

# «Con tu palabra atada a un palo»

El poeta puede hasta cambiar, en cierto modo, la estructura literal y fonética de una misma palabra, según los casos. Y esto, en vez de restringir el alcance socialista y universal de la poesía, como pudiera creerse, lo dilata al infinito. Sabido es que cuanto más personal (re-pito, no digo individual) es la sensibilidad del artista, su obra es más universal y colectiva.

A don Luis Monguió

César Vallejo

Al conmemorar el cincuenta aniversario de la desaparición de César Vallejo, celebramos su vida y su obra, que con el paso del tiempo no hacen sino crecer en vigencia y en actualidad. Profundas y múltiples son las deudas que tenemos con la legión de valle-jistas que, después de muerto el poeta peruano el 15 de abril de 1938, en París, han emprendido una ingente labor biográfica, bibliográfica y crítica sobre su obra en verso y en prosa, editada en vida o póstumamente. Esa misma producción crítica, que viene constituyendo una verdadera «industria» académica, ha allanado el camino en muchos sentidos a los que entramos en el estudio de Vallejo. Sin embargo, en otros sentidos ha erigido, paradójicamente, una serie de barreras que hay que salvar para llegar a una comprensión más justa y total de la siempre enigmática, desafiante y rica poética valle-jiana. No pretendo, en las páginas que siguen, ofrecer una lectura *total* de Vallejo, ni tampoco nuevas interpretaciones de los textos individuales que configuran *España, aparta de mí de este cáliz*. Quisiera señalar más bien algunas de las dificultades que entraña tal labor y adelantar un acercamiento crítico que permita confrontar su «fina y feroz otredad», como dijera Peter Demetz de Walter Benjamin, figura no tan alejada de Vallejo como pudiera a primera vista parecer.<sup>1</sup>

El que se acerca a *España, aparta de mí este cáliz*, último libro que trabajó Vallejo, y cuyo dramático destino finalmente ha sido esclarecido por Julio Vélez y Antonio Merino,<sup>2</sup> se encuentra delante de una serie de circunstancias históricas y literarias inquietantes que rodean como nimbo a esta pequeña obra maestra. El largo silencio poético de Vallejo, que abarca desde *Trilce* (1922) hasta *Poemas humanos* y *España, aparta de mí este cáliz*, escritos al parecer entre 1931 y 1938 (la mayoría entre septiembre y diciembre del 37), y publicados póstumamente, coincide con su problemático exilio en

<sup>1</sup> Peter Demetz, *Introducción a Walter Benjamin*, Reflections. Nueva York y Londres, Harcourt Brace Jovanovich, 1979, xliii.

<sup>2</sup> España en César Vallejo, Madrid, Editorial Fundamentos, 1984, vol. 1, pp. 141-148.

París. Las obras teóricas y periodísticas que escribe en el intervalo, así como sus obras en prosa de corte más bien social-realista —novela, cuento, teatro, ensayo—, aunque coinciden en varios puntos, plantean serias disyuntivas al confrontarse con su última poesía. Por otra parte, el conmovedor mito del «cholo», cuya agonía se acompasa a la derrota de la República, y que muere con el nombre de España en los labios («España, me voy a España»), poco aclara las dificultades que presentan los quince poemas que dedica Vallejo a la contienda española. Cuanto más si se tiene en cuenta el relativo desconocimiento que de su obra hubo en España hasta después de su muerte.<sup>3</sup>

Sin embargo, lo que más dificulta la comprensión de *España, aparta de mí este cáliz* es el lenguaje, cuya densidad proclama insistentemente su radical alteridad. Al lector medianamente familiarizado con el inmenso caudal de poesía inspirada en la guerra civil española, obra de poetas cultos o improvisados, escrita dentro y fuera de la península, no puede sino llamarle la atención el libro de Vallejo, pues salta a la vista la diferencia entre *España, aparta de mí este cáliz* y las otras expresiones poéticas de la contienda. Me refiero a *España en el corazón*, de Pablo Neruda, *Madrid, capital de la gloria*, de Rafael Alberti, las poesías de guerra de Miguel Hernández, Antonio Machado, Emilio Prados, Manuel Altolaguirre, Arturo Serrano-Plaja y un largo y distinguido etcétera, sin dejar de lado los varios romanceros que surgieron en las trincheras y en la retaguardia. Y esa diferencia reside, según creo, en el carácter netamente *vanguardista* de la poesía de Vallejo, pues parece ser el único que no renuncia al lenguaje de la vanguardia poética. No comparte, por ejemplo, la retórica populista y popularizante, destinada a recitales públicos, de que echa mano la gran mayoría de sus contemporáneos.<sup>4</sup> Claro que en *Poemas humanos* y *España, aparta de mí este cáliz*, en contraste con *Trilce*, destaca el referente histórico concreto: el sufrimiento humano, la injusticia social, la solidaridad con el pueblo español que se defiende contra el fascismo, figuras y acontecimientos históricos (Lina Odena, Antonio Coll, la batalla de Durango). Persisten, no obstante, básicamente las mismas características técnicas y lingüísticas que jalonan la poesía vallejana a partir de *Trilce*: deformación ortográfica, contradicción semántica, mezcla de léxico culto, científico y popular, oposiciones binarias, etc.

Soy consciente del carácter problemático de tal afirmación. Los escritos teóricos que elaboró Vallejo en los años 20 arremeten contra la vanguardia europea. En «Se prohíbe hablar con el piloto» (*Favorables...*, 1926), *Contra el secreto profesional* (1928-29) y *El arte y la revolución* (1930-31) —complejos y contradictorios todos ellos— critica el peruano la carencia de contenido social del surrealismo y movimientos afines y aboga,

<sup>3</sup> Que yo sepa, poca difusión y repercusión tuvo en vida de Vallejo su obra, sobre todo poética, en España. En 1925 publicó Astrana Marín, en *El Imparcial*, una hiriente reseña de Los heraldos negros. En 1926 Vallejo y el poeta vanguardista español, Juan Larrea, editan en París la revista *Favorables* París Poema, que poco trascendió en la península (Giménez Caballero da noticia de ella en «*Revista literaria*», *Revista de las Españas*, octubre-diciembre 1926, p. 235). En 1931 José Bergamín publica, en las ediciones de Cruz y Raya, la segunda edición de *Trilce*. En ese mismo año se editan en Madrid *El tungsteno* y *Rusia* en 1931. Para mayores detalles bibliográficos, ver Vélez y Merino, y Willy Pinto Gamboa, César Vallejo: En torno a España. Lima, Editorial Cibeles, 1981.

<sup>4</sup> Ver el excelente libro de Jean Franco, César Vallejo: The Dialectics of Poetry and Silence. Cambridge, Cambridge University Press, 1976, p. 159.

sobre todo a partir de su primer viaje a la URSS en 1928, por una estética en última instancia de realismo socialista.<sup>5</sup> Su práctica poética, sin embargo, será otra. *España, aparta de mí este cáliz*, por tanto, presenta dificultades de dos tipos: uno, de interpretación textual; otro, de carácter histórico-literario.

La nutrida bibliografía crítica que ha generado la obra poética de Vallejo refleja esta disyuntiva y gira en torno a estos dos polos. Efectivamente, nos encontramos ante una crítica dividida metodológica e ideológicamente. Buen número de estudiosos, los más, se ocupan principalmente del lenguaje y de la configuración formal de sus textos. Otros muchos estudian varias facetas temáticas de su obra: el sentimiento religioso, la preocupación existencial, el aspecto socio-político (los menos). Su poesía ha sido incluso movilizada, en una suerte de guerra fría literaria, con fines ideológicos muy específicos.<sup>6</sup> Muy pocos, sin embargo, se han planteado esta aparente contradicción entre fondo y forma, contenido y continente, como relación dialéctica. Entre ellos, Luis Monguió señala acertadamente que la poesía última de Vallejo «[...] es una de las pocas poesías sociales, revolucionarias, que conozco, que sea a la vez social, revolucionaria y poesía.»<sup>7</sup>

Queda evidente que frente a *España, aparta de mí este cáliz* no resultan del todo satisfactorias ni una lectura estrictamente formalista ni una interpretación exclusivamente temática o social. ¿Cómo confrontar, pues, la radical alteridad del lenguaje poético y simultáneamente el contenido social revolucionario de este poemario? La respuesta ha de buscarse en las implicaciones ideológicas de la revolución estética vanguardista, en la relación entre poética revolucionaria y política revolucionaria, practicadas por Vallejo sin solución de continuidad. La literatura (y perdónese la perogrullada) no se reduce a su contenido más o menos parafraseable ni tampoco a los medios técnicos de su realización. La genial originalidad de Vallejo no radica ni en la temática ni en la textura estructural de *España, aparta de mí este cáliz*, sino precisamente en los intersticios de su compleja intersección.

La vanguardia literaria de los años 20, en su particular inflexión hispánica (y conviene recordar, con Nelson Osorio, que la vanguardia es un movimiento internacional con distintas características según las condiciones socio-históricas allá donde surge)<sup>8</sup> se de-

<sup>5</sup> José Miguel Oviedo es de los críticos que de forma más lúcida aborda el carácter contradictorio y dialéctico de El arte y la revolución. Ver su «Vallejo entre la vanguardia y la revolución», en Julio Ortega, ed., César Vallejo. Madrid, Taurus, 1974, pp. 405-416.

<sup>6</sup> Señalo a continuación varios estudios representativos de distintas tendencias críticas, sin pretensión de presentar una bibliografía completa: Formalismo: Américo Ferrari, El universo poético de César Vallejo, Caracas, Monte Avila, 1972; y Enrique Ballón Aguirre, Poetología y escritura: Las crónicas de César Vallejo, México, UNAM, 1985. Estudio temático: Juan Larrea, César Vallejo o Hispanoamérica en la cruz de su razón, Córdoba (Argentina), Universidad Nacional de Córdoba, 1957; James Higgins, Visión del hombre y de la vida en las últimas obras de César Vallejo, México, Siglo XXI, 1970; del aspecto socio-político se ocupa Víctor Fuentes en su polémico El cántico material y espiritual de César Vallejo, Barcelona, Víctor Pozanco, editor, 1981. Movilización ideológica: Stefan Baciu, «César Vallejo, ¿poeta comunista?», Cadernos Brasileiros, julio-septiembre 1962; y Luis Hernán Ramírez, El marxismo-leninismo en la poesía de César Vallejo, ¿Lima?, Ediciones del Búho, 1985.

<sup>7</sup> Luis Monguió, «La muerte y la esperanza en la poesía última de Vallejo», en Ortega, ed., César Vallejo, p. 377. Jean Franco, en el libro antes citado, es atenta a la complejidad formal y al contenido revolucionario de Poemas humanos y España, aparta de mí este cáliz.

<sup>8</sup> Nelson Osorio, «Para una caracterización histórica del vanguardismo literario hispanoamericano», Revista Iberoamericana, 114-115 (enero-junio 1981), pp. 227-254.

sarrolla bajo el magisterio de *La deshumanización del arte*, de José Ortega y Gasset. El ensayo de Ortega, descriptivo en un principio, se convirtió en seguida en codificación prescriptiva de la producción vanguardista. A partir de los postulados orteguianos se planteaba como valor positivo una radical separación de *vida y literatura*, desterrando del arte toda preocupación extrapoética. «Vanguardia» venía a identificarse así con «deshumanización», y ésta a su vez con un concepto de arte intrascendente, elaborado por y para una minoría selecta.

Al agudizarse las contradicciones sociales y políticas del capitalismo tardío en los últimos años de la década de los 20 y primeros de la siguiente (crisis económica mundial, surgimiento del fascismo en Alemania e Italia, fundación de la Falange en España, revueltas laborales y estudiantiles, proclamación de la segunda República, entre otras), se hace cada vez menos deseable y más difícil separar literatura y vida. Al sentir la urgencia de comprometer su arte con las inquietudes sociales del día, escritores y artistas abandonan la estética vanguardista, según la entienden. La encuesta que sobre la vanguardia llevó a cabo *La Gaceta Literaria* en 1930 refleja una conciencia generalizada de la desbandada del movimiento: se da por concluida y superada, como última galería de las catacumbas del esteticismo.<sup>9</sup> La declaración que hace Rafael Alberti, al editar Cruz y Raya en 1934 sus poesías reunidas, es emblemática de la actitud de gran parte de su generación hacia la vanguardia:

Publico la mayor parte de mi obra poética comprendida entre 1924 y 1930, por considerarla un ciclo cerrado (contribución mía, irremediable, a la poesía burguesa). [...] A partir de 1931, mi obra y mi vida están al servicio de la revolución española y del proletariado internacional.<sup>10</sup>

La creciente politización del entorno cultural llevará a un compromiso artístico que parte como base de una denuncia de las vanguardias como último sí, no de la decadencia burguesa (concepto que elaborará a fondo Lukács en sus estudios del realismo). A ese mismo impulso responde el rechazo *a posteriori* del surrealismo de parte de escritores que habían militado en su campo pocos años antes.<sup>11</sup> En cambio Vallejo, que yo sepa, nunca renegó de su producción poética anterior. Antes bien, acogió con gusto la reedición española de *Trilce* (1931).

A partir de los años 60 la vanguardia se ha visto sometida a una revisión histórica y crítica general. Si Renato Poggioli, en su estudio seminal de las vanguardias europeas, sigue las pautas trazadas años antes por Ortega,<sup>12</sup> no han faltado otros críticos que se esfuerzan por recuperar a la vanguardia en una lectura socio-política de ese fenómeno tan productivo en el período de entreguerra. Lo hacen desde un punto de vista

<sup>9</sup> *La Gaceta Literaria*, 83 (1 de junio de 1930), 84 (15 de junio de 1930), 85 (1 julio de 1930), 86 (15 de julio de 1930), 87 (1 de agosto de 1930) y 94 (15 de noviembre de 1930).

<sup>10</sup> «Prefacio», *Poesía: 1924-1930*, Madrid, Cruz y Raya, 1934. Para un tratamiento más detallado del paso de las vanguardias al compromiso, véase Juan Cano Ballesta, *La poesía española entre pureza y revolución*, Madrid, Gredos, 1972.

<sup>11</sup> Véase *Geist*, *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: De la vanguardia al compromiso (1918-1936)*, Barcelona, Labor, 1980, pp. 170-189.

<sup>12</sup> Renato Poggioli, *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Bologna, Il Mulino, 1962; trad. esp., *Teoría del arte de vanguardia*, Madrid, Revista de Occidente, 1964; trad. ing., *The Theory of the Avant-Garde*, Nueva York, Icon, 1971.

no sólo histórico sino radicalmente historizante, perspectiva que permite comprender a la vanguardia como expresión ideológica, de signo antiburgués, sea progresivo o reaccionario.

Así, por ejemplo, Herbert Marcuse percibe la experimentación lingüística vanguardista como acto profundamente subversivo. El esfuerzo de la vanguardia literaria por «romper el poder de los hechos sobre la palabra, por hablar un lenguaje que no sea el de aquellos que establecen los hechos, los imponen y se benefician de ellos»<sup>13</sup> evoca el constante cuestionamiento de la absoluta referencialidad de la palabra en *Trilce*. Edoardo Sanguineti, a su vez, analiza la primera vanguardia (o «vanguardia heroica», que recorre desde el futurismo italiano hasta la segunda guerra mundial) como fenómeno de la mercantilización estética. En su resistencia a la comercialización artística, la vanguardia constituye una protesta y pone en tela de juicio la estructura total de las relaciones sociales burguesas.<sup>14</sup>

De forma algo más compleja, Eduardo Subirats plantea los movimientos de vanguardia como una dialéctica de la modernidad. Su primitiva actitud antihistórica, de partir del «grado cero», fue en su momento revolucionaria, pero su continuación ha sido negativa y destructiva. Reconoce que, en su resistencia a la reificación, la vanguardia es contestataria y crítica en su primer momento. Sin embargo, al institucionalizarse se convierte en fenómeno normativo, se integra al discurso de poder de las instituciones dominantes.<sup>15</sup> De ahí, quizás, el rechazo hacia 1930 de la vanguardia por parte de muchos de sus antiguos militantes.

Volvamos a la disyuntiva que planteamos al iniciar esta discusión. Vallejo, en su práctica poética y a diferencia de sus compañeros, en *España, aparta de mí este cáliz* no renuncia al hacer vanguardista, *sui generis* por cierto y difícilmente encasillable en ninguna secta o movimiento establecido, pero vanguardista en última instancia. Vallejo parece intuir el potencial socialmente revolucionario de la vanguardia. Al cuestionar su obra la autonomía del arte, pretende reinsertar su discurso poético en la praxis social. Esta insistencia en romper la condición autónoma del arte tal vez deje perplejo al lector versado en las vanguardias hispánicas. La autonomía de la obra de arte fue artículo de fe de todos los movimientos literarios «de avanzada», surgidos en España e Hispanoamérica a partir de la primera guerra mundial. Desde el ultraísmo y el creacionismo huidobriniano («Hacer un poema como la naturaleza hace un árbol»), pasando por la deshumanización y la primera producción poética del 27, la máxima aspiración era crear artefactos autorreferenciales, pequeños poemas «desrealizados», desvinculados de la realidad histórica inmediata, en consonancia con el ideal de la separación de vida y literatura antes aludido. En otras palabras, el texto vanguardista autónomo viene a ser un significante que genera y contiene su propio significado.

<sup>13</sup> Herbert Marcuse, *Reason and Revolution: Hegel and the Rise of Social Theory*, Boston, Beacon Press, 1960, x. Traducción propia.

<sup>14</sup> Edoardo Sanguineti, «Vanguardia, sociedad, compromiso», en *Por una vanguardia revolucionaria*. Buenos Aires, Ed. Tiempo Contemporáneo, 1972, p. 18.

<sup>15</sup> Eduardo Subirats, *La crisis de las vanguardias y la cultura moderna*, Madrid, Ediciones Libertarias, 1985, esp. pp. 79-104. Véase también el útil ensayo de Antonio Jiménez Millán, *Vanguardia e ideología: Aproximación a la historia de las literaturas de vanguardia en Europa (1900-1930)*, Málaga, Universidad de Málaga, 1984.

No se trata, sin embargo, de romper la autonomía de un texto particular, concepto que motiva a los demás poetas comprometidos, que al politizar su arte expresan un contenido social, coyuntural, en un lenguaje inspirado en la cultura popular. Es cuestión más bien de una conciencia de la condición del arte como *institución autónoma* en la sociedad burguesa. Peter Bürger, en un denso y penetrante ensayo sobre la vanguardia, rastrea los orígenes de la «modernidad» artística hasta el siglo XVIII, cuando el arte entra en el sistema mercantil (paso que coincide con la consolidación del Estado moderno).<sup>16</sup> A partir de ese momento viene a ser la forma lo que separa el arte culto de la sociedad (y que conducirá a la distinción «sociológica» que según Ortega plantea el arte nuevo entre los que lo entienden y los que no). Conforme el artista vuelve la atención desde la experiencia común y hacia su propio oficio artístico, se privilegia cada vez más la forma misma y ésta va transformándose en contenido. El esteticismo finisecular, antecedente inmediato de la vanguardia, intensifica la separación del arte de la sociedad burguesa. La estética simbolista y modernista del «arte por el arte» supone, según Bürger, la afirmación de la completa institucionalización social del arte, condición que implica necesariamente su alejamiento de la praxis diaria. Su propia autonomía viene a ser tema y contenido de la obra de arte. Y esa autonomía entraña una ambigüedad, pues si por una parte el artista goza de gran libertad, es a expensas de la creciente disociación de la función comunicativa de su arte.

El proceso, naturalmente, es más complejo de lo que se traza en este breve resumen. Los movimientos esteticistas se sentían profundamente antiburgueses y concebían su arte como protesta contra la vulgaridad, la alienación y la comercialización. Pero su condición autónoma los separa de la praxis social y, en última instancia, reafirma las condiciones sociales contra las que protesta, pues la experiencia estética no incide en la vida diaria burguesa. El arte viene a ser así, paradójicamente, compensación («gloriosa compensación», al decir de Fredric Jameson)<sup>17</sup> de un sentido de totalidad que no puede dar la sociedad capitalista.

Estas son las circunstancias históricas necesarias en las que se produce el surgimiento de las vanguardias. La vanguardia no inventa la institución del arte en la sociedad burguesa, sino que la reconoce. Su intención es la destrucción de la autonomía artística, la inserción de la obra de arte en la praxis de la vida. Crea así la vanguardia un concepto de obra de arte inorgánica, de carácter radicalmente distinto al planteamiento romántico de la obra orgánica. Sin la pretensión de clausura y totalidad de la obra orgánica, el texto vanguardista rompe el «círculo hermenéutico», donde todas las partes constituyentes explican la totalidad y ésta a su vez justifica aquéllas. La obra vanguardista, a través de una serie de nuevas técnicas —el *pastiche*, el automatismo, la deformación ortográfica y semántica, etc.—, se proclama artefacto y ostenta los medios de su construcción. La relativa independencia de los distintos elementos de la obra vanguardista inorgánica permite la inclusión de aspectos ideológicos sin comprometer la estructura

<sup>16</sup> A continuación sigo la argumentación que traza Peter Bürger en su *Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984; trad. de *Theorie der Avantgarde*, Francfort, Suhrkamp Verlag, 1974.

<sup>17</sup> William C. Dowling, Jameson, Althusser, Marx. Ithaca, NY, Cornell University Press, 1984, p. 30.

total del texto.<sup>18</sup> Cuando los poetas comprometidos rechazan la estética vanguardista, recurren forzosamente a la obra concebida orgánicamente, donde el compromiso es principio unificador del texto y determina tanto la forma como el contenido. No quiero con esto menospreciar, ni muchísimo menos, el conmovedor esfuerzo de la Alianza de Intelectuales Antifascistas, cuyos artistas y escritores lograron, bajo las apremiantes circunstancias de la guerra, convertir su arte en arma de combate eficaz.

Sí quisiera, en cambio, recalcar nuevamente la diferencia que esto supone frente a la poesía última de Vallejo. *España, aparta de mí este cáliz* abre un espacio idóneo para la contemplación del problemático cruce de arte y sociedad, política y poética, y de la no menos problemática cuestión de vanguardia e ideología. Los ensayos teóricos de Vallejo, elaborados entre 1928 y 1931, muestran a las claras su deseo de crear un arte auténticamente social y socialista. Igualmente evidentes son las contradicciones y los conflictos de tal esfuerzo. El levantamiento de los generales contra el gobierno republicano en julio de 1936 imprimió una urgencia nada teórica a su búsqueda. Fruto de esas circunstancias es la extraordinaria serie de poemas que integran *España, aparta de mí este cáliz*. En este texto se ve que, en las palabras de José Miguel Oviedo, «[...] la verdadera teoría de Vallejo es su praxis poética, donde las oposiciones y disyunciones que aquí [en *El arte y la revolución*] lo atormentaban se unifican de modo armonioso y enriquecen con un sentido dinámico y plural las imágenes claves de su experiencia histórica.»<sup>19</sup> La obsesión con la palabra escrita como instrumento de dominación y herramienta de liberación, que había de acompañarle toda la vida,<sup>20</sup> aquí encuentra una expresión colectiva en el sacrificio del pueblo español. España, en la fusión de palabra y acción, viene a ser el nuevo *logos*, escrito en sangre en los campos de batalla de la guerra civil.<sup>21</sup> Vallejo asiste por fin a la creación de un nuevo discurso literario y social:

Un libro quedó al borde de su cintura muerta,  
un libro retoñaba de su cadáver muerto.

(«Pequeño responso a un héroe de la República»)

Al año del fallecimiento de Vallejo también había caído la República. La nueva palabra social, revolucionaria, fue silenciada. *España, aparta de mí este cáliz* no consiguió revolucionar la vida diaria ni las relaciones sociales. A duras penas sobrevivió a los últimos días de la España republicana. Pero hoy queda como monumento vivo a ese noble intento, testimonio de la posibilidad de un futuro mejor donde hombre y mujer, palabra y acción labren conjuntamente un mundo de justicia y paz.

Anthony L. Geist

<sup>18</sup> Bürger, pp. 70-82.

<sup>19</sup> José Miguel Oviedo, en Julio Ortega, p. 416.

<sup>20</sup> Franco, p. 159.

<sup>21</sup> Franco, p. 233.