



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

Soto Merino, A. (1990). *El pensamiento estético de César Vallejo* [Tesis para optar el Grado Académico de Bachiller 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:

El pensamiento estético de César Vallejo

Autor:

Alcides Raúl Soto Merino

Año:

1990

**Lugar de
publicación:**

Lima, Perú

**Tipo de
tesis:**

Bachillerato

**Palabras
claves:**

César Vallejo, positivista, romanticismo, teoría materialista,
pensamiento estético.

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

Soto Merino, A. (1990). *El pensamiento estético de César Vallejo* [Tesis para optar el Grado Académico de Bachiller en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Pregrado.

Resumen

La tesis tiene propósito analizar el pensamiento estético de César Vallejo desde la teoría materialista, para ello, divide el trabajo en tres capítulos. En el primer apartado analiza la tesis de Vallejo sobre el romanticismo en la poesía castellana y su actividad crítica en el periodismo. En el segundo capítulo, estudia su acercamiento a la teoría materialista, su libro "*Contra el secreto profesional*" y los relacionados con la URSS. Por último, analiza la relación de su pensamiento y textos relacionados al marxismo, así como su libro "*El arte y la revolución*".

Palabras Clave: César Vallejo, positivista, romanticismo, teoría materialista, pensamiento estético.

NO SE PRESTA
A DOMICILIO



NO SE PRESTA
A DOMICILIO



NO SE PRESTA
A DOMICILIO

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

**EL PENSAMIENTO ESTETICO DE
CESAR VALLEJO**

TESIS PRESENTADA POR

ALCIDES RAUL SOTO MERINO

PARA OPTAR EL GRADO DE BACHILLER

ESCUELA ACADEMICO PROFESIONAL DE LITERATURA

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

LIMA 1990

405



a Beth,
por su hermosa presencia



INDICE

Introducción

I. Vallejo y el ejercicio de la crítica

1. Bajo el pensamiento positivista: *El romanticismo en la poesía castellana* 1
2. El periodismo como medio de reflexión 6

II. Por el camino de Marx

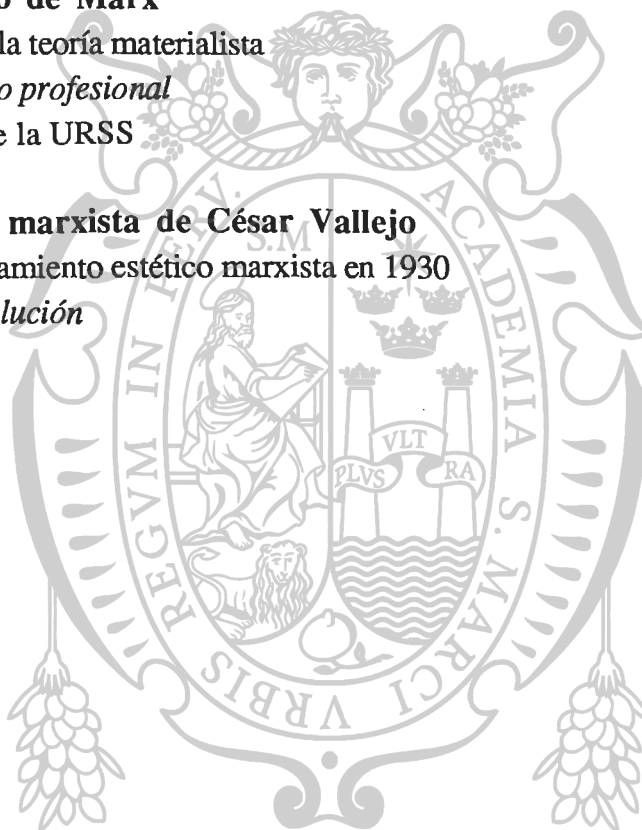
1. Acercamiento a la teoría materialista 12
2. *Contra el secreto profesional* 18
3. Los libros sobre la URSS 29

III. La estética marxista de César Vallejo

1. Estado del pensamiento estético marxista en 1930 36
2. *El arte y la revolución* 42

Conclusiones 50

Bibliografía 52



INTRODUCCION

Hasta hoy, los trabajos sobre el pensamiento estético de César Vallejo han sido parciales. O han tocado aspectos aislados del *corpus* o la parcialización proviene de un estatuto ideológico que ha pretendido normar y/o tergiversar su discurso. En la mayoría de los casos son variaciones antagónicas de la teoría materialista, asumida por Vallejo en sus escritos de crítica a partir de 1928. Es decir, la lectura mistificadora no permite visualizar las particularidades del objeto de estudio. Mi trabajo, por el contrario, lo realizo *desde* la teoría materialista, entendida como ciencia (el materialismo histórico) y filosofía (el materialismo dialéctico). Sin descalificar otros estudios desde otras fronteras ideológicas, considero que la mejor manera de acercarse al pensamiento estético de Vallejo, es a través de una "lectura histórica" (en expresión de Althusser). Para no caer en anacronismos, el objeto debe ubicarse en *su* tiempo y contexto. Con esa mira, he considerado el discurso en movimiento: del positivismo de la tesis juvenil (*El romanticismo en la poesía castellana*), al marxismo creador de *El arte y la revolución*, transitando el interregno ecléctico que tiene como límite a *Contra el secreto profesional*.

Vallejo no intentó erigir una estética, o sea, un sistema. En su reflexión, no carente de validez científica, se limitó a elaborar categorías y conceptos, que a principios de los años 30 hubieran aportado a la incipiente estética marxista. Si un azar editorial impidió conocer a tiempo ese breviario titulado *El arte y la revolución*, ello no invalida su originalidad. Un marxista proveniente de la periferia pero de alcance internacional —al igual que José Carlos Mariátegui— tuvo la lucidez de mirar más allá de estéticas político-programáticas. El realismo socialista, producto de una etapa histórica concreta y del primer estado proletario, pudo haber sido una hipótesis abierta a la discusión en el movimiento comunista internacional, en cambio fue impuesta como una estética absoluta y normativa. Vallejo "cabreó" ese falso determinismo gracias a la comprensión integral de la teoría materialista. Aún más, proyectó sus ideas originales en la poética de *Poemas humanos* y *España, aparta de mí este cáliz*.

En mi primer intento de estudio global de las ideas estéticas de César Vallejo, debo agradecer a Carlos Henderson, Wili Pinto y Jorge Puccinelli, que hicieron crecer el original con sus valiosas sugerencias.



I. VALLEJO Y EL EJERCICIO DE LA CRITICA



1. BAJO EL PENSAMIENTO POSITIVISTA: *EL ROMANTICISMO EN LA POESIA CASTELLANA*

Desde el inicio de su carrera literaria, César Vallejo complementó la creación y la crítica. Sus primeros poemas —de corte didáctico— aparecen en la revista escolar *Cultura infantil* de Trujillo, en los años 1913-14.¹ En ellos es fundamental la intencionalidad de crear una obra que difunda la cultura en el pueblo; propósito que concuerda con la visión positivista de su tesis *El romanticismo en la poesía castellana*, presentada el 22 de setiembre de 1915 y con la que obtuvo el grado de bachiller.

¿Qué motivó a Vallejo elegir el romanticismo como tema de tesis?

Coyné afirma que fue debido a la escasez de material bibliográfico reciente² y Jean Franco sugiere la identificación del estudiante con ideas estéticas novedosas para él.³ Un tercer elemento, aún no considerado, es la obsolescencia de los programas en la universidad peruana. Incluso hasta el advenimiento de la Reforma Universitaria (1919), las facultades de Letras dictaban cursos que no llegaban más allá del romanticismo.⁴ Es decir, Vallejo no pudo elegir como tema de tesis un movimiento literario actual —el modernismo, por ejemplo— que no figurara en el programa de estudios. Eventualmente, un asunto reciente no habría sido aceptado por el conservadurismo de la universidad trujillana. Por otra parte, en el contexto de América Latina el romanticismo peruano fue tardío. Si bien a principios del siglo XX era un *código en desgaste*, frente al modernista

¹ Cf. "Fosforescencia", "Transpiración vegetal" y "Fusión". Los poemas fueron reproducidos por André Coyné: "Apuntes biográficos de César Vallejo", en *Mar del Sur*, No. 8, Lima, 1949, pp. 49-55. También han sido incluidos en César Vallejo: *Poesía completa*, edición crítica de Raúl Hernández Novás, La Habana, Procultura, 1988, pp. 80-84. En adelante PC.

² André Coyné: *César Vallejo*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1968, p. 18.

³ Jean Franco: *César Vallejo. The dialectics of poetry and silence*, New York, Cambridge University Press, 1976, p. 7.

⁴ José Carlos Mariátegui: "El proceso de la instrucción pública", en *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*, 16a. ed., Lima, Amauta, 1969, pp. 137-138.



institucionalizado,⁵ autores epigonales como Juan de Dios Peza, Manuel Acuña y Núñez de Arce tenían gran aceptación en las minorías lectoras de Perú. La escuela romántica no había perdido vigencia, y menos en provincias.

El positivismo imperaba en el sistema universitario desde la última década del siglo XIX, tanto en la Mayor de San Marcos como en las menores de Arequipa, Trujillo y Cusco.⁶ Vallejo acoge dicha corriente filosófica, que le sugiere la idea de ejercer una crítica científica. En su tesis aplica el método positivo de Taine, que consiste en estudiar la obra literaria como producto de tres *causas generales*: la raza, el medio geográfico y el momento histórico. Al mismo tiempo, verifica el desarrollo social desde la óptica del evolucionismo biológico:

La historia puede ofrecernos muchos ejemplos de estas alternativas de decaimiento y pujanza de los pueblos; y sólo aceptando esta verdad es como se explica el nacimiento, transformaciones y muertes de tantas razas que han pasado por el escenario del globo. El eminente sabio Le Bon ha probado que la raza [realiza] exactamente las mismas operaciones de la vida; y desde que cada individuo como célula del gran organismo ético a que pertenece, nace, crece y muere ¿por qué el todo organizado no ha de nacer, crecer y morir también, cuando la economía humana está sujeta a las variaciones de fuerza vital que en el laboratorio soberano, origina el complejo concurso de mil diversas entidades que elaboran la vida?⁷

⁵ Aquí utilizo los conceptos de Domingo Miliani: "Historiografía literaria: ¿períodos históricos o códigos culturales?", en Ana Pizarro *et al*: *La literatura latinoamericana como proceso*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1985, p. 102.

⁶ Cf. Augusto Salazar Bondy: *Historia de las ideas en el Perú contemporáneo*, tomo I, Lima, Francisco Moncloa Editores, 1965, pp. 3-143.

⁷ César Vallejo: *El romanticismo en la poesía castellana*, Lima, Fondo de Cultura Popular, 1971, pp. 9-10.



Para el joven Vallejo, el carácter científico de la crítica se basa en la relación del arte con los factores humano y, principalmente, social. Por ello señala a los hermanos Schlegel y Madame de Stael, como los iniciadores de una ciencia de la estética. De ella cita: "para juzgar rectamente las obras de la inteligencia, es preciso colocarlas en el medio social en que nacieron".⁸ La opción positivista de Vallejo, por una crítica de índole sociológica y basada en un método con pretensiones científicas —en oposición a su simpatía por la libertad individual del escritor romántico— es coincidente con los presupuestos estéticos de Plejánov. Con la única diferencia que el pensador ruso enfatiza su posición clasista. Aquí encuentro un primer punto de continuidad, con el curso posterior de las reflexiones marxistas de Vallejo sobre la literatura y el arte.

En el origen de la crítica sociológica de *El romanticismo en la poesía castellana* subyace un determinismo social contradictorio. Con referencia a la declinación económica de España a principios del siglo pasado, inicialmente leemos:

La actividad intelectual, por este motivo, languidecía desde el punto de vista científico, ganando en cambio artísticamente; puesto que es un hecho comprobado por la historia de la literatura y por las leyes fisio-psíquicas humanas, que la más alta y sincera poesía es hija de la pobreza...⁹

Luego de pocas páginas Vallejo sostiene lo contrario:

A la vista de las obras que en el siglo XVIII produjo el parnaso español se nota claramente una decadencia literaria asombrosa. Fuerza era después de todo que el arte como que es el espejo de toda sociabilidad se agitara entonces en un estertor de asfixia.¹⁰

⁸ *Ibidem*, p. 32.

⁹ *Ibidem*, p. 22.

¹⁰ *Ibidem*, p. 33.



Pero otro aspecto de dicho determinismo toca, lúcidamente, la correlación entre períodos históricos en transformación y sus referentes literarios. Partiendo de una idea de Madame de Stael ("ante todo una época nueva exige una nueva literatura"), Vallejo elabora un punto de vista personal desde la especificidad literaria: "A un nuevo pensamiento, a una nueva cuestión, eterna, universal, había de exigirse una elocución nueva, un modo nuevo de expresión".¹¹ Aquí otro tópico que reaparecerá durante su período europeo, también fundamental en la incipiente estética marxista de los años 20.

Igualmente, tres principios del romanticismo echan raíces en la tesis juvenil, para crecer en las concepciones de la madurez:

- Libertad artística en la técnica formal, y en los motivos de inspiración: todo tema es digno de entrar en el poema.¹²
- La importancia del "relieve personal en la actividad del mundo, la nota de hegemonía subjetiva pero colocada sobre el lozano campo de las cuestiones del día".¹³ Que delinea la actitud abierta del poeta Vallejo con respecto a su militancia en el movimiento comunista.
- La sinceridad como rasgo esencial de toda acción humana. Concepto que motiva el rechazo estético de Maiakovski y político de Breton.

En la valoración de los poetas románticos, Vallejo tiene algunos puntos de vista erróneos. Por ejemplo, Manuel José Quintana es considerado el iniciador del romanticismo en España, tanto por sus ideas liberales como por sus odas de índole nacionalista. Además, no menciona a Ricardo Palma ni a Gustavo Adolfo Bécquer, dos figuras importantes de la literatura en lengua castellana.

Dejando de lado los contados desaciertos, la tesis desarrolla ideas personales que le permiten al autor obtener conclusiones de vigente actualidad. Cuando ubica a Felipe Pardo y Aliaga en la órbita romántica, por la sátira costumbrista de su obra, deduce que:

¹¹ *Ibidem*, p. 47.

¹² *Ibidem*, p. 24.

¹³ *Ibidem*, p. 39.



el Romanticismo entre nosotros tuvo en algunos poetas un carácter original en cuanto la poesía tomó un pronunciado sabor ligero y ágil de sal ática, y en cuanto las costumbres, carácter e ideas populares, al pasar a los dominios del arte, ocultan la personalidad del poeta.¹⁴

De esta manera, Vallejo anticipa la inclusión del costumbrismo como una variante de la escuela romántica, por parte de la nueva crítica latinoamericana en años recientes.¹⁵



¹⁴ *Ibidem*, p. 61.

¹⁵ Cf. Miliani: *Op. cit.*, p. 108.



2. EL PERIODISMO COMO MEDIO DE REFLEXION

La actividad crítica de Vallejo continuó su ejercicio a través del periodismo. La docencia no le permitió colaborar asiduamente en la prensa nacional. Fue en Europa —convulsionada por movimientos estéticos y políticos— donde escribió un gran número de crónicas y artículos entre los años 1923-1937.

De la escasa producción periodística, antes del viaje a París, sólo se conocen cuatro trabajos publicados en 1918 y 1919.¹⁶ En el primero ("Con el Conde de Lemos", *La Reforma*, Trujillo, 18-1-1918), subsiste dos conceptos de *El romanticismo en la poesía castellana*: la educación como medio indispensable para motivar el arte en el pueblo y la sinceridad, cualidad necesaria para crear una obra valedera.

Luego de coronar con *Trilce* (1922), la primera porción de su trabajo poético, Vallejo acecha la oportunidad de emigrar a Europa. Si bien estaba consciente del logro artístico alcanzado en su segundo libro, sentía que su obra futura debía confrontarse en otros horizontes y con nuevas experiencias. David Viñas se ha referido al viaje ritual de la intelectualidad argentina, a París principalmente. Periplo inevitable que aún hoy realizan muchos escritores y artistas latinoamericanos.¹⁷ Para Vallejo el viaje fue parte de su búsqueda permanente. Al mismo tiempo significó una aventura intelectual y humana.

Alrededor del 14 de julio de 1923 llega a París con apenas cincuenta libras peruanas. Los meses siguientes serán muy duros: sin renta propia, sin prebenda alguna del estado peruano, sin posibilidad de escribir en la prensa local por su francés incipiente, en suma, sin otro oficio que la escritura. No obstante, Vallejo sobrevive e inicia una carrera como periodista en las páginas de *El Norte*, diario trujillano que le encargó la corresponsalía.¹⁸ En ese órgano prácticamente accede a un nuevo género. Las colaboraciones para *El Norte*

¹⁶ Reunidos en César Vallejo: *La cultura peruana*, Lima, Mosca Azul, 1987, pp. 29-41.

¹⁷ David Viñas: *De Sarmiento a Cortázar*, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1971, pp. 142-211.

¹⁸ Jorge Puccinelli: "Prólogo", en César Vallejo: *Desde Europa*, 2a. edición, Lima, Fondo de Cultura Peruana, 1987, p. X.



(1923-27), como las publicadas en *Mundial* (1925-30), *Variedades* (1926-30) y *El Comercio* (1929-30) de Lima, nunca le aseguraron el sustento, aunque lo mantuvieron en continua actividad intelectual. Asimismo son —junto a las cartas a Pablo Abril— documentos de primera mano para reconstruir el itinerario de Vallejo en los años iniciales del período europeo. Mientras la correspondencia básicamente descubre al hombre en su peripecia cotidiana y subjetiva, las crónicas constituyen una porción importante de su biografía intelectual, en una etapa en que la producción poética es mínima.

De la obra periodística escrita en Europa se conocen doscientos cuarenta y dos crónicas y artículos, sin contar las reproducidas en dos o más periódicos de diferentes países. La estadística por años es como sigue: diez en 1923, siete en 1924, veintitrés en 1925, cuarenta y nueve en 1926, cuarenta y dos en 1927, cuarenta y dos en 1928, cuarenta y uno en 1929, catorce en 1930, cuatro en 1931, uno extenso (conformado por cuatro partes) en 1933, dos en 1935, tres en 1936 y cuatro en 1937. La mayor actividad se registra de 1926 a 1929, casi con un trabajo semanal de promedio. El descenso vertiginoso a partir del año siguiente fue por el cierre de las revistas *Mundial* y *Variedades*, a consecuencia de la repercusión en Perú de la crisis bursátil en Wall Street. También porque *El Comercio* dejó de pedir artículos a Vallejo, que en 1929 ya transparentaba la ideología marxista en todo trabajo literario.

Jorge Puccinelli ha diferenciado dos etapas en el lenguaje periodístico del poeta. La primera corresponde a los años iniciales de su residencia en París y "se encuentra todavía dentro de la sensibilidad de *Heraldos*, *Trilce* y *Fabla*, entre el modernismo y la vanguardia".¹⁹ La segunda —más directa y objetiva— va tomando forma desde mediados de 1925, cuando empieza a colaborar con regularidad en *Mundial*. Además debe diferenciarse los lenguajes de la crónica informativa y del artículo de opinión.²⁰ Esta modalidad la inaugura con "Literatura peruana. La última generación" (*El Norte*, 12-3-

¹⁹ *Ibidem*, pp. XII y XIII.

²⁰ Las crónicas de Vallejo coinciden con la definición del periodista español Gonzalo Martín Vivaldi: "Lo característico de la verdadera crónica, es la valoración del hecho al tiempo que se va narrando. El cronista, al relatar algo, nos da su versión del suceso; pone en su narración un tinte personal". Citado por Juan Gargurevich: *Nuevo manual de periodismo*, Lima, Causachun, 1987, p. 113.

1924). Si bien no es mayoritaria en el *corpus*, tiene la misma importancia que las crónicas, porque desarrollan un conjunto armónico de conceptos.

En el periodismo de Vallejo se verifica la continuidad de algunas ideas de *El romanticismo en la poesía castellana*, en tránsito paulatino hacia el pensamiento marxista. Si el determinismo social de signo positivista pasa a un segundo plano, la libertad y la sinceridad del artista —conceptos de origen romántico— ganan espacio. Desde temprano, la libertad artística es un punto esencial en sus concepciones estéticas. Y a lo largo de su itinerario ideológico va desarrollando ideas personales al respecto. Como señalé antes, en la tesis diferencia tres maneras de ejercer la libertad: en la técnica, en los temas y en la "hegemonía individual [del artista] sobre la sociedad".²¹ Luego de publicar *Trilce* le escribe a su prologuista y amigo Antenor Orrego:

El libro ha nacido en el mayor vacío. Soy responsable de él. Asumo toda la responsabilidad de su estética. Hoy, y más que nunca quizás, siento gravitar sobre mí, una hasta ahora desconocida obligación sacratísima, de hombre y de artista: ¡la de ser libre! Si no he de ser hoy libre, no lo seré jamás. Siento que gana el arco de mi frente su más imperativa fuerza de heroicidad. Me doy en la forma más libre que puedo y ésta es mi mayor cosecha artística. ¡Dios sabe hasta dónde es cierta y verdadera mi libertad! ¡Dios sabe cuánto he sufrido para que el ritmo no traspasara esa libertad y cayera en libertinaje!²²

Conjugando la sinceridad y la creación libre anticipa un aspecto importante en su rechazo del surrealismo, al considerar inauténtica la libertad del movimiento.

En una crónica de 1926, Vallejo hace alusión a cierta libertad ilimitada que le permitiría

²¹ Vallejo: *El romanticismo en la poesía castellana*, p. 24.

²² Originalmente citado por Mariátegui: "El proceso de la literatura", en *7 ensayos...*, p. 316.



al artista evadir las normas morales, común a los demás hombres.²³ El año siguiente, refiriéndose a Picasso, conjetura: "El genio tuvo siempre cogido del rabo a la moral".²⁴ Y va más allá en esa dirección:

... la felicidad sólo es posible por la libertad absoluta. Pobre del hombre que pretenda buscar la dicha fuera de esta condición. Pobre de aquél que pretenda invertir esta ley, erigiendo a las obras de la naturaleza y a las obras humanas, en objeto de servidumbre por parte de los hombres. Rimbaud quemó toda su obra, de lo bella que era. Porque un hombre que ha creado un poema magnífico, ha alcanzado un plano de libertad suma y puede, por consiguiente, hacer de ese poema lo que él quiera, inclusive destruirlo.²⁵

El artista sería un sujeto libérrimo por excelencia, capaz de acceder a la libertad absoluta. Este valor idealista pronto se transforma en una libertad relativa que "alcanzará su máxima expresión en la sociedad socialista".²⁶

Es en el vínculo del artista con la política donde el concepto de libertad logra su punto cimero. Vallejo presencia la politización de los principales movimientos de la vanguardia europea: acercamiento de Marinetti al fascismo, militancia de algunos futuristas rusos en la revolución bolchevique, adhesión al marxismo de los post-expresionistas germanos, ingreso de varios surrealistas al Partido Comunista Francés. Pero desde el principio se distancia de toda identificación emotiva con cualquier partido político. Comentando el escándalo protagonizado por los surrealistas en el banquete a Saint-Pol-Roux (julio de 1925), cuando vivaron a Alemania, anota: "la política lo invade todo. Los literatos obran en

²³ Vallejo: "La gran piedad de los escritores de Francia", (*Mundial*, 26-11-1926), en *Desde Europa*, p. 163.

²⁴ Vallejo: "Picasso o la cucaña del héroe", (*Variedades*, 20-5-1927), *Ibidem*, p. 209.

²⁵ Vallejo: "La dicha en la libertad", (*Mundial*, 3-2-1928), *Ibidem*, p. 258. Aquí también destaca el concepto antifetichista de la obra de arte, presente en una crónica anterior: "La defensa de la vida" (*El Norte*, 21-11-1926), *Ibidem*, pp. 159-160.

²⁶ César Vallejo: *El arte y la revolución*, Lima, Mosca Azul, 1973, p. 121.



la política internacional y en forma traumática".²⁷ Un año después, bajo el encabezamiento "El poeta y el político", dedica un artículo completo a Víctor Hugo. En el reflexiona por primera vez sobre el rol político del artista:

Menester es distinguir al poeta del político. El poeta es un hombre que opera en campos altísimos, sintetizantes. Posee también naturaleza política, pero la posee en grado supremo y no en actitudes de capitulero o de sectario. Las doctrinas políticas del poeta son nubes, soles, lunas, movimientos vagos y ecuménicos, encrucijadas insolubles, causas primeras y últimos fines. Y son los otros, los políticos, quienes han de exponer e interpretar este verbo universal y caótico, pleno de las más encontradas trayectorias, ante las multitudes. Tal es la diferencia entre el poeta y el político.²⁸

Es notable la conciencia antidogmática de Vallejo, cuando aún no tenía un proyecto político personal definido y creía en "movimientos vagos y ecuménicos". Un año después vuelve a escribir sobre el tema, motivado por ciertas opiniones de Diego Rivera. Polemizando con el pintor mexicano afirma que "el artista no ha de reducirse tampoco a orientar un voto electoral de las multitudes o a reforzar una revolución económica, sino que debe, ante todo, suscitar nueva sensibilidad política en el hombre, una nueva materia prima política en la naturaleza humana".²⁹ Vallejo completa esta idea al comentar la película *The Gold Rush*: "Chaplin se muestra en esta obra como un comunista rojo o integral. Más aún. Chaplin se

²⁷ Vallejo: "La nueva generación de Francia", (*Mundial*, 4-9-1925), en *Desde Europa*, p. 51. El incidente es descrito en términos similares por Maurice Nadeau: *Historia del surrealismo*, Barcelona, Ariel, 1972, pp. 107-111.

²⁸ Vallejo: "El caso Víctor Hugo", (*El Norte*, 15-8-1926), *Ibidem*, pp. 133-134. El texto es un adelanto del criterio que primará en la versión definitiva de la crítica a Maiakovski (*El arte y la revolución*), y que además se titula "El caso Maiakovski".

²⁹ Vallejo: "Los artistas ante la política", (*Mundial*, 31-12-1927), *Ibidem*, p. 254.



muestra allí como un puro y supremo creador de nuevos y más humanos instintos políticos y sociales".³⁰

La sinceridad —el otro estandarte del romanticismo— ocupa también un espacio privilegiado en el trabajo periodístico de estos años. Las frecuentes alusiones a ella abren paso al artículo "Contra el secreto profesional (A propósito de Pablo Abril de Vivero)", originalmente publicado en *Variedades* (7-5-1927).³¹ Comentando la aparición del poemario *Ausencia*, lo reivindica sobre todo por la sinceridad del autor y acusa a los escritores jóvenes de América Latina de copiar a la vanguardia europea, sin aportar nada personal. La requisitoria es directa, pero al mismo tiempo Vallejo indica:

Hay un timbre humano, un sabor vital y de subsuelo que contiene, a la vez, la corteza indígena y el sustractum común a todos los hombres, al cual propende el artista, a través de no importa qué disciplinas, teorías o procesos creadores. Dése esa emoción sana, natural, sincera, es decir, prepotente y eterna y no importa de dónde vengan y cómo sean los menesteres de estilo, técnica, procedimiento, etcétera.³²

Este artículo, además, presta su título al libro que fija el paso de una ideología a otra.

³⁰ Vallejo: "La pasión de Charles Chaplin", (*Mundial*, 9-3-1928), *Ibidem*, p. 266.

³¹ La segunda versión aparece en *Repertorio Americano* (No. 6, 13-8-1927), notablemente mejorada en el trabajo del lenguaje. Sin duda, la premura del oficio periodístico impone limitaciones en el estilo.

³² Vallejo: "Contra el secreto profesional a propósito de Pablo Abril de Vivero", en *La cultura peruana*, pp. 94-98. He seguido las variantes establecidas por Enrique Ballón.



II. POR EL CAMINO DE MARX



1. ACERCAMIENTO A LA TEORIA MATERIALISTA

La lectura de los escritos periodísticos permite verificar que, aun en 1927, Vallejo no había asumido la teoría materialista. En un primer momento toma como referencia a hechos y personajes de la URSS, para matizar el contenido de sus crónicas. Ya sea con pinceladas ligeras : "... el Soviet paga ahora todos los picantes. El complot de Soffa fue organizado por Moscú; se descubrió un proyecto de atentado contra Chamberlain en Londres, preparado por Moscú; en la guerra de Marruecos están las manos de Moscú; los nacionalistas de Montmartre cayeron al asalto de los agentes de Moscú; Moscú subleva a los kurdos contra Turquía..." (*Mundial*, 24-7-1925). O con juicios que revelan candor en materia política: "Las fronteras en general, son muy interesantes desde el punto de vista de los nacionalismos. Los estadistas, deberían hacer experimentos sociales en las zonas fronterizas. Una estada de pocos años en las fronteras múltiples de las naciones del mundo, haría mucho bien a los hombres de estado. Quizás así, los comunistas serían menos comunistas y los fascistas menos fascistas. Y los hombres más hombres" (*El Norte*, 14-11-1926). Tal propuesta era inadmisibile para los militarismos nacionalistas, que todavía no se recuperaban de los estragos de la Primera Guerra Mundial y ya emprendían la ocupación de territorios limítrofes, como los del Fiume y del Ruhr.

En el período de entreguerras la política se polarizó en tendencias inconciliables. Luego del triunfo de la revolución bolchevique, junto a la militancia ideológica brotó el eclecticismo. A consecuencia del fracaso de las revoluciones en Alemania, China y Hungría, y del triunfo fascista en Italia y Alemania, gran parte de la población mundial se mantuvo expectante. Los gobiernos burgueses —con su inercia— alentaron el crecimiento del fascismo. Esperaban que la maquinaria militar de Hitler y Musolini devastara al primer estado socialista. El eclecticismo actuó a favor de dos ideologías políticas: por el comunismo o por el fascismo. Numerosos escritores y artistas simpatizaron con uno de los dos polos (André Gide) o sucesivamente con ambos (Pierre Drieu la Rochelle). En la etapa



del eclecticismo político Vallejo camina por el centro:

Abortado el ideal democrático en América, no es aventurado prededecir idéntico destino al ideal comunista. En América, debido a nuestra incurable inclinación al plagio fácil y en bruto y a nuestra falta de tacto y poder asimilativos, son igualmente falsos y nocivos el orden burgués como el escarceo comunista. Hay que desterrar el ideario democrático y cerrar las puertas al ideario comunista. *Aprendamos, en primer lugar, a estudiar y comprender y luego a asimilar. Lo demás vendrá por si sólo.*³³

Ni democracia burguesa ni socialismo. Vallejo coloca a la honestidad intelectual por encima de las ideologías políticas. Nuevamente apela al concepto de sinceridad, limitándose a constatar que el plagio es una de nuestras taras históricas. El artículo culmina proponiendo seguir el ejemplo antioccidentalista de Japón, que luego de haber bebido de la cultura europea retornaba a su fuente nativa.

Vallejo inicia 1928 con este título inquietante: "Hacia la dictadura socialista", que es una requisitoria contra la miseria. Y a lo largo del año se efectúa el tránsito de Vallejo a la ideología materialista.³⁴ No será una transformación apacible ni exenta de contradicciones. El proceso está enmarcado en una etapa personal muy difícil: enfermo y con la economía quebrada (su apoderado de Lima le robó los ingresos de *Mundial* y *Variedades*). Sin embargo, el acercamiento al marxismo no fue una opción emotiva, sino el producto de una búsqueda meditada y paulatina. El 17 de marzo, en carta dirigida a Pablo Abril, menciona la tesis marxista de la lucha de clases.³⁵ En sus escritos para la

³³ Vallejo: "El espíritu universitario", (*Variedades*, 8-10-1927), en *Desde Europa*, p. 237. Las cursivas son del autor.

³⁴ El primero en fijar esa fecha fue Luis Monguió: *César Vallejo. Vida y obra*, 2a. ed., Lima, Perú Nuevo, s/f, p. 138. Por su parte, Georgette Vallejo apunta que el poeta "empieza a estudiar la realidad social y el fenómeno marxista" en 1927: *Apuntes biográficos de César Vallejo*, en *Obra poética completa*, Lima, Mosca Azul, 1974, p. 364.

³⁵ César Vallejo: *Cartas*, Lima, Juan Mejía Baca, 1975, p. 95.



prensa empieza a usar conceptos como reacción, democracia burguesa, revolución, materialismo dialéctico, literatura proletaria, arte socialista... Varios tratan íntegramente de asuntos estéticos y/o ideológicos. Pero como su formación teórica aún no ha concluido, algunos conceptos no están del todo esclarecidos. En un artículo redactado antes de su primer viaje a la URSS (*Mundial*, 2-11-1928), identifica el fatalismo con el determinismo al interior de la dialéctica.³⁶ No obstante, diferencia las dialécticas hegeliana y marxista, y subraya el carácter científico del materialismo histórico. Para entonces Vallejo ya ha optado por una ideología que se identifica con su propio modelo ético. Seguro de sus pensamientos, todavía convaleciente, emprende otra aventura intelectual y humana en el país de los Soviets. En 1923 sale de Lima con cincuenta libras peruanas, el 19 de octubre de 1928 viaja con igual cantidad a Moscú, capital del "otro lado del mundo". Las condiciones de vida no son propicias para establecerse allí, lo que no le impide observar y entusiasmarse con el proceso de construcción del socialismo.

El 27 de diciembre, de regreso en París, le escribe a Pablo Abril:

Estoy dispuesto a trabajar cuanto pueda, al servicio de la justicia económica cuyos errores actuales sufrimos: usted, yo y la mayoría de los hombres, en provecho de unos cuantos ladrones y canallas. Debemos unirnos todos los que sufrimos de la actual estafa capitalista, para echar abajo este estado de cosas. Voy sintiéndome revolucionario y revolucionario por experiencia vivida, más que por ideas aprendidas.³⁷

Aquí pone énfasis en la práctica política. Dos días después (29-12-1928), participa en la

³⁶ Vallejo: "El espíritu polémico", en *Desde Europa*, pp. 314-315. Américo Ferrari se queda en la simple constatación de este trastocamiento conceptual, para luego deducir que Vallejo *nunca* asimiló el marxismo. Así generaliza la confusión de una etapa de aprendizaje al desarrollo ideológico posterior: "Poesía, teoría, ideología", en Julio Ortega (editor): *César Vallejo*, Madrid, Taurus, 1974, pp. 398-399. Además, la visión de Ferrari confunde, en la teoría marxista, la ciencia de la historia (el materialismo histórico) con la filosofía (el materialismo dialéctico). Cf. *Op. cit.*, p. 394 y *El universo poético de César Vallejo*, Caracas, Monte Avila, 1972, p. 43.

³⁷ Vallejo: *Cartas*, p. 105.



formación de la célula parisina del Partido Socialista del Perú, enlazando la teoría y la praxis.

José Carlos Mariátegui había constituido, en Lima, el comité organizador del partido (7-10-1928). De esa manera puso punto final al debate con Haya de la Torre y con el grupo de México, que organizaron un supuesto Partido Nacionalista Libertador, para impulsar la candidatura presidencial de Haya. Antes del rompimiento de los grupos de Lima y París con el de México, todos venían coordinando al interior de la Alianza Popular Revolucionaria Americana (APRA), que era un frente único. Es decir, diferentes ideologías políticas (socialdemocracia, socialismo, comunismo) y clases sociales (obrera, campesina, pequeño burguesa) hacían causa común para realizar una revolución antiimperialista y antifeudal. La iniciativa inconsulta del grupo de México dio la voz de alarma sobre las intenciones de Haya, quien pretendió imponer su posición socialdemócrata. En principio, las células de Lima y París no reprobaron la idea que tuvo Haya de formar un partido. La controversia surgió cuando quiso hegemonizar su orientación política, desvirtuando el carácter original de la APRA.³⁸ Mariátegui discrepó públicamente con el grupo de México en un histórico editorial de *Amauta*:

En la lucha entre dos sistemas, entre dos ideas, no se nos ocurre sentirnos espectadores ni inventar un tercer término. La originalidad a ultranza, es una preocupación literaria y anárquica. En nuestra bandera, inscribimos esta sola, sencilla y grande palabra: Socialismo. (Con este lema afirmamos nuestra absoluta independencia frente a la idea de un Partido Nacionalista pequeño burgués y demagógico).³⁹

³⁸ Sobre las relaciones Haya-Mariátegui y su ruptura, cf. Diego Meseguer: *José Carlos Mariátegui y su pensamiento revolucionario*, Lima, IEP, 1974, pp. 159-167. Ver también José Carlos Mariátegui: *Correspondencia*, tomo II, Lima, Amauta, 1984, pp. 371-373, 429-430, 444-445, 448-449, 490-492, 531-533, 593-594, 610-611, 619-620, 623, 628, 633-634.

³⁹ José Carlos Mariátegui: "Aniversario y balance", en *Amauta*, No. 17, Lima, setiembre 1928, p. 1.



Al constituirse las dos primeras células del Partido Socialista del Perú, claramente se afirmó la índole proletaria del organismo. En la de París participaron con Vallejo: Eudocio Ravines (secretario general), Armando Bazán, Juan J. Paiva, Jorge Seoane y Demetrio Tello. A la vez, todos integraban el grupo aprista parisino. Al fundar la célula no actuaron con actitud escisionista. Siguieron coordinando con los otros grupos, insistiendo en la táctica del frente único de clases. De hecho, la APRA agrupaba a un sector pequeño burgués importante. Su proyección continental le confirió papel protagónico como alianza antiimperialista, cuando la III Internacional aún no había definido su política en América Latina.⁴⁰ En el curso de 1929, la postura anti-comunista de Haya condujo al rompimiento definitivo entre la APRA y el partido organizado por Mariátegui.

La orientación ideológica de Vallejo está refrendada en el documento que suscribió la célula de París, remitido a la de Lima:

La ideología que adoptamos es la del marxismo y la del leninismo militantes y revolucionarios, doctrina que aceptamos integralmente en todos sus aspectos: filosófico, político y económico-social.⁴¹

Como tarea inmediata se propusieron formar militantes, capacitarlos en el estudio teórico por medio de "la ciencia marxista-leninista". Ese objetivo le permitió a Vallejo profundizar en la teoría materialista. En los artículos de 1929-1930, la ideologización en el tratamiento de los temas es incuestionable. La revista madrileña *Bolivar*, dirigida por Pablo Abril, publica la serie "Un reportaje en Rusia", que no oculta la admiración de Vallejo por ese país. En diciembre de 1930 lo expulsan de Francia a causa de su militancia política, se exilia en Madrid y el año siguiente participa en la formación de nuevas células, adheridas

⁴⁰ Cf. "Tesis sobre la acción por desarrollar en el Perú", en Vallejo: *La cultura peruana*, pp. 139-147.

Dicho documento, anexo al acta de constitución de la célula parisina, proponía un programa de seis puntos, asumido integralmente por el comité organizador de Lima: citado por Alberto Flores Galindo: *La agonía de Mariátegui. La polémica con la Komintern*, 2a. edición, Lima, Desco, 1982, p. 87.

⁴¹ Vallejo: *Op. cit.*, p. 137.



al Partido Comunista Español. Debe señalarse que la militancia del poeta siempre fue en la base, ajena al encumbramiento en ninguna burocracia partidaria. Esta independencia le permitiría mantener una praxis impermeable al dogmatismo y a la mistificación teórica.



2. CONTRA EL SECRETO PROFESIONAL

En pleno tránsito a la concepción materialista, Vallejo reúne textos diversos bajo el título de *Contra el secreto profesional*.⁴² Ellos componen un todo aparentemente arbitrario, integrado por diferentes formas: aforismos, narraciones, poemas en prosa y apuntes teóricos. El libro sobresale por su condición de *Works-in-Progress*, de taller abierto.⁴³

Gran parte de los textos proviene de trabajos periodísticos, publicados entre 1926 y 1929.



⁴² César Vallejo: *Contra el secreto profesional*, Lima, Mosca Azul, 1973. En adelante CSP.

⁴³ José Miguel Oviedo lo considera un "laboratorio intelectual", a pesar del significado peyorativo que el poeta asignaba a la literatura de gabinete: "Vallejo entre la vanguardia y la revolución (primera lectura de dos libros inéditos)", en Ortega (ed.): *Op. cit.*, p. 408.



COTEJO 1

TITULO ORIGINAL

- “Entre Francia y España”: *Mundial*, No. 290, 1-1-1926. Escrito en noviembre de 1925.
- “Las pirámides de Egipto”: *Mundial*, No. 302, 26-3-1926.
- “El secreto de Toledo”: *Mundial*, No. 315, 25-6-1926.
- “El sombrero es el hombre”: *Variedades*, No. 964, 21-8-1926.
- “Existen preguntas...”: *Favorables*, No. 2, 10-1926.
- “Religiones de vanguardia”: *Mundial*, No. 359, 26-4-1927.
- “Explicación de la guerra”: *Mundial*, No. 364, 3-6-1927.
- “Un extraño proceso criminal”: *Mundial*, No. 376, 26-8-1927.
- “La vida como match”: *Variedades*, No. 1021, 24-9-1927.
- “De los astros y el sport”: *Mundial*, No. 383, 14-10-1927.
- “Aniversario de Baudelaire”: *Mundial*, No. 421, 6-7-1928.
- “Un atentado contra el regente Horty”: *Mundial*, No. 447, 11-1-1929. Escrito en noviembre de 1928.

CONTRA EL SECRETO PROFESIONAL

- “Quiero perderme...”, p. 31.
- “André Breton cuenta...”, p. 33.
- “Un detective...”, p.33.
- “Un día que salía yo...”, p. 34.
- “Bueno será recordar...”, p. 34.
- “Marquet de Vasselot...”, p. 34.
- “Lord Carnavon...”, pp. 34-35.
- “Explicación de la historia”, pp. 15-17.
- “Todas las cosas...”, pp. 38-39.
- “Existen preguntas...”, p. 18.
- “Los técnicos hablan...”, p. 38.
- “Explicación del ejército rojo”, p. 31.
- “Individuo y sociedad”, pp. 27-29.
- “Concurrencia capitalista y emulación socialista”, pp. 11-12.
- “La mayoría de las gentes...”, p. 9.
- “De Feuerbach a Marx”, p. 13.
- “El monumento a Baudelaire...”, pp. 9-10.
- “Teoría de la reputación”, pp. 43-47.

Sólo el último, con pequeñas variantes, ha pasado íntegramente a CSP. Los otros son fragmentos entresacados con la finalidad de armar el libro, que si bien no tiene una estructura tradicional, mantiene su independencia de *El arte y la revolución*.⁴⁴

El título se genera en oposición a *Le secret professionnel* de Jean Cocteau.⁴⁵ Aunque la motivación principal es el rechazo del dominio de la técnica en las profesiones (incluida la artística): "Sólo el que ha logrado despojarse de las exigencias profesionales en la técnica —cosa, por cierto, difícil y que exige una poderosa entraña creadora— sólo ese ha dejado obras maestras e imperecederas, en artes plásticas como en literatura y música" ("Roberto Ramaugé", *El Norte*, 6-4-1925). A la vez, el *profesionalismo* implica la deshumanización. El ser que sólo vive para su profesión se fragmenta.⁴⁶ Enajena su condición humana plena, al desentenderse de todo lo diverso a su actividad productiva: una consecuencia de la división y especialización laborales, que el modo de producción capitalista exacerbó.⁴⁷ En "El enigma de los EE. UU." (*El Norte*, 26-8-1926), Vallejo cita a Ezra Pound: "Un dentista no piensa y se conduce como cualquier hombre, sino como hombre en cuanto dentista; su espíritu es espíritu odontológico y no espíritu humano...". Contra esta mutilación el poeta peruano propone, en el caso de los artistas, que además de trabajar en su obra se dediquen a otras actividades. En resumen, a pesar que "es muy difícil ser técnico y hombre, al mismo tiempo",⁴⁸ el ser debe buscar la plenitud.

⁴⁴ Raúl Hernández Novás arriesga la hipótesis que CSP fue el "libro de pensamientos" original, que luego se convertiría en *El arte y la revolución*, negando la autonomía de aquél: en PC, pp. XVIII y 231. Por el contrario, Víctor Farías ("La estética de César Vallejo", en *Araucaria*, No. 25, Madrid, 1984, p. 60) afirma que entre ambos libros "se da una suerte de relación de complementaridad".

⁴⁵ Oviedo: *Op. cit.*, pp. 405-406.

⁴⁶ Cf. Keith McDuffie: "Todos los ismos el ismo: Vallejo rumbo a la utopía socialista", en Antonio Merino (ed.): *En torno a César Vallejo*, Madrid, Júcar, 1988, p. 227.

⁴⁷ "Es indudable que toda división del trabajo en el seno de la sociedad lleva aparejada inseparablemente cierta degeneración física y espiritual del hombre. Pero el período manufacturero acentúa este desdoblamiento social de las ramas del trabajo de tal modo y muerde hasta tal punto, con su régimen peculiar de división, en las raíces vitales del individuo, que crea la base y da el impulso para que se forme una patología industrial": Carlos Marx: *El capital*, tomo I, 2a. edición, México, Fondo de Cultura Económica, p. 296.

⁴⁸ Vallejo: CSP p. 38. La primera versión dice: "Es muy difícil ser esto y aquello, artista y hombre, al mismo tiempo": "Religiones de vanguardia", *Mundial*, 29-4-1926.



Aquí un aspecto del humanismo de Vallejo, presente en toda la poesía póstuma. Por ejemplo, en el poema III de *España aparta de mí este caliz*:

Solía escribir con su dedo grande en el aire:

"¡Viban los compañeros! Pedro Rojas",
de Miranda de Ebro, padre y hombre,
marido y hombre, ferroviario y hombre,
padre y más hombre, Pedro y sus dos muertes

El obrero Pedro Rojas encarna al ser integral, que muere combatiendo por lograr una sociedad donde el hombre alcanzará la plenitud.

La estructura abierta de CSP incluye tres formas literarias: poesía, narrativa y ensayo. Los poemas son en prosa. "De Feuerbach a Marx" y "La cabeza y los pies de la dialéctica" se diferencian por la intencionalidad ideológica. "Los trecientos estados de mujer...", "Ruido de pasos de un gran criminal", "Conflicto entre los ojos y la mirada" y "Lánguidamente su licor" prolongan el lenguaje de *Trilce*.⁴⁹ En este grupo habría que considerar "Quiero perderme...". El cotejo con la versión original, un fragmento de la crónica "Entre Francia y España", revela que Vallejo hizo importantes modificaciones:

⁴⁹ Poemas incluidos por primera vez en PC.



COTEJO 2

VERSION ORIGINAL

Qué amable es perderse por falta de caminos. *Ahora tengo* ansia de perderme definitivamente, no ya en el mundo ni en la moral, sino en la vida y por obra de la *naturaleza*. Odio la calle y los senderos. *Cuánto tiempo he pasado en París, sin el menor peligro de perderme*. La ciudad es así. No es posible en *ella* la pérdida, que no la perdición, de un espíritu. En *ella* se está demasiado asistido de rutas *ya abiertas*, de flechas y señales ya dispuestas, para poder perderse. Al revés de lo que ocurrió a Wilde, la mañana que iba a morir en París, a mí me ocurre amanecer en la ciudad, siempre rodeado de todo, del peine, de la pastilla de jabón, de todo; *estoy* en el mundo con el mundo, en sí mismo conmigo mismo; llamo e inevitablemente me contestan y se oye mi llamada; salgo a la calle y hay calle; me echo a pensar y hay siempre pensamiento.

CONTRA EL SECRETO PROFESIONAL

Quiero perderme por falta de caminos. Siento el ansia de perderme definitivamente, no ya en el mundo ni en la moral, sino en la vida y por obra de la vida. Odio las calles y los senderos, que no permiten perderse. La ciudad y el campo son así. No es posible en ellos la pérdida, que no la perdición, de un espíritu. En el campo y en la ciudad, se está demasiado asistido de rutas, flechas, y señales, para poder perderse. Uno está allí indefectiblemente limitado, al norte, al sur, al este, al oeste. Uno está allí irremediablemente situado. Al revés de lo que le ocurrió a Wilde, la mañana en que iba a morir en París, a mí me ocurre en la ciudad amanecer siempre rodeado de todo, del peine, de la pastilla de jabón, de todo. Amanezco en el mundo y con el mundo, en mí mismo y conmigo mismo. Llamo e inevitablemente me contestan y se oye mi llamada. Salgo a la calle y hay calle. Me echo a pensar y hay siempre pensamiento. Esto es desesperante.

Los textos de reflexión estética y filosófica toman la forma de prosas poéticas, aforismos o ensayos breves. Éstos sólo suman cuatro: "Concurrencia capitalista y emulación socialista", "Explicación de la historia", "El movimiento consustancial de la materia" y "El monumento a Baudelaire...". Los aforismos son numerosos y destaca el publicado originalmente en el número dos de *Favorables*:



COTEJO 3

VERSION ORIGINAL

Existen preguntas sin respuestas, que son el espíritu de la ciencia y el sentido común hecho inquietud. Existen respuestas sin preguntas, que son el espíritu del arte y la conciencia *divina* de las cosas.

CONTRA EL SECRETO PROFESIONAL

Existen preguntas sin respuestas, que son el espíritu de la ciencia y el sentido común hecho inquietud. Existen respuestas sin preguntas, que son el espíritu del arte y la conciencia dialéctica de las cosas.



La diferencia entre la ciencia y el arte radica en la posición opuesta ambos con respecto a lo concreto real. El conocimiento científico se produce a partir de las preguntas sobre el objeto de estudio. Por el contrario, la obra de arte es un objeto específico, una *respuesta* que origina preguntas, resueltas en algún grado por la teoría. En la primera versión se alude a cierta "conciencia divina", lo cual implica creer en Dios. Un demiurgo que organiza todo lo existente, capaz de generar ideas absolutas, sin límite de tiempo y espacio. En la segunda, el cambio de la palabra "dialéctica" por "divina", trastoca la significación del aforismo. Dicha "conciencia dialéctica" no es el producto de una divinidad, sino de un ser terrenal inmerso en la historia.

De los textos narrativos: "Individuo y sociedad" se orienta a la reflexión materialista, "Magistral demostración de salud pública" contiene digresiones acerca de la dificultad de narrar en un solo idioma⁵⁰ y dos son cuentos logrados ("Vocación de la muerte" y "Teoría de la reputación"⁵¹).

Vallejo llegó al pensamiento materialista siguiendo su propio camino y gracias a su "sensibilidad tácitamente socialista" (todavía inorgánica en 1928). Cotejando las crónicas y artículos que sirven de base a CSP, en la versión definitiva generalmente se comprueba el cambio de palabras aisladas o títulos, que sin embargo transforman el significado. Por ejemplo, "De Feuerbach a Marx":

⁵⁰ Vallejo propone recurrir a diferentes lenguas, coincidiendo con la búsqueda de James Joyce, que culmina con el *Finnegan's Wake* (1939).

⁵¹ Incluido por Harry Belevan en: *Antología del cuento fantástico peruano*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1977, pp. 101-103.



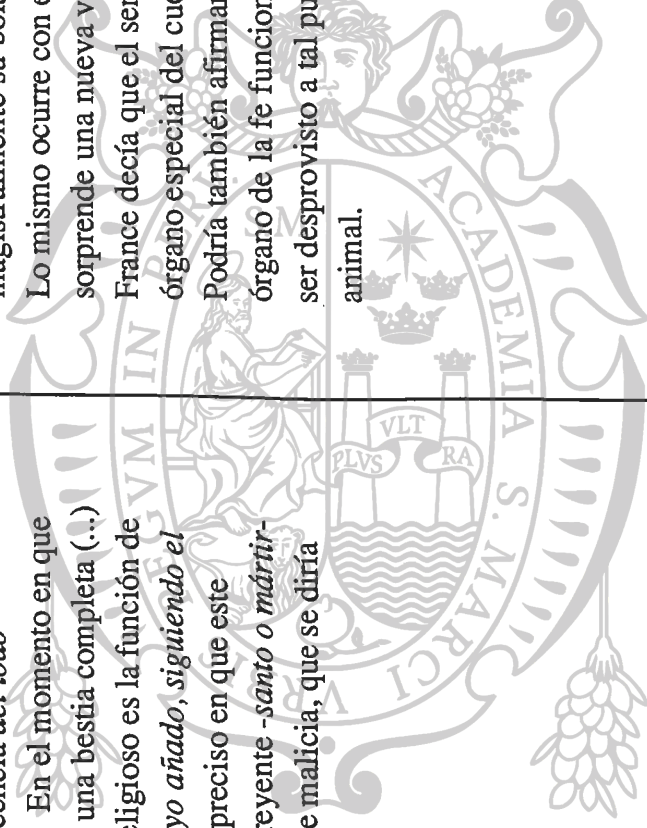
COTEJO 4

VERSION ORIGINAL

Porque cuando un órgano ejerce su función con plenitud, no hay malicia en *nuestro* cuerpo. En el momento en que el *tenista* lanza magistralmente *una bala*, le posee una inocencia *del todo zoológica*. Lo mismo ocurre *en* el cerebro. En el momento en que el filósofo sorprende una nueva verdad, es una bestia completa (...) Anatole France decía que el sentimiento religioso es la función de un órgano especial del cuerpo humano. *Y yo añadido, siguiendo el curso de tus palabras*, que en el momento preciso en que este órgano de la fe funciona con plenitud, el creyente *-santo o mártir-* es también un ser desprovisto a tal punto de malicia, que se diría un perfecto animal.

CONTRA EL SECRETO PROFESIONAL

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



Las variantes son mínimas. Es el título de la segunda versión que sugiere una nueva lectura.⁵² Y no se trata de una simple ideologización, para poner el poema a tono con el materialismo dialéctico. La progresión que denota "De Feuerbach a Marx", connota la existencia de un punto antitético de referencia: Hegel, el último filósofo que erigió todo un sistema *sólo* para interpretar el mundo.⁵³ A partir de Marx, la filosofía materialista se impone la transformación del mundo como práctica. Para Hegel la naturaleza es una enajenación de la idea absoluta, es decir, de ella deriva el ser y todo lo existente. En este tópico se estancaron los jóvenes hegelianos. No pudieron dilucidar la relación objetiva entre el ser y el pensar. En 1841, Feuerbach publica *La esencia del cristianismo*, donde sostiene: "Lo que el hombre cree como verdad, se representa directamente como realidad; porque en un principio sólo es verdad por lo que es verdad real en oposición a lo que solamente uno se imagina o sueña. El concepto del ser, de la existencia, es el concepto primario y originario de la verdad."⁵⁴ La misma primacía le confiere a la naturaleza. Así Feuerbach reinstaura el materialismo en la filosofía alemana posterior a Hegel. Pero su materialismo se limitó a reconocer la existencia de lo real en sí, fuera de la conciencia.⁵⁵ Marx se encargaría de situar al hombre en la historia y Engels de reconocer las leyes del movimiento de la naturaleza. Hasta aquí el sentido del título.

"De Feuerbach a Marx" aborda la relación entre el ser y el pensar desde la perspectiva de la práctica. Cuando el deportista lanza la bola o el filósofo sorprende una nueva verdad o el hombre practica plenamente su fe, lo hacen con tal *inocencia*, que se asemejan al animal por la carga inconsciente de esos actos. Siguiendo a Engels, las leyes generales del

⁵² La supuesta versión definitiva prescinde del título (PC, p. 241). No obstante, lo interpola en el verso final: "¡Oh alma! ¡oh pensamiento! ¡oh Marx! ¡oh Feuerbach!".

⁵³ "[Feuerbach] en ciertos aspectos representa un eslabón intermedio entre la filosofía hegeliana y nuestra concepción", anota Federico Engels: *Ludwig Feuerbach y el fin de la filosofía clásica alemana*, Moscú, Progreso, 1975, p. 5. Con seguridad Vallejo leyó dicho texto antes de abril de 1929. En "El pensamiento revolucionario" (*Mundial*, 3-5-1929), cita una de las *Tesis sobre Feuerbach* de Carlos Marx, que generalmente se publica como anexo del libro de Engels.

⁵⁴ Ludwig Feuerbach: *La esencia del cristianismo*, Buenos Aires, Claridad, 1941, p. 34.

⁵⁵ Cf. V. I. Lenin: *Materialismo y empiriocriticismo*, Pekin, Ediciones en lenguas extranjeras, 1975, pp. 140-141.



movimiento se manifiestan en la naturaleza y la historia de manera inconsciente, respondiendo a una necesidad externa y en medio de innumerables casualidades.⁵⁶ De otro lado, el hombre también es un animal que ha desarrollado la conciencia y los sentimientos.⁵⁷ Antes de 1930, la animalidad entraña para Vallejo el instinto puro: mientras la materia se despliega tal como es, la conciencia puede apelar a la *malicia* para manifestarse.

En el concepto vallejiano del hombre, la animalidad adquiere tal importancia que tiñe la poesía póstuma de diferentes significados.⁵⁸ Como conflicto:

Quiero escribir, pero me siento puma
("Intensidad y altura")

Como símil objetivo:

¡ Loco de mí, lovo de mí, cordero
de mí, sensato, caballísimo de mí !
("Sermón sobre la muerte")

O comparación subjetiva:

Reanudo mi día de conejo,
mi noche de elefante en descanso.
("Epístola a los transeúntes")

⁵⁶ Engels: *Op. cit.*, pp. 36-37.

⁵⁷ Marx, parafraseando a Aristóteles, lo llama "animal social".

⁵⁸ Motivo de varios trabajos, por ejemplo, ver Manuel Velázquez Rojas: *Zoología poética de César Vallejo*, Tesis doctoral, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1976.



O comparación física:

Una mujer de senos apacibles, ante los que la lengua de la vaca
resulta un glándula violenta.

("Una mujer de senos apacibles...")

Como limitación de humanidad:

La cólera que quiebra al hombre en niños,
que quiebra al niño en pájaros iguales,
y al pájaro, después, en huevecillos
("La cólera que quiebra al hombre en niños...")

Tengo un miedo terrible de ser un animal
de blanca nieve...
("Tengo un miedo terrible de ser un animal...")

Como totalidad:

Considerando también
que el hombre es en verdad un animal
y, no obstante, al voltear, me da con su tristeza en la cabeza
("Considerando en frío, imparcialmente...")

En suma, integrando sentimiento y conocimiento:

Tú sufres, tú padeces y tú vuelves a sufrir horriblemente,
desgraciado mono,
jovencito de Darwin,



alguacil que me atisbas, atrocísimo microbio.

Y tú lo sabes a tal punto

que lo ignoras, soltándote a llorar.

("El alma que sufrió de ser su cuerpo")

En CSP encontramos otras referencias a la filosofía del marxismo. "La cabeza y los pies de la dialéctica" complementa el texto anterior:

Ante las piedras de riesgo darwineano, de que están contruidos los palacios de las Tullerías, de Potsdam, de Peterhof, el Quirinal, la Casa Blanca y el Buckingham, sufro la pena de un megaterio, que meditase parado, las patas traseras sobre la cabeza de Hegel y las delanteras sobre la cabeza de Marx. (p. 19)

El poema viene a ser una paráfrasis de *El Capital*:

El hecho de que la dialéctica sufra en manos de Hegel una mistificación, no obsta para que este filósofo fuese el primero que supo exponer de un modo amplio y consciente sus formas generales de movimiento. Lo que ocurre es que la dialéctica aparece en él invertida, puesta de cabeza. No hay más que darle vuelta, mejor dicho ponerla de pie, y en seguida se descubre bajo la corteza mística la semilla racional.⁵⁹

Es innegable que Hegel puso las bases de la dialéctica contemporánea, pero la revistió con una *corteza mística*. Marx se encargaría de voltearla a una posición materialista. Para graficar dicha *inversión*, el poeta apela a la figura de un edentado del cuaternario. El

⁵⁹ Marx: "Postfacio a la segunda edición", en *El capital*, p. XXIV.



megaterio es un género fósil exclusivamente americano, capaz de erguirse sobre sus patas traseras. Su imagen, apoyando las patas delanteras sobre la cabeza de Marx y las traseras sobre la de Hegel, indica la totalidad de la dialéctica. Un método que puede ser usado indistintamente por idealistas y materialistas. Sin embargo, en manos de éstos se convierte en instrumento de transformación del mundo, por medio de la práctica.

Otro aspecto de la dialéctica en CSP se refiere a "El movimiento consustancial de la materia". Para la filosofía marxista "el movimiento es *inconcebible* sin materia" (Engels *dixit*). Ella se mueve en el espacio y el tiempo, que son "formas objetivas y reales" (Lenin *dixit*). Vallejo anota por su parte: "Las paralelas aparentes de una línea férrea, no se desarrollan a la vez, sino una después de otra". O sea, las cosas coexisten en el espacio guardando distancia entre sí, con extensión y volumen específicos. Además, "la vida es una sucesión y no una simultaneidad". Los hechos materiales se suceden en el tiempo (uno antes o después de otro), con duración y etapas diferenciadas. Lo mismo ocurre en la historia: los acontecimientos siguen una sola dirección en avance irreversible: del pasado al presente y del presente al futuro. Vallejo alude a ello en "Explicación de la historia":

Hay gentes a quienes les interesan Roma, Atenas, Florencia, Toledo y otras ciudades antiguas, no por su pasado —que es lo estático e inmóvil—, sino por su actualidad —que es movimiento viviente e incesante.⁶⁰

Luego pone el ejemplo de un turista que desatiende al guía, para observar a un viejo toledano que llega a su casa montado en un burro. Dicha escena actual "es la refundición y cristalización esencial de la historia pasada". El presente actúa como elemento dinámico, superando el pasado concluso y anticipando el futuro por realizarse.

El materialismo histórico también estudia la conciencia social, y una de sus formas generales aparece bosquejada en "Individuo y sociedad". El texto proviene de la crónica "Un extraño proceso criminal" (*Mundial*, 26-8-1927), donde se relata el caso Guyot: un

⁶⁰ Vallejo: CSP, p. 15.



asesino que después de matar a su amante siguió con su vida normal. Frecuentaba los lugares habituales sin que la policía lograra encontrarlo hasta el octavo día. Su proceso duró un año. En las últimas audiencias el presidente del tribunal fue sustituido por Milad, quien parece un gemelo del reo.⁶¹ Ante aquél Guyot se siente desarmado, aceptando su culpabilidad. Finalmente es condenado a muerte.

En CSP el texto original ha sido desmembrado en dos textos complementarios bajo un mismo título. La primera parte es sobre la declaración de culpabilidad del asesino por la presencia de su doble en el tribunal. En la refundición Vallejo añade esta moraleja: "A tal punto es social y solidaria la conciencia individual". Debido al influjo de la conciencia social representada por Milad —en cuanto el Derecho y sus instituciones son formas históricas de ellas— la conciencia individual de Guyot se somete voluntariamente. La segunda parte da cuenta, en pocas líneas, de la dificultad que tuvo la policía para hallar al asesino, ya que no se escondió. Vallejo agrega esta conclusión: "A tal punto el individuo es libre e independiente de la sociedad". Es decir, la libertad individual en alguna medida preserva su independencia de la sociedad. Si bien una formación económico social rige su desarrollo por leyes históricas, el hombre aporta su actividad creadora. Libertad individual y necesidad histórica conforman una totalidad. Vallejo desde temprano afirmó la libertad del artista y en la madurez no dejará de meditar sobre ello, con la única diferencia que en CSP y *El arte y la revolución* lo afronta desde la perspectiva marxista.

⁶¹ En "Vocación de la muerte" reaparece el tema del doble. Cuando el hijo de María cumple treinta años, muere sentado en una piedra del camino. Entonces pasa un grupo de gente donde destaca un "joven de gran hermosura y maneras suaves". El maestro del hijo de María, al darse cuenta que éste ha muerto, proclama al otro como "hijo del hombre y Mesías". Sobre el tema cf. Alain Sicard: "El doble en la obra de César Vallejo", en Varios: *Caminando con César Vallejo*, Lima, Perla-Perú, 1988, pp. 275-286.



3. LOS LIBROS SOBRE LA URSS

La estadía de Vallejo en España a lo largo de 1931 fue fructífera en el plano editorial. En marzo aparece su novela *El tungsteno*, y a fines de julio *Rusia en 1931. Reflexiones al pie del Kremlin*. Ellos, más la segunda edición de *Trilce* (Madrid, julio de 1930), son los únicos libros que publica durante su residencia europea.

En la crónica "Aspectos de la prensa francesa" (*Mundial*, 16-9-1927), sostiene que los reportajes sobre países extranjeros son parciales: por la manipulación política implícita o por ser puramente literarios. Además trasluce la intención de realizar un reportaje acerca de la URSS, que llegue "al alma de la vida soviética". En 1928 y 1929 viaja al país de Lenin, reuniendo copiosa información. Entre 1929 y 1931 da a conocer, a través de la prensa, una parte del material que constituirá *Rusia en 1931*.⁶² Por otro lado, la Revolución de Octubre generó una amplia bibliografía. Como señala nuestro autor en la nota a la primera edición:

Que yo sepa, la mayoría de los reportajes escritos sobre Rusia pueden clasificarse en cuatro categorías: el reportaje que, titulándose de estudio del mundo soviético, se limita, en realidad, a hablar únicamente de la Rusia prerrevolucionaria y antigua (casi todo el libro de Stefan Zweig); el estudio técnico, el simple reportaje fotográfico y sin comentario y, por último, el reportaje interpretativo y crítico.⁶³

Vallejo opta inequívocamente por la cuarta modalidad. Diferenciando a los autores que ejercen un crítica sentimental y subjetiva, del que posee "un mínimun de cultura sociológica" para interpretar los hechos en "su movimiento dialéctico, su trascendencia vital, su perspectiva histórica".

⁶² El año anterior, *Bolivar* publica la serie de diez artículos "Un reportaje en Rusia", que despierta el interés en el público español.

⁶³ César Vallejo: *Rusia en 1931. Reflexiones al pie del Kremlin*, 3a. edición, Lima, Labor, 1965, p. 7.



Rusia en 1931 fue un *best-seller* de la editorial Ulises (con un segundo tiraje en setiembre), pero a Vallejo no le pagaron los derechos de autor que le correspondían. Su difusión masiva, que alcanzó a los países de América Latina,⁶⁴ se explica por la agilidad del estilo unido al manejo de información de primera mano. Aún hoy el libro mantiene interés y algunas opiniones del autor se han proyectado históricamente. Por ejemplo, la expansión de la burocracia estatal soviética, problema que ya inquietaba al mismo Lenin.

Vallejo en *Rusia en 1931* aporta conceptos estéticos novedosos, al proponer una "estética del trabajo". En la descripción del funcionamiento de los talleres del Instituto Central del Trabajo, compara el sonido de las máquinas con formas y piezas musicales:

Un momento permanecemos en silencio, observando los múltiples trabajos del taller. Entonces empiezo a percibir auditivamente el elemento rítmico de las labores, en conjunto y aisladas, como si se tratase de los sonos de una extraña orquesta de batería. Me acuerdo instantáneamente del *Paso de acero*, de Prokofiev; de las sonatas de Hindemith (*sic*) y de *Krasnancak*, de Gliere. Es la misma música del trabajo, regular, plástica, tubulada, a gajos, de una cadencia elíptica y de una monotonía bárbara y grandiosa. A veces, el ritmo hace un *grand-écart* entre dos corrientes de alta frecuencia. Otras veces se oyen algunas campanas en espacios caprichosos, asimétricos o chafándose entre sí, como un *jazz-band*. Luego se produce un arrebato de motores, martillos y pilones, que dura algunos minutos. Es entonces el *allegretto* de un oratorio hebreo de Milhaud [...] Al cabo de varios compartimientos empezamos a percibir en el fondo del local los sonos de una orquesta. Es éste otro taller. Un esplén-

⁶⁴ "Fui a Rusia antes que nadie", anota Vallejo en *El arte y la revolución*. Además fue el primer escritor latinoamericano en publicar un libro de reportajes. Elías Castelnuovo lo hará el año siguiente en Buenos Aires: *Lo que yo vi en Rusia*. De 1932 también es la recopilación de Carlos de Vidts: *Lo que ellos han visto en Rusia* (Santiago de Chile), donde figuran Paul Haensel, César Vallejo, Bernard Shaw, Liam O'Flaherty, Otto Heller, Henri Barbusse, Emil Ludwig y Pierre Dominique.



dido cuarteto ejecuta, vertebrado por el ritmo metálico y epiléptico de las máquinas, un trozo del tártaro Igouvnof. Aquí ya hallamos desenvolvimiento melódico. La sinfonía es ahora completa.⁶⁵

Este párrafo también revela el amplio conocimiento de Vallejo en materia musical, manifestado anteriormente en varias de sus crónicas.

La "música del trabajo" implica un ritmo y una melodía particulares, propias de las máquinas. Concepto que no guarda nexos alguno con la exaltación futurista de ellas:

Así como ningún obrero con conciencia clasista, ven en la máquina una deidad, ni se arrodilla ante ella como un esclavo rencoroso, así también el artista revolucionario no simboliza en ella la Belleza por excelencia, el nuevo prototipo estético del universo, ni el numen inédito y revelado de inspiración artística.⁶⁶

El antifetichismo se conjuga con una clara opción estética humanista.⁶⁷

La actividad teatral soviética ocupa un espacio importante en el libro. Luego de espectral la pieza de Kirchon *El brillo de los rieles*, Vallejo reflexiona acerca de los personajes, la actuación, los temas, la escenografía, la iluminación, la representación, el sonido y el público. Es un hallazgo ver en escena a "las fuerzas elementales y los agentes humanos de la producción económica". Como personajes principales a "la masa y al trabajador, a la máquina y a la materia prima". En resumen, descubre un arte escénico nuevo: "Todo el teatro ruso es político y, más aún, teatro de la producción, teatro del trabajo".⁶⁸

⁶⁵ Vallejo: *Rusia en 1931*, p. 51. En la entrevista concedida a César González Ruano (*El Heraldo*, Madrid, 27-1-1931), anuncia un libro de poesía inédita titulado *Instituto central de trabajo*.

⁶⁶ Vallejo: *El arte y la revolución*, p. 55.

⁶⁷ Relacionada con una idea central de Marx: el hombre alcanza su condición integral por medio del trabajo desalienado. Cf. Noël Salomon: "Algunos aspectos de lo 'humano' en *Poemas humanos*", en Ortega (ed.): *Op. cit.*, pp. 320-327.

⁶⁸ Vallejo: *Rusia en 1931*, p. 126. Para una visión exhaustiva del tema ver Guido Podestá: *César Vallejo: su estética teatral*, Valencia, Institute for the Study of Ideologies & Literature, 1985.



En las páginas dedicadas a *La línea general* de Serguéi Eisenstein —que Vallejo vió en estreno durante su segundo viaje—⁶⁹ explica el concepto de "estética del trabajo". En primer lugar, ésta no debe confundirse con una estética ligada a la base económica, pero sí a la superestructura. El trabajo como acto creador ha originado "las demás formas de la actividad social [con] expresiones específicas y diversificadas". Siguiendo con la crítica del film, Vallejo delinea los diferentes aspectos históricos del trabajo. Al principio fue una actividad individual, convertida en social cuando dos hombres unieron sus esfuerzos, poniendo los cimientos de la sociedad. A ello llama "mecanismo social del trabajo". Luego se presenta el problema de la propiedad de los medios de producción, que conlleva la división clasista. Aquí llegamos al "drama social del trabajo", al enfrentamiento directo entre las clases sociales. En esa lucha el proletariado finalmente toma el poder y socializa el trabajo, tanto en la producción de la riqueza como en la justa distribución de ella. Es en el socialismo donde se alcanza "la glorificación del trabajo, no ya del trabajo como mito asentado en el origen de la sociedad humana —punto de partida del desarrollo total del arte eisensteiniano—, sino como mito asentado en el futuro".⁷⁰

Después Vallejo enfoca los aspectos propiamente estéticos de *La línea general* y *El acorazado Potemkin*. Usa la noción de "imágenes del trabajo", para nombrar las secuencias en que relaciones e instrumentos de producción aparecen en plena actividad:

... un friso de tractores, visto desde un avión, enroscándose como una serpiente sobre el predio del *kolskos*; [...] la mano que ordeña y la máquina de ordeñar, saliendo ésta de aquélla con el salto marxista de la historia; [...] los billetes de banco cayendo de las manos de los pobres en la mesa del *kulak*...⁷¹

⁶⁹ Exactamente el 7-11-1929: Georges Sadoul: *El acorazado Potiomkin*, México, Era, 1965, pp. 123-124.

⁷⁰ Vallejo: *Op. cit.*, p. 222.

⁷¹ *Ibidem*, p. 223.



El hombre como fuerza individual y colectiva es filmado por primera vez desde una óptica socialista. Los primeros y medios planos captan el movimiento de diferentes partes del cuerpo humano:

... la plástica de un grito de rebeldía en boca de un marino; la mueca de dolor de un obrero herido por la ametralladora del capitalismo; diez mil pares de manos militantes del proletariado aplaudiendo a un agitador; el hormigueo de la masa retrocediendo horrorizada ante los obuses de los patronos; la curva de un pecho revolucionario cobrando su mayor convexidad ante el pelotón que va a tirar sobre él; los hinchados y grasosos párpados del patrono que duerme a pierna suelta; una multitud en un mitin de protesta; una mosca negra y gorda pastando en el sudor de las adiposas mejillas de un *nepman* embrutecido e inmovilizado por una exuberante digestión; una procesión de íconos con decorado *ad hoc*; el gesto seco y óseo de un capitán de buque al dar la orden de fusilar a la hambrienta marinería; la risa luminosa y eufórica del *mujik* civilizado y liberado por los bolcheviques...⁷²

Esta referencia al cuerpo —en mi opinión expresionista— ocupa un espacio fundamental en la poética de los libros póstumos.⁷³ Expresionista por la tendencia a describir deformando o enfatizando: "la plástica de un grito", "la mueca de dolor", "la curva de un pecho revolucionario cobrando su mayor convexidad", "los hinchados y grasosos párpados", "las adiposas mejillas", "el gesto seco y óseo". Imágenes que tienen equivalencia con los siguientes versos:

⁷² *Ibidem*, p. 224.

⁷³ Cf. Gonzalo Sobejano: "Poesía del cuerpo en *Poemas humanos*", en Ortega (ed.): *Op. cit.*, pp. 335-346.



Nunca, sino ahora, se me acercó un niño y me miró hondamente
con su boca.

("Hallazgo de la vida")

Rostro muerto sobre el tronco vivo. Rostro yerto y pegado
con clavos a la cabeza viva. Este rostro resulta ser el dorso del
cráneo, el cráneo del cráneo.

("Existe un mutilado...")

Ceñudo, acabaría
recostado, áspero, atónito, mural

("Transido, salomónico, decente...")

¡Hay gentes tan desgraciadas, que ni siquiera
tienen cuerpo; cuantitativo el pelo,

("Traspié entre dos estrellas")

armados de pecho hasta la frente

("Batallas")

¡Y horrísima es la guerra, solivianta,

lo pone a uno largo, ojoso

("Invierno en la batalla de Teruel")



Rusia ante el segundo plan quinquenal, inédito hasta 1965, reúne los apuntes del último viaje de Vallejo (octubre 1931). Tomando como modelo el primer libro, confronta los avances en la sociedad soviética. Los asuntos estéticos son abordados básicamente en forma descriptiva. El autor diluye su opinión haciendo hablar a terceros. Por ejemplo, en una reunión sindical los obreros discuten un artículo de Lunacharsky sobre el populismo. La idea colectiva es que tal tendencia literaria no pasa de ser una moda efímera.⁷⁴ Luego se escenifican danzas inspiradas en la actividad del gremio, para concluir que el arte como propaganda política —proletario en la conceptualización de Vallejo— también aporta elementos estéticos imperecederos. A la par del arte *hecho* por obreros, en la reunión se interpreta a Liszt: el socialismo da lugar a las expresiones artísticas del pasado. El humanismo de Vallejo considera al socialismo como patrimonio de toda la humanidad:

La sustancia primera de la revolución, es el amor universal. Su forma necesaria e ineluctable es hoy la lucha. Pero, mañana, cuando la lucha pase, —puesto que pasará, puesto que esa es la ley de la historia—, la forma del amor será el abrazo definitivo de todos los hombres. Y entonces tendrá cabida en los combatientes de hoy, forjadores de ese porvenir, todo cuanto, de una u otra manera, expresa la existencia de esa materia prima de la historia, que es, a la vez, la razón de ser de toda rebeldía y de toda lucha social: el amor.⁷⁵

⁷⁴ César Vallejo: *Rusia ante el segundo plan quinquenal*, Lima, Labor, 1965, pp. 93-95. Más adelante un poeta soviético descalifica al populismo: p. 180.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 99.



III. LA ESTETICA MARXISTA DE CESAR VALLEJO



1. ESTADO DEL PENSAMIENTO ESTETICO MARXISTA EN 1930

En la formulación de los fundamentos del materialismo, Marx y Engels centraron sus esfuerzos en erigir una teoría en los campos de la economía, la filosofía y la historia. No fue objetivo de ellos formular una estética, es decir, un sistema armónico de categorías.⁷⁶ Lo cual no implica que ignoraran los asuntos artísticos y literarios. Al contrario, en sus escritos se encuentran numerosas referencias a artistas y obras, así como a tópicos específicos: la naturaleza social del arte y su relación con el trabajo, los nexos del arte con la realidad, el arte como superestructura ideológica y su desarrollo diferenciado de la sociedad, la especificidad de las obras de arte y su condicionamiento social.⁷⁷

Stefan Morawski distingue los textos que elaboran temas centrales de un problema concreto (en los estudios sobre el drama *Franz von Sickingen* de Lasalle y los *Misterios de París* de Eugenio Sue, por ejemplo), de los fragmentos que esbozan parcialmente una tesis. También enuncia el postulado metodológico principal de Marx: "los fenómenos estéticos deben ser considerados como una actividad cultural del *homo sapiens* en su lento proceso de autorrealización y en el contexto de los procesos histórico-sociales".⁷⁸ Pero las ideas estéticas de Marx y Engels no tuvieron mayor eco en el movimiento comunista internacional antes de 1933. Ese año, M. Lifshits y F. P. Schiller publican en Moscú la recopilación *Sobre arte*, con prólogo de Lunacharski.⁷⁹

Cada uno de los pensadores que creció con la II Internacional (1889-1914), interpretó a su manera los diferentes aspectos del arte. En conjunto, la obra de G. Plejánov (1856-1918), asigna un mayor espacio a las cuestiones estéticas que sus contemporáneos. En la fundamentación de una estética que busca ser científica, Plejánov amalgama la teoría

⁷⁶ Aunque Marx se propuso escribir "algo sistemático" en dos oportunidades: Stefan Morawski: *Reflexiones sobre estética marxista*, México, Era, 1977, p. 56.

⁷⁷ Adolfo Sánchez Vázquez: *Las ideas estéticas de Marx*, 2a. ed., La Habana, Instituto Cubano del Libro, 1973, pp. 1-2.

⁷⁸ Morawski: *Op. cit.*, p. 59.

⁷⁹ La segunda edición aumentada es de 1937 y en 1948 aparece la traducción alemana. Jean Fréville publicó su propia antología en 1936 (K. Marx-F. Engels: *Sur la Littérature et l'Art*, Paris). De esta se hizo en México una breve selección (1938).



materialista con los postulados de Taine. Para ello toma prestado el método de las ciencias naturales. Es decir, su intención fue estudiar las obras de arte con exactitud de laboratorio, para descubrir básicamente el origen, la función y el condicionamiento sociales. En esta dirección, sus trabajos ponen los cimientos de una sociología marxista del arte, más que de una estética. Plejánov trata el arte como un objeto sociológico, determinado históricamente, aunque le concede cierta autonomía, cuando constata que el desarrollo artístico no siempre corresponde al progreso social.

Plejánov establece un esquema de interpretación clasista que se prolonga hasta hoy: el conflicto de las expresiones artísticas de una clase emergente, frente a las de otra en decadencia. La primera estaría abiertamente comprometida con la transformación histórica de la sociedad, mientras la segunda buscaría la evasión mediante el replegamiento individual. Aquí Plejánov cae en el mecanicismo, al considerar que "la clase decadente (burguesa) sólo puede producir, en diversas medidas, un arte corrompido".⁸⁰

Vallejo, no lejos de Plejánov, formula un juicio similar en "El duelo entre dos literaturas":

El proceso literario capitalista no logra, por más que lo desean sus pontífices y capataces, eludir los gérmenes de decadencia que le suben, desde hace muchos años, del bajo cuerpo social en que él se apoya. Esto quiere decir que las contradicciones congénitas, crecientes y mortales en que se debate la economía capitalista, circulan igualmente por el arte burgués, engendrando su debacle.⁸¹

Tal línea de análisis le hace suponer, partiendo de un criterio numérico, el inminente triunfo de la literatura proletaria. Como la población obrera es mayoritaria en el mundo y la conciencia de clase aumenta cada día, entonces dicha literatura está llamada a convertirse en dominante. A pesar del determinismo histórico de base, Vallejo señala un signo importante de la literatura burguesa decadente: el agotamiento del contenido social de las palabras a

⁸⁰ Morawski: *Op. cit.*, p. 220.

⁸¹ Vallejo: *El arte y la revolución*, p. 94. En adelante AR.



causa del individualismo.⁸² En oposición, la literatura en ascenso, llena las palabras:

... de un substractum colectivo nuevo, más exuberante y más puro y dotándolas de una expresión y de una elocuencia más diáfanas y humanas.⁸³

V. I. Lenin (1870-1924), al igual que Marx y Engels, tampoco fue un pensador sistemático de los asuntos artísticos. Consideró la estética, ante todo, como una forma de conocimiento filosófico ligada a la ideología. El principio del reflejo tiene suma importancia en la gnoseología de Lenin. Todo conocimiento científico refleja las propiedades y las leyes de la realidad objetiva. También las obras artísticas y literarias reflejan, en menor medida, la sociedad en que son producidas. Por ello, el valor cognoscitivo de ellas constituye su elemento principal.

En los aportes teóricos de Lenin subyace una filosofía de la *praxis*. Con esa perspectiva afronta la relación "partido—literatura", en un artículo que todavía hoy es malinterpretado. "La organización del partido y la literatura del partido", fue escrito durante la revolución rusa de 1905, en pleno crecimiento partidario y lejos de haber alcanzado el poder político. Lenin empieza evaluando las condiciones que permitieron legalizar la prensa del Partido Obrero Socialdemócrata. Su discurso se refiere principalmente a la *literatura política*⁸⁴ de los afiliados, que han aceptado los estatutos, programa, y resoluciones sobre táctica. El partido tiene la obligación de organizar y coordinar la prensa militante, no así reglamentar la creación literaria misma:

⁸² AR, p. 95. Cf. también la poética de "Y si después de tantas palabras...". Cristóbal Caudwell desarrolla una idea similar, sobre la mentira en la literatura contemporánea, en: *Una cultura moribunda: la cultura burguesa*, México, Grijalbo, 1970, p. 12. La edición original inglesa es de 1938.

⁸³ AR, p. 97. O sea, una literatura, un *lenguaje*, común a todos los hombres.

⁸⁴ Este concepto engloba los textos de carácter teórico, sean sobre filosofía, historia, política, economía o estética.



Sin duda, la labor literaria es la que menos se presta a la igualdad mecánica, a la nivelación, al dominio de la mayoría sobre la minoría. Sin duda, en esta labor es absolutamente necesario asegurar mayor campo a la iniciativa personal, a las inclinaciones individuales, al pensamiento y a la imaginación, a la forma y al contenido. Todo esto es indudable, pero sólo demuestra que la función literaria del Partido del proletariado no puede ser identificada mecánicamente con sus demás funciones.⁸⁵

Luego Lenin amplía el concepto al referirse a la *literatura artística*. Esta no goza de libertad absoluta en relación al capital y a las clases sociales. En cambio, el artista que se vincula conscientemente a la clase revolucionaria gana en libertad. La apertura del segundo significado es bastante sutil. En el artículo "Literatura proletaria", Vallejo no logra diferenciar ambos significados, cuando fusiona dos citas de Lenin en un solo párrafo:

"Frente a las costumbres burguesas, —decía Lenin— 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 las ideas socialistas 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*".⁸⁶

⁸⁵ V. I. Lenin: *La literatura y el arte*, Moscú, Progreso, 1976, p. 20.

⁸⁶ AR, pp. 60-61. Cotejar Lenin: *Op. cit.*, pp. 19 y 22-23. El segundo párrafo (las cursivas son mías) se repite en "Lo que dicen los escritores soviéticos", AR, p. 115. La versión citada por Vallejo no es



El primer párrafo procede de un contexto donde se está hablando acerca de la prensa partidaria. Es más, Lenin no usa el término "literatura proletaria", sino *literatura del Partido* (en cursivas en el original), aunque el significado de dichos conceptos es similar en Lenin y Vallejo. El segundo párrafo (en cursivas), se refiere a la libertad de la literatura en general, cuando se haya alcanzado la sociedad socialista.

Uno de los grandes retos, después de la Revolución de Octubre, fue organizar la política cultural del nuevo estado. Lenin dio prioridad a la alfabetización de millones, para que así pudieran tener acceso a la instrucción y al disfrute de las manifestaciones artísticas. ¿Qué tipo de arte imperaba en los primeros años de la república de los soviets? Junto a las vanguardias (constructivismo, futurismo, formalismo), convivían el ProletKult y el realismo decimonónico. Lenin prefería un arte comprensible para las masas, vinculado al socialismo. Sus gustos estéticos no se inclinaban por la experimentación vanguardista. Tampoco aceptaba el radicalismo del ProletKult, ni la pretensión de crear una "cultura proletaria" exclusiva de los militantes, sin ningún nexo con el gran arte del pasado. Su rechazo de la poesía de Maiakovski, como sus diferencias con los teóricos del ProletKult, los expresó públicamente.⁸⁷ Pero es necesario subrayar que Lenin nunca trató de imponer sus gustos personales y menos prohibir, por decreto, ninguna manifestación artística.⁸⁸

L. Trotsky (1879-1940) coincidía con Lenin en la necesidad de liquidar el analfabetismo y de apropiarse de la herencia cultural, para beneficio de las masas. Su interés por los asuntos artísticos fue mayor. En 1924 publica *Literatura y revolución*, de gran influencia en el movimiento comunista, en momentos de escasa producción sobre temas estéticos.⁸⁹ Allí proyecta su teoría de la revolución permanente, una inminente guerra civil a nivel mundial convertía en transitoria la dictadura del proletariado, en consecuencia, el arte proletario no tendría una fase histórica donde manifestarse. Su

exactamente igual a la de Editorial Progreso. Seguramente él usó la traducción francesa, que a su vez fue vertida (¿por Vallejo?) al castellano.

⁸⁷ Morawski: *Op. cit.*, pp. 293-302.

⁸⁸ *Ibid.*, pp. 303-305.

⁸⁹ Si bien Lukács publicó *Historia y consciencia de clase* en 1923, es en los años treinta que se convertirá en uno de los principales representantes de la estética marxista.



negación de la existencia del arte proletario fue radical,⁹⁰ al contrario de Vallejo. Otra diferencia entre ellos es que, para Trotsky el arte socialista solamente surgiría después de la abolición de las clases.⁹¹ La historia daría la razón a Vallejo, quien en su propia obra poética demostrará los alcances del arte socialista.



⁹⁰ León Trotsky: *Literatura y revolución*, Buenos Aires, Jorge Alvarez, 1964, p. 47.

⁹¹ *Ibidem*, p. 172.



2. EL ARTE Y LA REVOLUCION

Si nos atenemos a los años de redacción (1925-1931), del único libro sobre temas estéticos orgánicamente estructurado por Vallejo, durante su período europeo, no deja de sorprender el alcance de sus conceptos originales. Ya hemos visto que la estética marxista aún no había alcanzado un nivel de sistematización y cada pensador aportaba en la medida de sus posibilidades. Como señala Georgette en la nota introductoria, el libro no fue aceptado por ningún editor español en 1931,⁹² teniendo Vallejo la oportunidad de ampliar su breviario de estética materialista el año siguiente, e incluso en 1934.⁹³

El arte y la revolución consta de 38 textos, generalmente poco extensos. Vallejo armó el libro sobre la base de material periodístico antes publicado, que fue corrigiendo de acuerdo a su desarrollo ideológico.⁹⁴



⁹² AR, p. 7.

⁹³ En el artículo "Función revolucionaria del pensamiento", Vallejo inserta un manifiesto que hace referencia a los 15 años de la revolución bolchevique. AR. p. 18.

⁹⁴ Desarrollo que no implica "etapas" (trotskismo, stalinismo, desengaño político), como todavía hoy quieren ver los que postulan una hipotética "ingenuidad política" del poeta. Ver César Pacheco Vélez: "Una antología desconocida de Vallejo", en *El Comercio*, 24-4-1988, p. C1. La actividad ideológica consciente de Vallejo está fuera de duda, también su constante interrogación dialéctica sobre los problemas políticos del día. Cf. el artículo contra "Los doctores del marxismo", AR, pp. 89-91.



COTEJO 5

TITULO ORIGINAL

- “España en la exposición internacional de París”: *Mundial*, No. 280, 23-10-1925.
- “Poesía nueva”: *Favorables*, No. 1, 7-1926.
- “Un poema es una entidad...”: *Favorables*, No. 2, 10-1926.
- “Hacedores de imágenes...”: *Favorables*, No. 2, 10-1926.
- “Al celestinaje del claro de luna...”: *Favorables*, No. 2, 10-1926.
- “La revolución en la Opera de París”: *Mundial*, No. 360, 6-5-1927.
- “Ensayo de una rítmica en tres pantallas”: *Varietades*, No. 1054, 12-5-1928.
- “Literatura a puerta cerrada”: *Varietades*, No. 1056, 26-5-1928.
- “Obreros manuales y obreros intelectuales”: *Varietades*, No. 1057, 2-6-1928.
- “Literatura proletaria”: *Mundial*, No. 432, 21-9-1928.
- “Ejecutoria del arte socialista”, *Varietades*, No. 1075, 6-10-1928.
- “Tolstoy y la nueva Rusia”: *Mundial*, No. 437, 26-10-1928.
- “Las lecciones del marxismo”: *Varietades*, No. 1090, 19-1-1929. Escrito a fines de 1928.
- “El pensamiento revolucionario”: *Mundial*, No. 463, 3-5-1929.
- “La obra de arte y la vida del artista”: *El Comercio*, 6-5-1929.
- “La nueva poesía norteamericana”: *El Comercio*, 30-7-1929.
- “Panait Istrati, político”: *El Comercio*, 16-3-1930.
- “Autopsia del superrealismo”: *Varietades*, No. , 26-3-1930.
- “Vladimiro Maiakovsky”: *Bolivar*, No. 7, 1-5-1930.
- “Una reunión de escritores soviéticos”: *El Comercio*, 1-6-1930.
- “Duelo entre dos literaturas”: *Universidad*, No. 2, 1-10-1931.

EL ARTE Y LA REVOLUCION

- “Mi retrato a la luz del materialismo dialéctico”, pp. 65-66.
- “Poesía nueva”, pp. 100-101.
- “Universalidad del verso por la unidad de las lenguas”, p. 62.
- “Poesía e impostura”, p. 63.
- “Estética y maquinismo”, p. 54.
- “La danza sin música”, p. 53.
- “Función transformadora del movimiento”, pp. 111-112.
- “Literatura a puerta cerrada o los brujos de la reacción”, 84-85.
- “Obreros manuales y obreros intelectuales”, pp. 57-58.
- “Literatura proletaria”, pp. 59-61.
- “Ejecutoria del arte socialista”, pp. 28-29.
- “Acercas del concepto de cultura”, pp. 86-88.
- “Los doctores del marxismo”, pp. 89-91.
- “Función revolucionaria del pensamiento”, pp. 11-13.
- “La obra de arte y el medio social”, pp. 47-49.
- “Electrones de la obra de arte”, pp. 69-71.
- “Política afectiva y política científica”, pp. 80-83.
- “Autopsia del superrealismo”, pp. 72-79.
- “El caso Maiakovskii”, pp. 104-110.
- “Lo que dicen los escritores soviéticos”, pp. 113=117.
- “El duelo entre dos literaturas”, pp. 94-99.

Además incluyó 17 textos inéditos.

El título del volumen enlaza los dos ejes de la reflexión vallejana: el arte en sus diversas manifestaciones —plástica, música, cine, danza, literatura— y la revolución en sus aspectos político e ideológico. Sólo un artículo se caracteriza por su condición de consigna ("Estrategia y táctica del pensamiento revolucionario"), y, descontando "Poesía e impostura", todos guardan unidad temática.

Una lectura superficial de *El arte y la revolución*, saca a flote los elementos secundarios que responden a una *estética político-programática*.⁹⁵ Por ejemplo, en "Estrategia y táctica del pensamiento revolucionario", Vallejo cita todas las consignas aprobadas por la Unión Internacional de Escritores Revolucionarios en el congreso de Kharkov (1932); así como una parte de su manifiesto en "Función revolucionaria del pensamiento".⁹⁶ Otros dos artículos ("Lo que dicen los escritores soviéticos" y "El arte revolucionario, arte de masas y forma específica de la lucha de clases"), también despliegan ideas programáticas, que tienen relación directa con la categoría de "arte proletario", formulada por Vallejo (como veremos más adelante).

¿Cuál es el concepto de arte que Vallejo tiene en mente?

Lejos ya de una concepción burguesa y distanciado del radicalismo formal de las vanguardias, él propone:

Todo cuanto existe, digno es de entrar en la obra de arte, porque todo goza de la inminente dignidad de la existencia. El arte no distingue cosa sucia o inferior. La distinción de cosa sucia podrá venir del estómago. Lo de cosa inferior, del cerebro. El corazón no tiene nada que ver en estas diferenciaciones. Un gran dolor, un inmenso placer, hacen olvidar lo sucio y lo inferior, nivelándolo todo en emoción.⁹⁷

⁹⁵ La que pretende dar instrucciones sobre los contenidos y las formas para la creación artística. El concepto pertenece a Yanko Ros: "Estética científica y estéticas programáticas", en Sánchez Vázquez: *Estética y marxismo*, tomo I, pp. 117-119. Un ejemplo típico fue la aplicación de la teoría del realismo socialista.

⁹⁶ AR, pp. 21-23 y 17-20, respectivamente.

⁹⁷ AR, p. 51.



La emoción artística se desarrolla en un marco de redefinición de los valores estéticos y morales, impulsada por el desplazamiento de las relaciones de producción:

Conjuntamente con las costumbres, las ideas y los intereses, se sacuden bien al aire, cobrando salud y gracia nuevas, las palabras, los colores, las formas, las sensaciones, los sentimientos.⁹⁸

El paradigma de estos nuevos vientos fue la URSS. En la década del 20, la Rusia soviética produjo un poderoso movimiento artístico, que se manifestó en obras fundamentales para el arte de nuestro siglo. A la par, los dogmas de la estética burguesa fueron desplazados. El concepto de belleza varió radicalmente, también el objeto de elaboración artística:

En un cuadro de pintura, figura un obrero en actitud de defecar, sentado en un confortable *water-clos*. En un "film", hay un toro negro y vigoroso, cubriendo a una ternera blanca y núbil.⁹⁹

Vallejo cree en un arte revolucionario integral, que contenga temas y formas nuevos. En su caracterización diferencia dos variantes: arte proletario y arte socialista. La categoría de "arte proletario" es sinónimo de arte bolchevique. Él responde a los intereses de clase del proletariado y a las directivas del Partido Comunista. Tiene como objetivo principal organizar, adoctrinar y rebelar a las masas; y busca ser comprensible a ellas:

Es un arte de proclamas, de mensajes, de arengas, de quejas, cóleras y admoniciones. Su verbo se nutre de acusación, de polémica,

⁹⁸ AR, pp. 51-52.

⁹⁹ AR, p. 52. Otra coincidencia más con Joyce: Leopold Bloom es descrito en la letrina. Motivo, junto a otros pasajes, de la censura del *Ulysses* en Inglaterra y USA. También objeto de la crítica "ascéptica" de Virginia Woolf. Vallejo además usa el concepto de "bellezas bolcheviques", p. 44.



de elocuencia agresiva contra el régimen social imperante y sus consecuencias históricas. Su misión es cíclica y hasta episódica y termina con el triunfo de la revolución mundial. Su destino abraza un ciclo de la historia, que va desde los comienzos del movimiento obrero, hasta la dictadura universal del proletariado o, sea, hasta la implantación del comunismo. Al iniciarse la edificación socialista mundial, cesa su acción estética, cesa su influencia social. El arte bolchevique sirve a una vicisitud periódica de la sociedad. [...] El arte bolchevique, por su prestancia actualista fulminante, requiere y embarga la atención colectiva más que el arte socialista. Siempre el arte temporal predomina, en el momento del que procede y al que sirve, sobre el arte intemporal.¹⁰⁰

El arte proletario es contingente y perecedero, en la medida que tiene validez histórica para la realidad concreta de un período determinado. Sus orígenes pueden rastrearse en el nacimiento de la clase obrera (manifestado intuitivamente, como *arte de clase*) y no solamente a partir del triunfo de la Revolución de Octubre (con expresiones cabales de un *arte con conciencia de clase*).

En cambio, el arte socialista es desenajenado, ricamente armonioso e impercedero, estéticamente hablando, por la vigencia de sus temas y formas. El gran arte del pasado que responde a "un concepto universal de masa y a sentimientos, ideas, e intereses *comunes*, (...) a todos los hombres sin excepción",¹⁰¹ puede ser considerado socialista. Aunque en sentido restringido, porque no guarda correspondencia con la formación económico-social de la que procede. El productor consciente de este arte debe tener una "sensibilidad orgánica y tácitamente socialista", para crear una obra donde:

... la preocupación esencial no radica precisamente en servir a un interés de partido o a una contingencia clasista de la historia (...)

¹⁰⁰ AR, pp. 26-27.

¹⁰¹ AR, p. 37.



En el poeta socialista, el poema no es, pues, un trance espectacular, provocado a voluntad y al servicio preconcebido de un credo o propaganda política, sino que es una función natural y simplemente humana de la sensibilidad.¹⁰²

La categoría de "arte socialista" engloba al arte proletario o bolchevique, teniendo en cuenta que éste se produce en la sociedad constructora del socialismo y, al mismo tiempo, es una fuerza que colabora a tal objetivo. En el aparato teórico de Vallejo ambas categorías son complementarias. Ahí radica su aporte. El pensamiento marxista coetáneo las trató como antinomias. No distinguieron que la contradicción era de carácter secundario, por enfatizar el arte militante de efecto inmediato. Vallejo vio claramente que el artista podía optar por alguno de los dos (o por los dos), sin dejar de ser revolucionario. El mejor ejemplo de la coherencia entre teoría estética y praxis artística lo ofrece Vallejo en su poesía última. Mientras en *Poemas humanos* logra un ejemplo mayor del arte socialista, en *España, aparta de mí este cáliz* fusiona las dos categorías, sin caer en el facilismo del panfleto.

La posición particular del artista en la sociedad, constituye otro aspecto importante de la estética materialista de Vallejo. Para empezar, descarta la relación mecanicista de causa y efecto en el proceso de producción artística:

El artista absorbe y concatena las inquietudes sociales ambientes y las suyas propias individuales, no para devolverlas tal como las absorbió (que es lo que querría el mal crítico y lo que acontece en los artistas inferiores), sino para convertirlas dentro de su espíritu en otras esencias, distintas en la forma e idéntica en el fondo, a las materias primas absorbidas.¹⁰³

¹⁰² AR, pp. 28-29.

¹⁰³ AR, pp. 48-49.



En cuanto al artista militante, el hecho de pertenecer al partido comunista no le confiere la patente de que su obra sea integralmente revolucionaria. Las definiciones sobre este asunto son claras:

1. Un artista puede ser revolucionario en política y no serlo, por mucho que, consciente y políticamente, lo quiera en el arte.
2. Viceversa, un artista puede ser, consciente o subconscientemente, revolucionario en el arte y no serlo en política.
3. Se dan casos, muy excepcionales, en que un artista es revolucionario en el arte y en la política. El caso del artista pleno.
4. La actividad política es siempre la resultante de una voluntad consciente, liberada y razonada, mientras que la obra de arte escapa, cuanto más auténtica es y más grande, a los resortes conscientes, razonados, preconcebidos de la realidad.¹⁰⁴

Vallejo no cae en la complacencia ideológica. Él tenía como objetivo ser un "artista revolucionario pleno" y no transigió con las versiones unilaterales, que por una parte vio representada en la poesía surrealista y por la otra en Maiakovski.

El artículo "Autopsia del surrealismo" (*Variedades*, 26-3-1930), fue la respuesta fulminante de Vallejo a las veleidades marxistas de Breton y compañía. El tono polémico se explica, en alguna medida, porque va dirigido principalmente a los escritores jóvenes de Latinoamérica. Vallejo desconfiaba de las innovaciones vanguardistas formales. Pero su rechazo no implica la negación de la búsqueda de un lenguaje nuevo, que corresponda a la realidad contemporánea.¹⁰⁵ La crítica tiene como motivo fundamental la insinceridad política de los surrealistas, que no asimilaron el espíritu revolucionario y creador del marxismo. El movimiento siguió propugnando la crisis de conciencia como medio eficaz para combatir a la sociedad burguesa:

¹⁰⁴ AR, pp. 34-35.

¹⁰⁵ Ver "Poesía nueva", AR, pp. 100-101.



El pesimismo y la desesperación deben ser siempre etapas y no metas. Para que ellos agiten y fecunden el espíritu, deben desenvolverse hasta transformarse en afirmaciones constructivas. De otra manera, no pasan de gérmenes patológicos, condenados a devorarse a sí mismos. Los surrealistas, burlando la ley del devenir vital, se academizaron, repito, en su famosa crisis moral e intelectual y fueron impotentes para excederla y superarla con formas realmente revolucionarias, es decir, destructivo-constructivas.¹⁰⁶

En cuanto a las cualidades literarias, Vallejo identifica los métodos del movimiento como una receta para *hacer* poemas en serie. Luego de la adhesión al marxismo las obras surrealistas continuaron desplegando formas que respondían a un "refinamiento burgués". La institucionalización del subconsciente, la escritura automática, los buceos oníricos, la tendencia al juego, no eran compatibles con el arte que Vallejo consideraba plenamente revolucionario.¹⁰⁷ La antipatía por Breton (en su papel de comisario literario), lo conduce a negar cualquier aporte del surrealismo. Si evaluamos a éste con los conceptos de Vallejo, sin duda el movimiento revolucionó en el arte.¹⁰⁸

El artículo sobre Maiakovski contiene críticas aún más duras.¹⁰⁹ Vallejo relaciona los efectos traumáticos que la Revolución Soviética produjo en el poeta, y su generación, que finalmente lo condujo al suicidio.¹¹⁰ Aquí apela otra vez a su concepto de la sinceridad, esta vez afectiva. La voluntad de Maiakovski por armonizar la nueva realidad con su sensibilidad personal fue una lucha tenaz, que no llegó a cristalizar en su obra de madurez. Vallejo extrema su opinión y niega toda calidad poética de Maiakovski. Sin duda, aquél tenía en mente la dialéctica interna de la poesía proletaria: ella debía responder a las

¹⁰⁶ AR, pp. 75-76.

¹⁰⁷ Cf. la poética de "Un hombre pasa con un pan al hombro..."

¹⁰⁸ En cuanto al uso del subconsciente en la elaboración de formas artísticas, el aporte del surrealismo fue más amplio, por tratarse de un movimiento de numerosos miembros. A la par, creadores aislados trabajaron en la misma dirección. Por ejemplo, James Joyce elaboró el *stream-of-consciousness*.

¹⁰⁹ La primera versión apareció en *Bolivar* (1-5-1930), la segunda en *El Comercio* (14-9-1930).

¹¹⁰ Cf. conclusión similar de Roman Jakobson: *El caso Maiakovski*, Barcelona, Icaria, 1977, p. 12.





contingencias políticas de la lucha de clases, y además tenía que ser la expresión auténtica del creador. Vallejo sentía aversión por la poesía basada en fórmulas (de origen político o estético), retórica y declamatoria ("el cosquilleo verbal"). Si bien no toda la poesía de Maiakovski, posterior a la etapa futurista, se caracteriza por su índole panfletaria; no llegó a las cimas del arte socialista. Vallejo sí lo haría.



CONCLUSIONES

1. En el desarrollo del pensamiento estético de César Vallejo confluyen elementos de diversas vertientes, que en su formulación definitiva se amalgaman en una perspectiva materialista.
2. Del romanticismo conserva dos ideas fundamentales: la libertad del artista en la elección de los temas y las formas, y la sinceridad como motor de toda actividad humana. La primera está relacionada con la libertad personal al interior de la sociedad y con respecto a directivas políticas que traten de imponer moldes a la creación. Lo cual no implica la autonomía absoluta o la negación de cierto condicionamiento social de las obras de arte.
3. En el positivismo se origina la teoría del condicionamiento social del arte, base de los primeros intentos marxistas para erigir una estética científica. En la tesis juvenil, *El romanticismo en la poesía castellana*, Vallejo asume una postura sociológica de origen positivista. Sin embargo, el pensamiento estético de la madurez escapa al determinismo social, porque no pierde de vista la especificidad del objeto artístico.
4. El ejercicio del periodismo fue un medio de reflexión importante, ya que cubrió los diferentes aspectos de la literatura y el arte.
5. En los artículos de 1923 a 1928, el determinismo positivista pasa a un segundo plano. En cambio, ganan espacio los conceptos románticos de la sinceridad y la libertad artísticas. Al comienzo aparecen referencias negativas acerca de la militancia política del artista, para luego considerar una posible relación, rechazando sí cualquier vínculo emotivo con los partidos.
6. En los artículos de 1925 a 1931 (ver cotejos 1 y 5), se encuentran las ideas centrales que se proyectarán en la estética marxista de César Vallejo. La formulación original de ellas ya contienen el germen materialista. Es decir, Vallejo poseía una "sensibilidad orgánica y tácitamente socialista", que fue encausando con la teoría y la práctica.
7. *Contra el secreto profesional* marca el fin del eclecticismo ideológico. Como texto transitorio y experimental tiene una estructura abierta, que reúne poemas, aforismos, relatos y apuntes teóricos.
8. *Contra el secreto profesional* incide en asuntos referentes al materialismo (histórico y



dialéctico). Es la preparación teórica para acceder a los temas propiamente estéticos.

9. *Rusia en 1931* aporta conceptos relacionados a una "estética del trabajo".

10. Dicha categoría engloba: la "música del trabajo" (melodía y ritmo producidos por las máquinas), el "teatro del trabajo" (que exalta a las fuerzas productivas), el "drama social del trabajo" (la lucha de clases), las "imágenes del trabajo" (el cuerpo humano en movimiento y el dinamismo de las relaciones e instrumentos de producción).

11. En *El arte y la revolución* convergen ideas que responden a una estética político-programática y a una estética científica. La primera tiene su equivalente en el "arte proletario" y la segunda en el "arte socialista".

12. La categoría de "arte proletario" es sinónimo de arte bolchevique. Él responde a las directivas del partido y su objetivo principal es adoctrinar y rebelar a las masas. Su validez estética se limita a un período histórico determinado.

13. El arte socialista es desenajenado, ricamente armonioso e imperecedero, por la vigencia de sus temas y formas. La categoría de "arte socialista" engloba al arte proletario, en la medida que éste se produce en la sociedad constructora del socialismo y colabora a tal objetivo. En el aparato teórico de César Vallejo ambas categorías son complementarias, a diferencia de los marxistas coetáneos, que las trataron como antinomias.

14. Para Vallejo, el artista pleno debe ser revolucionario en el arte y la política. Partiendo de esta premisa es que descalifica a Maiakovski, que militó a favor de la revolución bolchevique pero su obra no logró plasmar el arte socialista; y a los surrealistas, que sólo revolucionaron en el arte. En *Poemas humanos y España, aparta de mí este cáliz*, César Vallejo fundirá la ideología marxista en una poética socialista.

15. El pensamiento estético de César Vallejo contiene categorías y conceptos originales, en tal sentido debe ser incluido en la historia de la estética marxista.

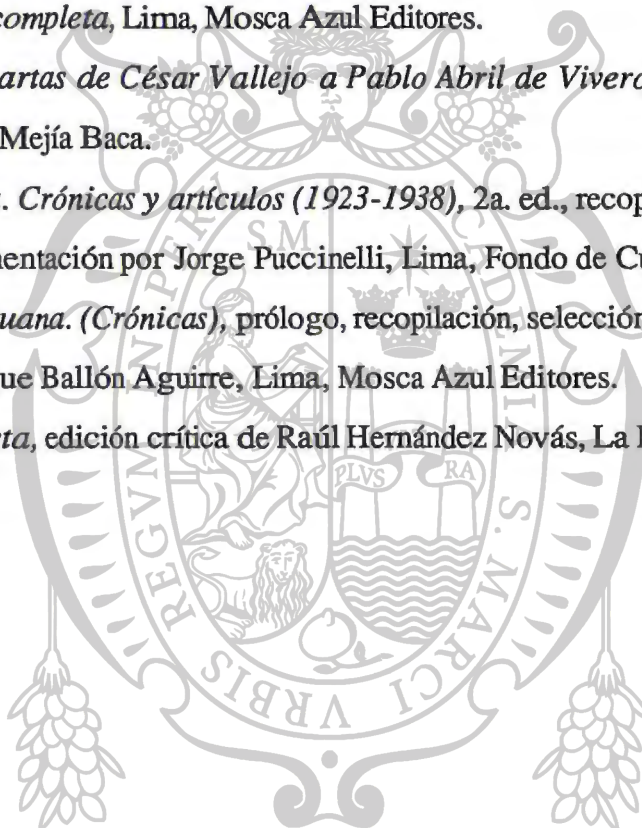


BIBLIOGRAFIA



1. DE CÉSAR VALLEJO

- 1965 *Rusia ante el segundo plan quinquenal*, Lima, Editorial Gráfica Labor.
- 1965 *Rusia en 1931. Reflexiones al pie del Kremlin*, 3a. ed., Lima, Editorial Gráfica Labor.
- 1971 *Cartas a Pablo Abril*, Buenos Aires, Rodolfo Alonso Editor.
- 1971 *El romanticismo en la poesía castellana*, Lima, Fondo de Cultura Popular.
- 1973 *Contra el secreto profesional*, Lima, Mosca Azul Editores.
- 1973 *El arte y la revolución*, Lima, Mosca Azul Editores.
- 1974 *Obra poética completa*, Lima, Mosca Azul Editores.
- 1975 *Cartas. 114 cartas de César Vallejo a Pablo Abril de Vivero*, Lima, Librería Editorial Juan Mejía Baca.
- 1987 *Desde Europa. Crónicas y artículos (1923-1938)*, 2a. ed., recopilación, prólogo, notas y documentación por Jorge Puccinelli, Lima, Fondo de Cultura Peruana.
- 1987 *La cultura peruana. (Crónicas)*, prólogo, recopilación, selección, traducciones y notas de Enrique Ballón Aguirre, Lima, Mosca Azul Editores.
- 1988 *Poesía completa*, edición crítica de Raúl Hernández Novás, La Habana, Procultura.



2. SOBRE CÉSAR VALLEJO

- BALLON, Enrique. "Vallejo: escritura e intertexto", *Runa*, Lima, 2. 32-33.
1977
- BELEVAN, Harry. *Antología del cuento fantástico peruano*, Lima, Universidad
1977 Nacional Mayor de San Marcos, 101-103.
- COYNÉ, André. "Apuntes biográficos de César Vallejo", *Mar del Sur*, Lima,
1949 8, 49-55.
1968 *César Vallejo*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- FARIAS, Víctor. "La estética de César Vallejo", *Araucaria*, Madrid, 25,
1984
- FERRARI, Américo. *El universo poético de César Vallejo*, Caracas, Monte
1972 Avila.
- FRANCO, Jean. *César Vallejo. The dialectics of poetry and silence*, New
1976 York, Cambridge University Press.
- HENDERSON, Carlos. "Por una poética en la crítica vallejana: las leyes del verso en
1987 Vallejo", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, 25, 81-87.
- MARIATEGUI, José Carlos. "El proceso de la literatura", *7 ensayos de interpretación
1969 de la realidad peruana*, 16a. ed., Lima, Empresa Editora Amauta.
- MCDUFFIE, Keith. "Beyond dialectics: Language and Being in *Poemas humanos*", *Co-
1985 Textes*, Montpellier, 10,
- MONGUIO, Luis. *César Vallejo. Vida y obra*, 2a. ed., Lima, Perú Nuevo.
S/F
- ORREGO, Antenor. *Mi encuentro con César Vallejo*, Bogotá, Tercer Mundo,
1989 Editores.
- OVIEDO, José Miguel. "Vallejo entre la vanguardia y la revolución", Julio
1974 Ortega (ed.), *César Vallejo*, Madrid, Taurus, 405-416.
- PAOLI, Roberto. *Mapas anatómicos de César Vallejo*, Firenze, D'Anna.
1982



- PINTO GAMBOA, Wili F. *César Vallejo: en torno a España*, Lima, Cibeles.
1981
- PODESTA, Guido. *César Vallejo: su estética teatral*, Valencia, Institute for
1985 the Study of Ideologies & Literature.
- SALOMON, Noël. "Algunos aspectos de lo 'humano' en *Poemas humanos*", Julio
1974 Ortega (ed.), *César Vallejo*, Madrid, Taurus, 289-334.
- SICARD, Alain. "Contaducción y vuelco materialista en la poesía de César Vallejo (antes
1972 de *Poemas humanos*)", *Seminaire César Vallejo - Analyses des Textes*,
Poitiers, Centre de Recherches Latino Americaines de l'Université de Poitiers,
59-85 (Traducción de Carlos Henderson).
- 1982 "Pensamiento y poesía en *Poemas humanos* de César Vallejo: la dialéctica
como método poético", *Socialismo y Participación*, 19, 97-103.
- 1988 "El doble en la obra de César Vallejo", Varios, *Caminando con César Vallejo*,
Lima, Editorial Perla-Perú, 275-286.
- SOBEJANO, Gonzalo. "Poesía del cuerpo en *Poemas humanos*", Julio Ortega
1974 (ed.), *César Vallejo*, Madrid, Taurus, 335-346.
- VALLEJO, Georgette de. "Apuntes biográficos de César Vallejo", César Va-
1974 llejo, *Obra poética completa*, Lima, Mosca Azul.
- 1978 *Allá ellos, allá ellos, allá ellos*, Lima, Zalvec Editores.
- VARIOS, *Caminando con César Vallejo*, Lima, Editorial Perla-Perú.
1988
- VELAZQUEZ ROJAS, Manuel. *Zoología poética de César Vallejo*, Tesis
1976 doctoral, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- VIDTS, Carlos de. *Lo que ellos han visto en Rusia*, Santiago de Chile,
1932 Editorial Ercilla.
- YURKIEVICH, Saúl. *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*,
1971 Barcelona, Editorial Barral.



3. GENERAL

- ALTHUSSER, Louis. *La revolución teórica de Marx*, 3a. ed., Buenos Aires, 1971 Siglo XXI Argentina Editores.
- 1974 *Escritos*, Barcelona, Editorial Laia.
- BECKER, George J. *Documentos del realismo literario*, Caracas, Ediciones 1975 de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela.
- BOISDEFFRE, Pierre de. *Historia viva de la literatura francesa de hoy* 1960 (1938-1958), Santiago de Chile, empresa Editora Zig-Zag.
- CARPENTIER, Alejo. *Tientos y diferencias*, 3a. ed., Montevideo, Arca Editorial. 1967
- CASTELNUOVO, Elías. *Lo que yo vi en Rusia*, Buenos Aires, Editorial Claridad. 1932
- 1935 *El arte y las masas*, Buenos Aires, Editorial Claridad.
- CAUDWELL, Cristóbal. *Una cultura moribunda: la cultura burguesa*, México, 1970 Editorial, Grijalbo.
- CHIARINI, Paolo. *La vanguardia y la poética del realismo*, Buenos Aires, 1964 Ediciones La Rosa Bindada.
- DRIEU LA ROCHELLE, Pierre. *El escritor político*, Buenos Aires, Ediciones 1978 Letracierta.
- DUROZOI, G.; LECHERBONNIER, B. *El surrealismo*, Madrid, Ediciones 1974 Guadarrama.
- ENGELS, Federico. *Ludwig Feuerbach y el fin de la filosofía clásica alemana*, 1975 Moscú, Editorial Progreso.
- FLORES GALINDO, Alberto. *La agonía de Mariátegui. La polémica con la* 1982 *Komintern*, 2a. ed., Lima, DESCO.
- GARGUREVICH, Juan. *Nuevo manual de periodismo*, Lima, Editorial Causachun. 1987
- GARRIDO PALLARDO, F. *Los orígenes del romanticismo*, Barcelona, Editorial Labor. 1968



- GIDE, André. *La literatura comprometida*, Buenos Aires, Editorial Schapire.
1956
- GORKI, M; ZHDANOV, A. A. *Literatura, filosofía y marxismo*, México, Editorial
1968 Grijalbo.
- JAKOBSON, Roman. *El caso Maiakovski*, Barcelona, Icaria Editorial.
1977
- LENIN, V. I. *Materialismo y empiriocriticismo*, 2a. impresión, Pekín,
1975 Ediciones en Lenguas Extranjeras.
1976 *La literatura y el arte*, Moscú, Editorial Progreso.
- LUNACHARSKI, Anatoli Vasilievich. *Las artes plásticas y la política en la*
1968 *Rusia revolucionaria*, Barcelona, Editorial Seix Barral.
- LUXEMBURGO, Rosa. *Escritos sobre arte y literatura*, La Habana, Editorial
1985 Arte y Literatura.
- MARIATEGUI, José Carlos. "Aniversario y balance", *Amauta*, Lima, 17, 1.
1928
1969 *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*, 16a. ed., Lima,
Empresa Editora Amauta.
1984 *Correspondencia*, Lima, Empresa Editora Amauta, 2 tomos.
- MARX, Carlos. *El capital. Crítica de la economía política*, 5a. reimpresión,
1972 México, Fondo de Cultura Económica, 3 tomos.
- MARX, C.; ENGELS, F. *Textos sobre la producción artística*, Madrid, Alberto
1972 Corazón Editor.
1973. *Correspondencia*, Buenos Aires, Editorial Cartago.
1975 *Cuestiones de arte y literatura*, Barcelona, Editorial Península.
- MESEGUER ILLAN, Diego. *José Carlos Mariátegui y su pensamiento revolucionario*,
1974 Lima, IEP Ediciones.
- MORAWSKI, Stefan. *Reflexiones sobre estética marxista*, México, Ediciones Era.
1977
- NADEAU, Maurice. *Historia del surrealismo*, Barcelona, Ediciones Ariel.
1972



- SADOUL, Georges. *El acorazado Potiomkin*, México, Ediciones Era.
1965
- SALAZAR BONDY, Augusto. *Historia de las ideas en el Perú contemporáneo*,
1965 Lima, Francisco Moncloa Editores.
- SANCHEZ VAZQUEZ, Adolfo. *Las ideas estéticas de Marx*, 2a. ed., La Habana,
1973 Instituto Cubano del Libro.
- 1975 *Estética y marxismo*, 2a. ed., Ediciones Era, 2 tomos.
- TROTSKI, León. *Literatura y revolución*, Buenos Aires, Jorge Alvarez Editor.
1964
- VARIOS (A. Cándido, R. Gutiérrez Girardot y otros). *La literatura latinoamericana
1985 como proceso*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- VIÑAS, David. *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a
1971 Cortazar*, Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte.

