

# Inti: Revista de literatura hispánica

---

Volume 1 | Number 36

Article 9

---

1992

## Vallejo: Herencia ideal y herencia creadora

Roberto Paoli

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>



Part of the [Fiction Commons](#), [Latin American Literature Commons](#), [Modern Literature Commons](#), and the [Poetry Commons](#)

---

### Citas recomendadas

Paoli, Roberto (Otoño 1992) "Vallejo: Herencia ideal y herencia creadora," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 36, Article 9.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss36/9>

This Estudio is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in *Inti: Revista de literatura hispánica* by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact [elizabeth.tietjen@providence.edu](mailto:elizabeth.tietjen@providence.edu).

## VALLEJO: HERENCIA IDEAL Y HERENCIA CREADORA

Roberto Paoli  
Università Degli Studi, Firenze

César Vallejo estuvo zarandeado entre un marxismo de consignas y un marxismo de nebulosas. Se deben al primero sus peores páginas en prosa; al segundo, algunos de sus mejores poemas. Vallejo mismo, en *El arte y la revolución* — obra inacabada y, tal vez, por eso mismo contradictoria —, habla expresamente de imperativos y consignas específicas del intelectual revolucionario.<sup>1</sup> En los años de su mayor dependencia ideológica, afortunadamente pocos, situables entre 1929 y 1931,<sup>2</sup> escribió y publicó sus cosas más endeables o discutibles. La novela *El tungsteno* es un notable documento del sentimiento indigenista, pero literariamente tiene escaso valor. El libro de viajes por la Unión Soviética, *Rusia en 1931*, ofrece mayores estímulos para el conocimiento de Vallejo, pero, junto a capítulos de indudable interés, encontramos otros en que el autor parece estar del todo obcecado: y eso ocurre cuando da crédito (o finge dar crédito) a las explicaciones prefabricadas que le dan sus acompañantes o cuando cae víctima de esquematismos y simplificaciones, hoy día casi increíbles.<sup>3</sup> No obstante, en este libro no todo es obcecación. Al contrario, en varios puntos, resulta ser una acusación inconsciente, o tal vez solapada, contra el régimen soviético.<sup>4</sup> En el cap. X nuestro escritor pone el dedo en la llaga al denunciar “la lepra burocrática” del estado estaliniano y, aunque al final acepta la explicación oficial que hace responsables de la situación a los funcionarios zaristas “convertidos” al Sóviet, se atreve a afirmar que “realmente, Stalin y sus compañeros deberían extirpar cuanto antes, y cueste lo que cueste, una tamaña epidemia social como es el funcionarismo subalterno”, puesto que “la arbitrariedad, la rutina, la indolencia y el despotismo se han entronizado detrás de cada escritorio y de cada ventanilla” y “no basta la voz de alarma que constantemente lanza el partido contra este mal de régimen”. En el cap. XII las descripciones

del hambriento, del infernal mercado de Smolensky y de los campesinos que rezan en la Iglesia del Salvador de Moscú (“todo en ellos está henchido de tragedia”) se traducen en duros cargos contra el régimen. Aunque Vallejo pretende racionalizar y justificar, no lo consigue fácilmente, ya que los espectáculos que nos pone delante de los ojos, representados con fuerza y evidencia de imágenes, denuncian bien a las claras lo despiadado de las transformaciones sociales de aquellos años. Por consiguiente, un poema como *La rueda del hambriento* puede haberle sido sugerido por la insospechable realidad soviética, no menos que por la realidad peruana, española o francesa.<sup>5</sup>

El libro *Rusia en 1931* demuestra paladinamente que la sociedad soviética era un verdadero *gulag* de hombres esclavizados por un enorme Leviathán, que imponía como único deber el trabajo, como única familia la fábrica y como único fin la producción.<sup>6</sup> Lo que pasa es que Vallejo veía en este tipo de sociedad una forma de convivencia más avanzada y más armonizada que la de las sociedades individualistas occidentales: “todo es aquí sobrio, esencial, veraz, pudoroso, franco, fraterno” (cap. IX). En esta óptica es perceptible el substrato andino, indio, de las expectativas sociales y políticas de Vallejo: el régimen estaliniano se parecía en algunos aspectos esenciales, incluso en el sistema de trabajos forzados, al estado del Inca, que los primeros marxistas latinoamericanos, allá por los años veinte y treinta, estaban glorificando, declarándolo el único régimen de justicia que había tenido América en toda su larga historia. En Rusia Vallejo ve realizarse, o por lo menos aproximarse, el añorado retorno de la justicia del Inca. Siempre me he inclinado a leer este libro del poeta peruano como una proyección de su utopía política: utopía que en Rusia, según nuestro autor, estaba en trance de traducirse en realidad, dentro de un tiempo razonable, gracias a la sabiduría infinita del Sóviet y a los esfuerzos sublimes de la vanguardia bolchevique.

Vallejo fue un hombre profundamente ético. En su fe en el proceso soviético no hubo el menor asomo de interés personal. Las equivocaciones fueron una consecuencia de su candorosa utopía, que sintió la urgencia de ubicarse y materializarse en una sociedad concreta. Con todo, estos deslumbramientos de su compromiso político no afectaron casi para nada a su poesía, puesto que Vallejo supo mantenerla al margen de todo partidismo. Otros grandes poetas comunistas, como Neruda y Brecht, no manifestaron tanta pureza de conducta literaria. No puede saberse qué tipo de evolución tendría la poesía de Vallejo si hubiera presenciado los sucesos de la segunda guerra mundial, pero el hecho es que en ella, tal como se presenta, no se asignan carnés de pertenencia política a ninguno de sus personajes. Los luchadores populares de *España, aparta de mí este cáliz* tienen su manantial poético en esas “nebulosas sentimentales”, en esos “vagos protoplasmas”, en esas “inquietudes constructivas de justicia social”, que le corresponde al poeta crear e insinuar en el corazón humano, y no en esas consignas sectarias que son propias del político.<sup>7</sup>

Por desgracia, *El arte y la revolución*, el texto que hubiera debido recoger la estética del poeta, no llegó a completarse ni a revisarse. En su forma actual se presenta como un conjunto de trozos de artículos que pertenecen a etapas distintas, y por eso mismo, tal vez, no faltan las contradicciones. Por un lado, el autor se adhiere a la plataforma política de organismos como la Unión Internacional de Escritores Revolucionarios y el Bureau Internacional de los Artistas Revolucionarios, ambos con sede en Moscú (pp. 21-23); por el otro, pocas páginas más adelante, parece compartir un pensamiento de Rosa Luxemburg, según el cual “en el verdadero artista, las opiniones políticas importan poco. Lo que importa es la fuente de su arte y de su inspiración y no el fin consciente que él se propone y las fórmulas especiales que él recomienda” (p. 35). En el último capítulo exhorta a los artistas y escritores para que sigan “íntimamente y de cerca las directivas y consignas del Partido Comunista” (p. 123). En un capítulo anterior resume en trece puntos “lo que dicen los escritores soviéticos” (pp. 113-117). Pero lo que dicen ellos y lo que dice el Partido en tema de arte chocan por lo visto con lo que piensa honradamente nuestro escritor, pues siente la necesidad de afirmar en una nota que sería oportuno “añadir al final una especie de crítica de lo que dicen esos escritores” (p. 117). En el primer capítulo se confiesa contrario a la disociación entre ideas y actos, ya que esta separación le parece típica del mundo burgués (p. 15), pero en otro lugar recuerda a los críticos empíricos y ramplones que en la obra de arte acontece un fenómeno de alquimia, de transmutación, y que no debe buscarse en ella una copia literal de la vida del artista (p. 48). Los dos primeros capítulos hablan específicamente de imperativos y consignas tácticas de todo intelectual revolucionario, pero más adelante, en un capítulo muy divertido, el autor arremete contra “los doctores del marxismo... que para decidirse a reír o llorar ante un transeúnte que resbala en la calle, sacan su *Capital* de bolsillo y lo consultan” (p. 91).<sup>8</sup> Como puede verse, no obstante las vacilaciones y las verdaderas contradicciones, que Vallejo indudablemente habría eliminado al revisar la obra, en *El arte y la revolución* prevalece una actitud libre, independiente, crítica, que no era nada frecuente entre los intelectuales comunistas de su tiempo y que se afirmaría paulatinamente sólo después de la segunda guerra mundial.

Es una lástima que Vallejo no llegara a redactar una estética orgánica, puesto que sus artículos y el mismo *El arte y la revolución*, una vez depurados de sus lacras paleomarxistas, contienen todas las premisas de una postura personal y estimulante. A falta de esta obra, es aconsejable rastrear los motivos dispersos de tal estética y organizarlos en un diseño coherente.

Hombre ético, Vallejo fue partidario de lo auténtico también en el campo del arte. Creyó que la literatura socialista recobraría esa autenticidad humana, esa emoción vital que la literatura burguesa había perdido desde el siglo pasado.<sup>9</sup> Grandes creadores como los arquitectos de las pirámides egipcias, los pintores del Renacimiento, Bach, Beethoven, etc., pertenecen de derecho a ese

arte socialista, interhumano y universal, que siempre existió y no es solamente un fenómeno que hay que situar en el porvenir.<sup>10</sup> El arte bolchevique, o arte proletario, según lo llama otras veces, arte “de propaganda y agitación”, aunque transitoriamente necesario, está destinado a desaparecer en cuanto deje de servir a la transformación económica y social.<sup>11</sup> En *Apuntes para un estudio*<sup>12</sup> el arte bolchevique está asimilado al arte fascista, siendo ambos artes de tendencia. En los mismos apuntes el autor define su poesía, junto con la de Neruda, sirviéndose del término *verdadismos*, que era otra forma, aunque seguramente provisional, de aludir a una poética de lo auténtico. Auténtico no fue Maiakovsky, quien, según Vallejo, no llegó a ser nunca íntimamente socialista: su conversión fue exterior y, por lo tanto, sus versos, que fingían certezas que no tienen, son sólo histriónicos, declamatorios, faltos de genuino calor humano.<sup>13</sup>

Sólo una nueva sensibilidad puede producir una poesía nueva. Las novedades formales de superficie no bastan.<sup>14</sup> Para Vallejo el elemento innovador de una postura intelectual realmente revolucionaria era el abandono no sólo de la torre de marfil sino del mismo retraimiento meditativo o estudioso, a fin de operar siempre cerca de la vida en carne y hueso: consideraba ese vitalismo, cuyo maestro reconocía sin disputa en Walt Whitman, como el oxígeno mismo de la verdadera poesía.<sup>15</sup> En Europa, donde, como dice en una carta, se ha “escamoteado a tal punto la vida, que no se la encuentra en ninguna parte”,<sup>16</sup> seguía imperando, según él, “el literato a puerta cerrada, [que] no sabe nada de la vida”,<sup>17</sup> perteneciera o no perteneciera a la vanguardia. Vallejo criticó severamente la vanguardia europea, desde el futurismo hasta el surrealismo, si bien a partir de *Trilce* había tomado parte en ella en cierta medida, sea por sus relaciones intelectuales, sea por su mismo lenguaje poético. De la vanguardia, rechazaba las actitudes que le parecían un mero juego, y rehuía ese espíritu de cenáculo que perpetuaba, a su manera de ver, las poses decadentistas.<sup>18</sup> Fue crítico, igualmente inflexible, de las posturas intelectuales hispanoamericanas, que reputaba superficiales y afectadas de arribismo.<sup>19</sup> Del creacionismo de Vicente Huidobro dejó dicho en una nota que, aunque debe reconocerse que “no copia la vida, sino que la transforma...”, debe reconocerse también que “la transforma viciándola, falseándola”.<sup>20</sup> En general, desconfió de los vanguardistas hispanoamericanos tanto como de los europeos.<sup>21</sup>

Para Vallejo el arte era tan inviolable como la vida. Llegó a afirmar que el objeto artístico no tolera intervenciones censorias, pues “un poema es una entidad vital mucho más orgánica que un ser orgánico en la naturaleza. A un animal se le amputa un miembro y sigue viviendo. A un vegetal se le corta una rama y sigue viviendo. Pero si a un poema se le amputa un verso, una palabra, una letra, un signo ortográfico, muere”.<sup>22</sup> Ni siquiera juzgaba legítima una sujeción servil a la gramática, ya que “la gramática, como norma colectiva en poesía, carece de razón de ser. Cada poeta forja su gramática personal e intransferible, su sintaxis, su ortografía, su analogía, su prosodia, su semántica”.<sup>23</sup> Defendiendo tan alto grado de libertad frente a la *langue*, Vallejo defiende el

derecho a la ruptura formal, los fueros de la expresividad personal, casi podría decirse lo específico del expresionismo. Por eso mismo, según sostiene en un artículo, los poetas que trabajan — como es obvio — con palabras y que saben transmitir mediante ellas — como es menos obvio — “el tono o el ritmo cardíaco de la vida”, son realmente intraducibles<sup>24</sup>: intraducibles como es, por esencia, intraducible cualquier escritura expresionista. En los ya citados *Apuntes para un estudio* hace consistir el expresionismo en la fiel adhesión a lo inmediato vital y en la exclusión de la “palabrería”, de la “cosquilla verbal”. Esto es algo más que su acostumbrada polémica contra el artificio y la retórica: es una aproximación aclaratoria a su propia poética.

España (la renovada España de la democracia) tiene motivos especiales de conmoción y gratitud hacia un hombre que se sintió, más allá de las señas del pasaporte, tan entrañablemente español, y vivió la tragedia de España como su propia tragedia. Y sin embargo, no puede consistir principalmente en eso, en su fuerza de emblema político, la gloria actual de Vallejo. No cabe duda de que su compromiso debe recordarse hoy día más por su herencia creadora que por su herencia estrictamente ideal, aunque, por cierto, en la conciencia del poeta, se trató del mismo compromiso, que fue político, moral y literario, al mismo tiempo. En realidad, la única revolución que podía estar a su alcance residía en el lenguaje, y él supo crear de veras un lenguaje admirablemente ajustado a su profunda renovación interior, renovación que constituía un trance necesario, según lo que recomendaba en una carta, para realizar una poesía hecha de contenido vital y no de palabras y metáforas huera: “Y, sobre todo, hay que destruirse a sí mismo y, después, lo demás. Sin el sacrificio previo de uno mismo, no hay salud posible”.<sup>25</sup> Su compromiso ideológico hoy puede discutirse, o disminuirse, después del fracaso, parcial o total, de todos los socialismos reales y el actual colapso de la ideología marxista. Lo que permanece y dura, con plena vigencia, es su lenguaje poético expresionista, uno de los más humanamente vivos de la poesía hispánica de este siglo.

## NOTAS

1 *El arte y la revolución*, Mosca Azul, Lima 1973, p. 16 y p. 21.

2 La plena adhesión al marxismo, aunque venía de lejos, se produce en 1928, a continuación del momento de su mayor pobreza material, agravado por un período de enfermedad que la misma indigencia probablemente ocasionó, y a continuación asimismo del primer viaje a Rusia. Ver las cartas n. 132, 133, 135 y 137 del *Epistolario general*, Pre-textos, Valencia 1982. En la carta n. 144, dirigida a Pablo Abril de Vivero y fechada 27-XII-1928, hace esta significativa aclaración: “Voy sintiéndome revolucionario y revolucionario por experiencia vivida, más que por ideas aprendidas”. Y en carta a su hermano Néstor (n. 169): “He sufrido mucho... He cambiado mucho...”. A Juan Larrea

le confiesa, ya en 1932 (carta n. 211): “En cuanto a lo político, he ido a ello por el propio peso de las cosas y no ha estado en mis manos evitarlo”. Como puede verse, Vallejo explica su adhesión al marxismo como una consecuencia ineludible más bien que como una elección racional. No deja de ser curioso (y al mismo tiempo revelador) que en una carta a su hermano Víctor (n. 148), escrita el 18 de junio de 1929, lo ruegue y lo suplique que le mande decir a su nombre una misa al apóstol Santiago, patrón de su pueblo nativo, para que lo saque bien de un asunto. Eso demuestra que las profesiones de fe no suelen arrojar luz suficiente sobre las profundidades anímicas.

3 Ver, por ejemplo, el diálogo con la obrera de la fábrica de caramelos (cap. II), la reunión con los escritores bolcheviques (cap. VIII), etc.

4 Y sigue siendo una acusación, si bien Vallejo se ha autocensurado bastante, al incluir en el libro, su reportaje aparecido originariamente en la revista *Bolívar*. Confróntese, por ejemplo, el artículo “Filiación del bolchevique” (ahora en *Desde Europa. Crónicas y artículos*, edición de Jorge Puccinelli, Lima 1987, pp. 414-416) con el cap. XI de *Rusia en 1931*. Lo mismo pasa con el artículo “La verdadera situación de Rusia”, publicado al principio en *Mundial* (ahora en *Desde Europa*, cit., pp. 362-364), que presenta un cuadro mucho más objetivo que el libro.

5 Entre la realidad social que se ofrece a los ojos de Vallejo y sus legítimas dudas de hombre inteligente siempre se interpone el acompañante, el guía, quien, debidamente catequizado, tiene una respuesta ya lista para cualquier pregunta. A veces la *mise en scene* es descarada y Vallejo parece no darse cuenta, como sucede, en el cap. IX, con la pareja del albañil y de la correctora de pruebas de la *Pravda*, quienes recitan indudablemente una comedia edificante preparada para el turista. Vallejo viajó a Rusia en 1928 con la secreta intención de buscar un trabajo, aunque fuera manual (nótese con qué diligencia, en su visita a la fábrica de caramelos, cap. II, pregunta por los derechos del trabajador extranjero), y halló que lo consideraban un turista burgués que en el mundo obrero debía pagar duro (hotel, taxi, intérprete, teatros, etc.) su diferencia de clase social.

6 La imagen implícita del *gulag*, que se haría explícita y se divulgaría a partir de Solzenicyn, surge asimismo del significativo diálogo con dos ferroviarios contrarios al régimen (cap. X), no obstante que Vallejo les reproche que no entienden el sentido de la revolución.

7 Cfr. *El arte y la revolución*, ed. cit., pp. 45-46; *Desde Europa*, cit., pp. 133-134, 253-255, 304-306, etc.

8 El trozo procede, con cortes importantes, de un artículo de 1929, “Las lecciones del marxismo”, que es una de las páginas más lúcidas escritas por Vallejo contra los “marxistas gramaticales” y el estancamiento estalinista (ver *Desde Europa*, cit., pp. 322-323).

9 Cfr. “Ejecutoria del arte socialista”, primero en la revista *Varietades*, 6-X-1928 (ahora está recogido en *Desde Europa*, pp. 308-310) y luego, con cambios, en *El arte y la revolución*, pp. 28-29.

10 Cfr. “¿Existe el arte socialista?”, *El arte y la revolución*, pp. 37-42. Vallejo le debe a Antenor Orrego muchos estímulos que le sirvieron para su poética de la autenticidad, como lo reconoce en el *cuaderno verde*: “Antenor Orrego define en el

prefacio de *Trilce* admirable y profundamente el arte socialista” (*El arte y la revolución*, p. 139).

11 Cfr. “Ejecutoria del arte bolchevique”, *El arte y la revolución*, pp. 26-27.

12 *El arte y la revolución*, pp. 159 ss.

13 Cfr. “Un reportaje en Rusia. VI: Vladimiro Maiakovsky”, publicado en la revista *Bolívar*, I-V-1930 (hoy puede leerse en *Desde Europa*, pp. 412-414). Esa crítica tan demoledora del poeta soviético no fue incluida prudencialmente en *Rusia en 1931*. Pasó, en cambio, a *El arte y la revolución* con el título “El caso Maiakovsky” (pp. 104-109) y con algunas atenuaciones que no modifican la substancia de la crítica.

14 “Poesía nueva”, *Favorables París Poema*, n. 1, julio de 1926 (ahora en *Desde Europa*, pp. 140-141). Luego pasó a *El arte y la revolución*, pp. 100-101.

15 Cfr. “La nueva poesía norteamericana”, *Desde Europa*, p. 373.

16 “Carta a Alcides Spelucín”, 28-XII-1929, *Epistolario general*, p. 211.

17 “Literatura a puerta cerrada”, publicado en la revista *Varietades*, 26-V-1928 (ahora en *Desde Europa*, pp. 283-284). Luego se incluyó, con notables variantes, en *El arte y la revolución*, pp. 84-85.

18 Ver, principalmente, “Autopsia del superrealismo”, *Desde Europa*, pp. 399-402, y *El arte y la revolución*, pp. 72-79; “Estética y maquimismo”, pp. 54-56.

19 Ver, principalmente, “La juventud de América en Europa”, *Desde Europa*, pp. 324-325; “La megalomanía de un continente”, *Ibid.*, pp. 327-328; “Carta a Pablo Abril de Vivero”, 27-IV-1930, *Epistolario general*, p. 223.

20 *El arte y la revolución*, p. 13 (nota).

21 Cfr. “Carta a José Varallanos”, 24-X-1928, *Epistolario general*, p. 186.

22 *Favorables París Poema*, n. 2, oct. de 1926. Luego en *El arte y la revolución*, p. 62.

23 “Regla gramatical”, *El arte y la revolución*, p. 64.

24 “La nueva poesía norteamericana” (*Desde Europa*, pp. 371-374). Luego parcialmente incluido en *El arte y la revolución*, pp. 69-71.

25 “Carta a Pablo Abril de Vivero”, 18-IV-1928, *Epistolario general*, p. 175.