

CONVERGENCIAS Y DIVERGENCIAS CON LA
ESCRITURA LÍRICA
APUNTES SOBRE LA POÉTICA Y POLÍTICA
DE LOS TEXTOS NARRATIVOS DE CÉSAR
VALLEJO

Kevin PERROMAT,
Université de Picardie Jules Verne
CERCLL - EA 4283

En este artículo se abordan los denominados «poemas de París» a partir de uno de los aspectos que han recibido una atención comparativamente menor en el estudio de la obra de Vallejo: su producción narrativa y de relatos. Esto implica leerlos no sólo dentro del conjunto de la trayectoria poética de Vallejo, es decir a la luz de los poemarios precedentes, sino además ampliar esta lectura a otra faceta, sin lugar a dudas menos influyente y reconocida a la sombra de cumbres líricas como son los *Heraldos negros* o *Trilce*, pero no por ello de menor interés para la comprensión global de su obra. Abordaremos, por consiguiente, algunos de los aspectos más significativos a la hora de considerar el conjunto ficcional o narrativo más allá de las innegables divergencias —obvias, por ejemplo en términos de legibilidad o de accesibilidad, o, si se prefiere, de ruptura de las convenciones de género respecti-

Convergencias y divergencias con la escritura lírica

vas— a partir de una lectura cruzada de estos materiales diversos. En definitiva, trataremos de analizar la escritura de Vallejo como una unidad hipotética que incluiría tanto los modos narrativos y ficcionales como las técnicas y características formales más representativas de su producción estrictamente lírica.

Por razones de espacio y dada la complejidad del conjunto de la producción en ambas vertientes de la obra vallejeana, limitaremos esta lectura cruzada a determinados aspectos que nos parecen especialmente emblemáticos o sintomáticos, así como citaremos solamente algunos ejemplos de los numerosos posibles para tratar de mostrar las confluencias subyacentes a la aparente disparidad: en las inquietudes temáticas (la soledad, el dolor, la muerte, el indigenismo, la denuncia social, la enfermedad, etc.), en las estrategias textuales (la elipsis, la denotación oblicua, la disseminación semántica, las contradicciones, la paradoja, la ironía, el humor negro, etc.) o más generalmente en la actitud que evidencian frente al lenguaje (considerado insuficiente o inadecuado) o en su dimensión política (una interpretación ideológica de la voluntad manifiesta de ir al encuentro del otro y su compromiso socialista y humanista frente a los poderes opresores de su tiempo)¹.

En un primer momento, examinaremos las diferencias más inmediatas entre las narraciones y los poemarios, a partir de su aparentemente opuesto grado de legibilidad, tratando de mostrar hasta qué punto comparten, sin embargo, una misma intención hermética, que incluye estrategias antigramaticales o antirreferenciales comunes, aun cuando ésta haya sido modulada por las diferentes reinterpretaciones que realiza Vallejo de los géneros que hereda o se apropia. En efecto, una confrontación de algunas constelaciones de significantes y motivos temáticos, aspecto al que consagraremos la segunda parte de este trabajo, nos permitirá calibrar las homologías y las confluencias de la lengua de Vallejo más allá de las mencionadas diferencias en términos de exigencias genéricas.

¹ Al hilo de esto último, tratamos de privilegiar los elementos susceptibles de entrar en relación con la noción primera del programa del CAPES 2018: «Lugares y formas de poder», así como con la temática cuarta «El encuentro con el otro»; ángulos de interpretación que nos parecen ideales para el asunto que nos ocupa.

KEVIN PERROMAT

Concluiremos, brevemente, con lo que constituye la piedra de toque del compromiso con los otros y la crítica de la lengua (y de la literatura) como «lugar(es) de poder» y que conforma la unidad de la escritura de Vallejo: una poética y una política herméticas que se nutren de contradicciones y paradojas irresolubles en última instancia a cualquier clave interpretativa estable, pero que fundan su validez universal en argumentos que apelan a la autenticidad y coherencia de su voz literaria.

Añadimos una última precisión: la confrontación entre el corpus lírico y el narrativo, como cualquier otra empresa bajo el signo de Vallejo, estaría incompleta sin ese otro «terciario brazo» que constituyen el pensamiento literario y político volcado en su obra periodística, ensayística o de prosa reflexiva. En este sentido, son especialmente interesantes los cuadernos publicados póstumamente bajo los títulos de *Contra el secreto profesional* y *Arte y Revolución*, así como los textos reunidos en la recopilación de los artículos completos (*Desde Europa. Crónicas y artículos 1923-1938*). Por esta razón, aunque no son objeto directo de nuestro análisis, aludiremos puntualmente a ellos².

DIVERGENCIAS FORMALES PARADÓJICAS. OSCURIDAD, CLARIDAD Y NUEVAMENTE OSCURIDAD

Es uno de los tópicos más consolidados de la crítica hablar de la oscuridad de la obra de Vallejo que tendría su apogeo en *Trilce*, y que, aunque en menor grado, serviría para calificar la totalidad de su producción lírica hasta *España, aparta de mí este cáliz*. Este hermetismo característico del verso vallejiano, no superable como podría esperarse recurriendo al desciframiento de una posible clave subyacente, o de un código simbólico estable oculto bajo una oblicuidad o contradicción generalizadas, se traduce en una indeterminación interpretativa que causa un desasosiego palpable en lectores y estudiosos.

² La Fundación del BBVA en Perú, dispone de una biblioteca virtual que incluye muchas de las obras a las que haré referencia, así como la correspondencia y diferentes ediciones de los poemarios de Vallejo:

<http://fundacionbbva.pe/conocenos/biblioteca/page/2/>

Convergencias y divergencias con la escritura lírica

El profesor Julio Ortega que ha estudiado y enseñado durante décadas la obra de Vallejo, confesaba en una obra reciente³ que siempre termina cada seminario o trabajo crítico con la sensación de una mayor dificultad y una mayor ignorancia en cuanto a la significación final de los poemas, puesto que, cada vez, estos revelaban nuevos horizontes interpretativos y estos últimos a su vez se demuestran polisémicos y contradictorios. Parece difícil no mostrarse de acuerdo con Ortega, ante versos como éstos:

Acaba de sentarse más acá,
a un cuerpo de distancia de mi alma,
el que vino en un asno a enflaquecerme;
acaba de sentarse de pie, lívido⁴.

Frente a esta oscuridad o hermetismo innegables, parece comprensible calificar la obra narrativa o la prosa periodística de Vallejo de «claras» o, si se prefiere, de «legibles» con respecto a la faceta lírica; ortodoxas en principio a las convenciones más tradicionales del periodismo (por ejemplo, la crónica mundana, la reseña cultural) y de la literatura. Una rápida comprobación del inicio de la «novela proletaria» de Vallejo, *El tungsteno* (1931) nos puede servir para ilustrar este punto:

Dueña, por fin, la empresa norteamericana Mining Society, de las minas de tungsteno de Quivilca, en el departamento del Cuzco, la gerencia de Nueva York dispuso dar comienzo inmediatamente a la extracción del mineral.

Una avalancha de peones y empleados salió de Colca y de los lugares del tránsito, con rumbo a las minas. A esa avalancha siguió otra y otra, todas contratadas para la colonización y labores de minería. La circunstancia de no encontrar en los alrededores y comarcas vecinas de los yacimientos, ni en quince leguas a la redonda, la mano de obra necesaria obligaba a la empresa a llevar, desde lejanas aldeas y poblaciones rurales, una vasta indiana, destinada al trabajo de las minas⁵.

³ Julio Ortega. *César Vallejo. La escritura del devenir*, 2ª ed., Madrid, Taurus, 2015.

⁴ César Vallejo, «Acaba de pasar el que vendrá», in *Obra poética completa*, Introducción Américo Ferrari, Madrid, Alianza Editorial, 2006, p. 240.

⁵ César Vallejo, *El tungsteno. Paco Yunque*, Buenos Aires, Stockcero, 2007, p. 3.

Ahora bien, tras una lectura más atenta, las fronteras entre los géneros distan de ser tan claras tanto en términos de legibilidad, como de determinación interpretativa. La producción narrativa de Vallejo incluye un corpus disparejo y problemático, una buena parte del cual, al igual que sucede con la producción lírica o ensayística, fue publicada de manera póstuma, lo cual tiene como consecuencia más inmediata no sólo la de arrojar dudas irresolubles sobre el carácter definitivo de las versiones conocidas, sino también la decisión de publicarlos en uno u otro volumen póstumo, lo que implica de por sí una adscripción genérica. El corpus publicado en 1967 como *Las novelas y cuentos completos*, en la edición supervisada por Georgette de Vallejo comprende el volumen misceláneo *Escalas, Fable salvaje* (una novela corta), *El tungsteno* (novela), *Hacia los reinos de sciris* (novela histórica, posiblemente incompleta, publicada por entregas), «Sabiduría», un relato o capítulo de una novela –perdida o finalmente no escrita– que había sido publicado previamente en una revista, así como varios relatos publicados póstumamente o inéditos, entre los cuales el más reconocido es *Paco Yunque* (hasta el punto de haber sido objeto de ediciones por separado).

Otra de las razones de esta dificultad a la hora de delimitar la producción narrativa, estriba en las posiciones mismas del proyecto vallejiano de subversión de la tradición lingüística y heredada, que incluye evidentemente los mismas convenciones genéricas. Así, *Escalas* (o *Escalas melografiadas*) de 1923 incluye desde prosas y estampas poéticas de clara filiación modernista o inspiración vanguardista, hasta relatos más convencionalmente narrativos. Igualmente, algunos de los textos póstumos especialmente de *Contra el secreto profesional* pueden ser leídos como apólogos o ficciones alegóricas; por otra parte, entre los fragmentos publicados al final de este mismo volumen, encontramos textos muy breves ante los que cabe la duda de si debemos leerlos como versos libres, aforismos o lo que hoy día podríamos calificar de microrrelatos. Sirva de ejemplo éste, en francés en el original: «Je

m'aperçois bien qu'en ce moment on mange dans mon cœur»⁶.

Igualmente, no es infrecuente encontrar pasajes de manifiesta tonalidad lírica insertos en estos textos en principio narrativos. Así, por ejemplo, en *Fabla Salvaje*, novela corta que a primera vista se presenta como formalmente tradicional —con un narrador omnisciente y un relato de suspense o terror psicológico de inspiración próxima a E. A. Poe o a Henry James—, sorpresivamente nos encontramos con párrafos como éste:

Quando hubo acabado ella de vestirse de negro, la tragedia también acababa de volver a las internas capas de madera de la viga del hogar; volvía de arañar a deshora unos restos olvidados de corteza de aquel alcanfor secular; vagó por tales incisiones y, siempre con el viejo parásito miserable a cuestras, tornó y ocupó su lugar, destino en mano, dale y dale⁷.

Es de destacar que estos injertos operan multidireccionalmente, puesto que, por otra parte, Vallejo traslada regularmente formas prosaicas o coloquiales a sus poemas (recuérdese, por ejemplo poemas como «Considerando en frío, imparcialmente...» de *Poemas Humanos*⁸).

Asimismo, el factor de la capacidad real de publicación y difusión debe ser tenido en cuenta. Si tras su instalación en París en 1923, no volvió a publicar ningún otro poemario como volumen, Vallejo, por el contrario, multiplicó los trabajos de escritura más rentables (corresponsalías, reportajes, traducciones, cuentos para revistas, etc.) y trató constantemente de publicarlos. Indudablemente factores como la legibilidad, la gramaticalidad de estos influía claramente en su suerte editorial, por lo que no es de extrañar que Vallejo prefiriera formas más sutiles de subversión lingüística y literaria para textos que no podían romper excesivamente las expectativas de compradores (y sus públicos lectores) potenciales. Vallejo es, en ocasiones y en determinados aspectos, como acabamos de ver, capaz de mostrar un respeto, si no convencido, al

⁶ César Vallejo, *Contra el secreto profesional*, Lima, Mosca azul, 1973, p. 84.

⁷ César Vallejo, *Fabla salvaje, Novelas y cuentos completos*, Lima, Francisco Moncloa, 1967, pp. 115-116.

⁸ César Vallejo, *Obra poética completa, op. cit.*, pp. 227-228.

menos superficial, formal, hacia el contrato de lectura de los variados géneros en los que escribió: tanto en la novela corta, la crónica de viajes y otras modalidades practicadas con éxito en sus textos periodísticos, etc. No obstante, parece bastante fundado cuestionar esta obediencia a las convenciones genéricas a la luz no sólo de los desbordamientos formales, sino además de una indeterminación interpretativa, originada en un cuestionamiento del lenguaje literario y de las etiquetas, de los nombres que el escritor percibe como impuestos. Esta lectura –sobre la que volveremos– puede ser confirmada tanto por las propias posiciones literarias defendidas públicamente por Vallejo, como por las forma concretas que adoptan sus relatos.

Para no extendernos demasiado, bastaría con traer a colación, como muestra del primer tipo de evidencia, el sarcasmo y la ironía vertidos ante la sugerencia hecha por un académico en su día a Paul Valéry –reputado como poeta oscuro– de que practicase el periodismo y el género novelístico, pues, con ello, se vería obligado a clarificar su estilo y con ello ganarían las letras francesas. La ironía y el sarcasmo con la que Vallejo contesta las implicaciones teóricas de la propuesta del académico son visibles incluso en la entradilla del artículo (donde «Teoría de teorías y todo teoría» descalifica con ecos bíblicos las pretensiones abusivas conferidas por la tradición a los modelos genéricos):

Teoría de teorías y todo teoría. — Exagerada importancia de la educación sobre lo nativo. — Ineficaces palabras de un académico. — Es tan difícil ser claro como ser obscuro. — La sencillez en el arte. — El mérito moral y estético de una obra artística. — El periodismo escuela de claridad⁹.

Más contundentemente, en el cuerpo del artículo concluye categórico:

(...) el mérito intrínsecamente estético y el estilo de una obra de arte no dependen de la voluntad. La aplicación no crea el genio ni le da el tono. Un gran trabajador literario, como Balzac, tiene, a lo sumo, un mérito moral. Y

⁹ César Vallejo, «Invitación a la claridad», *Mundial*, 16/03/1928, in *Desde Europa. Crónicas y artículos periodísticos (1923-1937)*, Antología y edición de Jorge Puccinelli, Lima, Fuente de cultura peruana, 1987, p. 266.

Convergencias y divergencias con la escritura lírica

lo de obscuro y de claro en el arte es también una cuestión temperamental y no volitiva. La aplicación o voluntad de clarificarse carece de sentido en este caso¹⁰.

El segundo tipo de confirmación de la presencia de un hermetismo similar en los textos narrativos –en este caso de subversión de las expectativas creadas por la trama del relato– puede ser encontrado, como decía, en la misma estructura de estos textos, abundantes en elipsis y en finales abiertos, como el de *El tungsteno* –asistimos a la preparación de la revuelta, pero nos quedamos en la víspera de su desarrollo triunfal o fracasado–, o anticlimáticos como, por ejemplo, el del relato *Paco Yunque* –que termina con el llanto inconsolable de su protagonista– o el de la novela ya mencionada *Fabla salvaje*, donde el último capítulo termina con una estampa lírica, cuyas últimas líneas dicen así:

(...) Llorando salía por allí la triste lumbre religiosa, hincábase a duras penas en los fríos peñales del poniente y ganaba por fin hacia lo lejos.

Era el mes de marzo y empezó a llover¹¹.

En nuestra opinión, la dificultad de interpretación de estos finales con respecto a las estructuras narrativas en los que se insertan es análoga al hermetismo irreductible tan característico de los poemas de Vallejo. La diferencia con los textos líricos es, por consiguiente, de grado, más de gramaticalidad que de hermetismo. El estudio de estos puntos de encuentro entre textos de diferentes géneros puede ser asimismo prolongado a través de la observación de redes temáticas y de las constelaciones de significantes, marcadamente comunes a ambas facetas de la producción de Vallejo.

CONFLUENCIAS TEMÁTICAS Y CONSTELACIONES DE SIGNIFICANTES. DEL DOLOR COMPARTIDO AL AMOR DEL OTRO

La poesía de Vallejo está marcada característicamente por una serie de temáticas, que han sido señaladas y examinadas

¹⁰ *Ibid.*, p. 267.

¹¹ César Vallejo, *Fabla salvaje, Novelas y cuentos completos*, op. cit., p. 117.

infatigablemente por los estudiosos de su obra: el dolor, la soledad, la enfermedad, la melancolía, la orfandad, la pobreza, la muerte, Dios, etc. Es característico también que estos grandes temas vallejanos suelen establecer constelaciones de significantes con los que guardan relaciones constantes, aunque inestables y contradictorias –de ahí su carácter hermético. El trabajo de zapa y depuración del poeta peruano opera a partir de oxímoros, paradojas, metonimias esquivas, puesto que lo hace desde un cuestionamiento radical del lenguaje, del «nombre» de las cosas. Es por lo tanto una lengua nueva, adánica, como vieran perspicazmente algunos de sus primeros lectores (por ejemplo en los textos que acompañaron a las dos primeras ediciones de *Trilce* a cargo de Antenor Orrego y José Bergamín¹²), un poeta que escribe como si descubriera el lenguaje y el mundo, como si las herramientas heredadas nos impidieran un conocimiento verdadero de la realidad.

Estos motivos temáticos, herméticos, enigmáticos, están presentes también en la obra narrativa. Es una tarea relativamente sencilla encontrar ejemplos de ello. Así podemos fijarnos en esta lluvia, tan significativa en algunos poemas fundamentales de Vallejo, y que también puntúa melancólicamente algunos de sus relatos y novelas, como en el fragmento que acabamos de ver de *Fabla salvaje*. Del mismo modo el pájaro que se posaba en el techo de la casa al final del poema «Idilio muerto» («Y llorará en las tejas un pájaro salvaje»), donde el sujeto lírico evoca «la andina y dulce Rita», tiene su correlato en la misma novela, al final de una escena nocturna marcada por la fatalidad y la muerte, donde la chola Adelaida, «dulce» y «melancólica» –como es calificada en otro pasaje–, llora la locura de su marido, mientras:

Sobre el techo graznó toda la noche un búho. Hasta hubo dos de tales avechuchos. Pelearon entre ambos muchas veces, en enigmática disputa. Uno de ellos se fue y no volvió¹³.

Esta variante de los dos pájaros que se pelean aparece igualmente en otros relatos, como prueba de la nueva *gramá-*

¹² Reproducidas en la edición de Cátedra a cargo de Julio Ortega: César Vallejo, *Trilce*, edición Julio Ortega, Madrid, Cátedra, 1999. pp. 365-382.

¹³ César Vallejo, *Fabla salvaje, Novelas y cuentos completos, op. cit.*, p. 114.

tica vallejana y de su recursividad. Como decía es relativamente sencillo encontrar estas recurrencias. Como sucede en la producción poética de Vallejo, en los relatos, las cifras (el 0, el 1, el 2, y el 3) componen un sistema hermético, constante, aunque paradójico. El número dos, el doble, la dualidad – así como los objetos aparentados como los espejos– aparecen cargado de oscura fatalidad. Las constelaciones de significantes se organizan en pares de opuestos, en contradicciones irresolubles (Hombre/ Dios, Madre/ Amada, Vida/ Muerte, Cuerpo/ Alma, etc.). Esto es claramente perceptible en el siguiente extracto del relato «Cera» incluido en el volumen *Escalas*.

Y juraría que, al auscultar la relación de avance que desarrollábase entre esos *dos dados* al iniciar su vuelo, lo que hay de más permanente, de más vivo, de más fuerte, de más inmutable y eterno en mi ser, fundidas todas las potencias de la dimensión física, se dio contra sí mismo, y así pude sentir entonces *en la verdad del espíritu, la partida material de esos dos vuelos*, a un mismo tiempo, unánimes¹⁴.

El relato cuenta una partida de juego en la que un tahúr chino, Chale, apuesta y juega y gana indefectiblemente con unos dados trucados, fabricados por él mismo, que adquieren en la narración terribles propiedades mágicas y metafísicas. La muerte ronda toda la escena y termina por aparecer en la figura de un forastero armado con un revólver, con el que apunta a la sien de Chale. Chale, muy a pesar suyo, vuelve a ganar y el relato concluye con un final abierto, elíptico en el que Chale, como Paco Yunque, y tantos otros personajes y finales de Vallejo, lo único que puede hacer es llorar. ¿Cómo no recordar esos otros «Dados eternos» de los *Heraldos negros*? La antítesis Hombre/ Dios del poema aparece en el relato bajo la forma de una oposición entre «materia y espíritu»; presente por otra parte bajo la forma «cuerpo/ alma» en numerosos textos de los «poemas de París». ¿Cómo no evocar las significativas y heterodoxas palabras–para un marxista convencido– pronunciadas por Vallejo en el Segundo Congreso Internacional de Escritores para la defensa de la Cultura de 1937?: «...es necesario que la materia se acerque al espíritu

¹⁴ *Ibid.*, «Cera», p. 75. La cursiva es nuestra.

de la inteligencia, se acerque a ella horizontalmente, no verticalmente, esto es, hombro a hombro»¹⁵.

Aunque los ejemplos de estas figuras o constelaciones de significantes son numerosos nos detendremos brevemente en dos de ellos, que parecen ligados entre sí, y especialmente significativos en cuanto a las homologías existentes entre la narrativa y la lírica de Vallejo: la enfermedad, y el dolor como medio de encuentro con el otro. Es altamente revelador el valor ambivalente que Vallejo otorga a los padecimientos del cuerpo como origen de su palabra, de su voz poética (recuérdese el célebre verso «Yo nací un día que Dios estaba enfermo... grave» de «Espergesia»¹⁶). Esto es especialmente visible en los *Poemas en prosa*, y en los *Poemas humanos* que evocan estancias en el hospital, sufrimientos y dolores que posibilitan momentos epifánicos, atisbos de verdades oscuras. Así, se explica que el poeta solicite que le dejen

con mi tumor de conciencia, con mi lepra sensitiva. Dejadme dolerme, si lo queréis, mas dejadme *despierto* de sueño, con todo mi universo metido, *aunque fuese a las malas*, en mi temperatura polvorosa¹⁷.

En el mismo sentido, en *El arte y la revolución* proclama: «La revolución debe acabar no sólo con una gran alegría, sino con una gran humanidad hecha de alegría; pero también de dolor y lo demás»¹⁸. El dolor forma parte de la naturaleza del hombre, negarlo supone faltar a la verdad, pero también implica perder una de las vías posibles de comunicación con el otro. En la obra narrativa son recurrentes las situaciones donde el dolor propio permite una mejor comprensión del dolor ajeno. Es preciso que Leonidas Benites, el protagonista del *Tungsteno*, sufra una enfermedad antes de que pueda tomar conciencia de que en su lucha contra el poder económico (la «Mining Society») y político (las autoridades locales y los gerentes peruanos de la mina) debe aliarse a las reivindicaciones de los mineros e indios. En *Fabla salvaje*, se forma

¹⁵ César Vallejo, *Desde Europa*, op. cit., pp. 445-446.

¹⁶ César Vallejo, *Obra poética completa*, op. cit., p. 114.

¹⁷ *Ibid.*, «Las ventanas se han estremecido», p. 186. La cursiva es nuestra.

¹⁸ César Vallejo, *El arte y la revolución*, Lima, Mosca azul, 1973, p. 155.

Convergencias y divergencias con la escritura lírica

un triángulo de dolor, comprensión, amor e incomunicación (el lenguaje en Vallejo siempre se encuentra bajo la amenaza de resultar insuficiente) entre el hermano pequeño de Adelaida, ésta y Balta el marido perturbado. Igualmente, el dolor de Paco Yunque, en el relato epónimo, maltratado por un compañero de clase, hijo de sus patrones, despierta la solidaridad impotente de sus compañeros, mientras el maestro local finge no percatarse del comportamiento del alumno privilegiado. Es destacable cómo este dolor transformado en sabiduría comunicativa frente al poder estructura el poema «Traspiés entre dos estrellas», donde el amor al prójimo empieza en el doler propio para después dolerse con él (en la alternancia «amado sea» / «¡ay! »):

¡Ay de tanto! ¡ay de tan poco! ¡ay de ellas!
¡Ay en mi cuarto, oyéndolas con lentes!
¡Ay en mi tórax, cuando compran trajes!
¡Ay de mi mugre blanca, en su hez mancomunada!

¡Amadas sean las orejas sánchez,
amadas las personas que se sientan,
amado el desconocido y su señora,
el prójimo con mangas, cuello y ojos¹⁹!

EL CASO VALLEJO. LA COHERENCIA Y AUTENTICIDAD DE SU PROYECTO LITERARIO

En esta última parte, abordaremos una breve reflexión sobre lo que en nuestra opinión fundamenta la unidad subyacente a estos rasgos comunes entre la lírica y la prosa. Se trata de una poética y una política herméticas que, como se ha tratado de mostrar, se nutren de contradicciones y paradojas irresolubles a cualquier clave interpretativa estable, pero que cimientan su validez universal en argumentos que apelan a la autenticidad y coherencia de su voz literaria. Tenemos en Vallejo, por lo tanto, una suerte de regularidad dentro de un espectro de posiciones contradictorias o paradójicas. El caso del compromiso político de Vallejo es emblemático de ello, puesto

¹⁹ César Vallejo, *Poemas humanos, Obra poética completa, op. cit.*, p. 261.

que a partir de 1928 se declara en numerosas ocasiones como marxista convencido y no duda en alabar las opiniones de Lenin, quien defendía una literatura supeditada a la Revolución, y de los escritores oficiales soviéticos –condenando por tibias o por falsamente humanistas las posiciones de Máximo Gorki o de León Trotski. Sin embargo, pocos años antes defendía posiciones bastante contrarias; así, en un artículo sobre el compromiso político de Víctor Hugo, afirmaba:

la obra de Víctor Hugo, en su esencia, es la de un ideólogo político y no la de un poeta, Hugo utiliza la literatura solamente para adoctrinar por la tercera república. Su literatura es didáctica. De cada verso suyo se puede extraer una moraleja. Concebía una idea o tema político y lo vestía de literatura. Unas veces se propone «dar al pobre lo suyo» o «redimir al delincuente» o «libertar al aherrojado». En todos sus poemas, novelas y dramas está patente alguna doctrina social, económica o religiosa. Y esto, por desgracia, todo puede ser menos arte²⁰.

Y cuando Víctor Raúl Haya de la Torre lo urgía a «ayudar con sus obras a la propaganda revolucionaria de América», Vallejo lo rechaza arguyendo que «en su calidad de artista no acepta ninguna consigna o propósito, propio o extraño, que, aun respaldándose de la mejor buena intención, somete mi libertad estética al servicio de tal o cual propaganda política»²¹, como comenta en el artículo «Literatura proletaria» de 1928.

Es significativo que tres años más tarde, esta misma literatura proletaria sea definida como la gran alternativa a la literatura burguesa, porque:

[d]evuelve a las palabras su contenido social universal, llenándolas de un *abstractum* colectivo nuevo, más exuberante y más puro, y dotándolas de una expresión y una elocuencia más diáfanas y humanas. El obrero, al revés del patrono, aspira al entendimiento social de todos, a la cabal comprensión de seres e intereses. *Su literatura habla, por eso, un lenguaje que quiere ser común a todos los hombres*²².

²⁰ César Vallejo, *Desde Europa*, op. cit., p. 133.

²¹ *Ibid.*, p. 305.

²² *Ibid.*, «Duelo entre dos literaturas» 1931, p. 435. La cursiva es nuestra.

Convergencias y divergencias con la escritura lírica

Ante estas palabras, cabe preguntarse si, por ejemplo *El tungsteno*, publicada ese mismo año en la colección «La novela proletaria» de la editorial Cenit de Madrid, cumple este último requisito de hablar un lenguaje común a todos los hombres. El escenario de la mina está basado en las experiencias reales de la juventud de Vallejo, donde fue testigo de la explotación, la miseria y la violencia de los territorios mineros; lugares donde el poder se usufructuaba a los intereses de caciques, hacendados y compañías extranjeras. Aunque en esta situación los más oprimidos son los indios y los mineros, Vallejo elige focalizar la historia en el personaje de Leonidas Benites, un agrimensor con inquietudes religiosas y pequeño-burguesas, con lo que el sujeto proletario, el verdadero actor revolucionario en las teorías a las que adhiere Vallejo, queda relegado a un segundo plano narrativo.

El poemario *España, aparta de mí este cáliz*, sufre ambigüedades equivalentes. ¿Era realmente lo más adecuado políticamente para la moral de las tropas –en principio el público destinatario– en aquel momento histórico los tonos apocalípticos?:

Si cae -digo, es un decir- si cae
España, de la tierra para abajo,
niños, ¡cómo vais a cesar de crecer!
¡cómo va a castigar el año al mes²³!

En Vallejo parecen coexistir actitudes aparentemente irreconciliables: por un lado, sostiene la obligación moral de que la literatura contribuya a las luchas revolucionarias –es más, los escritores que se declaran apolíticos son en realidad reaccionarios y escriben al servicio de las élites–; por otra parte, no se muestra dispuesto a renunciar ni a su libertad artística, ni a su «obscuridad temperamental», cuya sinceridad sirve de garantía definitiva para el proyecto poético. Para comprender mejor esta obligación de autenticidad (que entronca la poesía de Vallejo con el Romanticismo –a través de la obra, entre otros, de Walt Whitman), conviene observar la condena sin paliativos ante la muerte por suicidio del poeta que se había convertido en uno de los emblemas de la revolución:

²³ César Vallejo, *Obra poética completa*, op. cit., p. 303.

KEVIN PERROMAT

Pocos casos de divorcio más rotundo entre la vida y el arte de un escritor como éste de Maiakovsky. ¡Qué literatura más opuesta a la vida del poeta! Los versos de Maiakovsky, su contenido revolucionario, resultó, por eso, artificial y falso (...) Maiakovsky fue un espíritu representativo de su medio y de su época pero no fue un poeta. Su vida fue asimismo grande por lo trágica; pero su arte fue declamatorio y nulo, por haber traicionado los trances verdaderos de su vida verdadera²⁴.

El lenguaje de todos los hombres puede ser paradójicamente «diáfano» pero también obscuro, porque los «nombres de las cosas» forman también parte de los objetivos revolucionarios. Tanto la literatura panfletaria, como las escuelas literarias son para Vallejo –«a pesar de la mejor de las buenas intenciones»– un callejón sin salida. En tanto que la adopción de consignas, la expresión de sentimientos o ideas no basados en la experiencia (dolorosa) propia o en completa convicción personal, solo puede conducir a un arte «nulo».

En definitiva, la narrativa y la lírica de Vallejo se muestran como un todo coherente dentro de una concepción de la literatura y de su compromiso con los otros, que no concibe los opuestos irreconciliables (Vida/ Obra, Arte/ Revolución), como paradojas, sino como síntesis dialécticas y dinámicas (de donde resulta la imposibilidad de aplicar etiquetas o simplificaciones a sus posiciones política o poéticas). Vallejo las presenta como la prueba de toque última de la unidad y autenticidad de su proyecto literario:

Se me antoja que, a través de lo que en mi caso podría conceptuarse como anarquía intelectual, caos ideológico, contradicción o incoherencia de actitudes, hay una orgánica y subterránea unidad vital²⁵.

²⁴ César Vallejo, *Desde Europa*, «Vladimiro Maiakovsky», 1930, *op. cit.*, p. 414.

²⁵ César Vallejo, *Desde Europa*, *op. cit.*, p. 351.

Convergencias y divergencias con la escritura lírica

BIBLIOGRAFÍA

ORTEGA, Julio, *César Vallejo. La escritura del devenir*, 2ª ed., Madrid, Taurus, 2015.

VALLEJO, César, *El tungsteno. Paco Yunque*, Ed. Flor María Rodríguez-Arenas, Buenos Aires, Stockcero, 2007.

---*Obra poética completa*, Introducción Américo Ferrari, Madrid, Alianza Editorial, 2006.

---*Trilce*, Ed. Julio Ortega. Madrid, Cátedra, 1999.

---*Los heraldos negros* [1918-19], Ed. René de Costa, Madrid, Anaya-Mario Muchnik. 1992.

---*Desde Europa. Crónicas y artículos periodísticos (1923-1937)*, antología y edición de Jorge Puccinelli, Lima, Fuente de cultura peruana, 1987.

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

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

---*Novelas y cuentos completos*, Lima, Francisco Moncloa, 1967.