

CÉSAR VALLEJO Y UNA VANGUARDIA QUE VA PARA RETAGUARDIA

Julio Carmona

Piura, Perú.

Resumen:

En torno al tema de la vanguardia se ha escrito mucho. A quien esto escribe le preocupa por la relación que se busca establecer entre el poeta peruano César Vallejo, dejando de lado incluso su propia opinión que desautoriza el que se lo ubique como perteneciente a ella. En este artículo se busca esclarecer esta controversia. Y, asimismo, se traza un paralelo con la tendencia contraria al vanguardismo que, para nosotros, es el realismo, en el que más propiamente corresponde ubicar a Vallejo, pues no solo se debe estimar que es vanguardista por haber hecho él una revolución dentro de su escritura, en tanto este no es un atributo exclusivo del vanguardismo, pues era más bien un tópico propio de la época, y en el caso de Vallejo lo que lo caracteriza es su identificación con las múltiples facetas de la realidad.

Palabras clave: Vanguardismo, formalismo, realismo.

Summary:

On the subject of Avant-garde was already written much. The author is concerned about the relationship of those who don't seek to establish the relationship between the Peruvian poet César Vallejo and the Avant-garde. The author identifies it as the opposite. This article seeks to clarify this controversy. So as a result the author locates Vallejo to the realism, a trend similar to the Avant-garde. Even though he is an avant-gardist starting a revolution in writing, this is not an exclusive attribute of the avantgard. Actually it was a topic of his time, and in the case of Vallejo what characterizes him is his identification with the multiple facets of reality.

Keywords: *Avant-garde, formalism, realism.*

Vanguardia y revolución son dos conceptos que marcan a la literatura que surge en América al comenzar el siglo XX. El concepto de revolución aparece bajo el influjo de las revoluciones mexicana (1910) y rusa (1917). Y su reflejo en la literatura marcha paralelo a la “evolución” artística que se está dando en Europa con el vanguardismo, que, en cierta medida, busca “revolucionar” el arte. Por ello, los límites entre ambas corrientes socio-culturales de comienzos del siglo XX, son muy sutiles, pero son. Y, tal vez, el más notorio sea el que marcan las características del orden y la aventura con sus signos específicos en relación con la realidad: de acercamiento (el primero) y alejamiento (la segunda).¹

La literatura americana moderna no es flor de invernadero, no nace por partenogénesis, como ocurre con ciertos organismos unicelulares. Es una literatura, pues, que está marcada por un hecho palmario: la existencia de dos maneras contrapuestas de entender el arte: aquella que lo aleja de la realidad y lo aísla valorándolo sólo por su forma, y de ahí le viene la denominación de *formalismo*, y la otra que acerca el arte a la realidad considerando, incluso, que su misma forma es deudora de ella, y por esa cercanía a lo real adopta la denominación de *realismo*. El

¹ Estas nociones del “orden” y la “aventura” se pueden ver bien definidas en el libro de Guillermo de Torre, *La aventura y el orden*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1960.

vanguardismo, con su pretensión declarada de hacer avanzar al arte más allá de lo que había ocurrido desde el renacimiento (y los movimientos que lo sucedieron), circunscribió ese impulso a los límites puramente formales, y no trascendió a buscar el vínculo con la revolución social, a pesar de la postura política asumida por el superrealismo (que no pasó de eso: postura). Contrariamente, el realismo en su afán de no aislarse de la realidad, asumió de esta la dimensión irrevocable de la revolución social que, indirectamente, implicaba una transformación artística, la misma que no tenía por qué ser solamente formal.

Para definir al vanguardismo (formalismo) y al realismo suele usarse, también (aparte del orden y la aventura), las expresiones de pesimismo y optimismo. Pero, en realidad, lo que debe hacerse respecto de estas, para deslindar sus diferencias, es determinar el carácter de clase que las sustenta. Y entonces se verá que ambas pueden darse en cualquiera de las clases sociales. Un poema burgués o un poema proletario pueden ser optimistas o pesimistas. De donde se deduce que tanto el optimismo como el pesimismo no deciden la dirimencia. Es más, no se pierda de vista que tanto el pesimismo como el optimismo suelen ser estados de ánimo extremos en que se debate la pequeña burguesía. Y en ese sentido se puede decir con William George Ward que “El pesimista se queja del viento; el optimista espera que cambie; el realista ajusta las velas”, es decir, que las dos primeras opciones son insuficientes, porque no son dialécticas; mientras que la del realismo sí lo es, porque el hombre realista es el que sabe estar en la realidad, creando sentidos y posibilidades positivas para la vida humana. Realista –como ha dicho alguien– es aquél que convierte sus diferencias con otros en un espacio de crecimiento personal y colectivo, y se responsabiliza de sus actos y decisiones frente a las opciones de solución y de construcción de consenso. Realista es aquél que –al decir de José Vasconcelos y lo admitía Mariátegui– proclama un pesimismo de la realidad basándose en un optimismo del ideal.

Muchas veces el término ‘vanguardismo’ se usa de manera indiscriminada para clasificar como tales a algunos poetas, considerando, por ejemplo, sólo la época en que les tocó actuar (de preferencia las tres primeras décadas del siglo XX) que coincide con el movimiento vanguardista europeo del período de entreguerras (1918–1939). El criterio de peso para esa clasificación es el hecho de que esos poetas impulsaron con su obra la transformación formalista que había iniciado el modernismo, y que con el vanguardismo llegó a límites insospechados. Y, en ese sentido, la mayoría de los poetas de dicho período, en efecto, rompen con la poesía tradicional de manera casi absoluta. Y este fue un paso que los poetas modernistas no se atrevieron a dar. Pero no todos esos poetas hicieron una poesía puramente formalista, esteticista o deshumanizada (según la calificación acuñada por Ortega y Gasset). Los hay que, aprovechando ese impulso formal, apostaron por una propuesta de transformación total, de la realidad, de la sociedad, de la humanidad. Lo lamentable es que a los poetas de este esfuerzo se les trata de incluir sólo dentro del esteticismo, del purismo o del vanguardismo.

Desde esta perspectiva, es que algunos estudiosos incluyen a César Vallejo (Santiago de Chuco, 1892–1938) dentro de la literatura de vanguardia, y otros a Alberto Hidalgo (Arequipa, 1897; Buenos Aires, 1967) dentro de la literatura de la revolución. Pero no hay que perder de vista un hecho crucial. Que ambas corrientes se imbrican decididamente con las posturas ideológicas y políticas de sus representantes. Y así

podemos decir que, por ejemplo, en el caso de Hidalgo –pese a la constancia de varios de sus poemas que tratan el tema revolucionario– no deja de percibirse “la confesión de su individualismo absoluto”, como lo define Mariátegui, y, en esa medida, como dijo el mismo Mariátegui: “Hidalgo está –como no podía dejar de estar– en la vanguardia. Se siente –según sus palabras– en la izquierda de la izquierda.” Y en el caso de Vallejo no habría de ocurrir eso. Todo lo contrario. Él se ubicó –exento de todo megalomanismo, al decir de Mariátegui– solo en la izquierda. Y el haber mantenido esa posición, sin dejarse seducir por el oropel de los malabarismos formales, su ubicación de ninguna manera se condice con los parámetros de la vanguardia artística, sino de la vanguardia política.² Y por eso se le considera como el iniciador de la literatura proletaria peruana. Quizá la siguiente frase del mismo Vallejo defina el problema de manera frontal: “Yo amo a las plantas por la raíz y no por la flor.”³

Según la opinión autorizada del insigne estudioso de la literatura peruana, el español don Luis Monguió⁴, la literatura de la modernidad peruana tendrá dos grandes impulsores: José María Eguren (Lima, 1874-1942) y César Vallejo. Y el mismo Monguió establece la bifurcación de la poesía peruana inmediatamente posterior al modernismo en dos grandes corrientes: *la pura y la social*, ambas vinculadas a cada uno de los dos poetas nombrados, Eguren y Vallejo, respectivamente. Y serán esas las dos grandes líneas de fuerza que estarán marcando el desarrollo de la literatura peruana durante todo el siglo XX, aunque con una más precisa nominación: tendencia formalista y tendencia realista.

Y el caso emblemático es el de César Vallejo, a quien un crítico enterado (aunque un tanto esquemático) como Ricardo González Vigil lo simplifica como “vanguardista” –de manera casi obsesiva–: ‘la cristalización definitiva de la modernidad’ –dice– “recién llegó a cuajar en toda su dimensión, en lo tocante a las letras de lengua española, en el período de la ‘aventura’ vanguardista. En el Perú eso acaeció con *Trilce* (1922).”⁵ Y, más adelante (en la p. 31), vuelve a insistir: “El primer fruto completamente ‘moderno’ fue *Trilce*, la expresión más genial y radical del período vanguardista en toda el área hispánica.” Y aun ha llegado a lamentarse que otros críticos (como Luis Alberto Sánchez y Augusto Tamayo y hasta Alberto Escobar) ‘desdeñando al vanguardismo, *rescaten*⁶ de él a Vallejo’ y “lo hacen casi un postmodernista o, en todo caso, un postvanguardista.” (Op. cit.: 27).

Pero, en verdad, esa inclusión de Vallejo en el vanguardismo solo porque con *Trilce* logra revolucionar la literatura en lengua española de una manera radical (no solo formalmente), equivale a considerar la experimentación formal como exclusiva

² Un crítico formalista como es Julio Ortega reconoce la existencia de estas dos “vanguardias” (mellizas, si se quiere, pero no siamesas) y dice que el grupo al que se incorporó Vallejo en su juventud trujillana “era un núcleo de la vanguardia artística pero también de la política de vanguardia” (César Vallejo. *La escritura del devenir*, Lima, Taurus, 2014, p. 17).

³ *Contra el secreto profesional*, Lima, Mosca Azul, 1973, p. 77.

⁴ Luis Monguió, *La poesía postmodernista peruana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1954.

⁵ Ricardo González Vigil, *Poesía Peruana: Siglo XX*, Lima, PetroPerú, 1999, tomo I, p. 26. Y sobre el mismo tema ha insistido en otros trabajos, Ver: *Retablo de autores peruanos*, Lima, Ediciones Arco Iris, 1990.

⁶ Como si quisiera decir “lo raptan, lo secuestran de él”.

del vanguardismo, como si dijéramos que de no haber existido el movimiento vanguardista Vallejo no hubiera hecho lo que hizo, porque –según ese criterio– “la experimentación formal” tenía patente de exclusividad vanguardista. Cuando el caso de Vallejo no debe inscribirse sólo en la experimentación formal (que, además, era propia de la época, y había tenido sus antecedentes en Walt Whitman o en los mismos modernistas americanos, que bebieron en la fuente de los modernistas franceses, parnasianos y simbolistas, grandes experimentadores de la forma), porque Vallejo es consciente que se debe hacer una revolución formal (“Quiero escribir, pero me sale espuma”), sin embargo, siente que ésta es inseparable de una revolución humana (que incluye la social: “no hay cifra hablada que no llegue a suma”). Por eso nos parece pertinente esta reflexión de Jorge Puccinelli acerca de la asunción vallejana de ‘la palabra justa’, y dice que en Vallejo se hace carne: “el amor ‘del verbo que salva las distancias’, de la palabra justa y del acento justo que mueve al mundo. La **palabra justa** tiene en él una doble valencia: es no sólo la palabra exacta y precisa sino la palabra que expresa la justicia, porque para él la cultura está ‘basada en la idea y la práctica de la justicia, que es la única cultura verdadera’.”⁷

Desde esa perspectiva, a Cesar Vallejo, pues, no debería llamársele “poeta de la vanguardia” sino **poeta de la revolución**. Incluso si nos remitimos a su propia convicción respecto de las escuelas de vanguardia, a las que consideraba meras fábricas de “poemas sobre medida”. Veamos cómo lo dice:

La inteligencia capitalista ofrece, entre otros síntomas de su agonía, el vicio del cenáculo. Es curioso observar cómo las crisis más agudas y recientes del imperialismo económico –la guerra, la racionalización industrial, la miseria de las masas, los cracs financieros y bursátiles, el desarrollo de la revolución obrera, las insurrecciones coloniales, etc.– corresponden sincrónicamente a una furiosa multiplicación de escuelas literarias, tan improvisadas como efímeras. Hacia 1914, nació el expresionismo (Dvorak, Fretzer). Hacia 1915, nació el cubismo (Apollinaire, Reverdy). En 1917, nació el dadaísmo (Tzara, Picabia). En 1924, el surrealismo (Breton, Ribemont-Dessaignes). Sin contar las escuelas ya existentes: simbolismo, futurismo, neosimbolismo, unanimismo, etc. Por último, a partir de la pronunciación superrealista, irrumpe casi mensualmente una nueva escuela literaria. Nunca el pensamiento social se fraccionó en tantas y tan fugaces fórmulas. Nunca experimentó un gusto tan frenético y una tal necesidad por estereotiparse en recetas y clichés, como si tuviesen miedo de su libertad o como si no pudiese producirse en su unidad orgánica. Anarquía y desagregación semejantes no se vio sino entre los filósofos y poetas de la decadencia, en el ocaso de la civilización greco-latina. Las de hoy, a su turno, anuncian una nueva decadencia del espíritu: el ocaso de la civilización capitalista.⁸

⁷ Cesar Vallejo, *Desde Europa. Crónicas y Artículos*, recopilación, prólogo, notas y documentación de Jorge Puccinelli, Lima, Ediciones Fuente de Cultura Peruana, 1987, p. XVII.

⁸ César Vallejo, *El arte y la revolución*, Lima, Mosca Azul Editores, 1973, pp. 72-73.

Un sentido lógico, elemental, obliga a respetar ese punto de vista del poeta y evitar incluirlo en un ámbito con el que solo tiene la afinidad de la experimentación formal, que es común a todos los grandes poetas de todos los tiempos y que, en este caso, no es el decisivo para definir esa grandeza. Vamos a transcribir aquí un poema de él que corrobora nuestra apreciación de llamarlo poeta de la revolución:

MASA

Al fin de la batalla,
y muerto el combatiente, vino hacia él un hombre
y le dijo: "No mueras, te amo tanto!"
Pero el cadáver ¡ay! Siguió muriendo.
Se le acercaron dos y repitiéronle:
"No nos dejes! ¡Valor! ¡Vuelve a la vida!"
Pero el cadáver ¡ay! Siguió muriendo.
Acudieron a él veinte, cien, mil, quinientos mil,
clamando: "Tanto amor y no poder nada contra la muerte!"
Pero el cadáver ¡ay! Siguió muriendo.
Le rodearon millones de individuos,
con un ruego común: "¡Quédate, hermano!"
Pero el cadáver ¡ay! Siguió muriendo.
Entonces, todos los hombres de la tierra
le rodearon; les vio el cadáver triste, emocionado;
incorporóse lentamente,
abrazó al primer hombre; echóse a andar...

Por eso advertimos que el término 'vanguardismo' debe usarse "con pinzas", e insistimos también en señalar que quienes lo usan lo hacen solo para relevar el aporte de experimentación formal que los poetas así calificados realizan. Tal sería el caso, en el Perú de los primeros años del siglo XX, como ya hemos dicho, de Alberto Hidalgo, quien además de ese aporte formal -muy significativo en su poética- también -como Vallejo- participó en la creencia de la liberación del hombre. En ese sentido, incluimos aquí el siguiente poema:

¿Quién fue el que impidió el libre acceso a la cañigua
al indio que era propietario de ella
quién abusó de cercos
su fundo que era como mano abierta
quién colocó a su paso tantas vallas
para que no siguiese pastoreando sus mieses
para que no pudiera seguir produciendo sus matitas de quinua
por entre esteros y quebradas
quién lo obligó a pedir un pasaporte

para entrar en su campo
para caber bajo su techo
para vivir a su mujer?
Él quería muy poco
ni siquiera quería libertad
(es ésta una palabra convencional moderna
aunque menciona una pasión asidua)
no reclamaba libertad
y lo forzaron a tenerla
pero qué libertad
la libertad de acumular pobreza
la libertad de enriquecer a otros
libertad de sufrir y tener hambre
libertad de ser mudo
libertad de ser sordo
libertad de ser ciego
libertad de dolor y de lloro y de luto
libertad
libertad
qué libertad.

Ese también es el caso del -sí- más grande vanguardista peruano Carlos Oquendo de Amat (Puno, 1905; Navacerrada, 1936), quien publicó solo un libro de poesías: *5 metros de poemas* (1929), y estuvo en España cuando allí se desarrollaba la cruenta guerra civil (1936-1939), adhiriendo a favor de la causa de la República (como lo hizo la parte sana de la intelectualidad mundial). Leamos el siguiente poema:

poema del manicomio

Tuve miedo
y me regresé de la locura
Tuve miedo de ser
una rueda
un color
un paso

PORQUE MIS OJOS ERAN NIÑOS

Y mi corazón
un botón
más
de
mi camisa de fuerza

Pero hoy que mis ojos visten pantalones largos
veo a la calle que está mendiga de pasos.

Pero también en esta época de vanguardismo y de revolución hay que mencionar a José Carlos Mariátegui, el más preclaro conductor de la revolución en el Perú, quien desarrolló una intensa actividad literaria en su juventud (su, por él mismo llamada, “edad de piedra”): poemas y cuentos, reunidos póstumamente bajo el título de *Escritos juveniles*⁹, así lo confirman, y no obstante, no deja testimonio de una poesía militante. De Mariátegui transcribimos aquí su hermoso poema en prosa:

LA VIDA QUE ME DISTE

Renací en tu carne cuatrocentista como la de la Primavera de Botticelli. Te elegí entre todas porque te sentí la más diversa y la más distante. Estabas en mi destino. Eras el designio de Dios. Como un bajel corsario, sin saberlo, buscaba para anclar la rada más serena. Yo era el principio de muerte; tú eras el principio de vida. Tuve el presentimiento de ti en la pintura ingenua del cuatrocientos. Empecé a amarte, antes de conocerte, en un cuadro primitivo. Tu salud y tu gracia antiguas esperaban mi tristeza de suramericano pálido y cenecño. Tus rurales colores de doncella de Siena fueron mi primera fiesta. Y tu posesión tónica, bajo el cielo latino, enredó en mi alma una serpentina de alegría. Por ti mi ensangrentado camino tiene tres auroras. Y ahora que estás un poco marchita, un poco pálida, sin tus antiguos colores de madona toscana, siento que la vida que te falta es la vida que me diste.

Y es así, entonces, que las opciones estéticas (o poestéticas) pueden intercambiar tácticas, pero no pueden confundirse en sus estrategias, en sus principios, sin riesgo de anonadamiento. El formalista Alberto Hidalgo y el mismo Carlos Oquendo, sin abdicar de sus experimentalismos poéticos, pudieron escribir poemas realistas de hondo sentido humano; del mismo modo, los realistas José Carlos Mariátegui y César Vallejo pudieron experimentar con técnicas formalistas sin depreciar su estética de “decir muchísimo”.

En la época de la vanguardia, pues, hace cien años, se gestaban movimientos culturales y artísticos alimentados por un sentimiento antiburgués. Porque la burguesía –en la médula de su ser– tiene un interés primordial: aumentar su riqueza, a como dé lugar. Y esa riqueza le permite acceder al disfrute de las más sofisticadas formas del placer, especialmente material. Pero también le da el privilegio de poder adornar sus mansiones con pinturas, esculturas y bibliotecas bien surtidas. Pero estas obras pasan a un segundo plano frente a su interés primordial y sus placeres materiales. Por eso, es muy raro saber que de la burguesía haya surgido un artista, un científico o un pensador de relieve. Esto la lleva a seguir la corriente de lo que impone la moda. Es así que José Carlos Mariátegui decía de esta clase que solo “quiere un arte

⁹José Carlos Mariátegui, *Escritos juveniles. La Edad de Piedra 1. Poesía, cuento, teatro*, Lima, Empresa Editora Amauta, 1987.

consagrado por sus peritos y tasadores". Y "quiere del artista -agrega JCM- un arte que corteje y adule su gusto mediocre". Pero el artista, por dignidad, rechaza ese sometimiento. Y por eso en la época a que nos referimos aquí -de hace cien años- los artistas protestaron contra ese gusto mediocre de la burguesía, clase esta que, además, estaba lanzando a los países europeos a una guerra fratricida. Era, pues, doble la protesta del artista. Política y poética. Solo unos pocos intelectuales y artistas vieron que el problema era más político que poético o artístico. Y esto se da porque -como precisa Francisco Urondo- "Enfrentan, a lo mejor sin demasiada conciencia, la nueva situación en la que una nueva posición realmente de vanguardia los coloca: ya no se trata de sorprender al apacible burgués, sino de reemplazar su sólido y bien custodiado mundo. La cosa ya no se arregla con piruetas y chistes, banquetes amenos o epígrafes desenfadados, sino que es mucho más seria y paulatinamente peligrosa".¹⁰ Pero la mayoría de esos intelectuales y artistas enfocó su atención en lo poético y lo artístico: la idea era combatir a la burguesía porque esta se limitaba a seguir venerando un arte que venía del renacimiento (con cinco siglos de empoderamiento). Es decir, un arte que no se desligaba del figurativismo: el arte clásico había degenerado en eso: la imprescindible presencia de la figura natural. En contra de esto aparecen las escuelas artísticas que centran su ataque a la figura de la naturaleza (y humana y social). Y surge la teoría de la deshumanización del arte que, aunque no compromete a todas las escuelas vanguardistas, ella al menos "las filia" (como dijo su impulsor, José Ortega y Gasset).

La mayoría de las escuelas de vanguardia centró su trabajo en hacer que lo figurativo desapareciese del interés artístico. Y hubo una apoteosis de destrucción formal. Que comprometió a todas las artes. A lo cual se le denominó vanguardismo. Y adquirió un aura revolucionaria porque asumía su rol con el objetivo de combatir al arte burgués. Y más aun si a esto se suma el hecho de que paralelamente se desarrollaba la verdadera lucha revolucionaria también en contra de la burguesía en el plano político. Que tendría su primer triunfo con la revolución rusa. En ese caos formalista y belicista, los artistas verdaderamente revolucionarios utilizaron el arte realista para combatir a la burguesía, sin que eso fuera un sometimiento al figurativismo, sino una manera de profundizar en las esencias de la realidad para impulsar su cambio, sobre la base de la justicia.

Sin embargo, calmadas un tanto las aguas después de la primera guerra mundial (1914-1918), la burguesía empezó a comprar las obras pictóricas o escultóricas, y a leer y promocionar las poesías y novelas de los vanguardistas, porque, finalmente, vio que tanto el arte como la literatura vanguardista no le hacían daño y, más bien, le permitían apropiarse de un arte y una literatura que otra vez adulaba su gusto mediocre. Y ese arte, en sus inicios, promisoramente "revolucionario", devino arte burgués. Ahora bien, qué era lo característico de ese arte: la exaltación del "yo", la libertad egocéntrica, una manifestación del liberalismo económico en el ámbito artístico. El individualismo burgués había ganado un tipo de arte que le era afín. Y entonces los peritos y tasadores de la burguesía enfilaron su artillería en contra, ya no del figurativismo, sino del realismo. Y los artistas "vanguardistas", que -no hacía muchos años- habían sido

¹⁰ *Veinte años de poesía argentina 1940-1960*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 1968, p. 25.

“revolucionarios”, también atacaron al realismo. Pero este tuvo su respaldo en la visión dialéctica del marxismo para defender la propuesta de un nuevo realismo.

Y, precisamente, José Carlos Mariátegui, entre nosotros (sumado a otros marxistas como Gramsci, Brecht o Vallejo) rescataron los aportes hechos por algunos artistas y escritores de la vanguardia. Pero todos coinciden en precisar que el leitmotiv característico del arte y la poesía moderna es el individualismo, reflejado a través de la “manifestación del yo”. Pero no el yo “tomado naturalmente como símbolo de ‘todos’” –que dice César Vallejo en *Contra el secreto profesional* (1973, pág. 100)– sino el “yo personal”, con toda una carga existencial egocéntrica aplastante, que, en efecto, puede constatarse en la producción poética de muchos, si no de todos, los poetas que expresan una ideología burguesa o pequeñoburguesa. Y aquí queremos destacar que esa caracterización del yo la propuso Miguel Gutiérrez ¹¹ en uno de sus ensayos –aunque no de la mejor manera. Veamos cómo lo hace:

“Por encima de las generaciones (sic) la literatura (y el arte y el pensamiento) surgida durante la crisis del siglo XX, para utilizar la tipificación del historiador Vicens Vives [a], posee características comunes que la diferencian de la literatura de los siglos anteriores [b]. Las vicisitudes del yo, he aquí uno de los temas centrales de la lírica y la novela de nuestra época [c]. En registro serio, cómico o tragicómico se dan estas tres posibilidades: el yo cautivo y solipsista, el yo en contienda con el mundo y el yo en busca de lo comunitario [d]: Eliot, Benn, el segundo Brecht, el último Vallejo; y en novela Joyce, Kafka y Beckett, y Hemingway, G. Greene y Malraux [e]. En la poesía peruana en lengua española, sea con el sistema del verso hispánico, francés o angloamericano, expresan estas aventuras y desventuras del yo poético miembros de diferentes generaciones como son el Vallejo de Trilce (sic), Westphalen, Eielson, Hinostrosa, Verástegui o Chirinos”. ¹²

A propósito de esta incisión epistemológica (entendida como aporte de nuevos problemas a –o respuestas a viejos problemas de– la ciencia literaria) voy a hacerle a ella, por mi parte, algunas incisiones ya sugeridas con las letras entre corchetes:

a) Con esta aclaración: “para utilizar la tipificación del historiador Vicens Vives”, se genera una ambigüedad, pues no se sabe si la tipificación de Vives se refiere a la frase “crisis del siglo XX” o a la siguiente ‘tripartición de las vicisitudes del yo’. De ser lo primero, válido estaría Pero Grullo, y si es lo segundo, creo que dicha aclaración debió ir después de la ‘tripartición’. Por lo que respecta al signo “sic”, consideramos que, siendo una frase incidental, debió ir seguida de una coma.

¹¹ Aquí tenemos que expresar nuestra pesadumbre por el inesperado deceso de Miguel Gutiérrez (13-07-2016) quien (dejando a un lado las diferencias ideológicas que pudimos tener en los últimos tiempos) es uno de los más grandes narradores del Perú del siglo XX.

¹² *La generación del 50*, Lima, Ediciones sétimo ensayo, 1988, pág. 29.

b) Cabe preguntar: ¿con quién la literatura del siglo XX posee ‘características comunes’? No puede ser que las tenga con ella misma, pues, en ese caso, serían características “propias” y no “comunes”. Si es con el ‘arte y el pensamiento del siglo XX’ se ha debido decir: ‘poseen características comunes’, y ‘arte y pensamiento’ no debieron ir entre paréntesis. Y si es con la literatura de los siglos anteriores, no puede ser que siendo características comunes, sean al mismo tiempo características diferentes.

c) “Las vicisitudes del yo, he aquí uno de los temas centrales de la lírica y la novela de nuestra época.” De esta frase se desprende que “las vicisitudes del yo” es una sola característica. Y, como no se vuelve a mencionar ninguna otra característica, de ello se sigue que no se debió decir que ‘la literatura del siglo XX posee características comunes’, pues se debe mencionar a más de una de esas características, y precisar que son comunes a algo más que a solo la literatura.

d) Esta tripartición (“el yo cautivo y solipsista, el yo en contienda con el mundo y el yo en busca de lo comunitario”) resulta ser excesiva pues, con más precisión, se ha de convenir que la opción del ‘yo en contienda con el mundo’ es común a las otras dos, y, entonces, debió tratarse de bipartición. Y, en puridad de los hechos, la ‘contienda del yo poético con el mundo’ ha estado también presente en la literatura de los siglos anteriores, y no como en la cita se dice que por esa característica “se diferencia de los siglos anteriores”. No en vano se dice que la poesía lírica es expresión de un yo. E, igualmente, por eso se hace derivar la novela moderna a partir de *El Quijote de la Mancha*, por tratar las peripecias de un individuo.

e) Si se quiere ejemplificar cada una de las ‘tres posibilidades o vicisitudes del yo’ se ha debido hacer con sendos escritores para cada una; pero si se menciona a cuatro escritores sin especificar a cuál de ellas corresponde cada quien, se genera otra ambigüedad: si se está dejando al lector la libertad de establecer esa relación, o si lo único que se quiere es decir que en todos ellos está presente la característica del yo, pues entonces estarían demás como ejemplos de la tripartición. Y por lo que respecta al último “sic”: la falta de cursiva o de negrita en el título de *Trilce* es del original.

Por lo que se refiere a César Vallejo, no es, pues, que ‘la vicisitud del yo’ esté presente solo en *Trilce*; pues debe reconocerse que también lo está en sus otras obras. Pero en el caso de Vallejo no se puede dejar sin precisar que esa ‘vicisitud del yo’ no corresponde a la posibilidad ‘solipsista’ (aunque sí a la de ‘contienda con el mundo’, común a toda la literatura) e igualmente a la posibilidad de ir ‘en busca de lo comunitario’. Porque, precisamente, esta búsqueda de lo comunitario en CV se da aun cuando se encuentre en prisión (se sabe que gran parte de los poemas de *Trilce* fueron escritos en prisión o sobre la base del recuerdo de ella), pues su afán es de comunicación con otro, y mejor si es con otros. Y eso se percibe en todos los poemas. Pongo dos ejemplos:

Y si supiera si ha de volver;
y si supiera qué mañana entrará
a entregarme las ropas lavadas, mi aquella
lavandera del alma. Qué mañana entrará

satisfecha, capulí de obrería, dichosa
de probar que sí sabe, que sí puede
¡CÓMO NO VA A PODER!
azular y planchar todos los caos.

(Trilce, VI)

Oh piedra, almohada bienfaciente al fin. Amémos
los vivos a los vivos, que a las buenas cosas muertas
será después. Cuánto tenemos que quererlas
y estrecharlas, cuánto. Amemos las actuali-
dades, que siempre no estaremos como estamos.

(Trilce, LXX)

¿Que estos versos son herméticos? Sí. Pero en ellos no hay solipsismo. Como tampoco lo hay en los otros poemas de este libro, por más herméticos que sean (ni en los de los otros libros). No creo que “hermetismo” tenga como correlato único el “solipsismo”. De otra forma se estará cayendo en el más cerril de los formalismos. El hermetismo solipsista de un Eliot tiene motivaciones ideológicas diferentes del hermetismo solidario o, si se quiere, comunitario de CV. Ese olvido del factor ideológico clasista en la literatura –imperdonable en alguien que se reclama marxista– hizo que el autor comentado equiparara a dos poetas de tendencias opuestas. Veamos el caso. Analizando la obra poética de Jorge E. Eielson, en el libro comentado, Miguel Gutiérrez se pregunta:

“¿Es Eielson el gran poeta que la Generación del 50 ha dado al Perú? ¿Pero qué es ser un gran poeta? ¿Existen diferentes formas de grandeza? Desde luego no lo sería (no puede serlo) en la dimensión de Vallejo, que es el gran poeta de una lengua, de una clase y de un pueblo. ¿Entonces lo es a la manera de Martín Adán? Eielson es un poeta desgarrado, acaso de la estirpe de un Cavafis o de un Cernuda. Y Eielson –nos atreveremos a afirmar– no es inferior a ellos ni en capacidad para manejar esos “cuerpos gloriosos” que son las palabras ni en sensibilidad para asumir con hondura la conciencia de su marginalidad” (op. cit.: 81).

De lo citado se colige que MG establece la diferencia entre Eielson y Vallejo, considerando que el primero se inserta en la ‘vicisitud del yo solipsista’, pues no es “el poeta de una lengua, de una clase y de un pueblo”, como sí lo es Vallejo. Y, por eso, al final del capítulo, dice: “No, Eielson no es un gran poeta, pero sí, tal vez, el primero entre los excelentes poetas de su generación” (op. cit.: 84). Sin embargo, MG en otro libro (de título muy sugerente, *El pacto con el diablo*), vuelve a tratar de la obra de Eielson (no solo poética), y –lo dice expresamente– *con el fin de rectificar su apreciación anterior*: ‘de que no era un gran poeta’. Y dice que “Jorge Eduardo Eielson es un gran poeta, uno de los grandes poetas en lengua española del siglo XX” (op. cit.: 333). Ahora

bien, sería desfasado censurarlo por ese juicio; pero lo censurable, sí, es la conclusión a que llega después de ese aserto: que el sitio de Eielson “en el canon de la literatura peruana debe estar al lado o muy cerca de Vallejo” (Ibídem), y es censurable porque, en principio, en la literatura peruana –como en cualquier otra– no hay un solo canon; cuando se habla de solo un canon se debe reconocer que constituye una función de la sociedad en que vivimos, impuesto por una pequeña porción de la sociedad a los demás, de acuerdo con sus propios gustos e ideología esa pequeña porción de la sociedad, como un árbitro de esos asuntos, ha determinado cuáles son las “normas” a seguir en literatura. Siendo así, el “canon” varía desde la concepción estética misma de los involucrados: Eielson responde al canon de la estética formalista; Vallejo, al de la estética realista. Y, más aun, si a esas estéticas se las confronta con los intereses de cada clase del espectro social. Y esta precisión no debe conducir a poner a Eielson en una posición inferior a Vallejo. Lo que sí busca es precisar que tanto uno como otro son ‘grandes poetas en lengua española del siglo XX’, pero cada uno con una identificación de clase distinta, lo cual obliga a restringir la apreciación de MG cuando concluye que ‘Eielson debe estar al lado o muy cerca de Vallejo’. Y se debe decir que no es así: que no están juntos (al lado, uno del otro), no. Están separados. Porque sus obras responden a distintas estéticas, poéticas y políticas. Aunque se diga que ambos “escriben para la humanidad”, tampoco están juntos, por eso. Porque esta, “la humanidad”, como tantas otras grandes palabras no es una sola en sociedades divididas en explotados y explotadores. Y Vallejo –en múltiples ocasiones de su obra– se encargó de precisar que ‘él escribía para el analfabeto’, es decir, escribía para “el otro”, que dejará de ser analfabeto a través de sus herederos en un mundo nuevo. Y Eielson también llegó a precisar la posición de su escritura dentro de esa humanidad: que él escribía para “el yo”, es decir, para sí mismo o, lo que es lo mismo, para otro que como él se sienta encerrado “en una habitación tan oscura / sin puertas y sin ventanas / pero claveteada por dentro / sellada por fuera.”

Ahora bien, por nuestra parte, podemos explicar ese giro dado por MG, estableciendo que en su trayectoria intelectual se puede hablar –como él lo hace de César Vallejo– de un “primer y un último MG”: el de antes de los 90 y el de después de los 90. Y, por propia declaración, con este “último” decidió darle más énfasis a lo poético que a lo político, en una entrevista que dio al diario Perú21, en el 2007 (mismo año de *El pacto con el diablo*), dice: “hasta mis ensayos del 80 puse el acento en las ideas, en los últimos diecisiete años lo pongo en la dimensión del placer, suscitar el amor a la literatura, ahora le doy más importancia a la dimensión estética, al placer que genera.” Y en el “Prólogo” a *El pacto con el diablo*, dice:

“Así, he morigerado en algo el tono confrontacional de mis exposiciones, he cuidado en matizar mis planteamientos, he conferido más peso a la línea del placer que toda obra válida suscita, he acentuado cierto espíritu heterodoxo que siempre estuvo en mí y he añadido una razonable dosis de escepticismos a todas mis certezas sociales humanas” (GUTIÉRREZ, 2007, pág. 16).

Sin embargo, y no obstante esa ostensible tendencia hedonista, MG sigue sosteniendo que su posición de marxista no le “impidió frecuentar a filósofos que provenían de distintas corrientes de pensamiento, ni leer con deleite a obras tildadas de decadentes o reaccionarias por esos burócratas que Vallejo llamaba ‘doctores del marxismo’”. (op. cit., pág. 14). Y, a renglón seguido, agrega: “La lectura ideológica de un texto literario es absolutamente legítima, a condición de que no se descalifique en el plano estético una obra solo por las opciones políticas del autor”. (Ibíd.) Y, ciertamente, si alguien, llamándose marxista, hace lo contrario (descalificar lo poético por lo político), debe hacerse merecedor del calificativo de “doctor del marxismo”. Pero de ahí a poner en el mismo nivel a dos escritores de tendencias opuestas (Eielson / Vallejo) hay una gran distancia, y más todavía si se habla de “una sola literatura peruana”, regida por un solo canon, pues con ello los escritores que bregan por una literatura clasista opuesta a la literatura burguesa, siempre van a correr el riesgo de ver devaluado su trabajo si va a ser medido con ese único canon que, justamente, ellos están tratando de eludir: la belleza por la belleza, el placer por el placer, la forma por la forma. Y esta obsesión por la deificación de la forma (obsesión ya bastante vetusta: pues tuvo su origen hace más de cien años) todavía sigue llamándose moderna y revolucionaria. Quienes así lo hacen, están en todo su derecho. No seremos nosotros quienes les diremos que dejen de hacerlo. Solo hay que recordarles que su tradición y su “período clásico vanguardista” no son todo el arte y toda la literatura que existen. Y que el nuevo realismo también tiene su tradición, tanto o más antigua que la suya. Y que así como nosotros desde nuestra perspectiva del nuevo realismo no devaluamos su arte, aunque sí lo caracterizamos ideológicamente como burgués o pequeñoburgués, del mismo modo, les pedimos un poco más de sindéresis y ecuanimidad. Y que no por defender sus “nuevas formas” quieran devaluar las que nosotros ponderamos como válidas. Y, en tanto aquí hemos tomado las ideas de un solo autor, Miguel Gutiérrez, vamos a culminar con una última incisión a una idea de él de este tipo. Dice: “... la musicalidad y el ritmo proceden del sistema hispánico del verso, sea de Arte menor o de Arte mayor, con el predominio despótico del endecasílabo (...) despotismo, tiranía, que ni el propio Vallejo pudo liberarse del todo”. (La generación... : 62). En principio, hay que decir que no es pertinente sugerir que tanto ‘en el arte menor o en el arte mayor haya predominio del endecasílabo’, porque bien se sabe que este –el endecasílabo– solo se da en el arte mayor. Y, por otro lado, esa recusación del endecasílabo no hace sino rendir tributo a un formalismo decadente con la pretensión de devaluar un recurso literario de la versificación, como es el endecasílabo, revelando un espíritu discriminatorio, pretextando rebelarse contra abolengos, linajes o castas que debieran ser abolidas para dar paso a otras con no se sabe qué pedigrí. Abolir el pasado solo por ser pasado no es dialéctico. Hay una herencia rescatable y respetable, que puede ser renovada o recreada, y que no por derivar del sistema de versificación hispánico ha de ser desechada, por un simple prurito de “anti-arcaísmo”.

La definición de la época –que le tocó vivir a Vallejo– obligaba a deslindar entre “vanguardismo y revolución”, y obviamente la segunda es la definición que más calzaba con él. Hoy por hoy, en que la revolución ha dado un paso atrás (para el salto que implique dos adelante), en el ámbito literario se debe optar ya no entre “vanguardismo y revolución”, sino entre formalismo y realismo. Y en este último

Vallejo encuentra su mejor ubicación. En las décadas de los ochenta y noventa del siglo pasado (no tenemos por qué dudarlo) Vallejo hubiera estado en las mazmorras del fujimorismo. Pero hoy –sin perder su espíritu revolucionario– reclamaría del hacer poético un decidido realismo.

La tendencia realista todavía es, y Vallejo sigue siendo realista; el movimiento vanguardista ya fue, y a él no perteneció Vallejo; por lo tanto, es erróneo que ahora se pretenda encasillarlo en él.

© RUNA YACHACHIY
ISSN 2510-1242
Revista digital, Berlín
II Semestre, 2016
www.alberdi.de