez León y Verástegui, para no hablar de un Cisneros o de un Martos" (12).

En todo el argumento hay dos equívocos de un mismo error. Uno de los equívocos está en partir de un criterio esteticista: la búsqueda de 'una voz singular'. Y, más aún, llevándolo al terreno de la competencia artística. Y, realmente, en casos como éste, no se trata de dirimir si la poesía caracterizada como proletaria de un autor "X" es 'mejor' o 'inferior' a la de otro poeta burgués o pequeñoburgués (no importa, incluso, que la voz de éstos además de 'singular' sea rebelde o insurgente, o que en su práctica política hayan sido 'revolucionarios comunistas'; todo eso no está en discusión). Se trata sólo de verificar los caracteres de clase reflejados en sus poemas. "El valor estético de una obra no basta para tipificarla ni para explicarla", dice Washington Delgado (13).

(12) "¿Existe poesía proletaria?", En: El Diario de Marka, Lima, 25-1-81, p. 13.

(13) Debemos aclarar que esta frase de W.D. es válida fuera de su contexto. No así en él, en tanto es usada inadecuadamente para indicar una 'limitación' del esquema clasificatorio de la literatura peruana utilizado por J.C. Mariátegui, de quien dice: "... expone su esquema con demasiada rapidez; lo notamos coherente y sólido, pero nos hubiera gustado encontrar un análisis más detenido, una ejemplificación más prolija. ¿Qué es,

"La literatura -precisa Mariátegui- está como sabemos íntimamente permeada de política, aun en los casos en que parece más lejana y más extraña a su influencia". Y agrega: "lo que queremos averiguar, por el momento, no es estrictamente la categoría artística sino la filiación espiritual, la posición ideológica" (p. 274). Y, más adelante, en el mismo séptimo ensayo Mariátegui vuelve a ejemplificar esta metodología. Refiriéndose a la búsqueda de una identidad nacional en lo literario dice que ese "impulso no procede exclusivamente de la sierra. Valdelomar, Falcón, criollos, costeños, se cuentan -no discutamos el acierto de sus tentativas- entre los que primero han vuelto sus ojos a la raza" (p. 350). Lo estético está implícito en el supuesto de que se trata de trabajos artísticos, sin precisar si son buenos o son malos. No hay que juzgar al pianista por el largo de sus cabellos (I.A. Richards).

Es, pues, un error prejuzgar al escritor proletario atribuyéndole perfección absoluta en todos los niveles. Bajo esa lupa, con ese criterio perfeccionista, realmente, nunca existirían escritores proletarios. Pero ocurre que entre los proletarios no hay 'superhombres' ni seres perfectos ni individuos químicamente puros, proletarios cien por cien. Y lo que caracteriza a la literatura proletaria no es su perfección artística, sino su concepción del mundo, la misma que expresa su posición de clase y, por lo tanto, su toma de partido (14).

por ejemplo, lo que caracteriza a la literatura colonial?", pregunta W.D. Y responde: "Su escaso valor estético, sin duda y en eso están de acuerdo tirios y troyanos, conservadores y progresistas, Riva Agüero y Mariátegui". Luego viene la frase que hemos destacado arriba. La misma que debe ser rectificadada (y adelantamos, con frase del mismo Mariátegui, que "el error no está en el objeto sino en el sujeto"). W.D. no ha visto que lo característico en el esquema de Mariátegui es el hecho fundamental de la lucha de clases. Su deslinde no se basa en lo estético. 'Los literatos específicamente colonialistas -dirá Mariátegui, como respondiendo a W.D.- pertenecen a la plutocracia capitalina, a los herederos del virreinato' (p. 273).

(14) Además la 'perfección artística' corre pareja a la inten



"Frente a las costumbres burguesas, frente al arribismo y al individualismo literario burgués, frente al 'anarquismo aristocrático' y a la competencia por el beneficio personal del escritor burgués, el proletariado socialista debe afirmar, realizar y desenvolver, en su forma más completa e integral, el principio de una literatura proletaria. ¿Cuál es este principio? La literatura proletaria debe ser una literatura de clase y una literatura de partido. Ella debe inspirarse en la idea socialista y en la simpatía por los trabajadores, que encarnan y luchan por la realización de aquella idea. Esta literatura fecundará la última palabra del pensamiento revolucionario de la humanidad, por la experiencia y la actividad viviente del proletariado socialista"(15)

Así como la literatura burguesa está formada por obras de variada calidad artística, la literatura proletaria tampoco escapa a esa oscilación. Pero el poeta proletario (y el poeta clasista, por extensión) no porque se le diga que sus versos 'no logran 'excelsitud poética', va a dejar de escribir tratamien-

ción estética. Y ésta, para el proletariado, obedece a las exigencias de su lucha. No existe una estética absoluta ni una concepción artística única. De suerte que si, por ejemplo, la poética de Martín Adán es privilegiada como el sumun de la 'perfección artística', no será exacto -como dice Mariátegui- "sino a condición de que se defina y precise los límites históricos y temporales de la interpretación" (Signos y Obras, OC T.7, p. 145). No es válido, pues, exigir que se reflejen en el estilo de Adán los contenidos de Calibán.

(15) Lenin, citado por César Vallejo en El arte y la revolución, pp. 60-61. Debemos aclarar que cuando se habla de 'literatura de partido' no necesariamente implica sujeción a directivas partidarias ni militancia activa del escritor por las que su producción deberá responder a consignas o lineamientos programáticos preestablecidos e impuestos. Y no es así ya que el mismo Lenin sabía que: "es indiscutible que la labor literaria es la que menos se presta a una comparación mecánica, a la nivelación, al predominio de la mayoría sobre la minoría. No cabe duda de que es absolutamente necesario facilitar al máximo la iniciativa personal, las inclinaciones individuales, plena libertad al pensamiento y a la fantasía, a la forma y al contenido". Lo que pasa es que al decir que una literatura es de partido se está considerando en ella su concepción del mundo o significado de clase, lo cual -como el mismo Lenin precisa- "implica de alguna manera el espíritu de partido y obliga, en toda apreciación de los acontecimientos, a situarse directa y abiertamente en el punto de vista de un grupo social determinado". Se trata, sí, de hacer que el escritor proletario afirme en su consciencia la convicción de que: "el quehacer literario no es un medio de enriquecimiento para personas o grupos; en general no puede ser una labor individual, independiente de la causa del proletariado". Y esto, por supuesto, no compromete a los escritores burgueses, en tanto sus valores son, precisamente, o hacen todo lo contrario. Ver las citas de Lenin en: La organización y la literatura del partido, OC, T.2, pp. 165-170.



do siempre de reflejar en ellos sus convicciones y concepciones. Esa calificación 'negadora de excelstitud' responde a un gusto determinado y éste tiene también un carácter de clase y es, por tanto, relativo. Y esa relatividad no es anulada ni siquiera por otro criterio que se supone decisivo: 'la inmortalidad de cierta poesía' o sea "el veredicto de los siglos". Wellek y Warren acotan, al respecto, que los académicos (críticos, lectores o profesores) "esperan el 'veredicto de los siglos', sin advertir que este veredicto no es más que el veredicto de otros críticos y lectores, e incluso de otros profesores". Y, entonces, ese 'reconocimiento futuro' tendrá, siempre, un interés de clase en su base. Y, tratándose de los propios poetas, ese 'reconocimiento futuro' preocupa sólo a quienes escriben pensando en él, incomodándoles de paso que se les recuerde el fondo de clase que alienta en toda poesía. Los poetas preocupados por la inmortalidad de su poesía le atribuyen, de paso, la cualidad de 'intocable', un poco como a aquel poeta católico de que habla André Gide, "tan sinceramente creyente -dice- que no se podían tocar sus versos sin atentar contra el Espíritu Santo".

Empero si, además de negarle "excelstitud poética" a la obra de un poeta que se supone proletario, se demuestra fundamente que tanto la convicción como la concepción ideológicas reflejas en ella no son las del proletariado, tampoco deberá ser motivo de descorazonamiento, porque el carácter de clase de una obra no es ni mérito ni demérito artístico:

"trazar los límites dentro de los cuales los individuos interpretan su experiencia no es lo mismo que refutar su interpretación"(16).

El carácter de clase de la poesía es, como la humedad del agua, una cualidad consustancial. Brota de ella misma, es su se

(16) K. Mannheim, Ensayos de sociología de la cultura, 1962, p.20.

llo indeleble⁽¹⁷⁾. Y siendo así -medular- el carácter de clase de la poesía, ella sola defenderá -de ser necesario- su posición luego de cumplir con su misión y condición refleja de la realidad y del movimiento social que la nutre. El artista, el intelectual, dice Mariátegui:

"necesita apoyarse en su especulación, en una creencia, en un principio, que haga de él un factor de la historia y del progreso. Es entonces cuando su potencia de creación puede trabajar con la máxima libertad consentida por su tiempo (...) el dogma no impidió a Dante, en su época, ser uno de los más grandes poetas de todos los tiempos"(18).

El otro equívoco de Leoncio Bueno reside en exigir la calidad de obrero auténtico, la "comprobada situación laboral", para hablar del carácter proletario de un poeta. Pero, en definitiva, esta propuesta no hace sino reducir la poesía a una tipificación 'obrerista'⁽¹⁹⁾. Y ya, en ese sentido, César Vallejo advertir que no es válida la consideración de una literatura o de un arte proletario sólo porque es producido por obreros. Con ello se estaría prejudiciando -dice Vallejo- "que el obrero es un obrero puro, lo que no es cierto, porque el obrero tiene también de burgués y está impregnado de espíritu burgués más de lo que imaginamos. Esto importa mucho para concebir un arte proletario"(El arte y la revolución, p. 156).

(17) "El comprobar que una obra propia, o parte de ella, ha sido influida por la ideología de la clase dominante no es tampoco razón para que nos estemos golpeando el pecho de aquí a la eternidad. Reconozcámoslo objetivamente, y adelante. Nada hay más frustrante que el delirio morboso en una carencia, acaso inevitable, del pasado. Una revolución (eso es probablemente lo que la hace posible) no está hecha con (ni tampoco por) seres etéreos e inmaculados, sí con, y por, hombres y mujeres de carne y hueso. Eso sí, está hecha con seres dispuestos al cambio, con todos los riesgos, sacrificios y trabajos que ese cambio implica y exige". Mario Benedetti, "El escritor latinoamericano y la revolución posible", En: Casa de las Américas N° 79, jul-ag., 1973, p. 143.

(18) Defensa del marxismo, DC,T,5, p. 104.

(19) Es ésta una postura que encontró eco en Enrique Sánchez Hernani, quien en un artículo exegético de la poesía de L.B., desde el título, la tipifica como "poesía obrera". Ver, "La poesía obrera de Leoncio Bueno", En: Eguren, Revista de literatura y artes, Barranco, 1983, s/p.



Y la obra del mismo Vallejo ilustra el problema a satisfacción. Desde sus dos primeros libros se aprecia que no por reflejar allí su poesía los elementos ideológicos que permiten clasificarla como campesina y/o pequeñoburguesa, ha de seguirse de ello que se vea mermar su riqueza multívoca, ni, tampoco, que esa caracterización de clase haga nalla en su evolución ulterior⁽²⁰⁾. Consideramos que al acudir Vallejo a la ideología proletaria se operó en él una evolución ideológica que habría de reflejarse en su obra última. Y lo discernimos así porque entre pertenecer e permanecer en una clase de 'ideología' asimilada (la pequeñoburguesa), y asumir, adoptar, apropiarse la ideología de la clase que está llamada a transformar el mundo (no sólo a contemplarlo o -lo que es peor- a conservarlo en su iniquidad medular) no puede menos que ser considerado como una importante evolución. Y con esa evolución Vallejo desmiente aquello de que si se ha de hablar de literatura proletaria sólo cabe hacerse cuando quien la escribe es obrero⁽²¹⁾. Agreguemos a ello algunas precisiones sobre ideología proletaria hechas por Kautsky, citado por Lenin:

"... la conciencia socialista moderna puede surgir sólo sobre la base de un profundo conocimiento científico. En efecto, la ciencia económica contemporánea constituye una premisa de la producción capitalista, lo mismo que, pongamos por caso, la técnica moderna, y el proletariado, por mucho que lo desee, no puede crear la una ni la otra; ambas surgen del

(20) Asignamos al término 'evolución' un sentido estrictamente ideológico. De ningún modo una valoración jerárquica que prejuzgue la calidad artística, en el sentido de -por ejemplo- considerar que la poesía proletaria necesaria, obligada o absolutamente es 'mejor' -artística o estéticamente hablando- que la poesía campesina o la poesía pequeñoburguesa.

(21) No sin razón preguntan Weliek y Warren: "¿Determina la procedencia social la ideología y filiación sociales?". Y agregan: "Los casos de Shelley, Carlyle y Tolstoy son ejemplos evidentes de 'traición' a la propia clase; fuera de Rusia, la mayoría de los escritores comunistas no son de origen proletario" (Teoría literaria, 1966, p. 115). La última parte de esta observación podemos adecuarla a nuestro concepto clasista: 'la mayoría de los escritores proletarios no son de origen obrero'.



proceso social contemporáneo. Pero no es el proletariado el portador de la ciencia, sino la intelectualidad burguesa (la cursiva es de K.K. -nota de Lenin): el socialismo moderno surgió del cerebro de algunos miembros de esta capa, ellos fueron quienes lo transmitieron a los proletarios destacados por su desarrollo intelectual; éstos, a su vez, lo introducen luego en la lucha de clases del proletariado, allí donde las condiciones lo permiten" (22).

Todo ello, pues, invalida la "tesis" de que sólo tendrían ideología proletaria los obreros, porque, además de estar desprovista de todo acidero en su generalización, es antidualéctica.

Según expresión de Lenin, el hombre no sólo refleja la realidad sino que la crea y se crea a sí mismo. En ese sentido, un hombre puede no haber nacido en la clase obrera (lo cual, dígame de paso, es un "accidente" social, fortuito, en la medida que nadie puede prever ni escoger), pero su nivel creativo le permite formarse una conciencia que se eleva -como aprecian Marx y Engels- "hasta la comprensión teórica del conjunto del movimiento histórico". Es decir, ese hombre se ha creado a sí mismo. Y es capaz de crear o de ayudar a crear o concurrir a la creación de un mundo nuevo.

De otro lado, ese silogismo formal que liga 'clase obrera con ideología proletaria', en forma mecánica, esquemática, inerte, desconoce el principio social marxista por el que se establece que "el proletariado se recluta entre todas las clases sociales de la población" porque "el progreso de la industria precipita a las filas del proletariado a capas enteras de la clase dominante, o al menos las amenaza en sus condiciones de existencia (y) también ellas aportan al proletariado numerosos elementos de educación" (Manifiesto, p. 43). Asimis

(22) Qué hacer, OE, T.1, p. 425. De estas palabras de Kautsky, Lenin dice que son "profundamente justas e importantes", lo cual no le impide zanjar con las posiciones erróneas y traídas del Kautsky de la segunda Internacional. Ver, al respecto La bancarrota de la II Internacional, OE, T.3; además: La revolución proletaria y el renegado Kautsky, OE, T.5.



mo no tiene en cuenta que además de la extracción de clase (que es importante pero en función de la clase y no necesariamente del individuo) es imprescindible tener presente la conciencia de clase. Porque no todos los obreros (cada uno, como individuos) asumen conscientemente su calidad de proletarios, y al no hacerlo permanecen en la instancia de ser clase en sí o sea que son obreros sólo por trabajar como tales. Pero cuando el obrero adquiere conciencia de su clase y asume la instancia de ser clase para sí, deja de ser sólo obrero para convertirse en proletario, adquiriendo entonces el término una acepción cualitativa más específica (23).

Teniendo en cuenta tales observaciones se puede y debe hablar de una situación y una posición de clase. La primera la da la extracción, el origen y, de manera más estricta, el desenvolvimiento concreto del individuo en su sociedad, la relación que mantiene con el modo de producción de la sociedad en que vive. La segunda es la adopción o la identificación de clase que asume. "Cada uno de nosotros -recomendaba Plejanov- debe luchar no con la clase a que pertenece, sino con la que

(23) Etimológicamente la palabra 'proletario' no comprende ese nivel de conciencia. "La denominación 'proletario' -dice Félix Grande, comentando el libro Geografía del hambre de José de Castro- probablemente tenga su origen en los antiguos romanos, los cuales 'tenían una palabra para designar a quienes, con una dieta de hambre, tenían numerosa descendencia o prole'" (Occidente, ficciones y yo, 1968, p. 106). Y todas estas observaciones pueden ser aplicadas a las atingencias que, por su parte, hace Gonzalo Espino (Lira Rebelde Proletaria, 1984) a la antología de la poesía proletaria hecha por Víctor Mazzi, por la no inclusión de poetas anteriores a 1930. La poesía de los inicios de siglo hecha por obreros o para obreros no era proletaria ideológicamente hablando, aunque lo fuera, en algunos casos, sociológicamente (cosa que ya hemos visto al referirnos al análisis hecho por Mariátegui de la clase obrera de este período). Ciertamente, el trabajo de Espino toma su título de un cancionero de la época, es decir, de una época en que el término 'proletario' podía ser usado en su acepción extensa, como sinónimo de 'obrero' (clase obrera, igual proletariado). Para la época de la Historia del Perú estudiada por Espino la palabra 'proletariado' como equivalente a clase obrera era usual. No así como ya la concebimos ahora, referida a su conexión ideológica, a su concepción del mundo.

defiende la causa más justa"(24).

La posición de clase puede estar en consonancia o corresponder a la situación de clase, es decir: la conciencia se identifica con la existencia. Pero la adopción de una conciencia de clase es todo lo contrario. Significa que el individuo pertenece a una clase pero defiende los intereses de otra. En la clase obrera se aprecia este caso -en forma patética- con los esquiroleros o amarillos. Y en las otras clases vemos ejemplos contrarios, tal el caso de los intelectuales de la pequeñaburguesía e incluso de la burguesía(25). Y también es el caso de los luchadores socialistas provenientes de esas clases y que, a través de la larga y heroica lucha del movimiento comunista internacional, han asumido y adoptado la conciencia y posición de clase del proletariado.

4. La negación trotskista.

Habíamos dicho que en el argumento de Leoncio Bueno habíamos dos equívocos de un mismo error. Aclarados los equívocos, podemos afirmar ahora que el error radica en su concepción ideológico-política no, precisamente, proletaria. Vayamos por partes. L.B. (y no es una infidencia decirlo) es un seguidor de las ideas de Trotski. (Más adelante veremos por qué la 'ideología trotskista' no es proletaria, es decir, no marxista). Y L.B. demostró su adhesión al trotskismo en el artículo ya

(24) Y el artista contemporáneo -agrega Plejanov- "se verá imposibilitado de inspirarse en la idea justa si desea defender a la burguesía en su lucha contra el proletariado". El arte y la vida social, 1937, p. 19.

(25) Leemos en el Manifiesto: "Así como antes una parte de la nobleza se pasó a la burguesía, en nuestros días un sector de la burguesía se pasa al proletariado, particularmente ese sector de los ideólogos burgueses que se han elevado hasta la comprensión teórica del conjunto del movimiento histórico" Id.

citado. En él, lamentablemente, rebajó su argumentación con el prurito de la competencia literaria y que, refiriéndose a Víctor Mazzi, puede parafrasearse como sigue:

'Tú no eres mejor que yo; el grupo literario que yo te regalé lo has convertido en un muestrario de poetas malos; cuando yo dirigía ese grupo sí había poetas obreros -por lo menos uno- y fui yo quien llevé a ese poeta obrero; tú sólo has llevado al grupo a pequeño-burgueses, etc., etc., etc.'

Y, tanto entonces como ahora, consideramos que es verdaderamente lamentable que el 99% del artículo transcurra esgrimiendo esas requisitorias pedantes y superfluas. Y la fundamentación de peso que ofrecía la interrogante del título: "¿Existe poesía proletaria?", y que precedía a este alentador subtítulo: "Un aporte a una larga polémica hasta hoy inconclusa", queda reducida a una escueta "negación" de la existencia de la poesía proletaria, con el agravante de estar hecha esgrimiendo 'verdades' que, en apariencia, no requieren demostración. 'Verdades' que ni siquiera tienen el prestigio de la originalidad. Con mejores argumentos los intelectuales burgueses -a lo largo de la polémica- han emprendido la misma tarea negadora. Se podía haber esperado una negación dialéctica, en tanto L.S. es conocido -o reconocido- como un poeta (él no gusta que se le llame intelectual) de izquierda o marxista y, por ende, dialéctico. Mas no parece ser así. Puesto que, ni siquiera recurre a los clásicos del marxismo para sustentar o reafirmar su negativa. Apela, sí, a la dudosa autoridad de Trotski. Y, para colmo, con dos citas que son la esencia del mecanicismo metafísico. La primera cita -y que L.S. pone como epígrafe de su artículo- dice:

"La revolución burguesa tenía como objetivo perpetuar el dominio de la burguesía, y ha tenido éxito, mientras que la revolución proletaria pretende acabar con la existencia del proletariado como clase en el plazo más breve posible".

Veamos. Si la burguesía ha tenido éxito en perpetuar su domi

nio, es lógico que el proletariado nunca podrá destruir el sistema burgués; por lo tanto, a la revolución proletaria só lo le queda 'pretender' acabar con la clase proletaria. Siendo así, sin la existencia del proletariado, se lograría la paz social, se lograría el socialismo trotskista dentro de la perpetuidad burguesa.

Es innegable que ese raciocinio se emparenta con la más pura cepa metafísica. Porque "para la filosofía dialéctica no existe nada establecido de una vez para siempre" (no hay nada perpetuo), "no deja en pie nada más que el proceso ininterm^u pido de surgimiento y desaparición, el ascenso infinito de lo inferior a lo superior" (Engels). Por lo tanto, el proletaria^u do sabe que el dominio de la burguesía es transitorio y no 'perpetuo'. Por eso su lucha fundamental busca acabar con la burguesía y no con el proletariado. Giraditar el dominio bur^u gués robusteciendo el dominio proletario, construyendo la dic^u tadura del proletariado que es la base, el cimiento sobre el que será edificado el reino de la libertad: el comunismo.

Veamos ahora la segunda cita de Trotski hecha por L.S.:

"El proletariado es una clase transitoria; como tal, una vez realizada la revolución y establecida la sociedad socialista desaparecerá. No puede el proletaria^u riado enfocarse en la creación de una cultura pro^u letaria, es decir, clasista, puesto que su objetivo histórico es crear la sociedad sin clases" (26).

En primer lugar, las clases no desaparecen en el socialismo. A

(26) Cuando Marx y Engels hablan de 'clases transitorias' dentro de la sociedad de clases (y para ellos el socialismo lo es aún), se refieren a la pequeña burguesía, o sea a las capas medias. A la burguesía y al proletariado las consideran 'clases fundamentales'. Y señalan que "el primer paso de la revolución obrera es la elevación del proletariado a clase do^u minante". El saltarse a la torera esta dominación de la dicta^u dura proletaria hace perder objetividad a Trotski y, así, en abstracto, va saltando etapas llegando a la sociedad sin cla^u ses que él considera ha de lograrse en el socialismo, contra^u diciendo así no sólo a los clásicos que se guiaban -como ase^u gura Lenin- por el análisis concreto de la correlación de fuerzas, sino además se estrella contra el más elemental sen^u tido común de una política científica o realista, mínimo.

demás no es ésta una 'desaparición' que se haga mecánicamente. Las ideologías no se anulan por decreto. Y tanto unas como otras -las clases y sus ideologías- no desaparecen a voluntad de la clase dirigente o dominante o que ha asumido el poder. Sólo los beccios -dirá Mariátegui- "creen que una era socialista se pueda inaugurar con un decreto". Marx y Engels afirmaban que la supresión de las clases se realizará en el comunismo.

"Una vez que en el curso del desarrollo hayan desaparecido las diferencias de clase y se haya concentrado toda la producción en manos de los individuos asociados, el poder público perderá su carácter político. El poder público, hablando propiamente, es la violencia organizada de una clase para la opresión de otra. Si en la lucha contra la burguesía el proletariado se constituye indefectiblemente en clase; si mediante la revolución se convierte en clase dominante y, en cuanto clase dominante, suprime por la fuerza las viejas relaciones de producción, suprime, al mismo tiempo que estas relaciones de producción, las condiciones para la existencia del antagonismo de clases y de las clases en general, y, por tanto, su propia dominación como clase" (Manifiesto, p. 53).

Es decir, recién en ese momento, dejando de ser clase dominante -o sea en el comunismo, no en el socialismo- el proletariado ejerce su rasgo de transitoriedad disolviéndose en parte de una sociedad sin clases. La dialéctica marxista, por cierto, determina que todas las clases son 'transitorias', sin embargo nunca ha precisado que su permanencia o extinción sean producto de un cambio mecánico. Es el caso de la revolución burguesa que arrebató el poder a la aristocracia y ésta -aún hoy- no puede decirse que haya desaparecido totalmente, mimetizada como quedó en el reducto ideológico de la burguesía. Y esas clases -aristocracia y burguesía- al imponerse en el dominio de la sociedad, no sólo se dieron tiempo sino, además, pusieron mucho empeño para "crear" sus culturas e imponer sus ideologías. Sólo un pensamiento metafísico puede aseverar que la "creación" de esas culturas fue un esfuerzo aislado de cada una de esas clases. Ellas asimilaron la cultura heredada del trabajo secular y hasta milenario de la humanidad. Pero a esa



cultura heredada le impusieron la esencia de su contenido ideológico y sus intereses de clase. No se trata, pues, en el caso del proletariado, de -como muy a la ligera afirma Trotski- "enfascarse en la creación de una cultura proletaria". Lenin ha dicho:

"El marxismo adquirió importancia histórica como ideología del proletariado revolucionario debido a que, lejos de desechar las más valiosas conquistas de la época burguesa, por el contrario asimiló y reelaboró todo lo que había de valioso en el desarrollo más de dos veces milenar del pensamiento y la cultura humanos. Sólo la labor que se realice sobre esta base y en este sentido, inspirada por la experiencia práctica de la dictadura del proletariado, que es la etapa última de la lucha de éste contra toda explotación, puede ser considerada como el desarrollo de una cultura verdaderamente proletaria" (27).

Y la historia de la revolución mundial demuestra -hasta la saciedad- la enseñanza leninista de que no basta con realizar la revolución y establecer la sociedad socialista para que desaparezcan las clases. Mientras existan la burguesía y sus aliados, ya sea dentro de una nación o fuera de ella, deberá existir el Estado proletario, como órgano de defensa, que permita mantener las condiciones de libertad del proletariado, las mismas que conducirán al avance correcto de la humanidad hacia el comunismo. Porque la burguesía sigue existiendo aun desposeída de poder, y, por tanto, sigue existiendo su cultura. Y la lucha del proletariado contra la burguesía es también contra sus ideales de cultura. Si al Estado capitalista de la burguesía, el proletariado opone el Estado socialista, a la cultura burguesa tiene que oponerle su cultura, proletaria. Sólo esta lucha, este enfrentamiento entre los intereses de la burguesía y los del proletariado (en la producción material y espiritual) conduce inevitablemente a la transformación de la sociedad capitalista en socialista. Y dice Lenin: "el motor intelectual y moral de esta transformación, su eje

(27) La cultura proletaria, OE, T.6, p. 166.

cutor físico es el proletariado, educado por el propio capitalismo".

"En ningún lugar del mundo nació ni pudo nacer el movimiento proletario 'de súbito', en forma clasista pura, aparecer ya formado, como Minerva de la cabeza de Júpiter. Sólo a costa de una larga lucha y del penoso esfuerzo de los propios obreros avanzados, de todos los obreros conscientes, se consiguió separar y consolidar el movimiento de clase proletario aisándolo de todo género de adherencias, limitaciones, estrecheces y deformaciones pequeñoburguesas. La clase obrera vive junto a la pequeñaburguesía, la cual, al arruinarse, va nutriendo sin cesar las filas del proletariado" (28).

Pero debemos reconocer que Trotski -a diferencia de sus discípulos, aunque parezca paradójico- no niega de plano la cultura, el arte y la literatura proletarios. Previamente da algunos rodeos, se detiene en pormenores reticentes antes de llegar -por supuesto- a esa conclusión. De ahí la importancia y pertinencia de ir directamente a su fuente. Sus discípulos se ahorran el trabajo confiados en la 'autoridad' de su maestro. Para éste, por ejemplo: "son peligrosas ciertas expresiones, como 'cultura proletaria' y 'literatura proletaria', porque tratan de forzar el porvenir de la cultura ficticiamente dentro del estrecho marco de 'hoy', falsifican las perspectivas, perturban las proporciones, fuerzan las medidas y cultivan la peligrosa suficiencia de los pequeños círculos" (29). De esta cita podemos inferir la conclusión de que

(28) "De la historia de la prensa obrera en Rusia", En: Contra el trotskismo, Vol. 2, 1973, p. 17.

(29) Literatura y revolución, 1923, pp. 196-197. Téngase en cuenta que con ese 'hoy' Trotski hace alusión al presente de Rusia, luego de la revolución de 1917. Y de ello debemos colegir que con mayor razón rechazará hablar de cultura y literatura proletarias para antes de la revolución. Es preciso señalar también que la expresión peyorativa "los pequeños círculos" alude, a todas luces, al proletkult, organismo cultural en el cual, socolor una defensa a ultranza de la cultura, el arte y la literatura proletarios, se desfiguraba la verdadera concepción de éstos. Fueron desviaciones que Lenin supo detectar y corregir, dejando establecido, al mismo tiempo, que si se ha de denunciar la interpretación o utilización errada de un concepto no ha de hacerse demoliendo todo el concepto.

si hablar (hoy) de cultura y literatura proletarias es peligroso (por las "razones" esgrimidas), mantiene sin embargo la posibilidad de poder hacerlo en el futuro, en tanto recomienda que éste no debe ser forzado. Y, en efecto, Trotski piensa en un arte del porvenir:

"Sólo el creciente desenvolvimiento del pensamiento científico sobre la base de todo el pueblo, y el desarrollo de un arte nuevo, significarán que la semilla histórica no solamente ha germinado, sino que también ha producido flores" (p. 6).

Pero ello no debe llevar a creer que la referencia podría ser a un arte proletario. Y, no obstante, es una suposición que puede seguir siendo abonada -sólo hasta algunas líneas más adelante- con palabras del mismo Trotski cuando habla explícitamente de un arte socialista (30):

"Si se trazara una línea -dice Trotski- que fuera desde el día de hoy hasta el futuro arte socialista, se vería podríamos decir que apenas estamos en disposición de comprender la preparación del ataque para llegar a él" (p. 11. Subrayado nuestro).

Sin embargo, ese "futuro arte socialista" es adscrito por Trotski a una sociedad sin clases (comunismo, para el marxismo), porque si no resulta incongruente que líneas más adelante sentencie:

"Es de todo punto desprovisto de fundamento el tratar de oponer a la cultura y al arte burgueses la cultura y el arte proletarios. Este último no existirá jamás, puesto que el régimen proletario es sólo lo transitorio" (p. 13).

(30) Debemos subrayar que para el marxismo 'socialismo' equivale a 'dictadura del proletariado'. Asimismo no puede admitirse que -como se colige de la cita anterior de Trotski- la cultura -o parte de ella, la ciencia vr.gr.- 'se generará sobre la base de todo el pueblo'. Que pueda beneficiar a 'todo el pueblo' es distinto a que 'la haga todo el pueblo', porque 'todo el pueblo' está formado también por elementos con ideologías remanentes burguesas y hasta aristocráticas. Además, eso de una 'cultura de todo el pueblo', si no es bien especificado, huele mucho a lo que -años después a Trotski- el revisionismo jruhovista acuñó como un "Estado de todo el pueblo" sepultando, así, en el desván, la dictadura del proletariado. Lenin sostiene que seguir "el camino bajo la dirección del pueblo" corresponde a la actitud de un demócrata y no de un marxista y es un camino burgués. (Fuentes de la actual discrepancia ideológica, OE, T.3, p. 12).

Pero, entonces -de incongruencia en incongruencia-, nos encontramos con que la recomendación del mismo Trotski de "no forzar el porvenir de la cultura ficticiamente dentro del estrecho marco de 'hoy'", no tiene sentido, puesto que no se puede forzar la existencia de algo que nunca existirá. Y quedando invalidada dicha 'amonestación' trotskista, queda pendiente hacer la caracterización de clase del arte producido por los artistas del proletariado (aunque sea una clase transitoria). Y sigue siendo urgente hacerlo porque ¿cómo se lo habrá de caracterizar -mientras no desaparezcan las clases- en oposición al arte burgués? ¿O también se lo habrá de caracterizar como arte burgués? ¿"Proletarios" en política y burgueses en arte? El marxismo exige que se dé una explicación y se haga la caracterización de clase de ese arte, de esa literatura de hoy. Y esto es, precisamente, lo que no hace Trotski, en ningún momento. Por el contrario hace observaciones que denotan cierta aversión u ojeriza por lo proletario. Leamos:

"Indudablemente -dice- está mucho más organizada la poética de los poetas de las fábricas en relación con su dependencia de la vida, los sufrimientos y los intereses de los obreros. Y sin embargo no es una literatura proletaria, sino únicamente la expresión escrita del proceso molecular del incremento cultural del proletariado (!!) ... sólo -agrega Trotski- "aran el terreno para que pueda recibir la próxima semilla, pero la valiosa semilla cultural y artística será, por fortuna, socialista y no proletaria" (Ibíd. Subrayado nuestro).

Y ese intríngulis retórico (que hemos destacado con signos admirativos) y que podría ser tomado como la "explicación" que hace Trotski del arte de 'hoy', no satisface la más mínima exigencia -por decir lo menos. Pero en todo el libro no se encuentra nada más claro, al respecto. Y se podría preguntar: ¿por qué ni ese arte de 'hoy', ni de ninguna época es explicado por Trotski según el principio marxista de la lucha de clases? Y la respuesta brota clarísima: porque Trotski no es marxista. Es trotskista. Y refrendamos esto con un juicio de

Lenin:

"¡El servicial Trotski es más peligroso que un enemigo! No pudo mostrar ninguna prueba, a no ser 'conversaciones particulares' (es decir, sencillamente chismes, de los que siempre vive Trotski) ... Jamás, ni en un solo problema serio del marxismo, ha sostenido Trotski una opinión firme. Siempre se ingenió para 'deslizarse por entre las rendijas' de tales o cuales divergencias, y para pasar de un campo a otro".
(31)

Y es así que, prescindiendo del marxismo, ni Trotski ni nadie puede explicarse el arte y la literatura proletarios. Por su puesto que él oculta ese hecho con el sofisma de que hacerlo implica 'violentar el porvenir', y lo dice como si el proletariado y el socialismo no fueran categorías vivas, actuantes y estimulantes. Sin embargo él mismo no se cura de violar el porvenir. Y, aunque reconoce que "las previsiones históricas ... no pueden pretender tener exactitud matemática", porque -agrega- "unas veces se peca por exceso al calcularlas y otras por defecto" (p. 76), él incurre en ambos 'pecados'. Por ejemplo: primero, exagera cuando predice límites temporales a la revolución:

"De todas maneras -dice- serán los veinte, treinta o cincuenta años que durará la revolución proletaria, -la transición más preñada de dificultades de una forma de un orden a otra, pero no una época independiente de cultura proletaria" (32).

Segundo, y en la misma cita cuando dice que la cultura posterior a la revolución no será una 'época independiente de cultura proletaria', peca por defecto, en tanto esa es la época de la dictadura del proletariado en la misma que se sientan

(31) El derecho de las naciones a la autodeterminación, OE, T. 3, p. 190.

(32) Ibíd., p. 257. Por otro lado, también Trotski ha 'previsto' que, tramontando la revolución proletaria (la dictadura del proletariado debería entenderse), y estando constituida la sociedad sin clases, "el hombre será incomparablemente más fuerte, más prudente e inteligente y refinado. Su cuerpo más armónico, sus movimientos más rítmicos y su voz más musical"; inclusive precisa Trotski que, entonces, "la naturaleza se volverá artística" (pp. 257-249, respectivamente). Todo lo cual, ciertamente, es una exageración.



las bases de una cultura comunista, bases que sólo pueden ser forjadas por el proletariado, la única clase llamada a edificar el futuro, aunque -insistiendo siempre- sin partir de cero. Es decir, para la construcción de una sociedad sin clases y, por lo tanto, para la edificación de su cultura, se parte de la herencia milenaria de la humanidad, pero tamizada, cernida, cribada por la práctica y la teoría proletarias.

"Sin comprender con claridad -dice Lenin- que sólo se puede crear esta cultura proletaria conociendo con precisión la cultura que ha creado la humanidad en todo su desarrollo y transformándola, sin comprender eso, no podremos cumplir esa tarea. La cultura proletaria no surge de fuente desconocida, no es una invención de los que se llaman especialistas en cultura proletaria. Eso es pura necesidad. La cultura proletaria tiene que ser el desarrollo lógico del acervo de conocimientos conquistados por la humanidad bajo el yugo de la sociedad capitalista, de la sociedad terrateniente, de la sociedad burocrática. Todos esos caminos y senderos han conducido y continúan conduciendo hacia la cultura proletaria, del mismo modo que la Economía Política transformada por Marx, nos ha mostrado a dónde tiene que llegar la sociedad humana, nos ha indicado el paso a la lucha de clases, al comienzo de la revolución proletaria" (33).

Sin embargo Trotski, a pesar de todos los pronunciamientos marxista-leninistas en contra, dice:

"... podría deducirse la consecuencia general de que no sólo no existe una cultura proletaria, sino que no existirá jamás y que no habrá por qué lamentarse de ello; el proletariado se apodera del poder para acabar de una vez con todas las culturas de clases y abrir caminos a una cultura de la humanidad. Y esto lo olvidamos algunas veces..." (p. 156).

Y lo cierto es que nadie olvida eso, es decir, nadie que se precie de 'examinar los problemas partiendo de los hechos objetivos y no de definiciones abstractas':

"Crear una nueva cultura -dice Gramsci- no significa sólo hacer individualmente descubrimientos 'originales', significa también, y especialmente, difundir críticamente verdades ya descubiertas, 'socializar las', por así decirlo, y convertirlas, por tanto, en base de acciones vitales, en elementos de coordinación y de orden intelectual y moral" (34).

(33) "Tareas de las juventudes comunistas", La literatura y el arte, 1968, p. 137.

(34) Antología, 1977, p. 366.



Y, más bien, esto último es lo que olvida Trotski y, por extensión, los trotskistas. Porque hablar de la cultura en el comunismo (socialismo para Trotski) prescindiendo de la cultura que la precede y, más aún, eliminando de ésta el elemento masculino aportado por la ideología proletaria a una cultura moribunda y decadente, sólo puede ser tipificado certeramente con las mismas palabras de Trotski quien, al parecer, no solía ver la viga en su ojo:

"Esta gente -dice- nos recuerda a los anarquistas que, presintiendo la futura desaparición de la autoridad, comparan a ésta con las circunstancias actuales y arrojan por encima de la borda al Estado, la política, el parlamento y otras realidades, por su puesto, metafóricamente, nada más. En la práctica lo que ocurre es que, si sacan el rabo del barro, hincan en cambio el hocico en él" (pp. 94-95).

Pero no sólo Trotski 'facierta' en esta inconsciente autodescripción. Un juicio similar hemos podido hallar en la Antología ya citada de Antonio Gramsci⁽³⁵⁾. Sobre las "famosas" previsiones o predicciones trotskistas y sus adelantos a los hechos futuros -extremadamente futuros-, sintiéndose ya realmente viviéndolos, olvidando los problemas previos, restándoles importancia, permutándolos por su 'ideal' futuro, Gramsci dice:

"Bronstein recuerda en sus memorias que de sus teorías dijeron que habían demostrado su bondad ... al cabo de quince años (...). En general, su teoría como tal no era buena ni quince años antes ni quince años después; como les ocurre a los testarudos ... Bronstein adivinó en general; lo cual es como predecir a una niña de cuatro años que llegará a ser madre y luego, cuando es realmente madre, concluir: 'ya os lo había dicho yo', sin recordar que cuando tenía cuatro años quería estuprar a la niña seguro de que se habría convertido en madre" (Ibíd. p. 284).

Y -para concluir con Trotski- veamos algunas salvedades

(35) Parece que Gramsci -del mismo modo que Mariátegui-, en los primeros años subsiguientes al triunfo de la revolución bolchevique, puso signo positivo a su valoración de Trotski. Incluso intercambió correspondencia con él; en el libro de Trotski -que estamos manejando- aparece una carta de Gramsci en la que analiza el proceso del movimiento futurista italiano. Pero, posteriormente, y del mismo modo que Mariátegui,

que todavía el mismo Trotski hace a su "concepto de la cultura proletaria". Aunque no vemos cómo se puede hablar del concepto de algo que no existe ni ha existido ni existirá.

"Es posible -dice Trotski- que alguien me conteste que doy una exagerada amplitud al concepto de cultura proletaria (?). Nunca habrá, efectivamente una cultura completamente desarrollada del proletariado, y, sin embargo, antes de que la clase obrera se disuelva en la sociedad comunista habrá impuesto su sello a la cultura(?). Tampoco puede haber duda alguna de que el proletariado, durante el tiempo de la dictadura, tiene que ejercer una influencia sobre la cultura...

(total, ¿hay o no hay cultura proletaria? ¿Ese sello, esa influencia que el proletariado impone y ejerce sobre la cultura no es un sello y una influencia proletarios? Trotski responde que no ... porque ...)

"aun desde aquí, hay una gran distancia hasta la cultura proletaria, si se quiere que ésta sea un sistema interno del saber y del poder desarrollado armónicamente en todos los terrenos de la producción material e intelectual" (p. 177).

Sólo porque no cree que el proletariado pueda crear ese ideal (trotskista) de cultura, Trotski niega rotundamente la existencia -ni siquiera futura- de la cultura proletaria. Y es pertinente hacer una sola observación a esa exigencia trotskista de una cultura en que se dé la consonancia entre la infra y la superestructura, con la explicación que Marx hace de la asincronía entre el florecimiento artístico y el desarrollo de la base material:

"En cuanto al arte -dice Marx-, ya se sabe que los períodos de florecimiento determinados no están, ni mucho menos, en relación con el desarrollo general de la sociedad, ni, por consiguiente, con la base material, el esqueleto, en cierto modo, de su organización" (36).

Por lo demás, los marxistas saben y lo han sabido siempre -in

Gramsci supo deslindar no sólo con Trotski, como individuo, sino con la corriente ideológico-política antimarxista que significa.

(36) Contribución a la crítica de la Economía Política, 1961, p. 239.



cluso antes de la época de Trotski- que la concepción del mundo del proletariado es la que servirá de base para la cultura de la sociedad comunista, sin clases. Porque, como precisa Lenin, sólo existen dos concepciones del mundo, dos ideologías: la burguesa o capitalista, y la proletaria o socialista. Y para el marxismo esta última es la que preserva todos los valores positivos de la civilización. Además Lenin agrega: 'quien se opone a la ideología proletaria favorece a la ideología burguesa'. Y es de sospechar que Trotski conociera esta disyuntiva propuesta por Lenin, lo cual se puede colegir de sus dudas y reticencias o traspiés y embrollos, al extremo de considerar que la literatura que se caracteriza como proletaria está formada por

"... obras literarias de poetas proletarios (37) de todos de más o menos talento, pero de ninguna manera literatura proletaria. Mas ¿quizás una de sus fuentes?" (p. 139).

Total: ¿una de las fuentes de la literatura proletaria, de la literatura socialista o de la literatura humanista? ¡Vaya a saberlo el mismo Trotski! Porque lo que es su descendencia no para mientes en tales disquisiciones abstractas y antidialécticas. Sus legatarios, simplemente, dicen: no a la literatura proletaria. Y se felicitan de ello ya que su maestro mismo se congratulaba de que "por fortuna" fuera así, agregando que eso 'no es algo por lo que haya que lamentarse'. ¡Y todavía se presentan como defensores de la clase obrera!

Trotski en 1923, Vargas Llosa en 1964, Leoncio Bueno en 1981 y mil argumentos más en cada ínterin, y esa negación de la literatura proletaria no ha hecho otra cosa que fortalecer

(37) para evitar apresurados o tardíos entusiasmos, debe aclararse que Trotski utiliza la expresión 'poeta proletario' no como categoría literaria sino como concepto equivalente a 'poeta obrero', es decir, un obrero que escribe poesía. Nada más cercano a la idea sustentada por Leoncio Bueno y que ya tuvimos oportunidad de comentar.

la. Y en nuestro medio, en nuestra realidad, tanto en la teoría como en la práctica, la poesía proletaria tiene como luz paradigmática a seguir a las figuras señeras de José Carlos Mariátegui y César Vallejo. Con su teoría y con su práctica, - basta. Y hasta sobra para negar a tanto interesado negador.



CONCLUSIONES

1. La poesía se produce con palabras. Y es, como éstas, un hecho incuestionablemente social. La ciencia literaria o poética (que comprende a los estudios literarios de la teoría, la crítica y la historia) y que estudia, explica, define, etc. los hechos literarios o poemas, no debe de hacer otra cosa que asimilar esa cualidad esencial de su 'sociabilidad'. Debe, pues, estudiarlos como estructuras verbales insertas en una estructura mayor: la sociedad. Su elusión no hará otra cosa que amputar la parte del todo, el miembro del cuerpo. Y, en principio, será un cerceamiento que incluye al propio poeta, al productor, puesto que se lo estaría enajenando de su producto.
2. Los estudios literarios son a la poesía lo que la anatomía es al cuerpo humano; su análisis minucioso y, si seguimos con el símil, su explicador mas no su generador, ni siquiera su sustento. Siempre la teoría sucede a la práctica. Aunque después se interaccionen; pero no en una relación de causa/efecto.
3. La poética clasista, que estudia a la poesía clasista (constituyendo ambas las propuestas categoriales que hacemos, como fundamento de la tesis expuesta), reconoce y parte de ese principio básico: el poeta -como todo ser humano- sólo puede producir dentro de la sociedad



que no se podrá encontrar nunca es la imagen -falsa- del poeta desclasado que, en todo caso, es una ilusión.

6. Existen tantas clases de poesía como clases sociales haya en el país de que se trate. Y, por lo tanto, las literaturas nacionales no son unívocas, no tienen una fisonomía única. Cada literatura nacional debe ser estudiada no según las escuelas o las preferencias estéticas, sino, en todo caso, según y cómo tales escuelas o estéticas gravitan en los intereses de clase.
7. La poesía clasista está constituida por todo poema (no sólo lírico, aunque en la tesis hemos considerado, por razones obvias, sólo ejemplos de este género) cuya concepción del mundo (social e ideológicamente hablando) sea opuesta a la de la burguesía, y favorable al proletariado. La poética clasista considera que la vanguardia proletaria (la clase obrera consciente) atrae a su campo de acción a los elementos de otras clases que, consciente o inintencionalmente, asumen o adoptan una posición clasista, vale decir: una actitud de lucha ideológica solidaria contra un enemigo común y por objetivos comunes. El campesinado y la pequeñoburguesía tienen poetas que asumen en su producción poética esa disposición de lucha ideológica. Y tanto la poesía campesina como la poesía pequeñoburguesa -junto con la poesía proletaria- conforman la poesía clasista.
8. Pero puede darse el caso de poetas que, proviniendo de las clases: campesina, pequeñoburguesa e -incluso- obrera, no hagan una poesía clasista, es decir, favora



ble al proletariado, sino favorable a la burguesía. En tonces, esa poesía pasará a integrar la otra margen de la literatura nacional; la poesía burguesa.

9. La poética clasista reconoce que el carácter de clase no obnubila el nivel artístico del poema, sino y sólo condiciona su adecuación formal. Vale decir que lo artístico, respondiendo a una concepción estética determinada, no deja de estar inscrito dentro de una concepción de clase que engloba a aquélla. De ahí que al enfrentar cualquier poema (indistintamente: clasista o burgués) la poética clasista constata la realidad reflejada (que puede presentarse como descripción objetiva, abstracción genérica o sentimiento) y que incluye el tratamiento artístico: realista o formalista. Luego de lo cual determina la relación de ese reflejo poético con el problema fundamental: la revolución política social.
10. Y no necesariamente el poema tiene que manifestar de claraciones referidas a la política o a la sociedad (aunque ambas estén implícitas, subterráneas o subyacentes). Una idea abstracta (ética, estética, mítica, etc.) o un sentimiento (amor, dolor, ternura, etc.) tienen un carácter de clase y -como tales; ideas o sentimientos de clase- gravitan en favor o en contra de la revolución.
11. La lucha ideológica en el campo poético no se limita al tópico socio-político expresamente o exclusivamente. El nivel político -que se sabe imprescindible- satura, en todo caso, las múltiples instancias de la rea



lidad, siendo todas ellas poetizables. A la poesía na da de lo real le es extraño. Ni siquiera lo irreal. En la medida que nada hay fuera de la realidad, entendien do por ésta a todo lo comprendido en la naturaleza y la sociedad. Y es así que, para la poética clasista, cada aspecto de la realidad reflejado en el poema está saturado de la concepción del mundo proporcionada al poeta por la clase en la que se haya ubicado o con la que se encuentra identificado.

12. Para la poética clasista la poesía proletaria es la a banderada de la tendencia. Su negación implica recusa ción de ésta. Pero ambas repelen toda negación que no provenga de su propio sustento: la lucha de clases y la perspectiva revolucionaria, dirigidas por el prole tariado. Y, de hecho, toda negación proviene ya sea del reducto ideológico burgués o de sus aliados peque ñoburgueses. Y, por el contrario, la teoría científica del socialismo, la ideología proletaria que explica y da sustento a su vocación de cambio, la provee de un respaldo incuestionable o, en todo caso, difícilmente cuestionable: el pensamiento de Marx y Engels y el de sus discípulos (Lenin, Stalin, Mao) a nivel internacio nal y (José Carlos Mariátegui y César Vallejo) a nivel nacional.



BIBLIOGRAFIA

- ABRIL, Xavier. César Vallejo o la teoría poética, Madrid, Editorial Taurus, 1963.
- ADORNO, Theodor. Kierkegaard, Caracas, Monte Avila Editores, 1966.
- 1969 Intervenciones, Caracas, Monte Avila Editores.
- 1973 Crítica cultural y sociedad, Barcelona, Edic. Ariel.
- ALONSO, Amado. Del siglo de oro a este siglo de siglos, Madrid, 1962 Editorial Gredos.
- 1965 Materia y forma en poesía, Madrid, Edit. Gredos.
- 1966 Poesía y estilo de Pablo Neruda, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- ALTHUSER, Louis (y otros). Literatura y sociedad, Buenos Aires, Edit. Tiempo Contemporáneo, 1974.
- 1975 Crítica de la exposición de los principios marxistas, Buenos Aires, Antigua Editorial Cuervo.
- AMBROSCIO, Ignazio. Ideologías y técnicas literarias, Madrid, 1975 Akal Editor.
- AMON, Luis María. Sobre la creación poética, Madrid, Editorial Circulo, 1962.
- ARISTOTELES. Poética, Traducción, introducción y notas de Juan García Bacca, México, UNAM, 1946.
- 1966 El arte de la retórica, Traducción, introducción y notas de Ignacio Granero, Buenos Aires, Edit. EUDEBA.
- BRUNDEL, Honor. La libertad en el arte, México, Editorial Grijalbo Colección 70, 1967.
- BALLY, Charles. El lenguaje y la vida, Buenos Aires, Ed. Losada, 1957.
- BARTHES, Roland. Ensayos críticos, Barcelona, Ed. Joix Barral, 1973.
- BARRON, Marcial. El origen de la burguesía industrial (después de la guerra del Pacífico hasta 1900, movimientos sociales e ideología), Lima Impresora y Editora Popular, 1973.
- PASADRE, Jorge. Perú: problema y posibilidad, Lima, Banco Internacional del Perú, 1978.
- 1983 Historia de la República del Perú, Séptima Edición, Lima, Edit. Universitaria, 10 Tomos.
- BASTIDE, Roger. Arte y sociedad, México, Fondo de Cultura Económica, 1954.
- BENEDETTI, Mario. Los poetas comunicantes, Montevideo, Biblioteca de la UDELAR, 1972.
- BIGNANI, Ariel. Arte ideología y sociedad, Buenos Aires, Ediciones Glénat, 1973.
- BONET, Carmelo. En torno a la estética literaria, Buenos Aires, Edit. Nova, 1959.



- BOSCH, Rafael. El trabajo material y el arte, México, Editorial Grijalbo, Colección 70. 1972
- BOUSGHO, Carlos. Teoría de la expresión poética, Madrid, Editorial Gredos. 1956
- BOLRA, C.M. Poesía y política, Buenos Aires, Edit. Losada. 1966
- BRECHT, Bertolt. El compromiso en literatura y arte, Barcelona, Ediciones Península. 1973
- BREMOND, Abate. La poesía pura, Buenos Aires, Editorial Argos. 1947
- CALDERARO, J.O. La dimensión estética del hombre, Buenos Aires, Ed. Paidós. 1961
- CASTAGNINO, Raúl. El análisis literario, Buenos Aires, Editorial Nova. 1965
- 1974 Qué es literatura? Buenos Aires, Editorial Nova.
- CAUDWELL, Cristóbal. Una cultura moribunda (La cultura burguesa), México, Editorial Grijalbo, Colección 70. 1970
- 1972 Ilusión y realidad (Una poética marxista), Buenos Aires, Ed. Paidós.
- COHEN, J.M. Poesía de nuestro tiempo, México, Fondo de Cultura Económica. 1963
- CORNEJO, Antonio. La cultura nacional, Lima, Lluvia Editores. 1981
- 1982 Sobre literatura y crítica latinoamericana, Caracas, Ediciones de la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad Central de Venezuela.
- 1983 Historia de la literatura del Perú republicano, En: Varios, Historia del Perú, Lima, Editorial Juan Mejía Baca, 1983, 12 tomos.
- CROCE, Benedetto. Estética, Buenos Aires, Ed. Nueva Visión. 1969
- DELGADO, Washington. Historia de la literatura republicana, 1980 Lima, Ediciones Rikcnay-Perú.
- DELLA VOLPE, Salvano. Rousseau y Marx, Barcelona, Ediciones - 1972 Martínez Roca.
- 1966 Crítica del Gusto, Barcelona, Edic. Neix Barral.
- 1971 Historia del Gusto, Madrid, Alberto Corazón Editor.
- DELEZ, Peter. Marx, Engels y los poetas, Barcelona, Editorial 1968 Fontanella.
- DIETZGEN, Joseph. La esencia del trabajo intelectual y otros escritos, México, Editorial Grijalbo. 1975
- DILTHEY, Wilhelm. Poética, Buenos Aires, Editorial Losada. 1961
- DREW Egbert, Donald. El arte en la teoría marxista y en la práctica soviética, Barcelona, Tusquets Editor. 1973
- DYNNIK, M.A. Historia de la filosofía, México, Editorial Grijalbo. 7 tomos. 1983
- DYSJON, John P. La evolución de la crítica literaria en Chile 1964 Santiago de Chile, Edit. Universitaria.



- ECO, Umberto. La definición del arte, Barcelona, Ediciones Mar 1972 títex Hoca.
- ENGELS, Federico. Anti-Dühring, Buenos Aires, Edit. Cartago. 1973
- ESBOBAR, Alberto. La partida inconclusa, Santiago de Chile, E 1970 Editorial Universitaria.
- 1973 Antología de la poesía peruana, Lima, Peisa. 2 Tomos.
- 1965? Antología de la poesía peruana, Ediciones Nuevo Mundo.
- FANON, Frantz. Los condenados de la tierra, (Prólogo de Jean Paul Sartre), México, Fondo de Cultura Económica.
- FERNANDEZ Moreno, César. Poetizar o politizar?, Buenos Aires, 1973 Editorial Losada.
- FERNANDEZ Retamar, Roberto. Calibán (Apuntes sobre la cultura de nuestra América), Buenos Aires, edit. La Pleyade.
- FERRATE, Juan. Dinámica de la poesía, Barcelona, Editorial — 1968 Guix Barral.
- FIMMELHEIM, Sidney. El realismo en el arte, México, Editorial 1969 Grijalbo.
- FISCHER, René. La necesidad del arte, Barcelona, Editorial — 1970 Península.
- FUSTER, Joan. El descrédito de la realidad, Barcelona, Editorial Ariel.
- GALLAG, Helga. Teoría marxista de la literatura, Buenos Aires, 1973 Siglo XXI.
- GAUANDY, Roger. Hacia un realismo sin fronteras, Buenos Aires, 1964 Editorial Lautaro.
- GIDE, André. La literatura comprometida, Buenos Aires, Editorial Schapiro.
- GOLDMAN, Lucien (y otros). Sociología de la creación literaria, 1971 Buenos Aires, Editorial Nueva Visión.
- GORNI, Gáxime; y Zudenov, A.A. Literatura, Filosofía y marxismo, México, Editorial Grijalbo, Colección 70.
- GRACCI, Antonio. La formación de los intelectuales, México, 1967 Editorial Grijalbo, Colección 70.
- 1977 Antología, México, Siglo XXI.
- GRANDE, Félix. Occidentales, ficciones y yo, Madrid, Cuadernos para el diálogo.
- HALLER, Arnold. Historia social de la literatura y el arte, Madrid, Ediciones Guadarrama. 2 Tomos.
- HEGEL, G.W.F. Poética, Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina SA. 1940
- 1977 Lecciones de estética, Buenos Aires, Editorial Pléyade.
- HERDER, J.G. Poesía y lenguaje, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires.
- HREGGI, H. Literatura y política, Buenos Aires, Ediciones 1974 Magópolis.
- JARROSON, Roman (y otros). El lenguaje y los problemas del conocimiento, Buenos Aires, Rodolfo Alonso Editor.
- JONES, Leroy. De vuelta a casa, Buenos Aires, Editorial Tiempo 1969 Contemporáneo.

- KAYSER, Wolfgang. Interpretación y análisis de la obra literaria 1970 Lima, Madrid, Editorial Gredos.
- KUEFLER, Leo. Art abstracto y literatura del absurdo, Barce- 1972 lona, Barral Editores.
- KOFTIN, P.V. Hipótesis y verdad, México, Editorial Grijalbo, 1969
- KORBINOV, A.M. La teoría del reflejo y la actividad creadora 1973 Montevideo, Ediciones Pueblos Unidos.
- KOSIK, Karel. Dialéctica de lo concreto, México, Ed. Grijalbo. 1976
- KRISTEVA, Julia. "La productividad llamada texto", En: Chris- 1972 tian Metz (y otros), Lo verosímil, Buenos Aires, Edito- rial Tiempo Contemporáneo.
- LAURE, Birkor y Aquando, Abelardo. Vuelta a la otra margen, - 1970 (Prólogo), Lima, Casa de la Cultura.
- LEFEBVRE, Henri. Contribución a la estética, Buenos Aires, E- 1956 ditiones Páscyen.
- LENIN, V.I. Notas críticas sobre la cuestión nacional, Moscú, 1966 Ediciones en lenguas extranjeras.
- 1966 La cultura y la revolución cultural, Moscú, Editorial Progreso.
- 1968 La literatura y el arte, Moscú, Editorial Progreso.
- 1973 Obras escogidas, Buenos Aires, Ed. Cartago. 6 Tomos.
- 1974 Materialismo y empiriocriticismo, Pekín, Ediciones en lenguas extranjeras.
- LEALMANEKI, A.V. Las artes plásticas y la política en la Ru- 1969 sia revolucionaria, Barcelona, Edit. Geix Barral.
- 1974 Sobre la literatura y el arte, Buenos Aires, Editorial Axioma.
- 1975 El arte y la revolución, México, Editorial Grijalbo.
- MACERA, Pablo. Trabajos de historia, Lima, Instituto Nacio- 1977 nal de Cultura. 4 tomos.
- MACHADO, Antonio. Antología de su prosa: 1. Cultura y socie- 1970 dad, 2. Literatura y arte, 3. Decires y pensamientos filo- 1971 sóficos, 4. A la altura de las circunstancias, Madrid, 1972 Cuadernos para el diálogo.
- MACKENZIE, Richard; y Donato Eugenio. Los lenguajes críticos y 1972 las ciencias del hombre (controversia estructuralista), Barcelona, Barral Editores.
- MALDAVSKY, D. Teoría literaria general, Buenos Aires, Edito- 1974 rial Paidós.
- MALDONADO, Carlos. El arte moderno y la teoría marxista del 1971 arte, Santiago de Chile, Ediciones de la Universidad Técnica del Estado.
- MANNHEIM, Karl. Ensayos de sociología de la cultura, Madrid, 1963 Editorial Aguilar.
- MAO TSE TUNG. Obras Escogidas, Pekín, Ediciones en Lenguas ex 1968 tranjeras. 4 Tomos. El T. 5, de 1977.
- MARIATEGUI, José Carlos. Colección Obras Completas, Lima, Em 1972 presa Editora Amauta; 1. La escena Contemporánea, Quinta Edición.

- 1968 2. 7 Ensayos de Interpretación de la realidad peruana.
- 1970 3. El la matinal.
- 1959 4. La novela y la vida.
- 1964 5. Defensa del marxismo.
- 1959 6. El artista y la época.
- 1959 7. Signos y obras.
- 1964 8. Historia de la crisis mundial.
- 1972 11. Peruanicemos al Perú.
- 1969 12. Ideología y política.
- MARTINEZ de la Torre, Ricardo. Apuntes para una Interpretación s/f marxista de la historia social del Perú, Lima, s/e. T.l.
- MARTINEZ Donati, Félix. La estructura de la obra literaria, Bar 1972 celona, Editorial Seix Barral.
- MARX, Carlos. Crítica de la economía política, México, Editora 1961 Nacional. (Contiene además: Miseria de la filosofía, con prólogo de Federico Engels).
- 1970 Manuscritos: economía y filosofía, Madrid, Ed. Alianza.
- 1969 y ENGELS, Federico. Obras Escogidas, Moscú, Editorial - Progreso, 1 Tomo.
- 1967 Sobre arte, Buenos Aires, Edición Estudio. (Prólogo de M. Lifschitz).
- 1974 La ideología alemana, México, Edit. Cultura popular.
- 1976 Escritos sobre arte, Buenos Aires, Edit. Futura. (Prólogo de Carlo Ginzburg).
- REDEGGER Illan, Diego. Con Carlos Castañeda y su pensamiento 1974 revolucionario, Lima, Instituto de Estudios Peruanos.
- OLMO, Mauricio. Semántica y poética, Barcelona, Editorial Crí 1978 tica-Grijalbo.
- LONGUIC, Luis. La poesía postmodernista peruana, México, Fondo 1956 de Cultura Económica.
- MOUMIN, Georges. Religión y sociedad, Buenos Aires, Edit. Nova. 1962
- OSBORNE, Stanislaw. Estructura de clases y conciencia social, 1972 Barcelona, Ediciones Península.
- PAULI, Roberto. Papas anatómicas de César Vallejo, Italia, Ca 1973 se Editrice D'Anna.
- PEIFFER, Johann. La poesía, México, Editorial Fondo de Cul 1959 tura Económica.
- PISCATOR, Erwin. Teatro político, La Habana, Instituto Cubano 1973 del libro.
- PLAYON. La República, Buenos Aires, Editorial Eudoba. 1966
- PLEJANOV, Jorge. El arte y la vida social, En: Escalier, Revis 1937 ta de literatura y variedades, Chile, Edit. Ercilla.
- PONCE, Aníbal. Humanismo burgués y humanismo proletario, Bue- 1975 nos Aires, Editorial Cortázar.
- PORTEL, Magda. ¿Quiénes traicionaron al pueblo?, Lima, Cuader 1950 no de divulgación popular.
- MARX, Carlos. La sagrada familia, México, Edit. Grijalbo. 1967 (Y Federico Engels).

- PORTUGUERO, José Antonio. Concepto de la poesía, La Habana, Instituto Cubano del Libro. 1972
- POUND, Ezra. El arte de la poesía, México, Ed. Joaquín Mortis. 1954
- RICHARDS, I.A. Lectura y crítica, Barcelona, Ed. Seix Barral. 1967
- RILEY, Edward C. Teoría de la novela en Cervantes, Madrid, Editorialaurus. 1966
- SANCHEZ VÁSQUEZ, Adolfo. Estética y marxismo, México, Ed. Era. 1970 2 Tomos.
1967 Las ideas estéticas de Marx, México, Editorial Era.
- SANCHEZ, Luis Alberto. La literatura peruana, Derrotero para una historia cultural del Perú, Lima, P.L. Villanueva Editor, 5 Tomos. 1975
- SARTRE, Jean Paul. ¿Qué es la literatura?, Buenos Aires, Editorial Losada. 1964
1965 El Hombre y las cosas, Buenos Aires, Editorial Losada.
1975 Las palabras, Buenos Aires, Editorial Losada.
- SCHUCHMAN, L.L. El gusto libertario, México, Fondo de Cultura Económica. 1969
- STALIN, J.V.; y Lenin, V.I. Sobre la literatura y el arte, La Plata, Editorial Calceño (Prólogo de Jean Freville). 1946
1943 Stalin y la cultura, En: Dialéctica, Año II, Vol. II, Nº 5, La Habana, Enero-Febrero.
1978 El marxismo y los problemas de la lingüística, Pekín, Edición por Idiomas Extranjeros.
- STOLOVICH, L.M. Naturaleza de la valoración estética, Buenos Aires, Ediciones Pueblos Unidos. 1975
- SULLIVANT, Denis. Historia del movimiento obrero peruano, (1890-1977), Lima, Tarea Sector de Publicaciones Educativas. 1977
- THOMSON, George J. Marxismo y poesía, La Habana, Instituto Cubano del Libro. 1969
- TINIANOV, Iuri. El problema de la lengua poética, Buenos Aires, Editorial siglo XXI. 1972
- TRUBKOV, Tzvetan. Poética, (¿Qué es el estructuralismo?), Buenos Aires, Editorial Losada. 1975
- TROTSKI, León. Literatura y revolución, Madrid, E. Aguilar Editor. 1923?
- VALERY, Paul. Variedad, Buenos Aires, Edit. Losada. 2 Tomos. 1956
- VALLERÓN, César. Rusia en 1931, Lima, Edit. Gráfica Labor. 1965
1965 Rusia ante el segundo plan quinquenal, Lima, Editorial Gráfica Labor.
1973 Obra Poética Completa, Lima, Mosca Azul Editores.
1973 El arte y la revolución, Lima, Mosca Azul Editores.
1973 Contra el secreto profesional, Lima, Mosca Azul Editores.
- OVIEDO, José Miguel. Estos 13, Lima, Mosca Azul Editores. 1972

- VERMIER, France. Es posible una ciencia de lo literario?, Madrid, Akal-Editor.
- 1975
- VARGAS Lloca, Mario. García Márquez: Historia de un deicidio, 1971 Barcelona, Barral Editores.
- 1975 La orgía perpetua (Flaubert y Madame Bovary), Barcelona, Barral Editores, Biblioteca Breve.
- VARIOS (Xavier Abril, Antonio Cornejo Polar y otros). Mariátegui y la literatura, Lima, Biblioteca Amauta.
- 1980
- 1970 (Kingsley Davis, Gilbert K. Moore, Reinhard Bendix y otros) La estructura de las clases, Caracas, Ediciones Tiempo Nuevo.
- 1970 (Roland Barthes, L. Dufrenoy, S. Brelet, y otros). Estructuralismo y literatura, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.
- 1971 (Barthes, Todorov, Barthes). Ensayos estructuralistas, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- 1976 (M. Monteforte, G. Sifón, J. Kozlovich y otros). Literatura, ideología y lenguaje, México, Ed. Grijalbo.
- 1980 (Dolgov, Kulikova, Zakánov y otros). La estética marxista-leninista y la creación artística, Moscú, Editorial Progreso.
- WEIRLI, Max. Introducción a la ciencia literaria, Buenos Aires, 1966 Editorial Nova.
- WELLEK Y BARREN, René y Austin. Teoría literaria, Madrid, Editorial Gredos.
- 1969
- WILSON, Edmund. Literatura y sociedad, Buenos Aires, Editorial Sur.
- 1957
- YUNQUE, Alvaro. La literatura social en la Argentina, Buenos Aires, Editorial Claridad.
- 1941



