

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS Fundada en 1551

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

E.A.P. DE FILOSOFÍA

Las Ideas estéticas de César Vallejo: estudio de sus textos en prosa reflexiva, desde 1915 hasta 1937

TESIS Para optar el Título Profesional de LICENCIADO EN FILOSOFÍA

AUTOR

LAWRENCE ALLAN CARRASCO SANTAYA

LIMA – PERÚ 2005

..	1
Resumen .	3
Introducción .	5
Capítulo I: Sujeto moderno y experiencia estética .	11
I.1.Orígenes de la modernidad estética .	11
I.2. Subjetividad moderna . .	16
I.3. Movimiento, velocidad e hiperestesia . .	17
I.4.Paradojas de la modernidad 1: Nostalgia y servidumbre de las cosas .	18
I.5. Paranoia y esquizofrenia .	21
I.6. Configuración de un mito moderno: secularismo y biologismo social . .	23
I.7. Paradojas de la modernidad 2: diferencia, pluralismo y heterogeneidad . .	26
I.8. La sensibilidad: fundamento de la estética .	28
I.9. Teleología de la felicidad .	31
I.10. Estética del trabajo . .	33
I.11. “Más allá de la dialéctica” .	34
Capítulo II: Creación y producción artística .	37
II.1. Romanticismo: libertad de creación = libertad del arte .	37
II.2. Vanguardias: Crítica y Utopía . .	42
II.3. Creación artística, obra de arte y producción social .	46
Capítulo III: Problematicidad de las relaciones entre el artista y la sociedad moderna .	55
III. 1. Medios, arte y sociedad . .	55
III. 2. Crítica, arte y conocimiento de la realidad .	58
III. 3. La inaccesibilidad del artista .	65
III. 4. La <i>tradición moderna</i> en el Perú .	67
III. 5. Vanguardias: entre el cosmopolitismo y el autoctonismo .	69
III. 6. Teoría del compromiso: arte y política .	76
Conclusiones .	81

A mis padres, José Carlos y Gladys Elizabeth, a mi esposa Paola y a mi hija Paula, por nuestro amor, que lo puede todo.

Resumen

La tesis es un análisis de las ideas estéticas de César Vallejo implícitas en sus textos de prosa reflexiva: crónicas, artículos, ensayos, reportajes, correspondencia, notas y otros. Se plantea que la principal categoría estética de Vallejo es la *sensibilidad*, que tendría las características de ser fisiológica, emocional, indígena, cognitiva, entre otras. También su opción por una concepción social del arte. Por lo tanto, su apuesta por una vanguardia de raíces en el cosmopolitismo europeo y en las tradiciones autóctonas. Finalmente, con su teoría del compromiso social del artista propone una modernidad alternativa a la capitalista, de origen socialista y democrático. Conformando este corpus teórico vallejiano un testimonio del vanguardismo y de la modernidad simbólica en el Perú y América Latina.

Introducción

César Vallejo (Santiago de Chuco, 1892 – París, 1938) es reconocido unánimemente como el poeta más importante de la poesía peruana, y como uno de los más representativos en lengua castellana del siglo XX. Quizás por ello, los estudios que se han realizado sobre su obra, salvo algunas excepciones, generalmente se concentran en su poesía, soslayando sus ideas. Y Vallejo las tiene abundantes sobre diversos tópicos: políticos, económicos, sociales, estéticos, deportivos o de modas, etc., como ya lo señalaba hace varios años Roberto Paoli, en su libro *Poesie, di César Vallejo*, al referirse a la importancia del estudio de los artículos y las crónicas vallejianas del periodo europeo. Por otro lado, Luis Jaime Cisneros resalta el desinterés mostrado por la crítica hacia los textos periodísticos, para luego destacar las características peculiares de estos textos, en su ponencia “Una lanza por Vallejo, Chroniqueur”.

Este descuido o desinterés por el pensamiento vallejiano, que no sea el poético, quizás se deba, en parte, a la poca difusión que se le ha dado a sus textos en prosa, y dentro de ellos, específicamente los relacionados a sus reflexiones teóricas. Nos estamos refiriendo por supuesto a sus ensayos, artículos, crónicas, reportajes, correspondencia, entre otros. Existen sólo contadas ediciones, con tiraje reducido; además, ya publicadas hace varios años, que hacen difícil el poder realizar investigaciones exhaustivas y minuciosas. No existe, por ejemplo, un Archivo Vallejo, donde se brinden las mejores oportunidades para investigar su obra.

Para ir adquiriendo una visión más completa e integral del trabajo de Vallejo como escritor, será necesario pues comenzar a poner énfasis en su faceta de pensador, es

decir, desentrañar la madeja conceptual que da sentido a su manera peculiar de sentir y entender el mundo. Así me parece justificado realizar una investigación que dé cuenta de las relaciones entre sus ideas y la realidad que lo rodeaba; en ese sentido sus ideas sobre el arte y la cultura cobran relevancia y actualidad.

David Sobrevilla ha resaltado la importancia de una investigación más rigurosa y precisa de las ideas existentes en sus crónicas y artículos; además reconoce como tarea pendiente el esclarecimiento más profundo del significado de los ensayos y reportajes vallejanos, en su *Introducción bibliográfica a César Vallejo*. Y Luis Monguió, en *César Vallejo. Vida y obra*, hacía algo semejante al destacar las ideas estéticas de Vallejo implícitas en la tesis de bachillerato *El romanticismo en la poesía castellana*.

De modo que nuestra investigación intentará subsanar, parcialmente, esta notoria falta de una compilación y una secuencia orgánica de todo el corpus teórico vallejiano, disperso y fragmentado en diversos textos, referido puntualmente a problemas estéticos. Para ello me ocuparé de presentar en lo posible de manera integral y orgánica las ideas de Vallejo sobre la experiencia estética, la creación artística y la relación del artista, el arte y la sociedad; me limitaré al estudio del período histórico que abarca las cuatro primeras décadas del siglo XX, caracterizado por la gran crisis social, política, económica y espiritual de la sociedad burguesa, y en ese contexto por el surgimiento y desarrollo de las vanguardias artísticas. De ahí la conveniencia de estudiar a César Vallejo, pues él es un actor y espectador privilegiado de dicha época.

Así, para intentar dar una idea precisa y cabal del momento en el que se desenvuelve Vallejo, es importante tomar en cuenta el sentido complejo y problemático de conceptos como vanguardia, arte moderno o arte revolucionario, así como los hechos sociales a los cuales hacen referencia. Los juicios que sobre esta problemática Vallejo nos entrega son de por sí polémicos y controvertidos, pero también, cómo no decirlo, auténticos y originales. Esperamos que con su presentación y análisis motive a una discusión mayor que tanto bien hace al fortalecimiento de una comunidad reflexiva y crítica ante eventos sociales y culturales que en gran medida aún condicionan nuestra actual manera de pensar y percibir la realidad.

El primer objetivo de nuestro trabajo será sistematizar orgánicamente un corpus teórico de las ideas estéticas de César Vallejo, a partir de la compilación de su prosa "reflexiva" dispersa en sus ensayos, crónicas, artículos, reportajes, correspondencia, notas, y, en casos excepcionales que ayuden a reforzar una idea, en su poesía. Llamamos "reflexiva" a la prosa no-ficcional que transmite "ideas" de modo conceptual y discursivo. Aunque somos conscientes que hay casos de prosa "híbrida", experimental, como algunos textos de *Contra el secreto profesional*, pertinentemente estudiados por Eduardo Neale-Silva en su libro *César Vallejo, cuentista. Escrutinio de un múltiple intento de innovación*.

El segundo objetivo será analizar la relación crítica y polémica que el pensamiento estético de Vallejo establece con las vanguardias artísticas y el pensamiento moderno, tanto en el ámbito europeo como en el latinoamericano, de modo tal que puedan establecerse nexos con el conjunto de sus ideas sobre la cultura y la sociedad; reconociendo la deuda vallejana con el romanticismo, deuda que, además, comparte con

las vanguardias. Son tres las hipótesis que se plantean:

1) Vallejo, al confrontarse con las vanguardias europeas y latinoamericanas llega a defender otra vanguardia, no anclada en las manifestaciones externas de la modernidad industrial y tecnológica, sino en sus dinámicas internas, mediante la *sensibilidad*: indígena, fisiológica y vital, que cuestiona la tendencia de la “metáfora maquinista”; así como plantear una concepción dialéctica del lenguaje: materialista, crítica, utópica, contradictoria, histórica y social, que cuestiona la concepción esencialista, tradicionalista y conservadora.

2) Que esta filiación nace de su convencimiento de la posibilidad de construir una modernidad alternativa a la burguesa capitalista, una modernidad anclada en la tradición moderna crítica y utópica, que permita la eliminación de la alienación y el surgimiento de un ser humano integral, reconciliado humanamente consigo mismo, con su sociedad y la naturaleza.

3) Que las dos primeras son consecuencias de su filiación vital y artística con los intereses, deseos y necesidades de los grupos de poder emergentes, subalternos y marginados; en el caso peruano, con la pequeña burguesía ilustrada identificada con las reivindicaciones de los sectores más explotados: obreros y campesinos, y comprometidos en la construcción de una sociedad más justa, bella y democrática, es decir, moderna y socialista. Esto se expresa en las tres fases por las que pasó su teoría del compromiso en Europa, pero también en sus primeras ideas sobre el rol social crítico del arte en su etapa peruana, en Trujillo y en Lima.

El tercer objetivo será demostrar que, con base en lo expuesto, el pensamiento estético de Vallejo forma parte fundamental de nuestra tradición moderna peruana y latinoamericana. Tradición que tiene como principios articuladores: a) la tradición moderna occidental, en su vertiente crítica-utópica, es decir, dialéctica, socialista; y b) nuestras propias tradiciones sociales y culturales. Al reconocerlo como uno de los fundadores de nuestra tradición moderna latinoamericana, quizás el conocer más y mejor sus ideas estéticas, de algún modo pueda ayudarnos a entender y a transformar nuestra actual modernidad: todavía tan precaria y defectiva.

Como se manifestó, el análisis se concentrará principalmente en los escritos en prosa, y dentro de ellos, en los que tienen carácter discursivo y reflexivo, es decir, en los ensayos, artículos, crónicas, reportajes y correspondencia. Compartimos la idea que considera que a los artistas hay que juzgarlos por sus mejores obras, en el caso de Vallejo sería por su poesía. Pero también aceptamos aquella otra que dice que en toda obra, grande o pequeña, está el espíritu integral del artista. Y aquí no se quiere ver sólo al artista sino también al pensador, al Vallejo lúcido y crítico, comprometido con su época.

Nuestro trabajo está organizado en tres capítulos que vendrían a constituir la Estética de Vallejo. Por eso, se procede a describir en el Capítulo I la condición existencial del sujeto moderno, cómo está transformada definitivamente su experiencia del mundo, a partir de realidades como la racionalización de los medios materiales de producción, o el predominio del racionalismo en la explicación de los diversos ámbitos de la vida social, secularizándola, fragmentándola y disgregándola. Experiencia que se tornará estética por medio de su asimilación y transmutación por la imaginación y la sensibilidad.

A continuación se estudia en el Capítulo II los problemas de la creación y la producción artística, en qué medida se da la participación de la inteligencia y de la intuición en el proceso de elaboración de la obra de arte; así como su relación con el contexto científico, tecnológico e industrial en que se realiza.

Y en el Capítulo III, el de las relaciones problemáticas entre el artista y la sociedad moderna, especialmente en América Latina, marcadas por diversas dialécticas, tales como la de cosmopolitismo/autoctonismo, y la de hispanismo/indigenismo. Relaciones que con sus diferencias en cierto modo aún persisten en experiencias que nos confrontan como los de identidad, pluriculturalidad y globalización; desembocando en la propuesta de una modernidad alternativa, distinta a la pretensión totalitaria del pensamiento único neoliberal y tecnocrático. Modernidad que en el plano de la subjetividad se expresa mediante una actitud de compromiso social del arte, que coadyuve a la forja de un mundo humano distinto y mejor, en el que se respeten la diferencias y la pluralidad de posibilidades de desarrollo de las capacidades y habilidades humanas.

Los textos vallejianos a ser estudiados forman en conjunto un gran corpus teórico, en el que, con un adecuado método, se podrá auscultar y evidenciar las líneas generales de un pensamiento moderno enriquecido mediante experiencias de lo más significativas, desde el punto de vista humano y social; y de una sensibilidad como pocas en el ámbito peruano y latinoamericano. Ambos, pensamiento y sensibilidad, pudieron diagnosticar dialécticamente los sorprendentes y cambiantes tiempos que acaecían; pero también avizorar los sombríos y trágicos que sobrevendrían inmediatamente después de su muerte. Sólo en casos necesarios se recurrirá a su obra poética para mejor ilustrar lo que se intenta probar.

Para enfrentarme a este corpus, tuve que recurrir metodológicamente a la intertextualidad de los materiales, siguiendo un proceso cronológico; y a una especie de paralelismo en el que uniendo las ideas generales a los fenómenos particulares pudieran sostenerse mutuamente de manera *sincrónica*. Es decir, las ideas generales se objetivan mediante los casos particulares, concretos, históricos, y los fenómenos particulares hallan su explicación por las ideas generales. Pero siempre intentando captarlas en su total complejidad como un proceso, un devenir conflictivo, ya que el movimiento dialéctico es la manera más peculiar de manifestarse tanto de la realidad histórica como del mundo de las ideas.

La intertextualidad, la secuencia cronológica y el paralelismo sincrónico permitirán explicitar una cierta evolución orgánica de las ideas estéticas y culturales centrales del pensamiento vallejiano. La poesía vallejana ya ha sido estudiada de manera orgánica, entre otros, por investigadores como Alberto Escobar y Jean Franco. Se intentará hacer lo mismo con sus ideas estéticas. Sin perder de vista en ningún momento, pues es el fundamento del proceso social e histórico, la consideración de que todo texto, discursivo o ficticio, forma parte de la producción simbólica de los intereses, deseos y necesidades de grupos de poder económico, político y cultural; en pugna por escenarios y recursos que permitan el control y manipulación, mediante mecanismos de los más sutiles y complejos mientras más “civilizados” y “desarrollados”, de los grupos subalternos y marginados. De ahí que esta investigación al enmarcarse en el contexto de la Teoría Crítica de la Cultura y la Sociedad, podrá explicitar a qué grupo de poder Vallejo se afilia

con su actitud vital y su grandiosa obra poética y crítica.

Por último, la constante interrelación de temas y problemas entre los diversos niveles y etapas en los distintos capítulos implica que las referencias cruzadas, las anticipaciones, las comparaciones y las repeticiones han de ser inevitables pero necesarias para los fines que se persiguen.

Espero haber dado de este modo con una imagen lo más pertinente posible sobre el problema planteado, a efectos de sustentar debidamente esta tesis.

Los textos vallejanos estudiados son:

ENSAYOS:

- El romanticismo en la poesía castellana (1915) – Tesis de Bachillerato.
- Contra el secreto profesional (1923-1928/29) - Edición póstuma.
- El arte y la revolución (1928-1934) - Edición póstuma.
- Temas y notas teatrales (1931-1937) - Edición Póstuma.
- Notas sobre una nueva estética teatral (1934) - Edición Póstuma.

CRÓNICAS Y ARTÍCULOS:

- El conjunto de su obra periodística (1918-1937), publicada en varios diarios y revistas peruanas, españolas y latinoamericanas como:
 - El Norte (Trujillo)
 - Variedades (Lima)
 - Mundial (Lima)
 - El Comercio (Lima)
 - Bolívar (Madrid)
 - Nosotros (Buenos Aires)
 - Repertorio Americano (San José)

REPORTAJES:

- Rusia en 1931 – Reflexiones al pie del Kremlin (1931)
- Rusia ante el segundo plan quinquenal (1932) - Edición póstuma.

EPISTOLARIO:

- Correspondencia (1911-1938)

Capítulo I: Sujeto moderno y experiencia estética

I.1. Orígenes de la modernidad estética

La sociedad contemporánea manifiesta características peculiares que la hacen ser distinta a otras épocas históricas. Para entenderlas mejor es que se recurre a ideas como modernidad, progreso, industrialismo, democracia, pluralismo, relativismo, vanguardia, autonomía, alienación, y otras más actuales como globalización; todas ellas igualmente generales, ambiguas y polémicas. Ideas que están siendo puestas a prueba constantemente con todo un arsenal conceptual y metodológico que intentan esclarecer y delimitar de manera quizás más rigurosa el espíritu de nuestros tiempos. No es éste el lugar para presentar el completo desarrollo de las diversas ideas elaboradas para entender nuestra época. Para una visión más profunda y minuciosa será de gran utilidad la consulta de *El discurso filosófico de la modernidad*, el ya clásico libro de Jürgen Habermas.

En principio, debemos empezar por considerar que la vanguardia no es homogénea ni compacta sino que, todo lo contrario, tiene como principales características a la diversidad y la heterodoxia, de ahí que sea más preciso decir Vanguardias, en plural;

aunque también posee rasgos comunes que la identifican y la expresan. Históricamente, la noción de vanguardia pasó de ser usada en el ámbito militar al ámbito artístico hacia mediados del siglo XIX, en Francia. La palabra vanguardia proviene de la francesa *avantgarde*, que está compuesta a su vez de otras dos: *avant*, que significa “antes”, y *garde*, que significa “guardia”. Si bien en lo militar tiene un claro sentido espacial, de desplazamiento hacia delante para enfrentar al enemigo; en lo artístico se trueca en temporal, es decir, ser los primeros en proyectarse hacia el futuro, y esto de por sí ya entraña una notoria connotación histórica. Según Enzensberger, “el terreno en que se mueve la vanguardia es la historia... El arte no se entiende como una parte de la actividad humana históricamente inmutable, ni como un depósito o un arsenal de “bienes de cultura” intemporales, sino como un proceso, un movimiento en avance continuo, como un *work in progress* en el que participan todas y cada una de las obras... Las artes tienen presente su propia historicidad, que es al mismo tiempo estímulo y amenaza”¹. El que la vanguardia sea histórica, permite relacionarla con conceptos tales como “novedad” y “modernidad”, que intentaremos desarrollar más adelante.

Por otro lado, este concepto fue aplicado a la política, y a la relación entre el arte y la sociedad. El investigador italiano Renato Poggioli nos informa que

“fue un fourierista poco conocido, Gabriel-Desiré Laverdant, quien... en un escrito titulado *De la mission de l'art et du role des artistes*, afirmó... no sólo la idea de la interdependencia de arte y sociedad, sino hasta la doctrina del arte como instrumento de acción y de reforma social, como medio de propaganda y de agitación política... en el 78 Bakunin llegó a fundar y publicar, por poco tiempo, en Suiza, en la Chaux de Fonds, un periódico de agitación política que se llamó *L'avangarde*”².

Por eso se puede afirmar con fundamento que la idea de vanguardia artística nace asociada íntima e indeliblemente al de vanguardia política en el siglo XIX (recuérdese la participación activa de Arthur Rimbaud en la Comuna de París). Según Poggioli,

“esto fue posible merced al hecho de que por un instante las dos vanguardias parecieron marchar aliadas y contiguas, renovando así un precedente y una tradición romántica, que se había establecido en el transcurso de la generación que encerraban las dos Revoluciones del 30 y del 48: generación que fue no sólo literaria, sino también política, y cuyo credo, en vez del conservadurismo o liberalismo de las generaciones precedentes, era ideal democrático, incluso de extrema izquierda”³.

Entonces es desde principios del siglo XIX, es decir, con el romanticismo, que la relación entre arte y revolución social se manifiesta. Ahí están los casos de un Georg Büchner, huyendo precipitadamente hacia Darmstadt; o ese otro de Heinrich Heine, asilado de por vida en París; por no hablar de nuestro Mariano Melgar, fusilado en Arequipa por conspirar contra España en su lucha por la libertad, etc.

¹ ENZENSBERGER, Hans Magnus. *Las aporías de la vanguardia*. En: *Detalles*. Barcelona: Anagrama, 1969, pp. 153, 154.

² POGGIOLI, Renato. *Teoría del arte de vanguardia*. Madrid: Revista de Occidente, 1964, pp. 24, 25.

³ *Ibidem*. p. 26.

Esta estrecha relación entre arte y política duraría hasta fines del siglo XIX, que es cuando se disocian. Siguiendo a Poggioli, que en esto es el que más abunda en datos históricos,

“esta alianza de radicalismo político y radicalismo artístico, este paralelismo de las dos vanguardias sobrevivió en Francia hasta la aparición de la primera pequeña revista del movimiento literario moderno, significativamente titulada *La Revue indépendante*, que, fundada por el 80, fue tal vez el último órgano que recogiese fraternalmente bajo la misma bandera, a los rebeldes de la política y del arte... Inmediatamente después ocurrió lo que se puede llamar el divorcio de los significados, que corresponde al divorcio de las dos vanguardias; y fue con la aparición de otros grupos y revistas de espíritu diverso con lo que se pusieron en boga expresiones tales como arte y literatura de vanguardia”⁴.

Aunque en las vanguardias artísticas del siglo XX se va a intentar, sistemática y constantemente, aunarlas de nuevo. Por eso es que movimientos y escuelas artísticas como el futurismo, el dadaísmo, la Bauhaus, el constructivismo y el surrealismo van a tener como una de sus ideas centrales justamente el intento de volver a unir al arte con la sociedad. Y la angustia y desesperación que experimentan al reconocer casi su imposibilidad, debido a la autonomía en los fines y en la legalidad interna alcanzada por el arte, así como los otros ámbitos de la vida social: religión, ciencia, filosofía, política, moral, que desembocan en el pluralismo y la fragmentación, marcarán a fuego la grandeza y la tragedia del arte moderno.

Decíamos que la vanguardia es histórica y sujeta al mandato del tiempo. Precisamente por eso la vanguardia es moderna: por su historicidad y su temporalidad. Habermas, en el libro anteriormente citado, considera a Hegel como el primer filósofo que desarrolló un concepto claro de modernidad:

“Hegel empieza utilizando el concepto de modernidad en contextos históricos como concepto de época: la ‘neue Zeit’ es la ‘época moderna’... El descubrimiento del ‘Nuevo Mundo’, así como el Renacimiento y la Reforma –acontecimientos que se producen en torno a 1500- constituyen la divisoria entre la Edad Moderna y la Edad Media... el concepto profano de época moderna expresa la convicción de que el futuro ha empezado ya: significa la época que vive orientada hacia el futuro, que se ha abierto hacia lo nuevo futuro. Con lo cual la cesura que representa el nuevo comienzo queda trasladada del futuro al pasado, es decir, a los inicios del mundo moderno. Sólo en el transcurso del siglo XVIII queda retrospectivamente entendida como tal comienzo la mudanza de época que se produce en torno a 1500”⁵.

Todo esto nos lleva al tema del tiempo que se vivencia como puro presente, es decir, como actualidad, como lo nuevo que aparece y reaparece para hacer patente el futuro, pues la modernidad se comprende a sí misma como la actualización del futuro en el presente. Además, es un futuro que ha perdido su trascendencia metafísica para secularizarse en momentos simultáneos y sucesivos, llenos únicamente de nuestro mundanal ruido, abiertos al infinito:

⁴ Ibid. p. 27.

⁵ HABERMAS, Jürgen. *El discurso filosófico de la modernidad*. Buenos Aires: Taurus, 1989, pp. 15, 16.

“Como el mundo nuevo, el mundo moderno, se distingue del antiguo por estar abierto al futuro, el inicio que es la nueva época se repite y perpetúa con cada momento de la actualidad que produce de sí algo nuevo. A la conciencia histórica de la modernidad pertenece, por tanto, el deslinde entre ‘lo novísimo’ y lo moderno: la actualidad como historia del presente dentro del horizonte de la Edad Moderna, pasa a ocupar un lugar prominente... Una actualidad que desde el horizonte de la Edad Moderna se entiende a sí misma como la actualidad del tiempo novísimo no tiene más remedio que vivir y reproducir como *renovación continua* la ruptura que la Edad Moderna significó con el pasado”⁶.

Pero esta ruptura con el pasado es consciente; ninguna época anterior a la moderna fue claramente consciente, diríamos incluso trágicamente consciente, de su diferencia y su singularidad. Los conceptos claves para entender ese fenómeno son los hegelianos de historia y autoconciencia, y ambos son esenciales al de Subjetividad, que es principio y fundamento de la modernidad. Es la toma de conciencia histórica del sujeto moderno el que lo lleva a justificarse por todos los medios posibles de su diferencia y singularidad respecto de épocas pasadas. Y el primer medio que utiliza la modernidad para autojustificarse es el arte. Pues el concepto de “lo moderno” aparece como un problema, por primera vez, con la famosa *querelle des anciens et modernes* en los inicios del siglo XVIII. Según Habermas,

“el partido de los *modernos* reacciona contra la autocomprensión del clasicismo francés asimilando el concepto aristotélico de perfección al de progreso, tal como éste venía sugiriendo por la ciencia moderna de la naturaleza. Los ‘modernos’ ponen en cuestión el sentido de la imitación de los modelos antiguos con argumentos histórico-críticos, elaboran frente a las normas de una belleza en apariencia sustraída al tiempo, de una belleza absoluta, los criterios de una belleza sujeta al tiempo o relativa y articulan con ello la autocomprensión de la Ilustración francesa como el comienzo de una nueva época... el adjetivo ‘moderno’ sólo se sustantiva bastante tarde, a mediados del siglo XIX, y ello empieza ocurriendo en el terreno de las Bellas Artes. Esto explica por qué la expresión ‘modernidad’, ‘modernité’ ha mantenido hasta hoy un núcleo semántico de tipo estético que viene acuñado por la autocomprensión del arte vanguardista”⁷.

Por eso en el plano estético es donde se vivencia con más intensidad que en otros ese desgarramiento que produce la conciencia histórica del tiempo, pues la experiencia estética es por sobre todo siempre subjetiva: “En la experiencia fundamental de la modernidad estética se agudiza el problema de la autofundamentación porque aquí el horizonte de la experiencia del tiempo se contrae a una subjetividad descentrada, liberada de las convenciones perceptivas de la vida cotidiana”⁸. A partir de aquí es que se puede observar el punto de inflexión característico de la modernidad, cual es el de sintetizar en la obra de arte lo actual y lo eterno de la belleza, lo efímero y lo permanente,

⁶ Ibidem. p. 17.

⁷ Ibid. p. 19.

⁸ Loc. Cit.

lo nuevo y lo antiguo, el pasado y el futuro, lo propio y lo extraño. La fugacidad de la experiencia estética está ligada al instante en la que se la vivencia, pero como es efímero necesita de otro que lo suplante, y esto es lo *nuevo*.

Si bien se considera, como sustenta Marshall Berman, a Jean-Jacques Rousseau como “el primero en utilizar la palabra *moderniste* en el sentido en que se usará en los siglos XIX y XX; y es la fuente de algunas de nuestras tradiciones modernas más vitales, desde la ensoñación nostálgica hasta la introspección psicoanalítica y la democracia participativa”⁹, se reconoce, por el contrario, a Baudelaire como el primero que define los rasgos esenciales de la modernidad estética:

“La modernité, c’est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l’art, dont l’autre moitié est l’éternel et l’immuable”... “Le beau est fait d’un élément éternel, invariable, dont la quantité est excessivement difficile á déterminer, et d’un élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l’on veut, tour á tour ou tout ensemble, l’époque, la mode, la morale, la passion. Sans ce second élément, qui est comme l’enveloppe amusante, titillante, apéritive, du divin gâteau, le premier élément serait indigestible, inappréciable, non adapté et non approprié á la nature humaine. Je défie qu’on découvre un échantillon quelconque de beauté qui ne contienne pas ces deux éléments”¹⁰.

La manera dual como se manifiesta el arte moderno se debe a que el propio hombre moderno experimenta esa dualidad, este poseer en sí mismo tanto lo eterno como lo efímero, ya que “la dualité de l’art est une conséquence fatale de la dualité de l’homme”¹¹. Pero esta dualidad, este hiato, este abismo metafísico y existencial se debe a que el tiempo, por medio del instante, fractura la experiencia humana impidiéndole constantemente la vivencia de la trascendencia, relegándola casi por completo al ámbito fenoménico de las sensaciones, efímeras y triviales. El mismo Baudelaire lo enfatiza al considerar que “presque toute notre originalité vient de l’estampille que le temps imprime á nos sensations”¹². Por lo tanto, la actitud de un artista es moderna cuando expresa en su arte la vida cotidiana de la sociedad actual, cuando su obra se instala en el instante, y no en los temas del pasado histórico: actualidad - instante - fugacidad - novedad. El artista moderno debe buscar sobretodo “la beauté passagère, fugace, de la vie présente, le caractère de ce que le lecteur nous á permis d’appeler la modernité”¹³.

Este es el origen de la nueva actitud del artista moderno respecto de la realidad. Él debe comprometerse a expresar en sus obras todo lo que le traiga el presente a su conciencia, tanto lo natural como lo social y lo psicológico. Quizás por eso es que se

⁹ BERMAN, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Madrid: Siglo XXI, 1991, p. 3.

¹⁰ BAUDELAIRE, Charles. Le peintre de la vie moderne. En: *Curiosités Esthétiques. L’art romantique et autres oeuvres critiques*. París: Garnier Frères, 1962, pp. 467, 455.

¹¹ Ibidem. p. 456.

¹² Ibid. p. 468.

¹³ Ibid. p. 502.

considera a la *Olimpia* de Manet como la primera pintura moderna, pues en este cuadro por vez primera se muestra a una prostituta *real*, en el sentido de mostrarla tal cual es, sin simbolismos moralizantes, religiosos o metafísicos.

Aquí se manifiesta otro rasgo importante de lo moderno que es la *sinceridad*. Desde el romanticismo es casi un imperativo moral el de ser sincero y honesto cuando uno se expresa mediante una obra de arte. El artista *debe decir verdaderamente* lo que siente y lo que piensa. Debe abrir su corazón, poner su alma al desnudo: *Mon coeur mis à nu*, es el título de uno de los diarios íntimos de Baudelaire. O de lo contrario, debe escribir con su sangre, como mandaba hacer Nietzsche¹⁴.

Que las características originarias de la modernidad atraviesan dialécticamente las ideas estéticas de Vallejo es una de las tareas que este trabajo intentará explicitar.

I.2. Subjetividad moderna

La Ilustración, la revolución francesa, la revolución industrial y el romanticismo son los eventos históricos que marcaron el punto de quiebre y no retorno entre la época moderna y las pasadas. Si bien ya en el siglo XVII, Sir Francis Bacon había sintetizado en una sola frase la nueva concepción de la naturaleza: "*Saber es poder*". Donde el saber iba a ser proporcionado por las ciencias naturales experimentales, encargadas de develar los misterios más insondables de la naturaleza, tan celosamente protegidos por más de mil años de teología cristiana; el poder sería dado por el desarrollo de la técnica y la tecnología, es decir, por la ciencia aplicada. Y René Descartes, con su "*cogito ergo sum*", nos ofreció una nueva concepción del hombre, al colocar como fundamento del conocimiento a la Subjetividad; eliminando de este modo también todo tipo de argumentación teológica. O bien en el plano político-moral, donde tuvimos a Maquiavelo, Hobbes y Locke que nos dieron la idea del Estado como una entidad humana y social, desvinculándolo de cualquier tutelaje religioso. Y en lo artístico el Manierismo y el Barroco se tomaron ciertas libertades respecto de cánones medievales o renacentistas. Lo cierto es que todo ello recién pudo tomar cuerpo a fines del siglo XVIII y principios del XIX, cuando ciertas circunstancias históricas desencadenaron el conjunto de hechos sociales que condujeron a la consolidación definitiva de lo que denominamos, a falta de un término más preciso y adecuado: *modernidad*.

Modernidad quiere decir actualidad, pero una actualidad que desea la eternidad. En principio, la secularización comienza a manifestarse con la propuesta de Estado laico de la revolución francesa. Con ello, el horizonte temático en el arte deviene histórico, desprendiéndose de toda parafernalia mitológica y religiosa. El museo, las galerías y la prensa vienen a ser los nuevos espacios que vehiculizan la circulación, exhibición y difusión de las obras de arte. En consecuencia, lo transitorio se erige como criterio, medición y contenido de la sensibilidad.

¹⁴ NIETZSCHE, Friedrich. *Así habló Zaratustra*. Madrid: Alianza, 1985.

Por otro lado, en el siglo XIX, el crecimiento acelerado de las ciudades, con los tranvías y la luz eléctrica, producto de la revolución industrial y burguesa trastoca profundamente las maneras de interrelación social. El sujeto se vuelve anónimo, cuando está solo; y multitud, masa, cuando se aglomera. La experiencia se subjetiviza al extremo, fragmentándose en secuenciales y simultáneas vivencias de la realidad, para lo que el sujeto modifica sus percepciones en función de su adaptación a estos nuevos cambios: percepción *prismática*, *caleidoscópica*, que posibilitaría una adecuada captación del mundo moderno en toda su complejidad.

I.3. Movimiento, velocidad e hiperestesia

Movimiento es el concepto que adquiere rango de categoría ontológica en la modernidad. Sin él nada es, nada *existe*: en la economía, movimiento de las mercancías; en la política, movimiento de masas; en el arte, movimientos artísticos. Movimiento no sólo implica desplazamiento en el espacio: economía, conquista de mercados; política, conquista del poder; arte, conquista de museos, galerías y medios de comunicación. Sino también y principalmente conciencia y control del tiempo: economía, *time is money*; política, periodo gubernamental; arte, pintura al aire libre, acciones, *performance*, *happenings*. El movimiento como tiempo se traduce en velocidad. Vallejo lo tuvo muy en claro desde su experiencia parisina:

“La velocidad es la seña del hombre moderno. Nadie puede llamarse moderno sino mostrándose rápido. Así lo estatuyen los filósofos... el ritmo de la velocidad no sólo consiste en hacer una cosa pronto, sino también, y sobre todo, en escoger acertar el empleo del tiempo oportuno... la disciplina de la velocidad existe, heredada o aprendida. Ella consiste en la posesión de una facultad de perspicacia máxima para la percepción, o mejor dicho, para traducir en conciencia, los fenómenos de la naturaleza y del reinosubconsciente, en el menor tiempo posible...”¹⁵

Velocidad que encuentra su expresión en la hiperestesia de la emoción artística: “Dos personas contemplan un gran lienzo; la que más pronto se emociona, esa es la más moderna”¹⁶. De modo más explícito, Vallejo muestra su conexión con propuestas futuristas cuando afirma que “el ruido de un carro, cuando éste va lentamente, es feo y desagradable. Cuando va rápidamente, se torna melodioso”¹⁷. Aunque esto no nos debe llevar a glorificar la máquina o el progreso sino a que ésta se adecue a lo humano, que sirva al logro del bienestar, es decir, del bien-estar en el mundo de la vida.

¹⁵ VALLEJO, César. “El hombre moderno” (1925). En: *Desde Europa. Crónicas y artículos (1923-1938)*. Lima: Fuente de Cultura Peruana, 1987, p. 77. (Todas las citas de crónicas y artículos son de esta edición, salvo alguna excepción de la que se dejará constancia).

¹⁶ Ibidem. p. 78.

¹⁷ VALLEJO, César. “Negaciones de negaciones”. En: *Contra el secreto profesional*. Lima: Mosca Azul editores, 1973, p. 42.

I.4. Paradojas de la modernidad 1: Nostalgia y servidumbre de las cosas

Son las paradojas de la modernidad, pues ante la invasión alienante de los productos tecnológicos en la gran urbe, Vallejo anhela nostálgicamente quizás ciudades en las que este fenómeno no es todavía tan notorio. Por lo que enfrenta a Madrid, por ejemplo, con otras ciudades como Londres, New York, Berlín o París:

“... se diría que a Madrid no ha llegado aún el progreso, pues su *presencia física* apenas se deja sentir... Se trata, pues, entonces de un fenómeno extraordinario, según el cual todos los tornillos y fuerzas del progreso aparecen como espiritualizados y transformados en un ritmo vital superior, más humano y menos *físico*? En España el automóvil,... el cine, la telegrafía inalámbrica,... el radio,... y el oro,... no se dejan sentir. Cuando decimos “no se dejan sentir”, queremos decir que tales instrumentos de progreso no nos angustian, ni nos dan de trompicones, ni nos dominan, ni obstruyen el libre y desinteresado juego de nuestros instintos de señorío sobre las cosas; en una palabra, que no nos hacen desgraciados... sino que, antes bien, ellos contribuyen a liberarnos y a incrementar nuestra vida. Los elementos del progreso han sido allá, por decirlo así, domesticados y más aún, humanizados, en el sentido radical del verbo”¹⁸.

Se manifiesta el deseo de una relación más ergonómica con las cosas. Éstas debieran estar al servicio de la satisfacción de las necesidades humanas, no sólo para liberarnos del trabajo pesado, sino que, a partir de esto, proporcionarnos cierto goce, cierta comodidad. Y así en todos los aspectos de la vida, incluida la gastronomía, que dicho sea de paso Aristóteles consideraba la primera de todas las artes¹⁹, pues para Vallejo, “el reposo en el yantar constituye otra virtud española. La primera vez que comí en el famoso restorán español de la rue de Helder, en París, estuve tres horas a la mesa. Al segundo plato protesté. Más (sic) en Madrid la cosa es corriente. Las gentes comen durante tres horas seguidas. Hay que imaginarse la exuberancia del menú. En este respecto, como en muchos otros de orden estético, el Arcipreste de Hita tiene la preeminencia sobre el excelente señor de Chateaubriand”²⁰.

La incertidumbre que pueda aceptarse sobre cuestiones estéticas, no se la tolera sobre cuestiones vitales. Para Vallejo la vida es un valor superior a lo estético:

“... yo no sé si el señor Rosny mayor, autor de tanta novela de léxico científico e industrial, tendrá razón al decir que la influencia del progreso en el arte consiste en las nuevas relaciones dramáticas planteadas entre el hombre y los elementos científicos; no sé si Jean Giraudoux tendrá razón al afirmar que la única resonancia del progreso en la literatura reside en la nueva sensibilidad adquirida por los hombres de ciencia, como

¹⁸ . “Wilson y la vida ideal en la ciudad” (1926), p. 84.

²⁰ Op. cit., p. 85.

consecuencia de sus peculiares disciplinas de conocimiento; no sé si lo que tiene que tomar el arte de la ciencia es el sentimiento de organización y arquitectura, como asevera Jean Cocteau; ni sé si acaso hay algo que convence en lo que sustenta el aguerrido señor León Daudet, al asegurar que la influencia del progreso es menos importante de lo que se cree. Lo que no me deja lugar a duda es que los españoles, desde el punto de vista vital, se conducen en sus ciudades haciendo de la obra del progreso, no ya un ídolo y una tiranía, sino un menester secundario, muy útil y muy hermoso por cierto, pero siempre inferior y supeditado por la más débil y pequeña de las criaturas”²¹ .

Decíamos que era paradójica la modernidad porque, a pesar de todo, Vallejo siempre siguió prefiriendo vivir en una ciudad *cósmica* como París. Esta ambivalencia, esta vacilación que causa desazón, angustia e impotencia es característica del hombre moderno. Esta búsqueda desesperada de lo no contaminado por el progreso y el racionalismo modernos ya se manifiesta desde Jean-Jacques Rousseau y su teoría del Buen Salvaje. Sigue su posterior desarrollo con el romanticismo, se expresa rotundamente en los *Poètes Maudits*, especialmente en el Baudelaire de *L'Invitation au voyage*, y el Rimbaud de *Le Bateau Ivre*. Así como en la actitud y vida de los Prerrafaelistas ingleses y de los Postimpresionistas como Gauguin, Van Gogh y Cézanne, entre otros. Alcanzando plenamente al siglo XX y sus diversas Vanguardias. De ahí también el enorme interés sobre las culturas “exóticas” de la India, Japón, China, Oceanía, África y las culturas precolombinas²² . Es la pérdida irreparable de una relación más ingenua con la naturaleza y los hombres; la relación se encuentra mediada por una segunda naturaleza, que son las obras del progreso: “Ya no hay campos ni mares en Europa; ya no hay templos ni hogares. El progreso mal entendido y peor digerido los ha

¹⁹ . ASPE ARMELLA, Virginia. *El concepto de técnica, arte y producción en la filosofía de Aristóteles*. México: FCE, 1993, pp. 98, 99. “Muy significativo al respecto es un texto en donde Aristóteles sostiene que la cocina es la primera de todas las artes. En la medida en que comer es la operación física primera de todo ser vivo, el arte de la cocina será también el primer arte del hombre. Comer en el hombre da lugar a una actividad que no sólo será de *nbF4H*, sino de *BD□>4H*. Aunque, de suyo, la nutrición es una potencia vegetativa, en el hombre la comida adquiere un estatuto que ya no es fisiológico o vital en el sentido en que por ella el hombre crece, se desarrolla y se mantiene en la existencia, sino que la comida es en el hombre ‘vida’ en el sentido en que, con el alimento, el hombre opera transformaciones de lo más propio de su alma o principio vital: la racionalidad. La nutrición en los seres humanos se convierte así en una actividad altamente espiritual. El modo de cocinar y de comer, la sazón, el estilo, el adorno y la cocción o punto, son signos de cultura y grandeza del espíritu. En la medida en que el hombre va satisfaciendo sus necesidades primarias, el comer se transforma en actividad profundamente racional. Así, lo que se ingiere como alimento se convierte en mera materia prima para el hombre. Lo que importa es la mezcla de sabores, el modo en que se disponen los elementos, el olor y el aderezo. Poco a poco se establece una abstracción en torno al alimento, hasta que la cocina se vuelve manifestación estética: apariencia, sabor, artificio. Lo propio del arte de la cocina, así, es el ser una actividad altamente racional [...] en una dimensión práxica y de libertad. Lo que ocurre en las producciones artísticas puede decirse análogo a lo que ocurre en la generación natural. Ambos momentos son expresión y manifestación del principio vital que a cada uno compete, de tal modo que Aristóteles sostiene una analogía entre la *J©i<0* y la *nbF4H*”. Estas ideas hay que tomarlas en cuenta también cuando se trate, en Vallejo, de la *sensibilidad* de base fisiológica, como fundamento de su estética. Por otro lado, no sé si será relevante, pero no hay que olvidar que Vallejo es del “sólido Norte” peruano, una región caracterizada, entre otras cosas, por su excelente gastronomía, de la que el propio Vallejo hace reiteradas menciones en su obra literaria.

²¹ Loc. cit.

aplastado”²³ .

Esta relación aún puede encontrarse en algunos países europeos no devorados por una modernidad que pretende pasar la cuenta de sus logros materiales, a un espíritu cada vez más asediado y *civilizado*: “(En Madrid) la gente es más confiada, ingenua, de una ingenuidad experimentada de gente mayor, como en la literatura de Chejov y del polaco Reymont, pues por algo se advierte tanta semejanza, sobre todo para el candor y la pasión, entre moscovitas y españoles”²⁴ . Esta actitud sana, simple, humana, también se conserva en nuestra América: “Sólo España y Rusia, entre todos los países europeos, conservan su pureza primitiva, la pureza de gesta de América”²⁵ .

La explosión demográfica de los siglos XIX y XX modificó por completo, y definitivamente, la antigua relación entre el campo y la ciudad. Ya en los orígenes de este fenómeno surge su profeta apocalíptico, el clérigo inglés Thomas Robert Malthus, para quien este hecho es consecuencia de la asimetría entre los medios de subsistencia y el aumento de la población, pues si ésta se incrementa geoméricamente, aquellos lo hacen aritméricamente. Al no lograrse esta simetría entre la cantidad de los bienes y el de la población, además de otros factores, es que acontecen los múltiples problemas de pauperización y turgurización. Problemas éstos cada vez más frecuentes en las urbes modernas²⁶ .

Jean-Jacques Rousseau, decíamos, es uno de los primeros en percatarse de estos problemas, y las soluciones a éstos aún siguen considerándose como válidos por ciertos sectores de la sociedad. Marshall Berman dice de él que “experimentaba la vida cotidiana en la sociedad –especialmente en París, su capital- como un torbellino, *le tourbillon social*. ¿Cómo iba el individuo a moverse y vivir en el torbellino?... [Cita de Rousseau: *La nueva Eloísa*] ‘estoy comenzando a sentir la embriaguez en que te sumerge esta vida agitada y tumultuosa. La multitud de objetos que pasan ante mis ojos, no hay ninguna que cautive mi corazón, aunque todas juntas perturben mis sentidos, haciéndome olvidar quién soy y a quién pertenezco’... Esta atmósfera –de agitación y turbulencia, vértigo y embriaguez psíquicos, extensión de las posibilidades de la experiencia y destrucción de las barreras morales y los vínculos personales, expansión y desarreglo de la

²² Esta búsqueda de lo “Otro”, de una *alteridad* que nos reconcilie en una identidad conciliadora, pero también conformadora de lo “nacional” burgués u oligárquico, recurriendo fundamentalmente a la imagen del indio y del negro, será una constante entre los artistas latinoamericanos, por lo menos durante la primera mitad del siglo XX. Este peculiar fenómeno artístico-social lo desarrollaremos en el capítulo III.

²³ . “Entre Francia y España” (1926), p. 83.

²⁴ Ibidem. pp. 84, 85.

²⁵ Ibid. p. 83.

²⁶ GALBRAITH, John Kenneth. *Historia de la economía*. Barcelona: Ariel, 1991/Bogotá: Planeta Colombiana, 1992, p. 92. Si bien la tesis malthusiana es considerada limitada e insuficiente por algunos sectores, ha quedado como el primer antecedente crítico de las actuales políticas de población y desarrollo aplicadas en el Tercer Mundo, pues como bien dice Galbraith, “el rico mundo industrial, ayudado por los contraceptivos y por el aborto, ha evitado esa amenaza.” p. 93.

personalidad, fantasmas en las calles y en el alma- es la atmósfera en que nace la sensibilidad moderna”²⁷ .

Walter Benjamin es reconocido por ser uno de los más lúcidos e imaginativos investigadores de las relaciones entre el paisaje urbano, el crecimiento poblacional y el desarrollo industrial-tecnológico, con los cambios en la sensibilidad y en los medios de expresión artística²⁸ . Lo que llama la atención es que ante un mismo fenómeno social se puedan asumir dos actitudes o visiones distintas, hasta contrapuestas. Porque, si por un lado, Benjamin experimenta el deseo irresistible de perderse en la gran ciudad, como en un bosque infinito y misterioso, abierto a posibilidades gobernadas por el azar y el asombro, asumiendo explícitamente procedimientos planteados por los surrealistas:

“Importa poco no saber orientarse en la ciudad. Perderse en cambio, en una ciudad como quien se pierde en el bosque, requiere aprendizaje. Los rótulos de las calles deben entonces hablar al que va errando como el crujir de las ramas secas, y las callejuelas de los barrios céntricos reflejarle las horas del día tan claramente como las hondonadas del monte. Este arte lo aprendí tarde, cumpliéndose así el sueño del que los laberintos sobre el papel secante de mis cuadernos fueron los primeros rastros”²⁹ .

Vallejo, por el contrario, expresa su sorpresa e incluso malestar de no poder perderse, ni siquiera en sí mismo, en sus propios pensamientos, debido a la omnisciencia y omnipresencia de los signos, códigos y reglas ordenadas racionalmente; experimenta la enajenación de estar demasiado consciente de sus actos, físicos o mentales:

“Quiero perderme por falta de caminos. Siento el ansia de perderme definitivamente, no ya en el mundo ni en la moral, sino en la vida y por obra de la vida. Odio las calles y los senderos, que no permiten perderse. La ciudad y el campo son así. No es posible en ellos la pérdida, que no la perdición, de un espíritu. En el campo y en la ciudad, se está demasiado asistido de rutas, flechas y señales, para poder perderse. Uno está allí indefectiblemente limitado, al norte, al sur, al este, al oeste. Uno está allí irremediabilmente situado. Al revés de lo que le ocurrió a Wilde, la mañana en que iba a morir en París, a mí me ocurre en la ciudad amanecer siempre rodeado de todo, del peine, de la pastilla de jabón, de todo. Amanezco en el mundo y con el mundo, en mí mismo y conmigo mismo. Llamo e inevitablemente me contestan y se oye mi llamada. Salgo a la calle y hay calle. Me echo a pensar y hay siempre pensamiento. Esto es desesperante”³⁰ .

I.5. Paranoia y esquizofrenia

²⁷ . Op. cit. pp. 3, 4.

²⁸ *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica* (1936).

²⁹ BENJAMIN, Walter. *Infancia en Berlín hacia 1900*. Madrid: Alfaguara, 1973, p. 37.

³⁰ . “Negaciones de negaciones”. Op. cit., p. 37.

Estos son los cada vez más imprecisos límites entre lo público y lo privado. Entre lo consciente y lo inconsciente. Tan interiorizada está esta condición que llega a subjetivarse al extremo en la propia conciencia, que se experimenta a sí misma en constante movimiento, como una huida: “Todos corren de su propio pensamiento. El que baja una escalera, marcha en un tren, pasa por la calle, etc., lo que hace es correr de su pensamiento”³¹. Casi una conciencia paranoica. La ubicuidad de Dios se ha secularizado y subjetivado, cada vez más la conciencia de sí y la conciencia de los “otros”, dramatiza la existencia. Suena como precursor del existencialismo sartreano, que sentenciaba: “El infierno son los otros.”

Pero también casi una conciencia esquizofrénica, fragmentada. La disociación de la conciencia se experimenta como un fluir sin límites ni fronteras, se torna difícil la concentración alrededor de un centro cualquiera, pues todo está abierto al infinito de lo mutable y efímero. El poeta norteamericano Edgar Allan Poe, otro de los fundadores de la modernidad artística, lo experimentó en carne propia:

“Yo he estado demasiado profundamente consciente de la mutabilidad y la disipación de las cosas temporales para dar un esfuerzo continuo a cualquier cosa – para ser consecuente en algo. Mi vida a sido capricho – impulso – pasión – un anhelo por la soledad – un desdén por todo lo presente en un ferviente deseo por el futuro”³².

Experiencia finisecular que guardará un correlato directo con la multiplicidad de movimientos vanguardistas en el siglo XX. Hecho que Vallejo, en su etapa marxista, interpretará como consecuencia de la crisis mundial del capitalismo:

“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, nacía el expresionismo (Dvorak, Fretzer). Hacia 1915, nacía el cubismo (Apollinaire, Reverdy). En 1917, nacía el dadaísmo (Tzara, Picabia). En 1924, el superrealismo (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 tuviera miedo de su libertad o como si no pudiese producirse en una unidad orgánica. Anarquía y desagregación semejantes no se vieron 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”³³.

El que sea una experiencia común a la modernidad la pérdida de un centro espiritual,

³¹ Ibidem. p. 92.

³² POE, Edgar Allan. Carta a Lowell, 1844.

³³ . “Autopsia del superrealismo” (1930), pp. 399, 400.

quizás lo expresó mejor que nadie el gran poeta norteamericano Ezra Pound, cuando en las *Notas para el Cantar CXVII et seq.*, de sus *Cantares*, uno de los monumentos poéticos del siglo, poetiza:

“M’amour, m’amour ¿qué es lo que amo y dónde estás? Que perdí mi centro peleando con el mundo, Los sueños entrechocan Y se trizan – Y yo que quise hacer un paradiso terrestre”³⁴

Vallejo mismo da a entender su filiación moderna cuando, en un artículo ya citado, hace referencia explícita a su *Trilce*, en el que el movimiento acelerado de las cosas (velocidad) en el mundo actual conlleva pérdida del centro, y resbalón hacia la absurdidad: “Aquí se trata del movimiento en general físico y psíquico. En algún verso de *Trilce* he dicho haberme sentado alguna vez a caminar”³⁵. Aunque nos sugiere tener cuidado y no confundir velocidad con ligereza o banalidad.

I.6. Configuración de un mito moderno: secularismo y biologismo social

Muchas veces se ha interpretado el arte moderno como “deshumanización” o pérdida de la trascendencia, queriendo significar su inferioridad moral y estética respecto del arte antiguo, medieval o renacentista. Cuando James Joyce en el *Ulises* y T. S. Eliot en *The Waste Land* muestran al hombre moderno en sus quehaceres cotidianos, no lo hacen con el fin de minusvalorarlo; todo lo contrario, intentan configurar un nuevo mito, radicalmente distinto a los anteriores, hecho de pura humanidad, secular e histórica.

La configuración de este nuevo mito se inicia, en Latinoamérica, con el positivismo. Éste alcanza su apogeo entre 1885 y 1915, en un contexto social peruano caracterizado por la reconstrucción de los daños sufridos por la guerra del Pacífico, y la penetración del capital norteamericano, que va desplazando paulatinamente al británico; como resultado de ello, surge un incipiente industrialismo que intenta expresarse en nuevas formas de organización del Estado, más democráticas y menos oligárquicas. Y en un contexto intelectual dominado, según Augusto Salazar Bondy, por los remanentes del eclecticismo cousiniano, la escolástica que sostiene y difunde la Iglesia, y las doctrinas de la escuela tradicionalista³⁶. No era un conjunto sólido de ideas; sin embargo, su función ideológica de sustentar el sistema social fue fundamental. El positivismo tuvo, pues, desde el comienzo que luchar no sólo en el plano intelectual sino también en el social. Tuvo que bregar por conquistas socio-políticas, culturales y económicas que en Europa fueron obra

³⁴ POUND, Ezra. *Cantares Completos*. México: Joaquín Mortiz, 1986, p. 730.

³⁵ . “El hombre moderno” (1925), p. 77.

³⁶ SALAZAR BONDY, Augusto. *Historia de las ideas en el Perú contemporáneo*. Tomo I, Lima: Francisco Moncloa, 1967, p. 3. Este trabajo no es el lugar para un esclarecimiento conceptual del positivismo peruano (tarea aún pendiente) y latinoamericano, de su función e influencia social. Para el caso mexicano es de consulta obligatoria el libro de Leopoldo Zea *El positivismo en México*.

del racionalismo de los siglos XVII y XVIII, y que en nuestras tierras recién pudieron realizarse a fines del siglo XIX y principios del XX, aunque limitada y diversamente según cada país latinoamericano, He ahí una de las características fundamentales de nuestro positivismo latinoamericano y peruano. Otra es que las conquistas sociales alcanzadas se dieron, generalmente, por la forma política de las dictaduras ilustradas, como en México, Brasil y Argentina.

Al inaugurarse el siglo XX, el positivismo ya ha capturado la atención y mentalidad de la universidad y los círculos intelectuales:

“La enseñanza de la filosofía, como la de todas las ciencias, está bajo el signo de la nueva filosofía. El positivismo crea una atmósfera intelectual y doctrinaria que invade todos los círculos cultos; su huella puede percibirse en la literatura, el periodismo, la política y la vida... El positivismo era en verdad la nueva fe, hecha a la vez de atracción por la ciencia y de esperanza en una vida racionalmente fundada”³⁷.

Aunque en el Perú adquiere características más amplias que en Europa, ya que aparte de considerar a la filosofía de Spencer como el auténtico positivismo, se le añaden a éste

“todas las formas de naturalismo, comprendido el materialismo, y doctrinas de transición hacia el espiritualismo del tipo de las de Fouillée, Guyau o Hoffding. Muchos de nuestros filósofos pudieron por eso declararse positivistas y, al mismo tiempo, abrazar francamente la fe católica. Y por eso también fue relativamente fácil... enrolarse en el bergsonismo”³⁸.

Este ambiente intelectual se nota claramente en *El romanticismo en la poesía castellana (1915)*, donde en la primera parte sobre el origen del romanticismo, Vallejo emplea una metodología positivista remitiéndose a Taine, quien es el principal representante del biologismo o naturalismo aplicado a las obras del espíritu³⁹. Para Taine la obra literaria es resultado de tres causas generales y permanentes: la raza, el medio y el momento. Las cuales son adoptadas por Vallejo: “Sometiéndonos a este principio, vamos a estudiar esa triple virtualidad generadora en el espíritu español, para

³⁷ Ibidem. p. 5.

³⁸ . Ibid. p. 6.

³⁹ TAINÉ, Hipólito. *Filosofía del arte*. Barcelona: Iberia-Joaquín Gil, 1946, pp. 345, 346, 361: “Aquí, [refiriéndose al desarrollo del espíritu: LC] como en la Historia Natural, hay que observar el embrión del espíritu desarrollado y completo; los caracteres de las edades primitivas son los más significativos; por la estructura de la lengua y del género de los mitos se entrevé la forma futura de la religión, de la filosofía, de la sociedad y del arte, como por la presencia, la ausencia o el número de cotiledones se deduce el grupo a que pertenece la planta y los rasgos esenciales de su tipo. Habéis visto que en el reino humano, como en el reino animal o vegetal, el principio de la subordinación de caracteres establece la misma jerarquía; el puesto más elevado y la mayor importancia corresponden a los caracteres más estables, y si éstos lo son, es porque, al ser más elementales, se hallan presentes en una superficie mucho más amplia y no son arrastradas más que por una revolución mucho mayor.” “... ahora comprendemos por qué la jerarquía de las obras de arte repite exactamente su jerarquía. En las cimas de la naturaleza hay potencias soberanas que ahogan a las otras; en las cimas del arte están las obras maestras que superan a todas las demás; ambas cumbres tienen el mismo nivel y las potencias soberanas de la naturaleza tienen su expresión en las obras maestras del arte.”

darnos la explicación de la génesis de la escuela romántica”⁴⁰. Según Taine, de las tres, la más significativa es la de la raza:

“Cuanto más grande es el artista, más profundamente manifiesta el temperamento de su raza; sin advertirlo, da a la Historia, lo mismo que el poeta, los más valiosos documentos. Extrae y amplía lo esencial del ser físico, así como el poeta extrae y amplifica lo esencial del ser moral y el historiador descubre por los cuadros la estructura y los instintos corporales de un pueblo, lo mismo que descubre por las letras la estructura y las aptitudes espirituales de una civilización”⁴¹.

Este determinismo de lo natural sobre lo humano no lo dejará totalmente Vallejo. Se manifiesta desde sus primeros poemas didácticos, escritos para sus alumnos del Centro Escolar N° 241, publicados en la revista *Cultura Infantil*, en Trujillo, y no incluidos en *Los Heraldos Negros*, hasta los de *España, aparte de mí este cáliz*. Hay que recordar que Vallejo enseñaba el curso de Ciencias, pues había estudiado un año los cursos generales de Ciencias en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, ya que deseaba ser médico⁴². Lo mismo puede decirse de sus textos en prosa, donde abundan referencias a los últimos avances científicos, especialmente en sus crónicas y artículos⁴³.

Aunque con el tiempo este determinismo se orientará más hacia lo social, debido, por supuesto, a la filiación marxista de su pensamiento. El tránsito del positivismo al marxismo no pudo ser muy violento, pues se sabe que el marxismo, especialmente el de línea ortodoxa, aquella que se inicia con la filosofía cientista de Engels, el materialismo dialéctico, tiene notorios rezagos positivistas. Pero en Vallejo se experimenta una evolución en su pensamiento hacia posiciones más heterodoxas y creativas, como lo señala con precisión David Sobrevilla⁴⁴.

⁴⁰ VALLEJO, César. *El Romanticismo en la Poesía Castellana*. (Edición facsimilar). Trujillo: Universidad Nacional de Trujillo, 1988, p. 6.

⁴¹ Op. cit., p. 360.

⁴² ESPEJO ASTURRIZAGA, Juan. *César Vallejo, itinerario del hombre (1892-1923)*. Lima: Seglusa, 1989, pp. 199-214. Algunos estudiosos de la poesía vallejana han analizado a profundidad este énfasis de imágenes biológicas, orgánicas y fisiológicas. Véase: Jean Franco, *César Vallejo: La dialéctica de la poesía y el silencio* (Buenos Aires: Sudamericana, 1984); y James Higgins, *Visión del hombre y de la vida en las últimas obras poéticas de César Vallejo* (México: Siglo XXI, 1970), y *César Vallejo en su poesía* (Lima: Seglusa, 1989).

⁴³ Verbigracia: “Guitry, Flammarion, Mangin, Pierre Louys” (1925); “La revancha de los monos” (1926); “Últimos descubrimientos científicos” (1927); “Explicación de la guerra” (1927); “Keyserling contra Spengler” (1928); “Los males sociales del siglo” (1929); “El pensamiento revolucionario” (1929).

⁴⁴ SOBREVILLA, David. “César Vallejo y el marxismo”. En: *César Vallejo, poeta nacional y universal y otros trabajos vallejanos*. Lima: Amaru, 1994, p. 303. Además, la entrevista de Lawrence Carrasco a David Sobrevilla, “El marxismo de Vallejo era utópico”, Suplemento *DOMINGO*, Diario La República, 16 de octubre de 1994, pp. 25, 26. Para el problema del marxismo ortodoxo y sus relaciones con el positivismo, véase: George LICHTHEIM. “La síntesis de Marx”, en: *Los orígenes del socialismo*. Barcelona: Anagrama, 1970. Tercera parte, 10, pp. 186-213, también consultar las Notas; y, Herbert MARCUSE. *Le marxisme soviétique*. París: Gallimard, 1963.

I.7. Paradojas de la modernidad 2: diferencia, pluralismo y heterogeneidad

Otra actitud paradójica moderna es la respecto del racionalismo científico. Se lo quiere y no se lo quiere, se desea el progreso material que resulta del racionalismo, aquel que proporciona bienestar a la población, pero se aterrán sobre las consecuencias negativas como la razón instrumental y la alienación. Vallejo no podía estar al margen de esta paradoja. Mantenerse equilibrado entre lo racional y lo intuitivo, entre lo científico y lo artístico es de lo más complicado. Estas vacilaciones, y hasta confusiones, se extremarán en su etapa marxista, que, como coinciden algunos estudiosos de su obra, se inicia alrededor del año 1926⁴⁵. Él mismo es consciente de esta ambivalencia que se expresa en una actitud generalizada de *confusión moderna*:

“La confusión es fenómeno de carácter orgánico y permanente en la sociedad burguesa. La confusión se densifica más cuando se trata de problemas confusos ya por los propios términos históricos de su enunciado. Esto último ocurre con el problema flamante y, a la vez, viejo, de los deberes del intelectual ante la revolución. Es ya intrincado este problema tal como lo plantea el materialismo histórico. Al ser formulado o simplemente esbozado por los intelectuales burgueses, toma el aspecto de un caos insoluble”⁴⁶.

Por esos años ya se había percatado también de que esta confusión, en gran medida, era consecuencia de la primera guerra mundial. Cuando en un artículo del año 1925, afirma que “nuestra época es eminentemente interrogativa. Todo es problemático; todo es una incógnita. Vivimos entre problemas angustiosos, innumerables, acaso insolubles muchos de ellos. Tal es la resonancia de la guerra”⁴⁷; no sólo expresa cierto escepticismo momentáneo y efímero, sino que está expresando algo más profundo: la problematicidad del mundo moderno, la incapacidad conceptual, racional de entender la realidad en toda su complejidad.

Quizás por eso recurrió al marxismo, teoría dialéctica por antonomasia, para que le ayudara a comprender su entorno, tan caótico y confuso. Sin embargo, tampoco dejó de reconocer que al interior de esta filosofía y teoría de la sociedad seguía predominando la ignorancia y el misterio: “Después de la revolución rusa, se ha caído, en cuestiones

⁴⁵ SOBREVILLA, David. Op. cit., pp. 209-314. También de George Lambie, *El pensamiento político de César Vallejo y la guerra civil española*. En ambos se fundamenta la influencia directa de José Carlos Mariátegui y la revista AMAUTA.

⁴⁶ VALLEJO, César. “Función revolucionaria del pensamiento”. En: *El arte y la revolución*. Lima: Mosca Azul, 1973, p. 11. Este texto es una recreación del artículo: “El pensamiento revolucionario” (1929); donde el diagnóstico se limitaba al ámbito de América Latina: “La confusión es un fenómeno psicológico, de carácter permanente, en América. Confusión de ideas y aun de noticias sobre política, arte, moral, economía.”, p. 347.

⁴⁷ . “Crónica de París” (1925), p. 48.

artísticas, en una gran confusión de nociones diferentes aunque concéntricas, congruentes y complementarias. Nadie sabe a ciencia cierta, cuándo y por cuáles causas peculiares a cada caso particular, un arte responde a una ideología clasista o al socialismo”⁴⁸. Para sentenciar más adelante que “mientras subsista el régimen capitalista, con sus contradicciones emanadas de la concurrencia económica, subsistirá el caos ideológico y cultural en el mundo”⁴⁹. Pasado el tiempo y vivido diversas experiencias históricas a lo largo del siglo XX, uno se pregunta si ese caos ideológico y cultural no sería más bien la existencia de un pluralismo cultural y democrático, que caracteriza la nueva actitud ante las actuales condiciones sociales en el mundo. Se estaría tentado de afirmar que sí. Pero seríamos injustos con Vallejo si lo valoramos negativamente, pues ahora contamos con más perspectiva histórica.

El pensamiento conceptual, en su vertiente de racionalismo científico, es limitado para proporcionarnos una imagen comprensiva plena y cabal de la realidad. El monopolio autoritario que la razón científica ejerce sobre las otras formas posibles del conocimiento es el causante principal de esta pérdida de una cosmovisión integral de la humanidad. Su primera consecuencia es, según Vallejo, la decadencia de la cultura y de la civilización moderna:

“Queda sentada esta posición diferencial de la decadencia mundial de la civilización moderna, de la siguiente manera: en nuestros días,... se puede descubrir un fenómeno muy sintomático en el ritmo cultural de Occidente y, de manera más o menos típica o tácita, en todas las otras culturas: el predominio de la inteligencia sobre el instinto y el sentimiento. En la actual organización psicológica de la especie humana, el elemento *transmisible* por fórmulas que es la inteligencia, domina sobre el elemento *intrasmisible* y que muere con cada fórmula, que es el instinto y el sentimiento.

El espíritu científico ha derrotado para siempre a la ‘sagesse’ y la abstracción a la intuición. Se posee el conocimiento de los hechos pero no se posee su significación vital. El hombre civilizado lo sabe todo pero no comprende nada... El exclusivo progreso científico determina así la caída de la humanidad en la extrema barbarie”⁵⁰.

Vallejo es, por eso, uno de los primeros en tomar conciencia de lo peligroso que resulta dejar todas las decisiones importantes de la condición humana sólo a la dimensión racional y científica. Conduce a una castración terrible del espíritu con trágicas consecuencias morales, estéticas, políticas y sociales en general. En otro de sus artículos transcribe una cita de Ezra Pound sobre el progreso: “El progreso, cuando no va armonizado con la cultura, complica y multiplica los menesteres de la vida. Cuando una civilización envejece, no es porque la cultura ha culminado venciendo al progreso, sino porque éste ha culminado venciendo a aquella. El progreso tiende a la complejidad; la cultura tiende a la simplicidad.”

En la misma línea de razonamiento se detecta la causa de esta decadencia también

⁴⁸ . “Escollones de la crítica marxista”. En: *El arte y la revolución*, pp. 32, 33.

⁴⁹ . “Acerca del concepto de cultura”. *Ibid.* p. 88.

⁵⁰ . “Keyserling contra Spengler” (1929), pp. 321, 322.

en las relaciones económicas y sociales; especialmente las que tienen que ver con la división social del trabajo. En el mismo artículo, y en la misma cita de Pound, Vallejo transcribe: “La ley de la división del trabajo y la necesidad de las especializaciones constituyen el espejo de su complicación. En Nueva York no hay el *hombre*, integral, pleno, entero sino hombres, mitades de hombres, cuartos, octavos, de hombre. Un dentista no piensa y se conduce como cualquier hombre, sino como hombre dentista; su espíritu es espíritu odontológico y no espíritu *humano*...”⁵¹ Estas ideas él mismo las desarrollará más adelante en uno de sus textos de *Contra el secreto profesional*, donde se puede encontrar una afinidad directa con el poeta norteamericano:

“Los técnicos hablan y viven como técnicos y rara vez como hombres. Es muy difícil ser técnico y hombre, al mismo tiempo. Un poeta juzga un poema, no como simple mortal, sino como poeta. Y ya sabemos hasta qué punto los técnicos se enredan en los hilos de los bastidores, cayendo por el lado flaco del sistema, del prejuicio doctrinario o del interés profesional, consciente o subconscientemente y fracturándose así la sensibilidad plena del hombre”⁵².

Esta insuficiencia del concepto quizás pueda evitarse o subsanarse mediante la reivindicación de la sensibilidad, de la emoción como vehículo de un conocimiento más profundo de la realidad. Y Vallejo dice claramente sensibilidad y no intuición. En un artículo ya citado, en el que polemiza con el poeta chileno Vicente Huidobro, lo explicita:

“Ah, mi querido Vicente Huidobro, no he de transigir nunca con usted en la excesiva importancia que usted da a la inteligencia en la vida. Mis votos son siempre por la sensibilidad.

¿Bergsonismo? ¡Pas de tout!... (se) confunde la teoría de la intuición del filósofo francés, con la sensibilidad como función más que psíquica, fisiológica, de que le he hablado a usted algunas veces, mi querido Vicente”⁵³.

I.8. La sensibilidad: fundamento de la estética

Vallejo plantea implícitamente una teoría estética de la sensibilidad, entendida ésta en su doble acepción castellana: (1) como conocimiento sensible; y (2) como conocimiento afectivo. La sensibilidad tiene cualidades cognoscitivas que permitiría captar la realidad de modo más directo, inmediato y vital; en toda su complejidad, como proceso y devenir. Pero permite también establecer una relación de simpatía con las cosas. Con ella se completaría la constitución de una cosmovisión integral de lo humano, opuesto a lo

⁵¹ . “El enigma de los EE.UU” (1926), pp. 136, 137.

⁵² . “Negaciones de negaciones”. Op. cit., p. 38. Estas relaciones alienantes entre el hombre y la técnica fueron desarrolladas más extensamente por la Teoría Crítica de la Escuela de Frankfurt, especialmente en la obra *El hombre unidimensional* (1964), de Herbert Marcuse.

⁵³ . “Entre Francia y España”, p. 82.

mecánico y artificioso de la técnica y la ciencia: “La mecánica es un medio o disciplina para realizar la vida, pero no es la vida misma. Esa debe llevarnos a la vida misma, que está en el juego de sentimientos, o sea, en la sensibilidad. Walt Whitman, Vallejo”⁵⁴. Ésta se expresa en la vida cotidiana, simple y naturalmente. De las formas superiores del conocimiento es el arte el más capacitado para expresar con sensibilidad la vida:

“Los materiales artísticos que ofrece la vida moderna, han de ser asimilados por el espíritu y convertidos en *sensibilidad*... Muchas veces un poema no dice ‘cinema’, poseyendo, no obstante, la *emoción cinematográfica*, de manera obscura y tácita, pero efectiva y humana. Tal es la verdadera poesía nueva... El creador goza o padece allí una vida en que las nuevas relaciones y ritmos de las cosas se han hecho sangre, célula, algo, en fin, que ha sido incorporado vitalmente en la *sensibilidad*... La poesía nueva a base de sensibilidad nueva es... simple y humana y a primera vista se la tomaría por antigua o no atrae la atención si es o no moderna”. [Las cursivas son nuestras: LC]⁵⁵.

Por lo que se entiende, el vitalismo vallejiano es eminentemente orgánico, biológico, fisiológico. La experiencia estética forma parte consubstancial de la experiencia sensible. La creación, vivencia o contemplación de una obra de arte debe modificar mi propia constitución fisiológica. Se lo experimenta en todo el cuerpo. De ahí hay un corto paso hacia posiciones defendidas por las vanguardias, de claro origen romántico, cual es la de encontrar una relación más profunda entre arte y vida. No otra cosa es la supremacía que alcanzará posteriormente la idea dadaísta del arte como acción, como proceso; desarrollado hasta extremos inverosímiles por el arte conceptual y otras propuestas vanguardistas de la segunda posguerra.

En un pequeño texto del *Carnet de 1929 y 1930*, Vallejo escribe: “Las artes (pintura, poesía, etc.) no son sólo éstas. Artes son también comer, beber, caminar: todo acto es un arte. Resbalón hacia el dadaísmo.”⁵⁶ Para posteriormente desarrollar la misma idea de modo más problemático y profundo, al considerar al socialismo como superior cualitativamente al humanismo, por ser éste contemplativo, y aquél activo, productivo: “Artísticamente, socialismo no es lo mismo que humanismo”⁵⁷. No sólo lo sería por el factor activo, sino incluso por ser más bello. La belleza del arte y de la vida actúa sobre las personas modificándolas fisiológica y moralmente. Es una concepción completamente inmanente y secular de la experiencia estética. De ningún modo acepta una perspectiva de la metafísica tradicional, tan limitada para la vida moderna. En un texto de 1926, en el que critica el libro de Bernanos *Bajo el sol de Satán*, plantea que la nueva concepción de la vida debe ser más humana, inmediata, concreta, por lo tanto histórica:

“...El señor Bernanos olvida que estamos en 1926 y no en el año en que murieron Abelardo y Eloísa, ni siquiera en los días de León Bloy. Su profundo anacronismo

⁵⁴ Carnet de 1929 (20 set.) y 1930. En: *Contra el secreto profesional*, p. 77.

⁵⁵ . “Poesía nueva” (1926), p. 141.

⁵⁶ Carnet de 1929 (20 set.) y 1930. Op. cit., p. 78.

⁵⁷ Ibid. p. 79.

psicológico le ha perdido, y... no podrá abrir la brecha espiritual que necesita nuestra época. A estos muchachos que se han muerto de todos los dolores, de todas las miserias y de todas las tragedias humanas en 1914, no se les podrá tocar el corazón sino mostrándoles otros dados del destino, otras posibilidades de ascensión, más inmediatas, más humanas, más universales, que las posibilidades encuadradas dentro de una sola disciplina religiosa, ésta o aquella. El rostro de Satán habría que buscarlo fuera de la iconografía católica,... (pues) estos mozos de ahora han visto ya a Satán en las trincheras y a los santos penitentes en la Cruz Roja... ¡Mi generación pide otra disciplina de la vida”

58 .

Este vitalismo vallejiano, que pone como fundamento a la sensibilidad, es una crítica a posiciones estéticas idealistas, como el esteticismo. Aunque habría también que reconocer que estos años son de búsqueda, de tanteos. A fines de los años veinte e inicios de los treinta, Vallejo llega a considerar al arte como la forma superior del conocimiento, como aquella que resolvería sintéticamente los conflictos y las contradicciones de la realidad. En el que aún se perciben influencias románticas. Si queremos encontrar el equilibrio entre los contrarios, debemos convertir a la ciencia más artística y al arte más científico. Por que lo que no se puede negar es que una de las características más resaltantes del mundo moderno es que se tiende en todos los órdenes de la vida humana hacia la disciplina, el orden y el método, no sólo en la ciencia:

“Una de las disciplinas características de la nueva vida europea es el sentimiento de orden y de método. Los jóvenes han comprendido aquí que la vida, para ser lograda individual y socialmente, debe obedecer a una rigurosa disciplina de orden y de método. Orden y método en el trabajo, en el ocio, en las alegrías, en los dolores, en público, en privado. Orden y método en las tareas del cuerpo y en las funciones del espíritu. Orden y método para sembrar y para cosechar; para morir y para vivir. Orden y método para destruir y para construir... El hombre es, como ningún otro animal, un ser de orden por excelencia. Un horario y un plano son ahora indispensables para toda empresa, material o espiritual, subjetiva o colectiva. El reloj, antes enemigo acérrimo del artista, no falta ahora del pulso del poeta y del aviador... Se comprende ahora que el orden y el método, lejos de entorpecer y contraponerse a la libertad y a las proporciones naturales de la vida, las propician y fomentan. La belleza –dice Paul Valéry- viene de la dificultad. No hay construcción posible, sin regla ni sistema, es decir, sin ciencia. Porque en el hombre nada debe ser ciego”⁵⁹ .

Esta racionalización del arte es positiva si es que sirve a los intereses del mismo arte. Es decir, si mediante ella, el arte puede expresar contenidos de verdad que de otro modo no podría hacerlo. Esta idea no es original del arte moderno, puesto que ya lo encontramos desde el Renacimiento, como en León Battista Alberti y Leonardo da Vinci⁶⁰ . Para ejemplificar su idea, sin embargo, Vallejo recurre al cubismo, uno de los más analíticos y racionales de los movimientos artísticos de las vanguardias heroicas, y origen de un nuevo renacimiento en el arte. Con el cubismo la razón se manifiesta en el arte en

58 . “París renuncia a ser centro del mundo” (1926), p. 125.

59 . “Las nuevas disciplinas” (1927), p. 224.

su aspecto más emblemático: abstracto y geométrico. Iniciando de este modo una de las vertientes artísticas más fructíferas de las vanguardias: abstracción geométrica de Kandinsky, el neoplasticismo de Mondrián, el suprematismo de Malevich, y el constructivismo de Tatlin y Gabo, Llegando a manifestarse en las vanguardias de la segunda posguerra, como el espacialismo, el minimalismo, el op art y el filo duro, entre otros.

Esta razón, por lo tanto, al utilizarse en el arte se transforma, ya no es la misma del de la ciencia, sino que es una razón estética. Así como también existe una lógica estética, profunda, implícita, con sus propias reglas y normas que sólo los más perspicaces y lúcidos pueden detectar en las obras de arte modernas:

“Se trata de una razón suprema, de la razón del hombre y no de los hombres. El artista es el depositario de esta razón... La razón, en estética, no es una mera diferencia de la razón del común de las gentes, sino la suma y ápice de ellas... La razón en estética no es un grado superior de la razón humana sino todos los grados reunidos.

... hay en estética una razón,... del mismo modo que existe una lógica estética, que es igualmente una lógica suprema y sintetizante de la común de los hombres. Lo difícil para el artista está en poseer el sentimiento de esta razón suprema y de esta lógica suprema de la creación. Lo fácil es negarla, cuando no se la posee”⁶¹.

Esta lógica profunda del arte moderno es la que rige la poética de Vallejo, en la que de manera tan rigurosa prima el difícil, casi imposible, equilibrio entre el sentimiento de la razón y la razón del sentimiento. En este sentido, Vallejo suscribe plenamente el pensamiento de Pascal: “El corazón tiene sus razones que la razón no comprende”. El poseer lo que Vallejo denomina “sentimiento de esta razón suprema y de esta lógica suprema de la creación”, es característica de una gran inteligencia poética, que al lograr síntesis plenarias de la existencia, confirman su dialecticidad. La misma obra poética vallejana confirma plenamente su idea.

I.9. Teleología de la felicidad

A lo largo de los años, Vallejo siempre se había considerado un dialéctico, siempre tuvo

⁶⁰ HAUSER, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte*. Tomo I. Madrid: Guadarrama, 1968, p. 414. “La concepción científica del arte, que constituye los fundamentos de la enseñanza académica, comienza con León Battista Alberti. Él es el primero en expresar la idea de que las matemáticas son el cuerpo común del arte y de la ciencia, ya que tanto la doctrina de las proporciones como la teoría de la perspectiva son disciplinas matemáticas. En él se manifiesta claramente por primera vez la unión, en la práctica ya realizada desde Masaccio y Uccello, del técnico que hace experimentos y del artista que observa... Leonardo no añade ningún pensamiento fundamental nuevo a las explicaciones de Alberti, en las que el arte es elevado a la categoría de ciencia y el artista situado en el mismo plano que el humanista; lo único que hace es acentuar y realzar las pretensiones de su predecesor. La pintura, dice él, es, por una parte, una especie de ciencia exacta de la naturaleza; por otra, está por encima de las ciencias, pues éstas son ‘imitables’, esto es, impersonales, y el arte, por el contrario, está ligado al individuo y a sus aptitudes innatas.”

⁶¹ . “El retorno a la razón” (1927), p. 228.

clara conciencia de las contradicciones, oposiciones y paradojas inherentes a la vida y al arte, y a las relaciones entre ambas. Esta visión se consolidó posteriormente con su filiación marxista, es decir, materialista. En ambos casos la vida y el arte apuntaban hacia una reconciliación cualitativa de sus contrarios. En consecuencia, todavía bajo la herencia ilustrada y romántica. Debido a ello, quizás hasta puede considerársele a Vallejo un eudemonista dialéctico; pues en un artículo del año 1928, pone a la felicidad como el valor supremo, aunque fundamentándolo en la libertad:

“Bueno es, en todos los tiempos, los modos y las personas, recordar a los hombres su ley de haber nacido únicamente para ser dichosos. Cuanto los hombres hacen o sueñan va a su dicha. Nada se pierde en sí mismo, porque todo sirve o debe servir a la dicha de los hombres... Ni el arte por el arte... ni el progreso por el progreso, ni la política por la política.

Existe una servidumbre natural de todo lo que el hombre crea, por la dicha del hombre... Tal es la ley universal.

Pero, la felicidad sólo es posible por la libertad absoluta”⁶².

La libertad no debe sujetarse o limitarse a un solo ámbito de lo humano, sino que en todos y cada uno de los quehaceres la finalidad es la felicidad humana. Existe algo así como una teleología de la felicidad. Al igual que existe una teleología del pensamiento: “Nada se piensa ni se concibe, sino con el fin de encontrar los medios de servir a necesidades e intereses precisos de la vida”⁶³. Tanta es su convicción que llega a maldecir a aquellos que únicamente ven sus haceres como fines y no como medios: “Maldición sobre los yanquis del Wall Street, si ellos no buscan ser dichosos, sino sólo ser ricos. Maldición sobre los filósofos de Heidelberg, si ellos no buscan ser dichosos, sino sólo pensar. Maldición sobre los sacerdotes de todas las religiones, si ellos no buscan ser dichosos, sino sólo creer”⁶⁴. En este contexto vuelve a defender su posición sobre la servidumbre de las cosas para el hombre. Las cosas de la naturaleza y de la sociedad deben servir para el logro de la felicidad humana, y para la expansión de su libertad y soberanía sobre ellas. Lo mismo acontece con las obras de arte. Existen artistas que, cual modernos Pigmalión, en vez de alcanzar su libertad mediante el arte, por el contrario, éste los esclaviza y domina:

“Existen... artistas que carecen de este sentimiento superior de humanidad. Yo sé de aquellos que una vez que han esculpido un granito perfecto, se convierten en esclavos de su obra y se dejarían matar, antes que romperle las narices a su estatua. Carecen estos pobres hombres de libertad, es decir no son del todo felices de su creación... Porque un hombre que ha creado un poema magnífico, ha alcanzado un plano de libertad suma y puede, por consiguiente, hacer de ese poema lo que él quiera, inclusive destruirlo... [como] Rimbaud, [que] quemó toda su obra, de lo bella que era”⁶⁵.

⁶² . “La dicha en la libertad” (1928), pp. 257, 258.

⁶³ . “Función revolucionaria del pensamiento”. En: *El arte y la revolución*, p. 11.

⁶⁴ Op. cit. p. 257.

Seis años antes, en la famosa carta que Vallejo le envía a Antenor Orrego a propósito del recibimiento de *Trilce* por la crítica, le narra las enormes dificultades y penalidades que tuvo que padecer para conquistar su libertad artística y humana. No podemos dudar de la seriedad de sus propuestas, que no nacen sólo de elucubraciones teóricas sino de una abismal y visceral experiencia poética⁶⁶.

Esta libertad tomará carácter social y relativo luego de su filiación al marxismo, prosiguiendo con su crítica a posiciones idealistas. Su horizonte paradigmático es el socialismo: “En cuanto a la libertad –no absoluta,... sino relativa- ella alcanzará su máxima expresión en la sociedad socialista, creada, precisamente, por la revolución proletaria”⁶⁷.

También esta armonía, esta felicidad mundana, secular, será alcanzada en el plano del lenguaje cuando la universalidad de la emoción comunicada por el arte se transforme en real y concreta el día en que: “...todas las lenguas se unifiquen y se fundan, por el socialismo, en un único idioma universal”⁶⁸. Esto no quita que el espíritu del arte siga siendo distinto del de la ciencia, especialmente respecto de lo cognoscitivo y de su íntima relación con la vida y su dialecticidad: “Existen preguntas sin respuestas, que son el espíritu de la ciencia y el sentido común hecho inquietud. Existen respuestas sin preguntas, que son el espíritu del arte y la conciencia dialéctica de las cosas”⁶⁹.

I.10. Estética del trabajo

Por lo visto, Vallejo finalmente llega a inscribirse en aquella corriente de la Estética que podríamos denominar materialista. Materialista por su concepción inmanente, histórica, secular y *fisiológica* de la experiencia estética:

“El intelectual revolucionario opera siempre cerca de la vida en carne y hueso, frente a los seres y fenómenos circundantes. Sus obras son vitalistas. Su sensibilidad y su método son terrestres (materialistas, en lenguaje marxista), es decir, de este mundo y no de ningún otro, extraterrestre o cerebral. Nada de astrología ni de cosmogonía. Nada de masturbaciones abstractas ni de ingenio de bufete. El intelectual revolucionario desplaza la fórmula mesiánica, diciendo: ‘mi reino es de este mundo’”⁷⁰.

⁶⁵ Ibid. p. 258.

⁶⁶ VALLEJO, César. *Correspondencia completa*. Lima: PUCP, 2002, pp. 46, 47.

⁶⁷ . “En torno a la libertad artística”. En: *El arte y la revolución*, p. 121.

⁶⁸ . “Universalidad del verso por la unidad de las lenguas”. Ibid. p. 62.

⁶⁹ *Contra el secreto profesional*, p. 18.

⁷⁰ . “Función revolucionaria del pensamiento”. Op. cit., pp. 14, 15.

Este operar sobre el mundo se realiza mediante el trabajo. Ya sabemos la relevancia adquirida por el trabajo en el marxismo. Lo sorprendente en Vallejo es que llega a tomar conciencia de la importancia antropológica de éste, sin tener conocimiento de los *Manuscritos económico-filosóficos* de Marx. Texto recién dado a conocer hacia finales de los años treinta, y en el que se da una fundamentación filosófica, dialéctica e histórica de la función del trabajo en la constitución de los rasgos característicos de lo humano. Para ello únicamente se sirvió del folleto de Engels *El papel del trabajo en la transformación del mono en hombre*, y ya sabemos las serias limitaciones de este texto, por lo menos comparado con el de Marx, más rico, complejo y profundo. De la aplicación de estas ideas materialistas al arte es que plantea la constitución de una *estética del trabajo*:

“El instinto del trabajo es, cronológica y jerárquicamente, el primero entre todos, antes que el sexo y que el de la conservación. Lo primero que hace un niño al nacer es un esfuerzo (grito, movimiento, gesto) para contrarrestar un dolor, malestar o incomodidad. Este instinto puede llamarse el de la lucha por la vida (instinto del trabajo), base de una nueva estética: la *estética del trabajo*”⁷¹.

Si bien el horizonte del porvenir del arte es el de coadyuvar a la construcción de una sociedad socialista, y si bien Vallejo partía de la condición dialéctica de la vida, en la que a pesar de todo de algún modo se alcanzaría cierta armonía, cierta reconciliación de los contrarios, cierta *felicidad*; concluyó afirmando algo muy distinto: la irreductible problemática irreversible de la vida. Era inevitable si quería aceptar la vida en toda su complejidad y radicalidad. En una crítica que le hace al escritor francés André Gide lo expresa rotundamente:

“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*”⁷².

I.11. “Más allá de la dialéctica”

Vallejo parece ser uno de aquellos raros marxistas que osaron cuestionar la misma dialéctica, pues ésta aún conservaba mucho de teleológico y escatológico, con un fundamento metafísico tradicional: lo trascendente, lo absoluto. Que en el caso de Hegel era el Reino de la Libertad, mientras que en el marxismo se denomina Comunismo: la sociedad sin clases. Vallejo parece, por último, mantener abierta las contradicciones inmanentes a la vida, pues él quiso ir: “*Más allá de la dialéctica*”⁷³. El arte, mediante la sensibilidad, sería el privilegiado para expresarlo y darle forma, pues si bien “la naturaleza

⁷¹ Carnet de 1934. En: *El arte y la revolución*, p. 150.

⁷² Carnet de 1936-37-¿38? En: *El arte y la revolución*, p. 155.

⁷³ Ibid. p. 157. El primero en resaltar esta Estética del Trabajo vallejiano fue el profesor de la Universidad de Salamanca Julio Vélez. Véase: “Estética del trabajo. Una alternativa a la vanguardia”. En: *Intensidad y altura de César Vallejo*. Lima: PUCP, 1993, pp. 83-100.

crea la eternidad de la sustancia. El arte crea la eternidad de la forma”⁷⁴. Pero como dijimos al comienzo del capítulo, esta eternidad es actualidad. Actualidad de las contradicciones sin cesar, del proceso continuo y persistente con síntesis momentáneas de la positividad y la negatividad. Otra paradoja de la modernidad, que se expresa contradictoriamente, en cierta medida, en su poesía última desde los llamados *Poemas en prosa* y *Poemas Humanos* hasta *España, aparta de mí este cáliz*, que posee ya una clara perspectiva utópica.

Así, las ideas de Vallejo sobre las relaciones entre el sujeto moderno y la experiencia estética, a pesar de todo, dialogan plenamente con las actuales corrientes estéticas, caracterizadas por el asedio al sujeto monolítico, absoluto y totalitario; y reivindicativas de un sujeto dialogante, tolerante de las diferencias y la multiplicidad, así como fundadas en una sensibilidad de claro origen fisiológico⁷⁵. La estética en América Latina tiene en Vallejo a un ilustre precursor de los actuales conflictos artísticos y sociales. La especificidad de las sociedades latinoamericanas: el sincretismo, el mestizaje, la hibridación, la heterogeneidad se han universalizado, colocando a la reflexión sobre nuestra realidad en un plano privilegiado y expectante del acontecer y de la problematicidad del mundo actual⁷⁶.

⁷⁴ Carnet de 1929 (20 de set.) y 1930. En: *Contra el secreto profesional*, p. 78.

⁷⁵ El esteta italiano Mario PERNIOLA, en *La estética del siglo veinte* (Madrid: Antonio Machado Libros, 2001, pp. 232, 233), resalta que en autores como Irigaray, Derrida, Deleuze y Guattari, “asistimos a un deslizamiento desde el ámbito de lo psíquico y fenomenológico al ámbito de lo empírico y fisiológico... (éstos) son nociones a las que no se puede llegar a través del pensamiento y la actuación; exigen un *sentir*, pero un sentir que no se quede en el sentimiento kantiano, en el *pathos* hegeliano, en el impulso vital bergsonian, la voluntad de arte de Riegl, la intuición croceana, la utopía blocheana, en el plano de una espiritualidad idealizante. Exigen un sentir perturbador y diferente, enajenante y brillante, no reducible a la quieta armonía de la bella alma estética... un sentir inscrito en una exterioridad irreductible al espíritu, inscrito en los pliegues del sexo de una mujer o en las cavidades pulmonares, en una escritura impronunciable o en una prótesis tecnológica, en una sustancia química o en una ritualidad incomprensible, esto es, en ‘cosas que sienten’. (Estos autores) hacen, por tanto, que en el sentimiento de la diferencia se realice cierto *giro fisiológico*, sobre cuyas consecuencias y significado debemos preguntarnos. Tal revolución se añade a los otros cuatro giros de los que hemos hablado (político, mediático, escéptico, comunicativo): en realidad, no sólo se añade a ellos, sino que los transforma en algo que aún desconocemos y en lo que algunos productores y productoras de teorías de las más distintas partes del mundo, normalmente aislados los unos de los otros, trabajan.”

⁷⁶ Véase: Néstor GARCÍA CANCLINI. *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo y Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes, 1989; además, los textos críticos de y sobre Antonio Cornejo Polar y su concepto de *Heterogeneidad* para explicar procesos sociales y culturales en América Latina. Véase la bibliografía general de la tesis.

Capítulo II: Creación y producción artística

II.1. Romanticismo: libertad de creación = libertad del arte

El proceso mediante el cual el artista elabora su obra es uno de los más inquietantes y polémicos que existen en el ámbito de la estética y de la teoría del arte. Vallejo parte de posiciones románticas hacia otras más críticas e históricas del acto de la creación artística. Pero no se malinterprete, en Vallejo desde el inicio se tiene ambas actitudes expresándose de modo ambivalente y paradójico, que hacen a sus ideas sobre la creación artística de las más fructíferas y complejas, por cobijar múltiples influencias y diversas perspectivas.

Con el romanticismo defiende la teoría del *genio de la raza*, el irracionalismo, entendido como un cierto espiritualismo, la idea de que el artista expresa la voz del pueblo y, entre otras, quizás la mayor conquista del romanticismo: considerar a lo real (lo concreto, lo cotidiano, lo histórico) como medida de lo ideal, en oposición a la otra vertiente del romanticismo que sólo persigue lo ideal por sí mismo. Sin embargo, no hay que perder de vista que el estudio que realiza del romanticismo lo hace a partir del

positivismo, que enfatiza, como se sabe, lo racional y el determinismo biológico y social. Aunque con la particularidad del positivismo latinoamericano, que pretende un análisis científico del arte sin cuestionar a profundidad sus fundamentos espiritualistas y románticos, como ya explicamos antes someramente. Sin embargo, esto lo superará posteriormente con el marxismo. En su tesis sobre el romanticismo acepta la posición romántica de la pobreza como estímulo a la creación artística:

“... es un hecho comprobado por la historia de la literatura y por las leyes fisiopsíquicas humanas, que la más alta y sincera poesía es hija de la pobreza, que parece ser uno de los reactivos más enérgicos para despertar la inspiración en las facultades más nobles del artista, generando en el espíritu *la ternura sentimental más pura y elevada*”. [las cursivas son de Vallejo]⁷⁷

Desde muy joven se puede detectar su inclinación a aceptar esta actitud como válida para la creación artística, y como la más auténtica y honesta. Premisa que será el bastión de su poesía hasta sus últimos días, y con la que alcanzó la cima poética universal. De ahí le vendrá también su inicial identificación y compromiso con los más desposeídos de bienestar material y tranquilidad espiritual, otra característica básica de su personalidad humana y poética.

Sin dejar de enmarcarlo en un contexto socio-histórico, reconoce al romanticismo como el dador de un valor esencial para la creación en el arte moderno: la libertad. Libertad del creador para inventar mundos imaginarios que penetren la realidad dándonos su sentido más profundo. Para Vallejo es indudable que esta libertad es una conquista de la historia y de la burguesía en su rol progresivo sobre las fuerzas oscurantistas y opresoras de lo feudal, eclesiástico y conservador:

“Tal vez el Romanticismo no hubiera triunfado sobre las demás escuelas de la literatura si no se produce la Revolución francesa; de aquí que este movimiento de tanta trascendencia en el terreno de los principios y en el orden de la naturaleza,... haya sido en parte *la causa eficiente y la única causa ocasional de la revolución romántica* contra el estrecho clasicismo reinante”⁷⁸.

El romanticismo es pues el que da la idea de compromiso social, compromiso con la libertad de hacernos más humanos individual y socialmente. Permítaseme una cita extensa de la tesis vallejana en la que se manifiesta su lucidez histórica sobre el proceso literario y cultural, específicamente sobre la sociedad española de la época de la lucha contra la invasión napoleónica:

“La Constitución de 1812, pues, había declarado sin duda muchas libertades para la sociedad y el individuo; pero quedaban aún latentes en el espíritu social otras tantas convicciones y anhelos de derechos y libertades,... en el que se agitan tantos sanos ideales de perfección individual y social,... y en las que han tomado parte, como era lógico, casi todos los poetas.

Período de declaración de libertades y tolerancia en todo orden de relaciones, los

⁷⁷ VALLEJO, César. *El romanticismo en la poesía castellana*. Op. cit., pp. 15, 16.

⁷⁸ Ibidem. p. 16.

primeros lustros del siglo XIX, fué (sic) también generador de la libertad en el arte. ¿I (sic) porqué no había de penetrar la literatura este hábito fecundo de libertad que estallaba como un volcán del seno de los pueblos y se derramaba desde las orillas del Sena hasta la Tierra del Fuego en ultra mar? Ya lo dijo Víctor Hugo, el caudillo romántico francés, que el principio esencial del Romanticismo era la libertad”⁷⁹.

Lo importante de destacar es, entonces, la temprana conciencia social del arte en Vallejo. En ningún momento cae en una interpretación subjetiva, impresionista e idealista del arte y la literatura, y, en consecuencia, de la creación artística. Todo lo contrario, examina los procesos de creación artística y cultural desde una actitud científica, histórica y crítica que se irá enriqueciendo constante y paulatinamente con su acercamiento al anarquismo, al aprismo y al marxismo. Pero va más allá al afirmar que esta libertad tiene su nacimiento en la Ilustración, que fue el primer movimiento moderno de liberación de las conciencias; complementándose radicalmente, aunque suene paradójico, con el romanticismo. Para que no queden dudas de lo afirmado, otra cita relativamente extensa pero necesaria al respecto:

“Nadie puede, pues, poner en duda que la escuela romántica en España tiene sus más sólidas bases en la Revolución filosófica del siglo XVIII, a cuyo soplo se pulverizaron las columnas del antiguo organismo social y tuvo su aurora el espíritu de libertad en el arte; reforma de la que tuvieron que brotar entre muchas nubes de dudas y remolinos de inquietud, *los nuevos intereses, las nuevas necesidades, los nuevos derechos* que se insinuaban enérgicos, urgentes, improrrogables, como fórmula de solución de la nueva vida de los pueblos. Estas fuerzas opuestas en el seno de las modernas sociabilidades, aquellas agitaciones en la sombra, penetraron en el alma individual, en busca de cristalización”⁸⁰.

Y luego pasa a enumerar, como buen positivista que era, los diversos factores determinantes del medio que son, a su criterio, los que enmarcan y definen la actitud romántica:

- Amor a la naturaleza.
- Relación secreta e íntima entre las bellezas naturales y espirituales.
- Espiritualismo filosófico.
- Fantasía metafísica y teológica.
- Inspiración en temas cotidianos.
- Fecundación artística.
- Libertad de motivos.
- Individualismo.
- Libertad en los ideales.

⁷⁹ Loc. cit.

⁸⁰ Ibid. pp. 16, 17. En las citas de textos vallejanos se respetan las cursivas, salvo que sean agregados nuestros, que serán debidamente consignados.

- Sentimiento patriótico y respeto a la tradición.
- Superstición religiosa.
- Libertad de pensamiento, irreligiosidad y pesimismo.
- Ternura y sentimentalismo.
- Hegemonía de lo lírico sobre otros géneros literarios ⁸¹ .

Características que se pueden detectar asimismo en su temprana producción literaria, que provenía, de modo más elaborado y acentuado, del Modernismo, la escuela vigente y dominante en la época en que él escribe este texto y *Los Heraldos Negros*. Octavio Paz ya nos lo hizo ver: el Modernismo hispanoamericano fue nuestro Romanticismo, así como el Positivismo fue nuestra Ilustración ⁸² . Vallejo comparte las mismas inquietudes de este período histórico, las asimila, las procesa, y se pone a la vanguardia a partir de lo ya conquistado, no sólo con su *Trilce* y su *Escalas*, sino también con reflexiones y puntos de vista cualitativamente distintos desde su llegada a Europa (crónicas, artículos, *Poemas en prosa* y *Contra el secreto profesional*).

La tradición moderna peruana se instaure, al igual que en toda América Latina en esta bisagra generacional en la que, nutriéndose de lo mejor del positivismo, es decir, del espíritu científico y crítico, y del romanticismo, su espíritu irracional y utópico, van a configurar la vanguardia latinoamericana. Como señalábamos, en este proceso la libertad es el valor signado como el determinante de la nueva actitud hacia la naturaleza y la sociedad. La creación artística, por lo tanto, conquista su autonomía plena con la que intentará tomar posiciones como nunca antes en la historia del arte y de la literatura. Y esta libertad no es un simple valor reducido a los estrechos ámbitos de lo estético sino que exige su presencia en todos los ámbitos sociales: políticos, económicos, religiosos, científicos en general. Libertad que conduce a una mayor secularización y democratización de la vida social.

Siendo poeta, Vallejo supo asimismo de la dificultad de definir los conceptos y hechos sociales de modo unívoco, pues resalta la imposibilidad de dar una sobre el romanticismo. Esta indefinición, esta incertidumbre conceptual es otra característica del arte moderno, que tiene a la *ambigüedad* ⁸³ como uno de los valores más emblemáticos y enriquecedores: “si no damos previamente la definición del Romanticismo en la poesía castellana, es debido a que correspondiendo este término a tan compleja naturaleza de actividad intelectual y a tan inmensa orientación artística, se nos escapa a una orientación precisa y sintética...” ⁸⁴ Ambigüedad, multivocidad, complejidad de las palabras y de la realidad que nombran; del romanticismo coge Vallejo esa intención y actitud de quebrar el lenguaje, de multiplicarlo en intensidad expresiva para comunicar vitalmente la existencia humana. Para ello es necesario asimismo *espontaneidad* y *sinceridad*: valores que sólo

⁸¹ Ibid. pueden ser consecuencia directa de la libertad de espíritu en la creación artística: “el

⁸² PAZ, Octavio. *Los hijos del limo*. Bogotá: Oveja Negra, 1985, pp. 77, 78.

⁸³ FRIEDRICH, Hugo. *La estructura de la lírica moderna (De Baudelaire a nuestros días)*. Barcelona: Seix Barral, 1974, pp. 21-24.

⁸⁴ Op. cit., p. 29.

lema de los adelantados caudillos del romanticismo era la renovación del estilo y de la métrica en moldes de espontaneidad más libre, a fin de encerrar en ellos las nuevas actividades del siglo”⁸⁵. Valores que son destacables en los grandes poetas románticos, entre ellos los españoles como José Espronceda: “... se presenta en su poesía en toda su sinceridad, es decir, tal como es en sí mismo... hija de la inestabilidad que palpitando en toda esfera de actividad de su siglo, originaba la duda y el escepticismo”⁸⁶. Y aquí resume un poco su primer juicio crítico sobre la poesía peruana de su época, juicios que más adelante adquirirán perfiles polémicos y controversiales:

“Hoy en el Perú, desgraciadamente no hay ya el entusiasmo de otros tiempos por el romanticismo; y digo desgraciadamente, porque siendo todo sinceridad en esta escuela, es de lamentar que ahora nuestros poetas olviden esta gran cualidad que debe tener todo gran artista. Dados demasiado a la imitación, hoy más que nunca se despliega la tendencia desenfrenada por seguir en literatura el camino de los de fuera... Raza joven aún, en una naturaleza tan rica y grandiosa, como es la nuestra, no debemos, los peruanos en especial, leer a los extranjeros, sólo por leer, sin asimilar sus ideales, sólo para volver a escribir los mismos sentimientos y pensamientos, en las mismas formas y aún en el mismo género de elocución; no”⁸⁷.

Ya se sabe qué tan bien él llevó a cabo lo que con justicia reclamaba. Vallejo enseña con el ejemplo, como todo gran maestro. Si sus palabras aún parecen vigentes, en momentos de una amenazante globalización cultural, es decir, en su sentido negativo, homogeneización de las ideas, sentimientos, tradiciones y costumbres a ras de la hegemonía occidental, es porque nuestros países latinoamericanos aún siguen enfrentándose a problemas como su dependencia y complejo de inferioridad, salvo honrosas y esforzadas excepciones ocasionales. Por eso el lenguaje debe ser creado de nuevo, para que exprese el mundo de la vida actual. Pero ese lenguaje sólo se haya en el corazón del pueblo, como manda el romanticismo: “porque en cuanto a morfología, el verdadero legislador y el motor para la transformación o desaparición de voces, no es la antojadiza voluntad de los literatos, sino la sociedad, que cumple así una de las varias proyecciones de la ley de la evolución del espíritu humano”⁸⁸. Sociedad – Pueblo es el sustrato que alimenta y sostiene toda creación espiritual humana, y dentro de ello en primerísimo lugar el lenguaje; a continuación: la acción. Acción que orienta y fructifica en el pueblo y desde el pueblo, como poetiza en el “Himno a los voluntarios de la república”, de *España, aparta de mí este cáliz*:

“(Todo acto o voz genial viene del pueblo y va hacia él, de frente o transmitido por incesantes briznas, por el humo rosado de amargas contraseñas sin fortuna)”

⁸⁵ Ibidem. p. 33.

⁸⁶ Ibid. p. 34.

⁸⁷ Ibid. pp. 52, 53.

⁸⁸ Ibid. p. 47.

II.2. Vanguardias: Crítica y Utopía

Si bien la autonomía del arte es un hecho consumado en la modernidad, sin embargo, se presenta de modo ambivalente:

- La autonomía del arte como autonomía de los medios expresivos o comunicacionales: imágenes, metáforas, formas, colores, sonidos, etc., con respecto a la sujeción al objeto natural. Por lo tanto, el arte deja de ser considerado como mimesis de la realidad natural, y como creadora de una realidad paralela, imaginaria y espiritual. Los objetos artísticos son objetos reales y autónomos en sí mismos, es decir, varían su estatuto ontológico. Este es su aspecto formal: *significante*.
- La autonomía del arte no implica pérdida de la responsabilidad de ser ella misma símbolo de la realidad humana, espiritual y social. Lo que se busca con ello es un medio más directo de expresar la profunda complejidad del hombre moderno. Este es su aspecto de contenido: *significado*.

Cómo hacer para que el arte exprese más libremente la vida humana: ése es su carácter estético. Cómo hacer para que el arte se comprometa en la construcción de una vida humana más libre: ése es su aspecto político. Desde la Ilustración y el Romanticismo hasta las Vanguardias del siglo pasado el arte moderno se ha movido dubitativo, angustiado, desesperado, y en otras esperanzado, optimista, de poder complementar sintéticamente ambas polaridades. El resultado está ahí: el arte moderno es quizás el más *humano* que ha existido jamás en toda la historia. También es el más *artístico*, en el sentido de crear mediante ciertas técnicas *artefactos* con una existencia única, nueva e intransferible, pues lo que el arte moderno hace no es *interpretar* un asunto, objeto o hecho, sino *crearlo*, como lo entendió cabalmente Vallejo, al hablar de su retrato escultórico realizado por Joseph Decreff, y que fue mostrado en la Exposición Internacional de París:

“Hablo sin tono de crítico, como hablaba M. Choquet del retrato que le hizo Paul Cézanne [...]

Decididamente, declaré que yo no me siento retratado en lo que de mí ha hecho Decreff. Esto es una cosa muy distinta de lo que yo soy [...]

Y yendo más lejos todavía, ¿será que, tratándose del retrato, como ha sucedido en todos los demás campos del arte, la estética *interpretativa* ha muerto, dejando su lugar a la estética *creadora*?... Es decir, ¿el artista ya no se ciñe estrechamente a los datos del origen, sino que sólo se sirve de él como mero punto de partida para crear una cosa absolutamente nueva y distinta? [...]

Solamente quiero agradecer a Joseph Decreff sus esfuerzos para retratarme, los mismos que sólo han logrado hacer, no un retrato, sino una creación absolutamente nueva e independiente del *original*. Muchas gracias y muchos aplausos”⁸⁹ .

El arte más cerca de la vida, hasta consubstanciarse con ella: arte vital. Es la consigna de todas las vanguardias. Hay como una desesperación y angustia ante esa posibilidad / imposibilidad. Desde que el arte dejó de servir absolutamente a una función religiosa, eclesiástica (hasta el Gótico), dejó asimismo de ser el vehículo ideal sólo de lo metafísico, lo trascendente. Desde el Renacimiento, más precisamente desde Petrarca y el Humanismo, esta función se seculariza paulatinamente hasta casi desaparecer por completo en el siglo XX. Pero no hay que confundirse, en este proceso el arte (y la sociedad) ha transformado su noción de lo religioso y lo sagrado. Con el romanticismo lo religioso y metafísico de lo poético se naturaliza y socializa: *panteísmo* y *secularización* son las alternativas en las que deviene el arte moderno. Pero también *utopía* y *crítica* son sus vertientes, sus cauces que al unísono se aúnan y se dislocan. La crítica del *statu quo*, del sistema de vida capitalista en la que si bien el arte ha conquistado una relativa autonomía que le posibilita una mayor libertad en sus propuestas y proyecciones; ésta a sido a costa de caer en la marginalidad y en casos extremos el autismo. Pues, desde Marx, sabemos que “la producción capitalista es enemiga de ciertas ramas de la producción intelectual, por ejemplo, del arte y de la poesía”⁹⁰. La crítica de la sociedad condujo a la crítica del instrumento que posibilita la crítica misma: el lenguaje. No otra cosa hicieron, entre otros, en la literatura Apollinaire y Joyce, en la artes plásticas Picasso y Duchamp, en la música Stravinsky y Schönberg, en la escultura Brancusi y Tatlin, en el cine Chaplin y Eisinger, en el teatro Meyerhold y Brecht, en la arquitectura Gropius y Lloyd Wright. Tenemos pruebas contundentes de lo hecho por Vallejo con el lenguaje, por humanizarlo y socializarlo. Esta actitud se vuelve más consciente aún cuando llega a Europa. Uno de sus textos emblemáticos al respecto es la prosa “Magistral demostración de salud pública”, de *Contra el secreto profesional*, donde se patentiza, no sin ironía, el desconcierto ante las limitaciones del lenguaje para poder comunicar un hecho vital, lo acontecido en el Hotel *Negresco* de Niza:

“Hartas veces he querido –a la fuerza y revólver en mano- relatar este recuerdo o esbozarlo siquiera, sin poder conseguirlo. Ninguna de las formas literarias me han servido. Ninguno de los accidentes del verbo. Ninguna de las partes de la oración. Ninguno de los signos puntuativos. Sin duda, existen cosas que no se han dicho no se dirá nunca o existen cosas absolutamente mudas, inexpresivas e inexpresables. Existen cosas cuya expresión reside en todas las demás cosas, en el universo entero, y ellas están indicadas a tal punto por las otras, que se han quedado mudas por sí mismas. ¿Cuáles son esas cosas mudas por sí mismas? Ya ni siquiera les queda nombre para indicarse y son ante las urnas, como si no existieran localmente”⁹¹.

Esta imposibilidad no se reduce al lenguaje literario sino que es extensiva a las demás artes: “He pulsado una cuerda, poniéndome en la hipótesis de poder traducir lo

⁸⁹ “España en la Exposición Internacional de París” (1925), pp. 65, 66. Vallejo vuelve a desarrollar estas ideas en *El Arte y la Revolución*, donde existe un apartado con el título “Mi retrato a la luz del materialismo histórico”.

⁹⁰ MARX, Karl. “El arte y el modo de producción burgués (Teoría de la Plusvalía)”. En: Karl Marx y F. Engels. *Cuestiones de arte y literatura*. Barcelona: Península, 1975, p. 182.

⁹¹ *Contra el secreto profesional*, pp. 53, 54.

del Negresco, si no por medio de palabras, al menos, por medios plásticos o musicales en mitos de inducción. Mi impotencia no ha sido menos angustiosa”. También la imposibilidad se presenta por medios concretos y empíricos como el sonido de los pasos humanos: “Un instante, en el son de mis pasos me pareció percibir algo que evocaba la ya lejana noche del Hotel Negresco”. Finalmente, la posibilidad está cerrada incluso por medios discursivos y racionales: “Cuando he pretendido someter ese fluido de mis pasos a un preconcebido plan de expresión, el ruido perdía toda sugestión alusiva al fugitivo tema de memoria”. La única alternativa, riesgosa y desesperada, es la de recurrir a la fragmentación de los signos lingüísticos. Sólo un discurso fragmentado, hecho de partículas elementales, extraídas de las diversas lenguas humanas, “¿No será que las palabras que debían servirme para expresarme en este caso, estaban dispersas en todos los idiomas de la tierra y no en uno solo de ellos?/ Diversas circunstancias, el tiempo y los viajes me fueron afirmando en esta creencia”; un lenguaje reconstruido con los despojos y escombros de una Torre de Babel invertida, sería quizás capaz de darnos una imagen aproximada de un hecho de la realidad, experimentado como subjetivo al estar depositado en la memoria.

Este lenguaje tiene como única posibilidad de articularse la condición de que surja de la espontaneidad: “Las voces que iban ofreciéndoseme en cada una de las lenguas, no venían a mi reclamo y según mi voluntad. Ellas venían a llamarme espontáneamente, por sí mismas, asediándome en forma obsesionante”; y el azar cronológico: “El orden inmigrante en que están colocados los idiomas y las palabras de cada idioma, es el cronológico de su advenimiento a mi espíritu. Cuando se me reveló la última palabra del rumano ‘noap’ que se presentó simultáneamente con el artículo, tuve la impresión de haber dicho, al fin, lo que quería decir hacía mucho tiempo: lo ocurrido en el Hotel Negresco”. La creación artística moderna debe apuntar a crear un lenguaje a partir de todo lo humano para comunicar a su vez a todos los humanos. Vallejo está en búsqueda de un lenguaje que aúna estética y ética a un tiempo, es decir, de un lenguaje utópico, que es como el esperanto lingüístico que intentaron las vanguardias heroicas⁹².

El romanticismo introduce en la conciencia moderna la nostalgia por un lenguaje en el que hallen comunión el arte y la vida. Pero para hacerlo tiene que crearlo a partir de la *memoria*, es decir, de la tradición. El arte moderno es la creación de un lenguaje nuevo cuyas raíces y fuentes son la tradición. Las vanguardias lo que hacen es extremar esta idea. Desde aquí se puede entender claramente la postura crítica de Vallejo ante el lenguaje adoptado por algunos vanguardistas latinoamericanos:

⁹² HUBARD, Julio. “El estilo de Eliot. Un esquema.” En: *La Gaceta del FCE*, Nueva Época N° 213, México, sept. 1988, p. 76. “En el ensayo sobre Dante, Eliot atribuye una creciente opacidad de la literatura, y del pensamiento en general, a la dispersión de las distintas lenguas y a la creciente secularización de Europa, que ha ido convirtiendo la única tradición en una serie de tradiciones locales y excluyentes entre sí. Al llegar, así, al siglo XX, nos encontramos con un serio problema: la civilización occidental es un caos... una Babel furiosa que necesita urgentemente portavoces y exégetas con una lengua nueva para dar salida y sentido a los nuevos problemas de la conciencia. Frente a esta dispersión quedan tres posibles actitudes estilísticas: Inventar una lengua particular, exacerbadamente local (Joyce). Juntar todas las lenguas que hayan dado noticia de las civilizaciones (Pound). Discernir, cribar y erigir una tradición sobre las ruinas (Eliot). A estas tres actitudes, por cierto les correspondieron sendos problemas de autoconciencia. No es ningún misterio que Joyce, Eliot y Pound se vieron perseguidos o atrapados- por la locura”.

“La poesía ‘nueva’ a base de palabras nuevas o de metáforas nuevas, se distingue por su pedantería de novedad y por su complicación y barroquismo. La poesía nueva a base de sensibilidad nueva es, al contrario, simple y humana y, a primera vista, se la tomaría por *antigua* o no atrae la atención sobre si es o no es moderna”. [Las cursivas son nuestras]⁹³

Muy similar a la opinión de Verdi: “Torniamo all’antico e sarà un progresso”, es esta otra de César Vallejo, a propósito de la ya legendaria Exposición de Artes Decorativas de París de 1925:

“A propósito de antigüedad. En general se advierte en la Exposición una estética verdaderamente moderna. Ningún asomo de la mitología grecolatina. Apenas tal o cual sirena en los estanques nórdicos del Pabellón de Dinamarca. Después, todo es muy moderno, es decir, *muy moderno y muy antiguo, audaz, cosmopolita*”⁹⁴.

Lo que no significa que esta misma modernidad no se dé sin reacción u oposición de parte de otros sectores de la sociedad en la misma Francia: “Lo que no quita que el otro día M. Paul León, Director de Bellas Artes, haya rechazado indignado unos dibujos cubistas de la Embajada Francesa, cuyo autor era Robert Delaunay. Toda esta Exposición de debe a nosotros –alegó Delaunay-, hablando en nombre de los cubistas. Pero los dibujos fueron sacados y la prensa a hecho un gran escándalo solidarizándose naturalmente con los buenos luzbeles de la paleta. El propio Marinetti, que acaba de llegar de Roma para dirigir una exposición futurista en el Pabellón Italiano, dice que si no vuelve la tela de Delaunay a la Embajada Francesa, él, Marinetti, se vuelve a Roma...”

Otra paradoja más de la modernidad. La crítica moderna de la tradición se volvió la tradición moderna de la crítica. La nostalgia de un lenguaje original, es la utopía de un nuevo lenguaje original, que salvifique la enfermedad de la angustia y cure la herida de la desesperación. La utopía de la síntesis del hombre integral, reconciliado en la historia y por la historia, con la naturaleza de lo eterno y lo sagrado. Cima y sima de lo moderno: autoconciencia y transformación incesante de sí mismo: lo uno y lo otro: insatisfacción y desarraigo del ser: Alienación. De ahí la incesante perseverancia de Vallejo por insistir en un arte vital:

“Esto que es así en la vida, también lo es en el arte. Más todavía. El fin del arte es elevar la vida, *acentuando* su naturaleza de eterno borrador. El arte descubre caminos, nunca metas. Encuentro aquí, en esta *esencia horizontante del arte* (subrayado nuestro), toda una tienda de dilucidaciones estéticas que son *mías en mí*, según dijo Rubén Darío, y que algún día he de plantear en pocas pizarras, como explicación –si esto es posible- de mi obra poética en castellano”⁹⁵.

Pero la creación artística no tiene que vérselas únicamente con problemas formales y técnicos, pues “sólo el que ha logrado despojarse de las exigencias profesionales en la

⁹³ *El arte y la revolución*, p. 101.

⁹⁴ “La exposición de artes decorativas de París” (1925), p. 40.

⁹⁵ “Salón de Otoño” (1924), p. 17. Sobre la “tradición”, véase el Cap. 3.

técnica,- cosa, por cierto, difícil y que exige una poderosa entraña creadora,- sólo ése ha dejado obras maestras e imperecederas, en artes plásticas como en literatura y música”⁹⁶ . Lo seminal es que tiene que vérselas con su propio espíritu. La creación artística auténtica es aquella que al escarbar en lo profundo con el escalpelo de la conciencia irónica y astuta, vivisecciona *in vita* nuestro cuerpo y nuestra alma aterrorizada, y, sin embargo, sonriente. Por eso es necesario que el artista tenga coraje y lucidez para enfrentarse a la creación de una obra de arte, pues se las tiene que ver con elementos que reclaman de él cierta *heroicidad*:

“la creación de un retrato, como todas las creaciones, tiene su heroicidad. Esta heroicidad radica en una lucha entre el infinito de un ser, o sea el carácter, que es descubierto y revelado por el artista, y la ubicación de ese ser en un espacio y tiempo circunstanciales. Esta ubicación es el parecido. El artista dosificará las partes del conflicto, según su emoción. Mas las circunstancias de espacio y tiempo, dentro de las cuales es sorprendido el infinito de un espíritu, no han de zozobrar ni ser vencidas, hasta el punto de no ser posible reconocer a la persona sobre la piedra o el bronce. De un cierto equilibrio misterioso entre la (sic) visible y lo invisible de un retrato, entre lo circunstancial y lo permanente de él, o lo que es igual, entre el parecido y el carácter, depende la grandeza de la creación”⁹⁷ .

Que Vallejo lo supo, no queda la menor duda. Y que esto tiene que lograrse *en* la sociedad, y *junto* a los *otros*, también.

II.3. Creación artística, obra de arte y producción social

La creación artística y su producto la obra de arte en la modernidad, como en cualquier otra etapa histórica, tienen una clara función social, ocupa un lugar en la dinámica de la producción social. Este lugar, dentro de la lógica cuantitativa, inmediatesta, mercantilista y material del capitalismo es subalterno, ha sido desplazado por bienes y servicios de mayor utilidad y costo-beneficio que el artístico; incluso a sido desplazado del ámbito de lo elegante, de la “Alta Sociedad”, del acontecimiento social. Vallejo, el cronista, nos describe esta situación:

“La vida elegante de la ciudad sólo empieza con la apertura del Salón del Automóvil. Antes, hace 15 o 20 años, la gran vida mundana parisiense empezaba cada año con el *vernissage* del Salón de Otoño. Un día vino la guerra, murieron varios millones de hombres en las trincheras y todo sufrió cambio radical. De este cambio salió, como se sabe, mala ficha para los artistas y buena para los electricistas. Hoy son los automóviles los que mandan y no los cuadros ni las estatuas como sucedía en las sociedades del

⁹⁶ “Roberto Ramage” (1925), p. 35.

⁹⁷ “España en la Exposición Internacional de París” (1925), p. 67.

Renacimiento. Y este reinado social de la rueda no sucede siquiera en Nueva York, a la que podía echarse la culpa del materialismo excesivo, sino en París, que no podrá negarla”⁹⁸.

Esta compleja relación entre el arte y la producción social industrial atraviesa la historia desde el siglo XVIII. Esta relación se plantea en la dialéctica atracción/repulsión del arte hacia la máquina. En Europa esta dialéctica se manifiesta en el siglo XIX entre el positivismo y el romanticismo; a inicios del siglo XX las vanguardias van a asumir una posición más crítica e irónica sobre las conquistas del progreso industrial y su repercusión en la búsqueda de un ideal social de bienestar y felicidad. La modernidad europea problematiza esta relación: el futurismo italiano de Marinetti pone a la máquina como el centro de su estética, su ética y su política, como negadora del pasado y afirmadora del futuro, de un futuro preñado de vitalidad instintiva e irracional, que conducirá a su autor hacia posiciones fascistas y belicistas; o a la de los *ready-made* (objetos industriales vulgares expuestos como obras de arte) de Marcel Duchamp, descontextualizando la función utilitaria de un objeto y otorgándole uno artístico que a su vez hace entrar en crisis con su cuestionamiento a los conceptos de “arte” y de “obra de arte”.

El arte que opta por una relación directa con lo industrial y tecnológico va a ser calificado de “deshumanizador” (Ortega y Gasset), o minusvalorado por la pérdida de su “aura” en la reproducción técnica (Benjamin); un arte que privilegia lo epidérmico, lo superficial, lo efímero, lo masivo y lo espectacular (Debord) es un arte que ha perdido su dimensión trascendente y metafísica, un arte que ha dejado de ser “grande”. Por lo tanto que ha perdido toda referencia a la tradición. Y todo esto moviéndose en un estado de espíritu “dadaísta”: “No estaban en error quienes en 1920 creían que el dadaísmo literario respondía a un profundo estado de alma de toda la humanidad contemporánea... Y, a medida que los años han pasado, las gentes van convenciéndose, poco a poco, de que, en efecto, el dadaísmo contiene y expresa todo un momento de la vida de los hombres...: el caos, lo absurdo, la vorágine, lo contradictorio, lo libérrimo”⁹⁹. Todo lo que Vallejo expresó en *Trilce*.

Pero dentro del arte moderno europeo también hay otra vertiente que hundiendo sus raíces en la tradición pretende un aprovechamiento más “humano” de lo industrial y tecnológico, incorporando la dimensión utópica como horizonte de sentido y significación: la Bauhaus, el constructivismo ruso, Picasso, Bertold Brecht, Piscator, Saint John Perse, Paul Eluard, Chaplin, Eisenstein, Stravinsky, entre otros. Que fue lo que Vallejo hizo en *Poemas humanos*, y más especialmente en *España, aparte de mí este cáliz*.

En las vanguardias latinoamericanas esta dialéctica de atracción/repulsión del arte hacia la producción social industrial adquirirá rasgos más problemáticos debido al insuficiente y defectivo desarrollo de su modernidad. Recordemos que son tres las “lógicas” que definen la modernidad como proceso social: 1. El capitalismo, o la universalización del mercado mundial; la industria, o la universalización de los modos de producción; y la sociedad civil, o la universalización de los derechos humanos

⁹⁸ “El Salón del Automóvil de París” (1926), pp. 166, 167.

⁹⁹ “Dadaísmo político. El caso Garibaldi.” (1926), pp. 160.

(Habermas). Habría que añadir una más: 4. las vanguardias, o la universalización del lenguaje artístico. América Latina ha tenido, y tiene, serios problemas para desarrollar eficientemente su modernidad. Pero es quizás en la cuarta “lógica” donde cosechó, y cosecha sus principales frutos. Es en el ámbito de lo simbólico e imaginario donde también se libra la lucha entre lo moderno y lo premoderno.

Con el Modernismo hispanoamericano se planteó la falsa dicotomía, de fundamentos premodernos, es decir, oligárquicos y clericales, entre una América Latina “espiritual” y unos Estados Unidos “material”; entre una civilización “humanista” y la otra “maquinista”. Era la continuación de casi dos siglos de ideas maniqueas y estereotipadas, anacrónicas, de los latinoamericanos sobre los estadounidenses, que no oculta cierto miedo, envidia y complejo de inferioridad. Vallejo fue lo bastante lúcido para poner las cosas en su lugar:

“Sean cuales fuesen las condiciones históricas en que hayamos vivido hasta ahora, no podemos negar que nuestro desarrollo ha sido de una terrible mediocridad. Otros pueblos, como los Estados Unidos, han logrado en igual período de años toda una forma propia de existencia. Nosotros, en un siglo de libertad política, no hemos hecho nada... Sucursal rigurosamente europea, desprovista de todo carácter autóctono, nuestro espíritu social tiene que seguir, como el que más, las peripecias históricas del hogar paternal y común del cual procede y se amamanta”¹⁰⁰.

Si USA pudo formar una cultura moderna propia, a base de lo heredado de Europa pero original y auténtica, América Latina aún divaga de un lugar a otro sin hallar su eje, su vértice. De ahí que Vallejo señale violentamente la orfandad de guías espirituales auténticos en “Nuestra América”, incluso en España:

“La juventud literaria en España y América carece en estos momentos de maestros. Ni Unamuno, el más fuerte de los viejos escritores, logra inspirar una dirección a los muchachos. Ningún joven le ama hasta erigirle en mentor... En cuanto a Ortega y Gasset, creo no me equivoco si le niego el más mínimo adarme de maestro... En América hispana la falta de maestros es mayor”¹⁰¹.

Casi toda la cultura está atravesada de un tradicionalismo chato y un academicismo ramplón, amén de imitativa e inauténtica:

“Ciertos hechos de feria y de guiñol, ocurridos últimamente entre Chocano, Lugones, y Vasconcelos, demuestran palmariamente que nuestros mayores pretenden inspirarse ¡a estas horas! en remotos y fenecidos resortes de cultura. Unos, movidos por un neopuritanismo, con asomos de indudable tartufismo y otros, agitados de un nietzscheísmo bastardo y en bruto y no primitivo -que es otra cosa- todos estos actores de idealismo van, cada cual por su vía, tras de métodos advenedizos, aparte de ser gastados y estériles. Además, nadie allá sabe lo que quiere, adonde va ni por donde va. Los más son unos magníficos arribistas. Los otros, unos inconscientes...”

Los demás escritores de España y América se quedan en la novela naturalista, en el estilo castizo, en el verso rubendariano y en el teatro realista...”¹⁰²

¹⁰⁰ “La megalomanía de un continente” (1929), pp. 328, 329.

¹⁰¹ “Estado de la literatura española” (1926), pp. 139, 140.

Es en este contexto que Vallejo invoca a la nueva generación, a los jóvenes escritores y artistas asumir la tarea de construir para América Latina una tradición propia, auténticamente americana y universal:

“En medio de esta falencia de comando espiritual, los nuevos escritores de lengua española no dejan mostrar su cólera contra un pasado vacío, al cual se vuelven en vano para orientarse. Tal cólera aparece en los más dotados, que casi nunca son los más espectaculares. Reniegan de sus mayores y otras veces los niegan de raíz...

De la generación que nos precede no tenemos, pues, nada que esperar. Ella es un fracaso para nosotros y para todos los tiempos. Si nuestra generación logra abrirse un camino, su obra aplastará a la anterior...”¹⁰³

Esa fue la tarea que cumplió la generación de Vallejo, que es la generación fundadora de nuestra modernidad artística y crítica. Es la que heroicamente nos puso en la avanzada del arte mundial, es por ella que nosotros en la actualidad podemos recurrir a nuestra *tradición moderna* para apoyarnos e impulsarnos hacia metas y objetivos más amplios y universales. Por eso esa violencia prístina en sus palabras y en sus afanes:

“Declaramos vacantes todos los rangos directores de España y de América. La juventud sin maestros, está sola ante un presente ruinoso y ante un futuro asaz incierto. Nuestra jornada será, por eso, difícil y heroica en sumo grado.

Que esa cólera de los mozos, manifestada de hora en hora, por los más fuertes y puros vanguardistas, se convierta cuanto antes en el primer sacudimiento creador”¹⁰⁴.

Los vanguardistas latinoamericanos asumirán dos actitudes distintas hacia la producción social industrial: la primera, que nace de una oposición a la actitud negativa modernista, es optimista, desarrollista, futurista, casi ingenua, y la ve como un fin y no un medio; la segunda, es crítica y la ve como un medio y no un fin, un medio para alcanzar una sociedad más humana, libre, justa y solidaria. La primera será cuestionada radicalmente por Vallejo; la segunda es la que él elige, aunque de modo complejo y conflictivo. Esta separación, entonces, está condicionada por el tipo de sociedad que se quiere para América Latina, en confrontación con lo que sucede en Europa y los EE.UU.

Las vanguardias latinoamericanas, que tienen una duración corta pero intensa (desde 1916 hasta 1930), corresponden socialmente a una etapa de auge modernizador en lo económico y político, así como liberal en la moral y las costumbres, que fue posteriormente detenido y hasta perseguido por las dictaduras que se implantan en la década de los '30. Fue una de tantas y tan pocas “primaveras” modernizadoras y liberales que los latinoamericanos nos hemos dado el lujo de tener desde nuestra independencia:

“el fenómeno vanguardista se confundió con la explosión de deseos de cambio y de modernidad de aquel tiempo de estallido cultural atado a factores políticos y literarios que

¹⁰² . Loc. cit.

¹⁰³ . Loc. cit.

¹⁰⁴ . Loc. cit.

lo trascendieron, y en cierta medida lo desdibujaron... La percepción de una relación positiva de modernidad y extranjero entró en crisis hacia 1930 debido a un recrudescimiento de problemas sociales postergados... La poesía vanguardista peruana... de una parte constituye la más intensa expresión literaria del culto local a los beneficios de la modernidad internacional, y de otra se encuentra al centro mismo del desengaño frente a lo de fuera... Por eso fueron intermitentemente cosmopolitas, militantes, nacionalistas e izquierdistas. Es desde esa polivalencia que el vanguardismo contribuyó a definir los rasgos de la creación poética local para el resto del siglo. Lo cual en el plano de las ideas también significó participar en la postergación de los problemas irresueltos en la relación entre el Perú y la modernidad internacional”¹⁰⁵ .

La actitud acrítica de un sector de las vanguardias, dió forma a una construcción simbólica de la modernidad que pudiera suplir de algún modo las carencias e insatisfacciones de la modernidad material. Recurriendo al uso en el lenguaje de un conjunto de términos asociados al progreso industrial y tecnológico; utilizando algunas conquistas formales del cubismo y del cine, como la técnica del simultaneísmo y del montaje. En realidad fue una actitud alienada, pues el sujeto poético utilizaba materiales que no surgían de su propia experiencia y sensibilidad.

Pero cuidado, no se está diciendo que el artista no fuera libre de utilizar lo materiales de su imaginación, y que se exigiera un sometimiento a un realismo chato y limitante, no. Lo que se quiere resaltar es que esta elaboración simbólica, para ocultar una modernidad defectuosa, fue hecha, primero, poniendo la mirada en un Otro foráneo y deseado, más que sentido; y segundo, en la utilización de formas trasplantadas con casi nula intención de renovación profunda del lenguaje. Salvo honrosas excepciones, como *5 metros de poemas* (1927), de Carlos Oquendo de Amat, *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922), de Oliverio Girondo, o los poemas cubistas y creacionistas de Vicente Huidobro, la inmensa mayoría de estos poemas denuncian superficialidad e histrionismo lindando con lo grotesco y patético. Esta vanguardia fue la que cuestionó tajantemente Vallejo en múltiples textos, pero quizás en ninguno con tanta exactitud y pertinencia como en “Poesía Nueva”, donde se resume cabalmente la poética y estética vallejianas de la *sensibilidad* como fundamento de la creación artística:

“*Poesía* nueva ha dado en llamarse a los versos cuyo léxico está formado de las palabras ‘cinema, motor, caballos de fuerza, avión, radio, jazz-band, telegrafía sin hilos’, y en general, de todas las voces de las ciencias e industrias contemporáneas, no importa que el léxico corresponda o no a una sensibilidad auténticamente nueva...

Los materiales de la vida moderna, han de ser asimilados por el espíritu y convertidos en sensibilidad. El telégrafo sin hilos, por ejemplo, está destinado, más que hacernos decir ‘telégrafo sin hilos’, a despertar nuevos templos nerviosos, profundas perspicacias sentimentales, amplificando videncias y comprensiones y densificando el amor: la inquietud entonces crece y se exaspera y el soplo de la vida, se aviva. Esta es la cultura verdadera que da el progreso; éste es su único sentido estético, y no el de llenarnos la boca con palabras flamantes... Muchas veces un poema no dice ‘cinema’, poseyendo, no obstante, la emoción cinematográfica, de manera obscura y tácita, pero

¹⁰⁵ LAUER, Mirko. *Antología de la poesía vanguardista peruana*. Lima: El Virrey/Hueso Húmero, 2001, pp. xviii, xviii.

efectiva y humana. Tal es la verdadera poesía nueva... (en la que) el creador goza o padece allí una vida en que las nuevas relaciones y ritmos de las cosas se han hecho sangre, célula, algo, en fin, que ha sido incorporado vitalmente en la sensibilidad...

La poesía nueva a base de sensibilidad nueva es... simple y humana y a primera vista se la tomaría por antigua o no atrae la atención sobre si es o no moderna.

Es muy importante tomar nota de estas diferencias”¹⁰⁶.

Y las diferencias van a ser notables pues Vallejo, junto con otros poetas vanguardistas de su generación, van a dismantlar lo que Raúl Bueno llama “metáfora maquinaria de la vanguardia latinoamericana”¹⁰⁷, pues desconfía de esa modernidad discursiva y simbólica sin asidero en la realidad. La modernidad simbólica que él construye hunde raíces profundas en la condición humana, e intenta entroncar ésta con la nutriente savia de la vida. Una vida que ante todo y por sobre todo vale más que cualquier obra de arte o de la cultura, pues como él dice: “Yo no puedo consentir que la *Sinfonía Pastoral* valga más que mi pequeño sobrino de 5 años llamado Helí. Yo no puedo tolerar que *Los hermanos Karamazof* valgan más que el portero de mi casa, viejo, pobre y bruto. Yo no puedo tolerar que los arlequines de Picasso valgan más que el dedo meñique del más malvado de los criminales de la tierra. Antes que el arte, la vida. Esto debe repetirse hoy mejor que jamás, hoy que los escritores, músicos y pintores se las arreglan para evadir la vida a todo trance”¹⁰⁸. Las mismas ideas que con posterioridad desarrollará poéticamente en ese genial poema “Un hombre pasa con un pan al hombro...”

Porque la creación artística, la obra de arte y la vida del artista están inextricablemente unidas de modo sincrónico y subterráneo, como orgánico y viviente, en todos los artistas y en todas las épocas:

“Menester sería carecer de toda facultad de examen para afirmar que la obra de arte es una cosa y la vida del autor otra y que no siempre aquella está ligada a esta última. Sería necesario cargar los más espesos prejuicios de rutina y los más obtusos compases de lógica para negar la dependencia orgánica y viviente en que siempre están todas las obras de arte de la historia respecto de la vida individual y social de los artistas. El sincronismo existe siempre, tanto en los grandes como en los pequeños artistas, en los

¹⁰⁶ “Poesía nueva” (1926), pp. 140, 141.

¹⁰⁷ BUENO, Raúl. “La máquina como metáfora de modernización en la vanguardia latinoamericana. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, N° 48, Lima-Berkeley, 1998, p. 26. “Toda esa modernidad simbólica y maquinaria fue desde el principio puesta en tela de juicio y luego dismantelada por otras simbolizaciones. Se trata de discursos que convivían con ella en el mismo sistema vanguardista, o que habiendo nacido bajo los mismos signos de renovación expresiva y simbólica optaron por otros caminos de representación, a veces contrarios al anhelo vibrante de futuro que había postulado la vanguardia efervescente. Estoy pensando sobre todo en *Trilce* (1922), *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Residencia en la tierra* (1935) y *España, aparta de mí este cáliz* (1936)... En ellos de algún modo queda rota la ilusión de una modernidad intencional y discursiva, demostrada su falacia, puesta a la vista la insubstancialidad de una existencia apenas sostenida por ‘fatigadas máquinas que aúllan y lloran’, como había sentenciado perspicazmente Neruda”.

¹⁰⁸ “La defensa de la vida” (1926), p. 159.

conservadores y en los renovadores, en los auténticos y en los falsos. El sincronismo es un fenómeno ineluctable de biología artística. Hase producido en el pasado, se produce actualmente y se producirá siempre... Para dar con ella, basta escrutarla con buena fe y con un poco de sensibilidad”¹⁰⁹.

Pues sin lugar a dudas lo que todo artista hace es transmutar sus experiencias vividas, deseadas, imaginadas en obras de arte. Mientras esta transmutación ahonde más en las experiencias personales y sociales del artista, más auténtico y universal es su arte, es decir, más viviente y transformador:

“Para encontrar el sincronismo verdadero y profundamente estético, hay que tener en cuenta que el fenómeno de la producción artística,... es, en el sentido científico de la palabra, una verdadera operación de alquimia, una transmutación. El artista absorbió y concatena las inquietudes sociales ambientes y las suyas propias individuales, no para devolverlas tal como las absorbió sino para convertirlas en puras esencias revolucionarias del espíritu, distintas en la forma e idénticas en el fondo a las materias primas absorbidas. Estas esencias transmutadas pasan a ser, en el seno objetivo de la obra, gérmenes sutiles y sugerencias complejas de excitación social transformadora... si se analiza profundamente la obra, se descubrirá, necesariamente, en sus entrañas íntimas, no sólo las corrientes circulantes de carácter social y económico sino las mentales y hasta religiosas de su época. La correspondencia entre la vida individual y social del artista y su obra es, pues, fatal y ella se opera consciente o subconscientemente y aun sin que lo quiera ni se lo proponga el artista”¹¹⁰.

Mediante el arte el artista expresa las inquietudes, necesidades, deseos e intereses no sólo personales, sino también sociales, de clase, de grupo político, cultural o religioso. Es desde esta otra vanguardia, más crítica y que plantea una modernidad alternativa a la burguesa, una modernidad socialista, que Vallejo, junto con otros de su generación como los *Contemporáneos*, Pablo de Rokha, Neruda y Huidobro (*Altazor*), va a buscar una integración humana entre lo industrial y tecnológico con los valores morales y políticos para el logro de una sociedad más libre, bella y justa:

“El problema de la perfección humana,... se reduce a preguntar de qué manera puede el hombre conquistar su dicha, fundándola justamente tanto en la máquina y en los smokings femeninos, como en los valores morales y permanentes de la vida. Todos saben que la dicha suprema radica en la perfección integral, en la plena posesión de una luz infinita, serena y armoniosa. A ella, por consiguiente, debe concurrir cuerpo y alma, espíritu y materia, progreso físico y cultura moral. ¿En qué dosis y en qué términos ha de cultivarse tanto el cuerpo como el alma, para llegar a ese fin de armonía y plenitud? ¿Habrà que refrenar o, antes bien, acelerar el progreso material? He allí el problema. Ya no se trata, pues, de auspiciar misiones individuales de predestinación sobre los demás mortales, sino de efectuar la perfección humana por obra de una racional y solidaria acción de todas las energías de la vida.

Nada de redentores ni de sortilegios más o menos divinos o mistificables. Se

¹⁰⁹ . “La obra de arte y la vida del artista” (1929), p. 348, 349.

¹¹⁰ . Loc. cit.

acabaron las grandes unidades... En nuestros días la obra vendrá de las manos conscientes y plurales del pueblo y de la humanidad en masa. A la taumaturgia a sucedido la pedagogía”¹¹¹.

Esto no es tarea fácil para nadie, especialmente en un mundo moderno “desencantado” (Weber) y entregado plenamente a la vorágine de la vida urbana y los estímulos sensoriales, como Leopold Bloom, el moderno Ulises de Joyce, que padece las peripecias diarias de nuestra civilización:

“Un señor, vestido de azul y calzado de marrón dos veces, que se abotona cincuenta botones del traje, toma quince vehículos, se quita y se pone el abrigo diez veces, que paga y espera veinte veces la vuelta, que lee tres periódicos y dos revistas ilustradas, que presta atención al movimiento de cien mil carros y cincuenta ascensores, que toma tres *pousse-café*s, que hace diez cortes y tanteos de su caja personal, que duerme algunas horas, que tiene en fin que echar expertas miradas en torno suyo para no dejarse robar por los hombres o traicionar por los amigos... todo en un solo pobre día de 24 horas... ¿podrá tener tiempo para vivir siquiera un ligero instante espiritual, desinteresado, universal y puro, en este pícaro horario de New York o de París?...”¹¹²

Experiencia existencial abismal que nos plantea un dilema ante el cual todos tenemos que asumir una decisión radical, o somos hombres *trascendentales* o *circunstanciales*:

“No les falta, pues, razón a quienes han clasificado a los hombres en hombres trascendentales y hombres circunstanciales. Ya lo creo que los hay. O uno se dedica a vivir la permanente, pura y desinteresada gravitación de la vida, o uno entrega todo su tiempo a vivir las fugitivas, útiles y mas (sic) o menos coloreadas superficies de la existencia. Mas ¿no habrá quienes sean capaces de unir, refundir y extraer de esos dos lados de la vida la heroica floración de plenitud humana...?”

Entre tanto, la vida transcurre, avanza y redondea su aliento prodigioso”¹¹³.

Los hombres *circunstanciales* serían, siguiendo a Nietzsche, aquellos “cuya solución al caos de la vida moderna es intentar no vivir en absoluto: para ellos ‘ser mediocres es la única moralidad que tiene sentido’”¹¹⁴. Pues han sido empujados hacia la alienación del dominio en un “mundo administrado”¹¹⁵. Los hombres *trascendentales*, por el contrario, siguiendo a Nietzsche y a Marx (aunque parezca paradójico, o quizás porque lo sea), son aquellos que afirman “su fe en una nueva clase de hombre –‘el hombre de mañana y pasado mañana’- quien, ‘en oposición a su hoy’, tendrá el valor y la imaginación para ‘crear nuevos valores’ necesarios para que los hombres y las mujeres modernas se abran camino a través de los peligrosos infinitos en que viven”¹¹⁶.

¹¹¹ “Una gran lucha entre Francia y Estados Unidos” (1926), p. 100.

¹¹² . Loc. cit.

¹¹³ . Loc. cit.

¹¹⁴ . BERMAN, Marshall. Op. cit., p. 9.

Este ideal de hombre integral Vallejo lo construyó, al final de sus días, con la imagen, utópica e intemporal, del Miliciano universal de *España, aparta de mí este cáliz*. El hombre no alienado ni cosificado; reconciliado consigo mismo, con la sociedad y la naturaleza, el Miliciano de “Batallas”:

“¡Extremeño, dejáste me verter desde este lobo, padecer, pelear por todos y pelear para que el individuo sea un hombre, para que los señores sean hombres, para que todo el mundo sea un hombre, y para que hasta los animales sean hombres, el caballo, un hombre, el reptil, un hombre, el buitre, un hombre honesto, la mosca, un hombre, y el olivo, un hombre y hasta el ribazo, un hombre y el mismo cielo, todo un hombrecito!”

¹¹⁵ ADORNO, Theodor W. y HORKHEIMER, Max. *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid: Trotta, 1998, p. 89. Ç “Cuanto más complicado y sutil es el aparato social, económico y científico, a cuyo manejo el sistema de producción ha adaptado desde hace tiempo el cuerpo, tanto más pobres son las experiencias de las que éste es capaz... La regresión de las masas consiste hoy en la incapacidad de poder oír con los propios oídos aquello que no ha sido aún oído, de tocar con las propias manos aquello que no ha sido aún tocado: la nueva figura de ceguera que sustituye toda ceguera mítica vencida... La impotencia de los trabajadores no es sólo una artimaña de los patrones, sino la consecuencia lógica de la sociedad industrial, en la que se ha transformado finalmente el antiguo destino bajo esfuerzo por sustraerse a él”.

¹¹⁶ BERMAN, Marshall. Loc. cit.

Capítulo III: Problematicidad de las relaciones entre el artista y la sociedad moderna

III. 1. Medios, arte y sociedad

La historia tiene en algunos aspectos movimientos cíclicos, que en el caso peruano adquieren rasgos casi fatalistas por ser reiterativos en los mismos problemas irresueltos de siempre, que vienen desde hace aproximadamente 200 años. Primero fue el período entre la emancipación y la independencia; luego, entre la guerra con Chile y la dictadura leguista; ahora, desde la guerra civil de los años ochenta hasta el presente. En todos estos casos se nos plantea el mismo dilema y problemática: ¿qué es el Perú?, ¿quiénes somos los peruanos?, ¿qué queremos ser los peruanos? En un sentido mayor lo mismo puede aplicarse a los demás países latinoamericanos sin excepción. Lo trágico es que aún no tenemos las respuestas que dejen de inquietarnos.

El Perú, a pesar de algunos avances significativos, sigue siendo, como lo dijo el mejor conocedor de nuestra república, Jorge Basadre, un Problema y una Posibilidad. El volver a estudiar y replantearse una y otra vez el problema de nuestra identidad y

realidad es, en la actualidad, plantearse el problema de nuestra *tradición moderna*. Y el intentar dar solución a dicho problema es plantearnos la posibilidad que nuestra *tradición moderna* llegue por fin a su cabal cumplimiento: hacer de este país pluricultural una democracia en la que el bienestar sea compartido entre cada uno de los peruanos respetando sus diferencias y tolerando su diversidad. Cómo planteamos ahora nuestras relaciones con los EE.UU y Europa, así como con nuestras propias tradiciones milenarias y seculares sigue siendo una tarea pendiente por resolver. El estudio de las vanguardias latinoamericanas, y con ellas, por lo tanto, de la obra vallejana, es de enorme utilidad.

Las clases dirigentes oligárquicas y las clases medias emergentes a principios del siglo XX formaron sus propios discursos sobre el país. La filosofía, las ciencias sociales, la literatura, la pintura, la escultura, la arquitectura, la música, el cine y la fotografía son representaciones simbólicas que expresan los intereses, deseos, necesidades y motivaciones mediante las cuales se pretende dar forma a la realidad social. Desde esa perspectiva la obra vallejana tiene algunas cosas de decirnos. Como se afirmó en el capítulo anterior, Vallejo es consciente que el arte en nuestros países no debe caer en lo imitativo sino construir una propuesta autónoma. La búsqueda de la autonomía cultural es una de las principales preocupaciones de Vallejo desde su tesis de bachillerato. La libertad debe ser el fundamento. Pero hay que tener cuidado de no caer en un liberalismo negativo y destructor, o en aquel otro demasiado tolerante y complaciente en el que nos pueda jugar una mala pasada una tolerancia absoluta hacia todas las formas y contenidos del arte y la cultura foránea:

“Tienen razón los nuevos escritores del mundo, que en estos momentos marchan contra el liberalismo político, tronco de todos los torcidos horizontes. Semejante reacción respaldada está de un principio protoplasmático de continuación histórica. ¡Abajo los liberales! Más pasión selectiva; más intolerancia, mayor fuerza centrífuga. No basta decir: mi idea es buena. Menester intolerable. El liberalismo verdadero, alto, religioso, vital, no significa una moral defensiva o de frío eclecticismo, sino un temperamento ofensivo, pungente, que logra convertir, en la fragua interior, lo contrario y adverso, en elemento de gran ampliación de sí mismo”¹¹⁷.

En esto juegan un rol significativo los medios de comunicación, los editores y el mercado. En rigor, desde el siglo XVIII se ha venido dando una creciente intermediación de los medios comunicacionales, de las editoriales y la crítica en relacionar al artista con el público. El mismo rol también lo cumplen por supuesto el museo, las galerías de arte, las universidades y las bibliotecas. Son un conjunto de instituciones sociales las que en realidad median entre el productor artístico y los consumidores de arte, pues como cualquier mercancía en el capitalismo las obras de arte son producidas, puestas en circulación y consumidas, obteniéndose grandes ganancias por ello.

El problema surge cuando se plantea el criterio de selección de las obras y artistas a ser puestos en circulación en el mercado. Esto acarrea un sinnúmero de controversias y malentendidos desde todos los sectores sociales, puesto que es indudable que las personas, las empresas y las instituciones van a seleccionar a aquellos que comulguen con sus propios intereses, ya sean estos económicos, como políticos, religiosos,

¹¹⁷ “Crónica de París” (1925), p. 45.

culturales, sexuales, psicológicos, etc. No se olvide que los productos artísticos, como cualquier otro que entre en circulación en el mercado son puestos ahí porque vienen a satisfacer un conjunto de deseos y necesidades de los consumidores. Deseos y necesidades materiales o espirituales como la búsqueda de prestigio o reconocimiento social, la diversión, el deleite estético y el relax, el snobismo o un sincero interés de conocimiento de la naturaleza humana, o todos ellos juntos, o ninguno.

Tampoco se debe olvidar que este proceso de producción, circulación y consumo artístico puede (y de hecho lo es) ser manipulado intencionalmente con fines mercantilistas e ideológicos. Unas veces son los mismos artistas que se prestan al juego:

“Está en la conciencia universal que en la historia literaria de todos los países ha habido siempre escritores dignos y escritores indignos. La adulación áulica a reyes y presidentes y a los potentados de la banca y del talento; el réclame grosero, francamente comercial, arribista o disfrazado de egoísmo; la pequeña subasta de un gran ditirambo, que lo mismo puede ser adquirido por un tirio que por un troyano; en fin, los más cobardes expedientes estratégicos para triunfar cueste lo que cueste. Junto a este forcejeo intestinal o vanidoso de los más, arrastran una existencia oscura y heroica los puros, los sacros creadores. Tal ha sido el espectáculo de la literatura de todos los países. Sólo que en nuestros días el cuadro se ensombrece más y más a favor del arribista.”¹¹⁸

Otras veces cuentan con la avaricia de los editores y los comerciantes de arte tanto como con la indiferencia y pasividad del público. Que eso sea bueno o malo, depende lo mismo de orientaciones e intereses económicos e ideológicos. Es un círculo vicioso. Otra trampa y paradoja más de la modernidad. Un argumento más para seguir confiando en la libertad del sujeto como fundamento de sus decisiones en el mundo de la vida (aunque sin caer en la ingenuidad de creer que es la panacea a todos los problemas, o no ser conscientes que incluso ella misma es problemática). Vallejo tuvo la lucidez suficiente para percatarse de esto:

“En nuestros días, justamente en los países más adelantados, el escritor arribista cuenta con la confabulación de los nuevos factores: la avaricia del editor y la indiferencia del público. Antes, el editor jugaba un papel de justo alcance literario para el efecto de los fines económicos de su empresa; hoy el editor ha invadido en forma insultante y desenfrenada la esfera literaria, imponiendo su voluntad onmimoda ante el autor y ante el público. En París, al menos, el editor se ha convertido en árbitro inapelable de los valores literarios, y él fabrica genios a su antojo, ahoga según sus conveniencias, posibilidades inéditas y fulmina talentos ya acusados, según su capricho y las fluctuaciones de su negocio. El editor que quiere ganar y redondearse en un gran peculado literario, escoge un escritor cualquiera –que se preste a la cucaña como única condición- y, sin pararse a ver si tiene o no aptitud, lo lanza al mundo, lo revela y lo consagra a punta de dinero.

¿Cómo? Pagando a los pontífices de la crítica circulante, estudios, ensayos y elogios, los mismos que serán publicados y reproducidos, a paga secreta siempre, en cien periódicos y revistas francesas y extranjeras...

¹¹⁸ . “La miseria de León Bloy – Los editores, árbitros de la gloria (De la dignidad de escritor)” (1925), p. 68.

El público, por su parte, contribuye a este tráfico de celebridades y fortunas, con su indiferencia. Antes, el público, menos urgido por las circunstancias de la vida y más nivelado espiritualmente con la mentalidad de los escritores, los que, dicho sea de paso, se hacen cada día menos accesibles, ejercía en cierto modo un control a la moralidad del escritor y a su valor intrínseco. Hoy los lectores son embaucados con mayor facilidad que en ninguna otra época y se dejan llevar ciegamente por lo que se dice y por lo que se muestra ante los ojos...

Escritores traficantes... los hay en todas partes y en todos los tiempos. El deber de la prensa, de éste y del otro lado del mar, está en contrarrestar esa sórdida ofensiva de la farsa y del latrocinio y luchar porque se abra campo y se haga justicia a dignos y grandes escritores que... son víctimas del abuso criminal de los editores y de la indiferencia de los públicos”¹¹⁹.

Dos ideas que no se pueden dejar pasar: el papel de la crítica, y la inaccesibilidad del artista.

III. 2. Crítica, arte y conocimiento de la realidad

El origen de la crítica moderna es el Humanismo. Con Petrarca y los humanistas surge esta nueva concepción de que el arte necesita ser comprendido y explicado al público por un grupo de especialistas entendidos en las técnicas y temáticas utilizadas por los artistas. No sin protestas y reticencias de éstos los humanistas son los primeros no artistas en arrogarse el derecho de discernir, discutir y valorar las creaciones artísticas. A lo largo del Renacimiento se dió una lucha constante entre ambos bandos, lucha que con las diferencias del caso aún persiste en la actualidad. Una de las explicaciones posibles de este fenómeno, la crítica, es su surgimiento en una sociedad más racionalista que intentó valorar el arte en función de la categoría de *mimesis*. El arte debía ser una copia lo más fiel posible de la realidad natural. Esta concepción es heredera de la actitud realista y racionalista del naciente capitalismo de las ciudades-república italianas, como Florencia, Siena y Bolonia. De ahí, pasando por la Ilustración, con la creación de la Estética como filosofía y ciencia del arte en el siglo XVIII, hasta la revolución romántica en la que se consolida la crítica *científica* del arte y la literatura. Hasta nuestros días en que a través de una continuidad histórica, con sus altibajos y transformaciones, se llega a establecer a la crítica en una institución social-cultural.

Vallejo valora positivamente a la crítica. Reconoce su importancia para el conocimiento del arte y la realidad social; y, no sólo eso, también la practica en sus múltiples textos que son materia de estudio en este trabajo. En su tesis de bachillerato empieza por dar una explicación histórica convincente sobre su origen como ciencia:

“Hace más de una centuria que la mentalidad germana echó las bases de la ciencia crítica en el Arte. Los hermanos Schlegel, que sin disputa representan esta epifanía,

¹¹⁹ Ibidem. pp. 68, 69.

tienen la gloria de haber fundado de este modo, el mejor instrumento con el que en nuestros tiempos se registran científicamente las diversas manifestaciones del arte bello.

Desde entonces la crítica artística a dejado de ser el ligero análisis de las formas y la observación más o menos incompleta de una determinada manera de la técnica, para convertirse en el juicio amplio y profundo, resultado de una visión científica hecha a través de un prisma, de cuyas múltiples facetas, concurren en armoniosa teoría, muchas luces a una alta y vigorosa conclusión”¹²⁰ .

Quizás el principal trabajo de la crítica sea el de ayudar al mejoramiento en la producción y recepción de las obras de arte, mediante su análisis y debida contextualización estética y social:

“Y no parezca hipérbole el atribuir a la crítica contemporánea esta elevada misión integrativa y de mejora... (pues) Toda ciencia como todo hombre, todo pensamiento como todo mecanismo, pueden aportar un rayo más de luz ó algún contingente de fuerza progresiva para que la vida avance por horizontes más brillantes en el camino de la civilización... Y como para los fueros de la experiencia, base de toda ciencia, es necesario apreciar en todo trabajo lo que en justos términos, importe de algún modo los a (sic) intereses del esfuerzo común; de ahí la razón de la existencia de los valores del espíritu, de ahí la necesidad de poner en transparencia la labor humana, con el objeto de precisar en qué grado y en qué sentido ejerce influjo en la grandiosa obra universal. Y hé aquí el importante papel de la Crítica”¹²¹ .

No se puede menos que volver a comprobar el fundamento positivista de esta aserción. Conceptos como *razón*, *experiencia*, *civilización*, *precisión* son más que ilustrativos. Aunque con las peculiaridades del positivismo peruano, y latinoamericano, de aunarse con ideas románticas. Esta perspectiva siempre estará presente en Vallejo hasta sus últimos días. La crítica es para él un medio que permite una comprensión cabal de lo artístico, “*poner en transparencia la labor humana*”, dice enfáticamente. Y su finalidad última, fundamental “*precisar en qué grado y en qué sentido (la obra de arte) ejerce influjo en la grandiosa obra universal*”. Es el racionalismo de la sociedad burguesa triunfante, pleno de optimismo y exultación en la seguridad de comprender y dominar progresivamente a la realidad. Cuando Vallejo posteriormente se alíe al marxismo lo que hará es extremar su racionalismo y optimismo crítico; pero, como siempre, dejando una fisura por donde se cuele la *sensibilidad*.

Vallejo nos previene ante los excesos racionalistas de algunos críticos que relativizan subjetivamente los fundamentos de los juicios estéticos sobre la base de un escepticismo extremo. Hablando sobre el género plástico del retrato presenta esa perspectiva con la cual no comulga:

“Pero, en verdad ¿existe el retrato en fotografía, pintura, escultura? Temo que me digan que sí. Temo que me digan que no, que el retrato es un género artístico ya desaparecido... Pero más temo que no se sepa decirme si existe o no el retrato en el arte.

¹²⁰ VALLEJO, César. *El romanticismo en la poesía castellana*. Op. cit., p. 4.

¹²¹ Ibidem. p. 5.

Porque los críticos han llegado a complicarnos tanto las cosas, que ya nada es posible afirmar ni negar; ni el escepticismo es posible ya en este caso, ese cómodo y cobarde caballete de patas impares, como no sea trípode, que odian con tanta justicia los suprarrealistas”¹²².

Esos críticos *profesionales* le hacen tanto daño a la crítica que lo preferible es que cualquiera o todos asumamos el rol de un crítico *amateur*. Y en el caso específico del retrato, los retratados: “De todas maneras, las únicas personas autorizadas para emitir un juicio acerca de los retratos, son aquellas que sirvieron de originales de esos retratos”. Este argumento le sirve a Vallejo para asumir tranquilamente la crítica de su propio retrato hecho por Joseph Decrefft, sin arrogarse el papel de crítico. ¿Es una estratagema retórica?: “Ahora, César Vallejo habla de su retrato, sobre el trabajo que Joseph Decrefft acaba de mostrar en la Exposición Internacional de París, *pero habla sin tono de crítico*, como hablaba M.Choquet del retrato que le hizo Paul Cézanne”. [Las cursivas son nuestras: LC] Pues esta insistencia en no aparecer como crítico *profesional* sino como *amateur* y periodista es constante en él:

“Me quedo con mi opinión inédita, lejos de los patrones y de los críticos de escuelas. Me quedo con mi impresión escueta e ilusa, con mi analfabetidad crítica, sentado, absorto ante las maravillas de este artista...

Pero, no soy crítico ni profesional de la literatura, no diré nada. Ni siquiera vaya a tomármelo como a un nuevo Marcel Proust, que amasase ‘pastiches’,... y calcando a Renán, a Saint-Simón y Théophile Gautier, sino sobre Joseph Decrefft y calcando a cinco o más escritores cuyos nombres dejo en las sombras. Nada de esto soy ni quiero hacer al borrar el presente artículo”¹²³.

Vallejo defiende la crítica científica, pero no quiere ser considerado como crítico; no se reconoce como profesional de la literatura, sin embargo, es graduado en literatura por la Universidad de Trujillo, y escritor de poesía, narrativa, teatro, ensayos, etc. Se puede decir que hay en él vestigios renacentistas y románticos contra la profesionalización. Como cuando experimenta cierta empatía con la vida de los “hoboes”, esos vagabundos anarquistas que iban de ciudad en ciudad estadounidense, trabajando en trabajos menores para no quedar atrapados en la gigantesca, alienante y amenazante maquinaria capitalista, pues

“Los ‘hoboes’ logran con este género de vida sacudirse, en parte y a su modo, de la esclavitud en que viven los demás obreros en los Estados Unidos. Los ‘hoboes’ han comprendido que el obrero, por el sólo hecho de vivir, de modo permanente, en una ciudad o en un conglomerado industrial, se somete tácitamente al control patronal, con todas sus leyes y engranajes automáticos. Una existencia errante les libra un tanto de este yugo ya que no es aún posible una liberación mayor, más justa y más humana [...] Los ‘hoboes’ son, pues, muy pocos. Pero se cuenta que son unas grandes almas. Muchos de ellos son artistas y poetas. ‘Hoboes’ fueron y son Walt Whitman, Jack London, Carl Sandburg [...] Los ‘hoboes’ no van por los caminos. Van como todos los que

¹²² . “España en la Exposición Internacional de París” (1925), p. 65.

¹²³ . Ibidem. pp. 66, 67.

protestan: a campo traviesa”¹²⁴ .

Esta actitud lo lleva a cuestionar toda profesionalización y especialización porque, siguiendo al marxismo, la división del trabajo es la fuente de la alienación y explotación social. Recordemos que Vallejo despertó a la conciencia social desde su dura experiencia como ayudante de cajero en la hacienda “Roma”, propiedad de don Víctor Larco Herrera, en el valle de Chicama, cerca de Trujillo, en 1912; y la consolidó con sus estudios en la Universidad y su relación con el Grupo Norte, desde 1913 hasta 1917¹²⁵ . De ahí le viene en cierto modo esa actitud de considerar a la profesionalización como un aburguesamiento, y la no profesionalización como una proletarización, es decir, una identificación con los desposeídos y explotados del mundo capitalista. Estas ideas están explícitas en su artículo “La gran piedad de los escritores de Francia” (1926), donde defiende la tesis de la profesionalización como perjudicial para la creación artística, y, por tanto, los proletarios literarios deben recurrir a conseguir su sustento de otros modos que no sean únicamente los de las letras, pues

“los escritores padecen un error muy grave al pretender ganarse la vida exclusivamente con la pluma y no ya en otro oficio o actividad. Un poeta piensa que, por ser poeta, no puede ya hacer otra cosa que versos para ganarse el pan. Día y noche escribe versos. No quiere ni se esfuerza por franquear los otros campos del trabajo. ¿Hacer zapatos un poeta? ¡Qué ocurrencia! ¡Qué indignidad! ¿Conducir un coche? ¡Qué ofensa! ¿Qué vergüenza! Unas manos que escriben poemas más o menos perecederos o inmortales, se mancharían y se estropearían si luego de dejar la pluma pasaran a aserrar madera. El poeta, el novelista, el dramaturgo, de este modo, se han parcializado, sustrayéndose a la hermosa pluralidad de trayectorias de la vida y amputándose así otras tantas múltiples vías de sabiduría y riqueza emocionales. *Se han profesionalizado. Están mutilados. Están perdidos...*

¿Por qué no ha de ser así? Todo trabajo es digno o dignificable y lo es más ante el concepto superior y vidente del artista... Para salvar de la miseria a los escritores no hay más que desconfinar al escritor de su concha profesional y que lance sus tentativas y posibilidades humanas en todas direcciones... Si hay una actividad de la que no debe hacerse profesión, esa es el arte. Porque es la labor más libre, incondicionable y cuyas leyes, linderos y fines no son de un orden inmediato como los de las demás actividades.

Como se ve, esta teoría se funda en que el escritor ha de estar dotado de fuerzas para hacerlo todo. Tal un Rimbaud”¹²⁶ . [Las cursivas son nuestras: LC]

Prueba de que Vallejo también intentó trabajos múltiples para ganarse la vida es la carta dirigida a Pablo Abril de Vivero, fechada en París el 26 de mayo de 1924; y donde, además, afirma no ser partidario de la bohemia, pues el andar de parranda y vivir en la miseria no es para él:

¹²⁴ . “Ciencias sociales” (1928), pp. 271, 272.

¹²⁵ ESPEJO ASTURRIZAGA, Juan. *César Vallejo – Itinerario del hombre (1892-1923)*. Op. cit., pp. 33-75.

¹²⁶ . “La gran piedad de los escritores de Francia” (1926), pp. 162, 163.

“Qué voy a hacer! Tengo que ver de agenciarme la vida. Yo no tengo, en verdad, oficio, profesión ni nada. Sin embargo, tengo afán de trabajar y de vivir mi vida con dignidad, Pablo! Yo no soy bohemio: a mí me duele mucho la miseria, y ella no es una fiesta para mí, como lo es para otros. Usted ha visto mi situación en París. Es que yo no quiero trabajar? A las usinas he ido muchas veces...”¹²⁷

Su no reconocerse como crítico profesional también se enmarca dentro de la crítica a los técnicos, que ya se hizo mención en un capítulo anterior, y que habría que insistir sobre ello, pues en otro artículo afirma que

“cuando los críticos llegan a una obra musical sin título, sin libreto ni explicación alguna, se caen del trapecio y se salvan refugiándose en tópicos de técnica y estilo. Algo de ello sucede ante casi toda la obra de Beethoven...”

¡Y pensar que yo también he hecho a veces lo que esos críticos. Dios mío! Sálvame, al menos, el que yo no hago de crítico. Como hombres, todos tenemos derecho a la caída. Como expertos, la cosa cambia. Precisamente, en esto reside la diferencia entre hombre y técnico. El hombre que yerra, está muy bien y no estafa a nadie. El experto que se equivoca, estafa a los demás y está muy feo”¹²⁸.

Parece que en el fondo Vallejo pretende hacernos conscientes de la responsabilidad de la tarea crítica, pero también de su libertad. Le disgusta que la crítica se esquematice en fórmulas y conceptos demasiado abstractos que la aislen del arte al cual juzgan, y por lo tanto de la vida misma; y sobre la especialización, el que resulte en una especie de agremiación, de cenáculo, impidiendo el ejercicio pleno de la facultad crítica por todas las personas, como que busca una democratización de la crítica, pues no hay que descuidar su principal función que es la de enseñar a la mayor cantidad de personas, especialmente mediante la prensa, a valorar las obras de arte, y con ello a incrementar el nivel educativo y cultural de un pueblo¹²⁹.

Este afán se enmarca en el clásico problema sobre la naturaleza de la crítica. Vallejo comparte la teoría de la crítica creadora, aquella que no sólo es una glosa o un comentario marginal a la obra de arte, sino, además, ella misma casi un género literario. En esto comparte juicios claramente con un Oscar Wilde o un Octavio Paz, quienes reivindican la naturaleza creadora de la crítica. Wilde, por ejemplo, en su famoso ensayo dialogado “El crítico artista”, desarrolla esta visión positiva y fundamental de la crítica como actividad intelectual típicamente moderna:

“¡...la Crítica es también un Arte! Y así como la creación artística implica el funcionamiento de la facultad crítica, sin la cual no existiría, de igual modo la Crítica es realmente creadora en el más alto sentido de la palabra. La Crítica es, en efecto, creadora é (sic) independiente, al mismo tiempo...”

La crítica, lo mismo que la obra del poeta ó del escultor no debe ser juzgada por un

¹²⁷ VALLEJO, César. *114 Cartas de César Vallejo a Pablo Abril de Vivero*. Lima: Juan Mejía Baca, 1975, p. 20.

¹²⁸ . “La revolución en la ópera de París” (1927), p. 203.

¹²⁹ . “Religiones de vanguardia” (1927), pp. 198-200.

bajo modelo de imitación ó de semejanza. El crítico ocupa la misma posición frente a la obra de arte que critica, que el artista frente al mundo visible de la forma y del color, ó frente al mundo invisible de la pasión y del pensamiento. Ni siquiera necesita bellos materiales para perfeccionar su arte. Todo puede servirle”¹³⁰ .

Y Octavio Paz, que es posterior a Vallejo por supuesto, añade que no sólo es creadora sino también placentera:

“La crítica no sólo hace más intenso y lúcido mi placer sino que me obliga a cambiar mi actitud ante la obra. Ya no es un objeto, una cosa, algo que acepto o rechazo y sobre lo cual, sin riesgo para mí, dejo caer una sentencia. La obra ya forma parte de mí y juzgarla es juzgarme. Mi contemplación a dejado de ser pasiva: repito, en sentido inverso, los gestos de artista, marchó hacia atrás, hacia el origen de la obra y a tientas, con torpeza, rehago el camino del creador. El placer se vuelve creación. La crítica es imitación creadora, reproducción de la obra... Nada podemos decir sobre un cuadro, salvo acercarlo al espectador y guiarlo para que repita la prueba. La crítica no es tanto la traducción en palabras de una obra como la descripción de una experiencia... Tal es, o debería ser, el fin de toda crítica”¹³¹ .

Algunos artistas y parte del público a pesar de todo aún seguirán disconformes con la crítica, pero esto es el comienzo, pues de lo analizado en Vallejo también se deduce la parcialidad de toda crítica. Este hecho es una de las más controversiales paradojas de la epistemología de las ciencias sociales y humanas: cómo hacer ciencia de lo particular sin recurrir a la elaboración o deducción de ciertas *leyes*. De ahí el carácter polémico de afirmar o negar la existencia de una crítica *científica*. Peter Bürger lo explicita del siguiente modo: “la ciencia crítica se entiende como parte –siempre mediada- de la praxis social. No es ‘desinteresada’, sino que va acompañada de intereses. El interés consistiría, en una primera aproximación, en interés por un estado racional, por un mundo sin explotación ni represión inútiles”¹³² . Pero estos intereses no actúan de modo directo sino indirecto, aparecen como mediatizados, pues si no se caería en una instrumentalización de la ciencia crítica, algo que debe evitarse a toda costa: “estos intereses no pueden imponerse en la ciencia de la literatura [y del arte] de modo directo. Al poner a prueba esta ciencia materialista de la literatura que estamos buscando... tenemos que evitar una inmediata instrumentalización de la ciencia, que no puede beneficiar ni a la ciencia ni a esa praxis social flexible. El interés que orienta el conocimiento sólo puede imponerse en la ciencia de la literatura [y del arte] de forma mediada, mientras se establecen las categorías con cuya ayuda han de comprenderse las objetivaciones literarias [y artísticas]”¹³³ .

¹³⁰ WILDE, Oscar. “El crítico artista, I parte (Acompañado de algunas observaciones sobre la importancia de no hacer nada)”. En: *Intenciones (Ensayos de literatura y estética)*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1919, pp. 120, 121.

¹³¹ PAZ, Octavio. “De la crítica a la ofrenda”. París, 29 de diciembre de 1960. En: *México en la obra de Octavio Paz. III: Los privilegios de la vista (Arte de México)*. México: FCE, 1987, pp. 336, 337.

¹³² BÜRGER, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península, 1987, p. 33, 34.

¹³³ . Loc. cit.

Sustentada esta perspectiva, podemos seguir estableciendo coincidencias que Vallejo comparte, entre otros, con Wilde sobre el concepto de la crítica de arte parcial: “La imparcialidad no es una de las cualidades del verdadero crítico. Ni siquiera es una de las condiciones de la crítica”¹³⁴. Y que, dicho sea de paso, también defiende Octavio Paz recurriendo a Baudelaire¹³⁵. Entre nosotros los peruanos tenemos una famosa y respetada filiación hacia la crítica parcial en el *Testimonio de parte* de “El Proceso de la Literatura”, de José Carlos Mariátegui:

“... Mi testimonio es convicta y confesamente un testimonio de parte. Todo crítico, todo testigo, cumple consciente o inconscientemente, una misión. Contra lo que baratamente pueda sospecharse, mi voluntad es afirmativa, mi temperamento es de constructor, y nada me es más antitético que el bohemio puramente iconoclasta y disolvente; pero mi misión ante el pasado, parece ser la de votar en contra. No me eximo de cumplirla, ni me excuso por su parcialidad...

Mi crítica renuncia a ser imparcial o agnóstica, si la verdadera crítica puede serlo, cosa que no creo absolutamente. Toda crítica obedece a preocupaciones de filósofo, de político, o de moralista...

Declaro, sin escrúpulo, que traigo a la exégesis literaria, todas mis pasiones e ideas políticas, aunque, dado el descrédito y degeneración de este vocablo en el lenguaje corriente, debo agregar que la política en mí es filosofía y religión.

Pero esto no quiere decir que considere el fenómeno literario o artístico desde puntos de vista extraestéticos, sino que mi concepción estética se unimisma, en la intimidad de mi conciencia, con mis concepciones morales, políticas y religiosas, y que, sin dejar de ser concepción estrictamente estética, no puede operar independiente o diversamente”¹³⁶.

Desde su acercamiento al marxismo, Vallejo acentuará el énfasis puesto en la condición social de la crítica. Ésta debe estar fundamentada, dice él, en un método apropiado para establecer el valor estético de una obra, y éste es el que surge de un pensamiento crítico, que no es otro que el marxista. Ejercita este método en la crítica que hace del poeta ruso Maiakovski, y de paso cuestiona la pertinencia de un método idealista, denominado por él surrealista, freudiano y bergsonianos, pues éste enfatiza demasiado lo inconsciente e intuitivo, mientras aquel parte de lo consciente y reflexivo:

“Marx no concibe la vida sino como una vasta experiencia científica en la que nada es inconsciente ni ciego sino reflexivo, consciente, técnico. El artista, según Marx, para que su obra repercuta dialécticamente en la Historia, debe proceder con riguroso método científico y en pleno conocimiento de sus medios: De aquí que no hay exégeta mejor de la obra de un poeta como el poeta mismo”¹³⁷.

¹³⁴ Op. cit. “El crítico artista, II parte (Acompañado de algunas observaciones sobre la importancia de discutirlo todo), p. 180.

¹³⁵ PAZ, Octavio. *Los hijos del limo*. Op. cit., p. 33.

¹³⁶ MARIÁTEGUI, José Carlos. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Amauta, 1992, pp. 229, 230, 321.

¹³⁷ . “Un reportaje en Rusia. (VI: Vladimiro Maiakovski)”, p. 412.

Esto es un rezago positivista que se encuentra en Marx, o, para ser más justos, en ciertos marxistas, derivados de una cultura y civilización en extremo intelectualista y cientificista típicas del siglo XIX. Y a la cual Vallejo también cuestionó, llamándolos “doctores del marxismo”¹³⁸. Sin embargo, Vallejo se contradice flagrantemente. ¿O diríamos conscientemente? Pues en otro texto, casi contemporáneo al anterior, plantea que el arte es subconsciente e irracional, ya que

“la obra de arte escapa, cuanto más auténtica es y más grande, a los resortes conscientes, razonados, preconcebidos de la voluntad”¹³⁹.

¿Qué Vallejo tomar como válido? ¿O son dos aspectos de un mismo problema? No se puede caer en la tentación de exigirle a Vallejo total coherencia y sistematización en sus ideas, especialmente a un autor que tuvo como estilo peculiar de su prosa reflexiva al fragmento y al aforismo como medios de aprehender la esquizofrénica realidad del mundo capitalista. Estilo y aprehensión a los que recurrieron algunos de los mejores pensadores del siglo pasado como Walter Benjamin (*La Obra de los Pasajes*) y Gilles Deleuze (*El Antiedipo*). Parece más apropiado guiarnos por la idea que en gran medida dirigió su inquietud artística e intelectual: “Más allá de la dialéctica”, o el famoso verso de *Trilce* XXXVI:

**“Rehusad, y vosotros, a posar las plantas en la seguridad dupla de la Armonía.
Rehusad la simetría a buen seguro. Intervenid en el conflicto de puntas que se disputan en la más torionda de las justas el salto por el ojo de la aguja!”**

Finalmente, pienso que será de gran utilidad el ensayo de José Miguel Oviedo que lleva por título “La escritura crítica”¹⁴⁰. Resulta por demás ilustrativo el que un crítico de enorme experiencia y prestigio tenga que volver a justificar el sentido y utilidad de una actividad que, como él mismo lo reafirma, es tan natural e innata a toda actividad intelectual. No encuentro otra razón que esa constante y angustiosa necesidad de auto justificar permanentemente toda actividad física o intelectual que corroe con sentimientos de pánico, vergüenza y culpa la conciencia moderna, esta conciencia que se atrevió a “matar a Dios”. Y en la situación latinoamericana, algo que hemos venido reiterando constantemente, la incipiente y débil tradición crítica, moderna, debido a la censura, la persecución y la prohibición que ha padecido de parte de nuestras sociedades oligárquicas, militaristas y clericales, desde el siglo XVIII.

III. 3. La inaccesibilidad del artista

“Hoy más que nunca, la mecánica social fundada en el triunfo de la técnica industrial, funciona completamente de espaldas al consenso del espíritu, personificado por el artista,

¹³⁸ Véase: “Las lecciones del marxismo” (1929), pp. 322, 323; y “Los doctores del marxismo”, *El arte y la revolución*, pp. 89-91.

¹³⁹ . “Escolllos de la crítica marxista”, *El arte y la revolución*, p. 35.

¹⁴⁰ OMEDO, José Miguel. “La escritura crítica”. En: *Fórnix*, N° 3/4, Lima, julio de 2004, pp. 206-212.

el escritor o el sabio.”¹⁴¹

Esta idea planteada por Vallejo al final de sus días diagnostica la condición social del artista y del intelectual en la época del capitalismo. Condición que se inicia en el siglo XVI, es decir en los albores del Barroco, por ejemplo con Caravaggio como lo señala Arnold Hauser¹⁴². Es con este pintor con quien empieza el alejamiento paulatino y constante entre el artista y el público, es con él donde se aprecia el desconocimiento e indiferencia que padece el artista al no reconocérsele su obra en la dimensión que se hacía en épocas precedentes. Desde ahí es innumerable la cantidad de artistas y pensadores que tendrán que luchar por una valoración propicia de parte tanto de la crítica como del mercado, lucha que los conducirá asimismo, en los peores momentos, a la miseria material y al desasosiego espiritual. Los casos de Rembrandt y Hals en el arte, Galileo en la ciencia y Baruch Spinoza en la filosofía son emblemáticos en ese siglo. Aunque todavía son casos excepcionales, será a partir del siglo XIX, con el romanticismo, que se vuelve norma el conflicto entre genio y sociedad.

Las causas de este fenómeno son diversas, aunque quizás las más significativas sean las que se refieren a una creciente actitud crítica y autónoma del artista hacia las clases que detentan el poder político, económico y cultural. La historia del arte y la literatura refiere que desde sus orígenes éstos eran producidos y consumidos por las élites dominantes. Los artistas por lo general se acomodaban a los intereses, deseos y necesidades de sus patrones, amos, mecenas o protectores, pues éstos, reyes, príncipes, nobles, y en la Edad Media el Clero, se encargaban de su manutención y privilegios. Pero conforme la sociedad devenía en una mayor apertura debido al empuje de la clase de los comerciantes, los burgueses, enriquecidos por las nuevas condiciones de una economía mercantilista y manufacturera, dio pábulo asimismo a una ampliación del mercado artístico, y con ello de la libertad de movimiento y creación de los artistas. Pero esta libertad tuvo sus costos mayores con la Revolución Industrial y la Revolución Francesa. Pues se pasó de la seguridad económica e ideológica a la incertidumbre, persecución e indiferencia, ya que los artistas tuvieron que enfrentarse de pronto ante un público tan diverso como heterogéneo que, desde el romanticismo hasta ahora, ha descentrado y dispersado la producción artística relativizándola en sus contenidos y en su función social.

Esto condujo a repotenciar la creación artística con una mayor carga crítica e imaginativa, que a veces lo conduce al hermetismo y otras a la simplicidad y coloquialidad: Cervantes, Quevedo, Shakespeare, los poetas metafísicos ingleses, entre otros, son pruebas fehacientes de esta situación que se radicaliza, otra vez, con el Romanticismo, la Revolución Francesa y la Industrial. En su crónica “Invitación a la claridad”, Vallejo se plantea este problema a la luz del debate, en París, sobre si el artista debe ser claro u oscuro en sus obras, concluyendo que

“el mérito intrínsecamente estético y el estilo de una obra de arte no dependen de la voluntad. La aplicación no crea al genio ni le da el tono. Un gran trabajador literario, como

¹⁴¹ . “Las grandes lecciones culturales de la guerra española” (1937), p. 443.

¹⁴² HAUSER, Arnold. *Historia social de la literatura y del arte* (tomo 2). España: Labor, 1992, pp. 103-105.

Balzac, tiene, a lo sumo, un mérito moral. Y lo de obscuro y de claro en el arte es también una cuestión temperamental y no volitiva. La aplicación o voluntad de clarificarse u obscurecerse carece de sentido en este caso”¹⁴³ .

Tanto es esto así que hasta llega a involucrarse el movimiento del planeta con sus días y sus noches, y el incesante cambio de las horas condiciona las actividades humanas de manera implacable pues

“todos están también de acuerdo en que nada debe ni puede lograrse fuera del curso normal de la naturaleza. Los propios hombres de trabajo, los grandes exigentes de la voluntad, no llevan su acción hasta el punto de transigir, por ejemplo, con las sombras excesivas, por muy pragmáticas que ellas fuesen [...]

La justa e irregular sucesión de la luz y la sombra mira así mismo hacia el lado del fracaso de las cosas. Estos grandes hombres de labor conocen también hasta qué punto una noche demasiado larga o un día muy nublado pueden determinar las derrotas, las falsas y las caídas de los hombres [...]

Porque no hay cosa más aburrida que la sombra. La luz es rica en variaciones nerviosas”¹⁴⁴ .

Estos factores inducen a aislar al artista y a confrontarse a sí mismo con su propia subjetividad. En ese sentido, pues, el artista moderno está marcado por la orfandad y la rebeldía. Orfandad ante el mundo de la vida; rebeldía ante las condiciones que posibilitan esa orfandad. Como se planteó en un capítulo anterior el artista en la modernidad lucha agónicamente por curar la fisura entre el arte y la vida. Las vanguardias del siglo XX reproducen ese malestar. Vallejo también, las pruebas más palpables y contundentes son su obra poética y su vida entera, monumentos inexpugnables e inaccesibles en su totalidad de un artista moderno en el Perú y América Latina.

III. 4. La *tradición moderna* en el Perú

La modernidad en el Perú tiene su tradición. Defectuosa, limitada, con carencias múltiples, pero al fin y al cabo *tradición moderna*. Es casi unánime el criterio de considerar el surgimiento del Perú moderno a partir de la derrota en la Guerra del Pacífico (1879-1883).

Si una de las características de la modernidad es la conciencia histórica, ésta aparece más consolidada e integral en nuestro país, y en Latinoamérica, con el positivismo. Ciencias como la arqueología, la antropología o la etnohistoria serán las encargadas de proporcionarnos una mirada más compleja y acorde con la realidad social que la que tuvimos en las primeras décadas del siglo XIX. Si bien en éstas hubo una intención de asemejarse a las naciones más progresistas de la época, como Francia,

¹⁴³ . “Invitación a la claridad” (1928), p. 267.

¹⁴⁴ . “La justa distribución de las horas” (1927), pp. 184, 185.

Inglaterra y los nacientes EE.UU., esto estuvo ligado a una negación de lo hispánico-colonial, hasta cierto punto comprensible, pero también a una ignorancia e indiferencia casi absoluta de lo prehispánico y del presente indígena.

Para que se diera esta conciencia histórica fue necesario apelar también a aquello característico de la otra cara de la modernidad, el romanticismo y su idea de *pueblo*. Aquí tuvo su primer atisbo con el costumbrismo, pero que se manifestó luego con el modernismo literario, más estrictamente con el posmodernismo y su coloquialismo que rescata el lenguaje popular, proporcionándonos nuestra primera poesía moderna. Aunque es recién con el vanguardismo que lo popular alcanza a ser representado en su vasta complejidad.

Las representaciones ideológicas y artísticas de la realidad social siempre asumieron posiciones opuestas, hasta contradictorias, que sin llegar a alguna síntesis histórica devinieron en nefastas y de caracteres trágicos para el Perú. Lo mismo acontecía, con sus propias particularidades, en las demás repúblicas latinoamericanas. El positivismo nos proporcionó el espíritu crítico, las herramientas conceptuales y el instrumental metodológico para, cual escalpelo, diseccionar el cuerpo entero de la realidad social y natural. El modernismo desnudó nuestra alma, nuestros valores, vicios y virtudes en el que poder reconocernos. Pero por las peculiaridades políticas, económicas, culturales y hasta psicológicas de nuestras clases dirigentes estas corrientes del pensamiento, el arte y la cultura no pudieron alcanzar el nivel suficiente de poder ideológico como para impulsar alguna posibilidad real de cambio social.

Los cambios sociales en el Perú, y en Latinoamérica, desde sus orígenes republicanos han venido, por un lado, de afuera, dictados por alguna potencia que siempre vió en nosotros sólo un lugar de aprovechamiento de sus riquezas naturales, fáciles de manipular y dividir a su antojo; de otro lado, de unas clases dirigentes dubitativas entre mantener sus privilegios heredados de la colonia o adaptarse a los nuevos paradigmas capitalistas. De ahí que las concepciones ideológicas y las creaciones artísticas fueran cayendo inevitablemente en meras reproducciones sin vida de una sojuzgada y artificial sociedad, alienada.

Cuando a fines del siglo XIX y principios del XX el capital norteamericano va desplazando al británico, los aires de modernidad se acentuarán posibilitando una respuesta de parte de los sectores medios y medios altos en el campo de las ideas y de las artes, que enfrentará al poder foráneo con el propio. Y aquí es cuando finalmente surgirá la tradición moderna en el Perú. Aunque no lo hará de modo homogéneo y unívoco, sino, todo lo contrario, heterogéneo, plural y diverso.

Esta respuesta cultural tiene dos características básicas:

- Una casi unánime oposición, no exenta de ambigüedad, a la cultura angloamericana, fundamentándose en la vuelta a una tradición propia.
- Oposición casi insalvable entre los actores sociales en la búsqueda de esa tradición propia, pues ésta va a encontrarse en dos fuentes distintas:
 - la tradición colonial hispánica.

- la tradición prehispánica y su presente indígena.

Esta polémica atravesará hasta la tercera década del siglo XX en los movimientos conocidos como hispanismo (o arielismo) e indigenismo. Vallejo, que pertenece a este periodo histórico, también padece este conflicto de identidades que intentará resolver a su modo, desde posiciones vanguardistas. Pues, por otro lado, el artista en América Latina tiene que enfrentarse a dos problemas muy serios:

- Evitar la marginación e integrarse en el discurso artístico internacional sin perder la conciencia de su propia identidad.
- Evitar una mayor marginación de las culturas indígenas.

Van a darse múltiples maneras de tratar los problemas dentro del arte latinoamericano, pero casi todos ellos parten de esta conciencia de hallar una feliz coincidencia en participar en la creación de nuevas formas artísticas desde una perspectiva propia, inconfundiblemente latinoamericana. Que nos lleva a enfrentarnos a otra dialéctica: la del cosmopolitismo y del autoctonismo. Ayudó mucho en que la vanguardia latinoamericana alcanzara algunas síntesis excepcionales el que en Europa los artistas orientaran sus búsquedas formales hacia culturas no occidentales o "exóticas". Nosotros no tuvimos que recurrir a exotismos de ninguna clase, sólo teníamos que mirar hacia dentro, hacia el interior de nosotros mismos, de nuestros espacios geográficos e históricos como culturales y mentales; y darnos cuenta que éramos una gran multitud diversa de razas y culturas conviviendo de manera conflictiva, pero a su vez siendo capaces de construir una cultura popular creativa y original. De este esfuerzo de síntesis son pruebas excepcionales, entre otras, la Escuela Cuzqueña de fotografía, el muralismo mexicano y los Contemporáneos, la vanguardia rioplatense, con los martinfierristas y el Taller de Joaquín Torres García, la Semana de Arte Moderno de Sao Paulo, y Vallejo.

III. 5. Vanguardias: entre el cosmopolitismo y el autoctonismo

La vanguardia europea, como se estudió en un capítulo anterior, no es homogénea sino diversa, heterogénea. En realidad son vanguardias, es decir, distintos modos de enfrentar el problema del arte y la sociedad. Es distinta la propuesta de la Bauhaus, por ejemplo, si la comparamos con el surrealismo, o al expresionismo con el suprematismo. Aunque a todas ellas se las pueda a su vez relacionar sobre la base de ciertos rasgos y características comunes. Cuando se intenta estudiar las vanguardias latinoamericanas y peruanas acontece algo semejante, si bien se puede partir de consideraciones divergentes en los distintos grupos y artistas emparentados con posiciones vanguardistas, también se los puede ver como compartiendo problemas y soluciones comunes.

El problema de la influencia de las vanguardias europeas sobre las latinoamericanas

en esta primera etapa (porque después de la Segunda Guerra Mundial serán de cierta reciprocidad: por ejemplo las influencias en Europa de la obra de Matta, Lam, Lucio Fontana y su espacialismo, el grupo Madí, los cinéticos venezolanos Soto y Cruz-Díez, Octavio Paz, Borges, el concretismo brasileño, el boom de la novela latinoamericana, entre otros) ha sido reiteradamente estudiado en las últimas décadas. Lo que no se ha resaltado suficientemente es el hecho que el fenómeno artístico y cultural denominado Vanguardia es en realidad internacional; es con ella que se alcanza la primera globalización y experiencia de contemporaneidad cultural mundial. En esto jugaron un rol determinante los medios masivos de comunicación que permitieron la migración y traslado casi instantáneo y simultáneo de personas, bienes, ideas e imágenes, como consecuencia de la expansión capitalista a los mercados más lejanos y cerrados, y al desarrollo impresionante del conocimiento científico y tecnológico.

Esta internacionalización de la Vanguardia se manifiesta claramente en el descentramiento del foco de irradiación tradicional y colonialmente establecido en y por Europa, y su dispersión a los lugares más recónditos del planeta. Por eso no nos debe sorprender la existencia a la vez de grupos de artistas vanguardistas en Nueva York (William Carlos Williams, Wallace Stevens, ee. Cummings, etc.) y en Puno (Alejandro Peralta, Gamaliel Churata, Carlos Oquendo de Amat, etc.), pues eso demuestra la conquista de una unidad en el lenguaje universal del arte moderno. Enzensberger, refiriéndose a la poesía, lo explicó claramente:

“La unidad de la poesía moderna no viene determinada sólo por su aparición en distintas latitudes, ni por el ensanchamiento de sus límites a todo el orbe, ni siquiera por la creciente semejanza entre las condiciones sociales: en las mismas obras se refleja una conciencia común... En otras palabras: la evolución de la poesía moderna conduce a los orígenes de una lengua poética mundial”¹⁴⁵.

Enzensberger ensaya una posible explicación de este hecho en que la dialéctica provincia/universalidad ha periclitado. El miedo al provincianismo intelectual y cultural amenguó desde que los recursos tecnológicos permitieron estar *al día* de lo último creado en cualquier parte del mundo, de tal modo que nos encontramos ante una misma conciencia histórica universal:

“La evolución de la conciencia histórica, favorecida por la técnica de la reproducción, ha alcanzado tal grado de perfección que sin fatigarnos tenemos al alcance de la mano cualquier material artístico, por temporal o espacialmente alejado que se encuentre de nosotros. Tal riqueza y la facilidad con que de ella disponemos significan para el poeta [y para el artista en general: LC] una feliz circunstancia y un riesgo cierto. Con razón ha sido recalcada esta condición: con lo moderno ha sonado la hora del *poeta doctus*. Exponga u oculte su erudición, lo cierto es que en nuestra época toda poesía [y todo arte] significativa debe refractar y absorber a la vez la enorme irradiación procedente de la tradición”¹⁴⁶.

La tradición ya no tiene su *omphalos*, su centro neurálgico en alguna gran ciudad.

¹⁴⁵ ENZENSBERGER, Hans Magnus. “El lenguaje universal de la poesía moderna”. En: *Detalles*. Op. cit., pp. 114, 115.

¹⁴⁶ 30.Ibidem. p. 108.

Este hecho tuvo sus primeros síntomas con el postimpresionismo, a fines del siglo XIX, por ejemplo con Gauguin, Van Gogh o Cézanne que no necesitaban de París para crear sus obras, y se consolidó con las vanguardias del siglo XX; de ahí que esta dialéctica provincia/universalidad se dinamiza, relativiza y flexibiliza, pues

“La provincia está en todas partes, porque el centro del mundo no se encuentra en lugar alguno, o a la inversa, porque en principio cabe admitir que su *omphalos* está en cualquier lugar. La literatura se ha anticipado en esto a la política: la capital literaria del mundo puede llamarse Berlín o Alejandría. Se la sitúa en Svendborg, en Meudon, en Rutherford o en Merano. Una isla cercana al litoral sudamericano del Pacífico, una datcha en los bosques de Rusia, un Blockhaus en la ribera de un lago canadiense son lugares tan ‘céntricos’ como los discretos apartamentos de Londres, de París o de Lisboa en que han residido T.S. Eliot, Pessoa o Beckett”¹⁴⁷.

Si esto es así, entonces los artistas de cualquier parte del mundo pueden participar activamente en la creación del lenguaje común del arte moderno para la que se necesitan, únicamente (qué poca cosa), imaginación y conciencia crítica. Es en este contexto que se puede entender el cuestionamiento de Vallejo hacia la relación todavía de dependencia cultural en la que se encontraba América Latina respecto de España, reproduciendo patrones de comportamiento anacrónicos, coloniales y antimodernos:

“La incompreensión de España sobre los escritores sudamericanos que, por miedo, no osaban ser indoamericanos, sino casi totalmente españoles. (Rubén Darío y otros).

Lorca es andaluz. ¿Por qué no tengo yo el derecho de ser peruano? ¿Para que me digan que no me comprenden en España? Y yo, un austriaco o un inglés, comprendemos los giros castizos de Lorca y C^o”¹⁴⁸.

Por eso cuestiona también los nacionalismos (que no hay que confundir con el amor a lo propio, al terruño), que tanto daño hacen en política y en arte. La universalización del lenguaje artístico moderno está en contra de estas limitaciones, pues la Modernidad tardía, es decir, aquella que surge después de la Primera Guerra Mundial y llega hasta nuestros días, se caracteriza por la eliminación de las fronteras y diferencias entre los pueblos, que separan y crean antagonismos y discriminación:

“la cuestión de la nacionalidad resulta una cuestión exclusivamente económica y burguesa. En la frontera, el hombre pobre va y viene de uno a otro predio nacional, sin grandes contratiempos...

Las fronteras en general, son muy interesantes desde el punto de vista de los nacionalismos... Una estada de pocos años en las fronteras múltiples de las naciones del mundo, haría mucho bien a los hombres de Estado. Quizás así, los comunistas serían menos comunistas y los fascistas menos fascistas. Y los hombres más hombres.

Dicen que cuando se viaja por el extranjero, se vuelve uno más patriota. Me parece que no es esto verdad. Cuando se viaja por el extranjero se vuelve uno menos patriota. A quien no lo crea, le aconsejo que cruce LEALMENTE todas las fronteras. Pero lealmente”

¹⁴⁷ Ibid. pp. 115, 116.

¹⁴⁸ *Contra el secreto profesional*, p. 98.

Sin embargo, a pesar de todo, el París de entreguerras, que es el París de Vallejo, según él la ciudad *cósmica* por excelencia¹⁵⁰, seguía siendo el principal centro de irradiación cultural, especialmente para los latinoamericanos, sobre los que ejerce una influencia implacable y colonizadora. La influencia cultural francesa era dominante en casi todo el mundo, permitiendo en cierto modo la existencia de ese lenguaje universal del arte y del pensamiento al que también hizo alusión Mariátegui:

“Cada día es mayor la rapidez con que se difunden las corrientes del pensamiento y de la cultura. La civilización ha dado al mundo un nuevo sistema nervioso.

La vida tiende a la uniformidad, a la unidad. Adquiere el mismo estilo, el mismo tipo en todos los grandes centros urbanos. Buenos Aires, Quebec, Lima, copian la moda de París... Esta solidaridad, esta uniformidad no son exclusivamente occidentales. La civilización europea atrae, gradualmente, a su órbita y a sus costumbres a todos los pueblos y a todas las razas. Es una civilización dominadora que no tolera la existencia de ninguna civilización concurrente o rival”¹⁵¹.

El desarrollo posterior de este proceso lo denominamos actualmente *globalización*, que aún mantiene ese sesgo occidentalizante y colonialista. De ahí la semejanza y actualidad de los problemas que enfrentaron Vallejo y sus contemporáneos con los nuestros; a pesar de las comprensibles diferencias existe una continuidad histórica, es decir, una tradición.

Desde esta perspectiva, una de las características más significativas de las vanguardias latinoamericanas, como se dijo anteriormente, es su lucha por sintetizar cosmopolitismo con autoctonismo. Quizás una de las mejores soluciones fue la del modernismo brasileño, que fue desarrollado teóricamente en los manifiestos *Pau Brasil* (1925) y *Antropofágico* (1928) de Oswald de Andrade, y en su obra artística, así como en la de Mario de Andrade, Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti, Volpi, Portinari, y un conocido de Vallejo, Rego de Monteiro, entre otros. En la obra de estos brasileños se aúnan la conciencia y el dominio de las técnicas formales del vanguardismo europeo, especialmente el cubismo, el expresionismo y el surrealismo, con a su vez una conciencia y un dominio de las técnicas, los temas y la problemática del folklore y la

¹⁴⁹ . “Menos comunista y menos fascista” “1926”, pp. 157, 158.

¹⁵⁰ . “El crepúsculo de las águilas”(1926), pp. 168, 169: “El contenido cósmico y cosmopolita de París es tan grande, su riqueza psicológica y social es tan universal, que en esta urbe se encuentran contenidas todas las demás urbes. París es New York, Berlín, Londres, Roma, Viena, Moscú y, además, París. Ni Moscú se escapa de estar contenido en París. ¿Qué de original habrá en la capital rusa, que no lleve el sello europeo que da París? El elemento comunista no va más allá de la máquina administrativa. En lo restante, Moscú conserva el tono ciudadano de la urbe europea contemporánea, cuyo paradigma es París; no siente mayor cambio de normas y hábitos de vida social... Se ha dicho de la capital francesa que es una cosmópolis. Hay que añadir que esta cosmópolis ha progresado y evolucionado hasta convertirse en ciudad cósmica... En esta urbe cósmica ocurren cada día mil cosas raras, que marcan por su rareza, los matices polares y las inquietudes extremas de la convivencia humana”.

¹⁵¹ MARIÁTEGUI, José Carlos. “Nacionalismo e internacionalismo” (1924). En: *El alma matinal y otras estaciones del hombre de hoy*. Lima: Amauta, 1985, p. 61.

cultura popular¹⁵².

En el Perú, esta ansiada síntesis fue iniciada y encaminada por Vallejo y por lo que la crítica actual denomina “vanguardia indigenista” o “indigenismo vanguardista”, centrándose especialmente en la obra y en la acción del Grupo Orkopata que editaba el *Boletín Titikaka*, en Puno¹⁵³. Aunque en el caso peruano no enraizó más profundamente en la construcción de una cultura nacional como en el brasileño. Sin embargo, la significación de los distintos vanguardismos puede quedar resumida por la afirmación de Miklós Szabolscsi:

“La importancia de la vanguardia no consiste, quizá, en sus propias obras, sino en su papel de incitación, de levadura, de componente de una síntesis superior. Si esto es así, es porque sus tendencias han planteado situaciones, han abierto vías desconocidas, han llamado la atención sobre posibilidades, han tratado de delimitar el nuevo modo de vida, de encontrar nuevos instrumentos para la literatura y para el arte, de reflexionar sobre un nuevo tipo de relación entre los creadores y el público. La apreciación de los resultados artísticos debidamente madurados y de obras duraderas, queda como un objeto de discusión para los historiadores de la literatura de cada nación”¹⁵⁴.

Esta dialéctica cosmopolitismo/autoctonismo queda subsumida en la otra hispanismo/indigenismo. Ambas son las que van a dar los mejores frutos al arte y la literatura latinoamericanas, ya sea que lo hagan a partir de la síntesis como de la confrontación abierta. Sobre los aspectos positivos, dentro de otros tantos, quizás el más destacable es el que privilegia la índole indígena de nuestra nacionalidad, cuyas raíces se hunden en las culturas precolombinas. Y es aquí donde encontraremos lo que nos

¹⁵² Existen gran cantidad de estudios sobre el Modernismo brasileño y la Semana de Arte Moderno de Sao Paulo (1922), que tratan el tema que nos ocupa ampliamente. Ver: *Arte y arquitectura del modernismo brasileño (1917-1930)*, de Aracy Amaral. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978; *O pensamento vivo de Oswald de Andrade*. Sao Paulo: Martin Claret, 1987; *Arte en Iberoamérica (1820-1980)*, de Dawn Ades. Catálogo de exposición. Madrid: Centro de Arte Reina Sofía, 1989-1990; *Tarsila do Amaral e Di Cavalcanti: mito e realidade no modernismo brasileiro*, de María Alice Milliet. Catálogo de exposición: Sao Paulo: Museu de Arte Moderna de Sao Paulo, 2002; *Picasso, Cubismo y América Latina*, de Fábio Magalhaes (Curador especial). Porto Alegre: Catálogo de exposición especial de la II Bienal de Mercosur, 1999-2000; *Las vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos*, de Jorge Schwartz. Madrid: Cátedra, 1991.

¹⁵³ En los últimos años ha habido un miniboom crítico sobre estudios de las vanguardias literarias peruanas. Ver: *Fronteras de la escritura: Discurso y utopía en Churata* (1994), de Miguel Ángel Huamán; *Indigenismo de vanguardia en el Perú: un estudio sobre el Boletín Titikaka* (2000), de Cynthia Vich; *Entre lo real y lo imaginario – Una lectura lacaniana del discurso indigenista* (2000), de Dorian Espezuía Salmón; *Indigenismo y nación – Los retos a la representación de la subalternidad aymara y quechua en el Boletín Titikaka (1926-1930)* (2002), de Ulises Juan Zevallos Aguilar; *Andes imaginarios – Discursos del indigenismo 2* (1997), de Mirko Lauer. De este último, las antologías: *La polémica del vanguardismo* (2001), *9 libros vanguardistas* (2001), y *Antología de la poesía vanguardista peruana* (2001); así como *Poesía peruana vanguardista* (2004), de Ricardo Gonzáles Vigil. Y los estudios sobre revistas vanguardistas: *El vanguardismo literario en el Perú* (1989), de Esther Castañeda; y *El laboratorio de la vanguardia literaria en el Perú* (1999), de Yazmín López Lenci.

¹⁵⁴ SZABOLSCSI, Miklós. “La “vanguardia” literaria y artística como fenómeno internacional”. Citado en: Hugo Verani. *Las vanguardias literarias en hispanoamérica (manifiestos, proclamas y otros escritos)*. México: FCE, 1995, p. 48.

identifique y diferencie de las demás culturas, como la europea: “porque no debemos olvidar que, a lo largo del proceso hispano-americanizante de nuestro pensamiento, palpita y vive y corre, de manera intermitente pero indestructible, el hilo de sangre indígena, como cifra dominante de nuestro porvenir”¹⁵⁵.

Aunque Vallejo esquivo cualquier tipo de maniqueísmo entre indigenismo o hispanismo, ya que trata de sopesar críticamente ambos elementos componentes de nuestra cultura: “el ‘problema indígena’... ha suscitado y sigue suscitando mucha retórica mesiánica y poca o ninguna reflexión de austero rigor científico. La pasión mística de los indigenistas y el blanco escepticismo característico de los enemigos de las razas de color (que los hay también en el Perú!), aquellos deificando a los descendientes de los incas y éstos despreciándolos y condenándolos, como raza a una descomposición inevitable y pronta, carecen, por igual, de la más elemental base sociológica”¹⁵⁶. Vallejo es uno de los que mejor se mueve entre estas dialécticas: En *Trilce*, por ejemplo, manifiesta un dominio atrevido de los lenguajes vanguardistas europeos aplicados sobre una temática rural y urbana de clara estirpe autóctona; o cuando simultáneamente escribe las prosas que forman *Contra el secreto profesional*, inequívocamente vanguardistas y *Hacia el reino de Sciris* su novela *incaica*. Semejantemente cuando escribe a la vez *El Tungsteno* y sus *Temas y notas teatrales / Notas sobre una nueva estética teatral*. Porque por sobre todo y como fundamento de todo está la *sensibilidad*:

“El fin o ideal es aquí lo de menos. Lo que importa y manda en estas empresas es la sensibilidad.

Un arte, a base de sensibilidad indígena, así se busque en él fines cosmopolitas, se trate temas extranjeros y se emplee materiales estéticos igualmente advenedizos, frutece, por fuerza, en obra y emoción genuinamente aborígenes”¹⁵⁷.

La sensibilidad aborígen o indígena es para Vallejo lo que cuenta a la hora de valorar la grandeza o miseria de las obras humanas, incluidas las de lo político, religioso y cultural en general. Pero no se piense que para tener sensibilidad indígena hay necesariamente que utilizar materiales externa u objetivamente americanos o peruanos, porque la sensibilidad indígena actúa vital e inconscientemente en todo proceso de creación: “La autoctonía no consiste en *decir* que se es autóctono, sino en *serlo* efectivamente, aun cuando no se diga”¹⁵⁸; pues no es un problema de voluntad e intención sino de espontaneidad y autenticidad:

“La indigenización es acto de sensibilidad indígena y no de voluntad indigenista. La obra indígena es acto inocente y fatal del creador político o artístico, y no es acto malicioso, querido y convencional de cualquier vecino. Quiera que no quiera se es o no se es indigenista y no están aquí para nada, los llamamientos, las proclamas y las

¹⁵⁵ . “Una gran reunión latinoamericana” (1927), p. 192.

¹⁵⁶ . “Los incas redivivos” (1935). En: *La cultura peruana – Crónicas*. Lima: Mosca Azul, 1987, p. 211.

¹⁵⁷ . “Los escollos de siempre” (1927), p. 243.

¹⁵⁸ . “Contra el secreto profesional. A propósito de Pablo Abril de Vivero” (1927), p. 205.

admoniciones en pro o en contra de estas formas de labor”¹⁵⁹ .

Muchos de los contratiempos y malentendidos que existen sobre este problema se deben, dice Vallejo, a confundir la sensibilidad indígena con los contenidos explícitamente “indígenas”, ya desde los modernistas:

“Rodó dijo de Rubén Darío que no era poeta de América, sin duda porque Darío no prefirió como Chocano y otros, el tema, los materiales artísticos y el propósito deliberadamente americanos en su poesía. Rodó olvidaba que, para ser poeta de América, le basta a Darío la sensibilidad americana, cuya autenticidad, a través del cosmopolitismo y universalidad de su obra, es evidente y nadie puede poner en duda...”

Cuando oigo proclamar en tono de epifanía el ideal peruanista, en arte o en política, temo que quienes se proponen este fin hayan olvidado lo que hay de verdad y de confusión en estas cosas... Lo que debería preocuparnos es el hecho de que todos o casi todos han fracasado en sus doctrinas indigenistas, no precisamente porque carecieran de buena voluntad o por desdeñar las (sic) materia de su labor o sea la población indígena, sino porque no ponen en juego, para el caso, una auténtica sensibilidad aborigen”¹⁶⁰ .

Otro malentendido es creer que sólo pueden tener sensibilidad indígena los “indios”, y no los mestizos o los blancos. Por ejemplo cuando se absolutiza el sufrimiento de los “indios”: “¿Sólo los indios sufren y no los cholos y hasta los blancos?”¹⁶¹ Porque la sensibilidad indígena la puede tener cualquiera que sea oriundo de una tierra, de un terruño, y que pueda apropiarse libre aunque conflictivamente de su heterogeneidad cultural mediante la producción simbólica de productos culturales que intervengan dinámicamente en la lucha hegemónica por el poder cultural y social; lo que en quechua se denominaría *TINKUY*: encuentro tensional/desigual entre contrarios (lo andino/lo occidental). Recuérdese que Vallejo era mestizo, lo mismo que Mariátegui y Arguedas, sin embargo, los tres son personalidades emblemáticas de la sensibilidad “indígena” peruana, en el sentido vallejiano, del siglo XX¹⁶² .

Cosmopolitismo / autoctonismo: en esta dialéctica se mueve y debate el lenguaje

¹⁵⁹ Ibidem. p. 244.

¹⁶⁰ Loc. cit.

¹⁶¹ *El arte y la revolución*, p. 145.

¹⁶² De las últimas investigaciones sobre el indigenismo, Dorian Espezúa Salmón llega a similar conclusión, la del mestizaje, aunque por otros caminos, los del psicoanálisis, en su libro *Entre lo real y lo imaginario. Una lectura lacaniana del discurso indigenista*. Lima: UNFV, 2000, pp. 154, 155: “Compartiendo los discurso indigenistas tópicos de por lo menos dos espacios semióticos como las lenguas, los conceptos asimilados, la traducibilidad de ciertos universales semánticos y adaptándose a la interpretación tanto de una como de otra cultura, aunque en medida desigual, podemos decir que el discurso indigenista es un discurso de frontera (o discurso mestizo) que no pertenece ni está en el núcleo de ninguno de los dos espacios semióticos en conflicto (occidental y andino), pero que intenta sincretizarlos [...] Finalmente, constatamos que el indigenismo es un tema extenso e inabarcable como lo real que hará que existan discursos mientras haya algún vestigio o rastro de algo que se conecte a lo indio o lo andino; que seguramente irá mutando a través del tiempo y que será recepcionado de acuerdo a como vayan evolucionando las direcciones de la crítica y la cultura de nuestros pueblos”.

universal del arte moderno. Hasta el día de hoy, en todas partes, en América Latina, en USA, en Asia, en África, en Europa, en Australia, etc., los artistas se plantean el problema de cómo encontrar su propio lenguaje artístico; a partir de beber en las fuentes de la propia tradición nacional, regional o local, y, a la vez, en la tradición del arte moderno internacional. La personal aventura artística de cada uno de ellos finalmente determinará su grado de eficacia en la resolución de este problema; también su aporte y significación a la construcción de la *tradición moderna*: Vallejo, por lo que hizo al respecto, es un paradigma para los nuevos artistas.

III. 6. Teoría del compromiso: arte y política

De todo lo estudiado en los capítulos precedentes quizás ha quedado bastante clara la concepción social del arte y del artista en Vallejo. Cuentan que en los primeros años de residencia en París, Vallejo sufría de tan graves problemas económicos que en algunas oportunidades se vio forzado a dormir en parques y plazas. Una madrugada, en la que descansaba en una banca de alguna de esas pequeñas y hermosas plazas parisinas, cubierto únicamente por periódicos y cartones, se le acercó violentamente un policía a despertarlo, y al notar sus rasgos y acento extranjero le interrogó de dónde era. “De Santiago de Chuco”, fue la escueta y orgullosa respuesta.

Esta anécdota me permite ilustrar la raigal conciencia autóctona del poeta, su lúcido reconocimiento, su tácita aceptación de pertenencia a una cultura y a una tierra que supo suya sin complejos, y con la que si bien sufrió fricciones y agravios también gozó de la amistad y de la ternura. Muy pocos, como Vallejo, poseyeron esa claridad para detectar y criticar los males y defectos de los peruanos, así como muy pocos supieron destacar y valorar nuestras virtudes y merecimientos. Para hacerlo no sólo se necesita inteligencia sino, mejor aún, valentía, coraje y fuerte temple moral. Se pueden encontrar múltiples expresiones a lo largo de sus obras en las que se muestra como un crítico tenaz y punzante de nuestras miserias sociales y humanas como nación. Esta actitud en gran parte se debe a la profunda influencia ejercida por Manuel González Prada. Influencia que se hizo notar en la mayoría de su generación. Y posteriormente, a partir de 1928, debido a su adhesión al marxismo. Pero más allá de estas influencias, Vallejo por sí mismo, por temperamento, inteligencia y condición social era siempre rebelde y contestatario: “Voy sintiéndome revolucionario y revolucionario por experiencia vivida, más que por ideas aprendidas”, le escribe a Pablo Abril de Vivero¹⁶³. En 1929, según Georgette, su esposa, Antenor Orrego le escribirá: “Yo contaba siempre que, tarde o temprano, tú tendrías que alistarte en las filas de los hombres que en este momento histórico trabajan por una transformación radical de la humanidad”¹⁶⁴.

Entonces tenemos que, en primer lugar, existen factores subjetivos: el

¹⁶³ Carta del 27 de diciembre de 1928. Op. cit., p. 105.

¹⁶⁴ VALLEJO, Georgette de. *Allá ellos, allá ellos, allá ellos!* Lima: Zalvac, 1978, p. 26.

temperamento, la inteligencia, la sensibilidad; en segundo lugar, factores objetivos: la pobreza, la injusticia, la influencia de algunas personalidades, que condicionarán la actitud política y social de Vallejo en el arte y en la vida. Si se pretende encontrar en Vallejo una *teoría del compromiso* en el arte y la literatura, una teoría del artista *engagé*, se tiene que recurrir necesariamente a dos investigadores que ya profundizaron en ello: George Lambie y David Sobrevilla.

El primero, en su libro *El pensamiento político de César Vallejo y la guerra civil española*¹⁶⁵, realiza un análisis minucioso y preciso del devenir político vallejiano y la repercusión en su obra literaria y ensayística. Concluyendo que Vallejo desde el comienzo de su carrera literaria fue contestatario, llegando al final de sus días como un marxista convicto y confeso.

El segundo, en su ensayo *César Vallejo y el marxismo*¹⁶⁶, desarrolla las ideas de Lambie más en el plano artístico, planteando que en Vallejo se pueden apreciar hasta tres teorías del compromiso:

1°. “Como reacción a las ideas de Jean Cocteau sobre el ‘secreto profesional’ del escritor y la actitud de Diego Rivera de colocar su arte al servicio de la lucha política. En opinión de Vallejo, el escritor y el artista no pueden permanecer indiferentes en política, sino que deben comprometerse creando nebulosas políticas en la naturaleza humana y suscitando inquietudes, pero no deben mediatizar su arte a favor de cualesquiera fines políticos”¹⁶⁷.

2°. “Vallejo elabora su segunda teoría del compromiso en su ‘libro de pensamientos’ *El Arte y la Revolución*. Allí ofrece una tipificación histórica del arte distinguiendo entre el arte burgués y el revolucionario. Este último puede ser a su vez socialista o bolchevique. Vallejo concebía su propia poesía como un arte socialista que estaba obligado sólo a sus propias convicciones estéticas y a las políticas únicamente en cuanto a la tarea de crear grandes ‘nebulosas políticas en la naturaleza humana’. En cambio pensaba sus novelas, cuentos y casi todas sus obras de teatro de esta época como formando parte de un arte bolchevique destinado a hacer avanzar la lucha de clases. Para este último tipo de arte el autor peruano asumía los ideales del realismo socialista”¹⁶⁸.

3°. “Vallejo esboza... una tercera teoría del compromiso en su artículo ‘Las grandes lecciones culturales de la guerra española’ (febrero de 1937) y en su ponencia ‘La responsabilidad del escritor’ (julio de 1937). En el artículo expresa que la técnica industrial funciona ‘completamente de espaldas al consenso del espíritu, tipificado por el artista, el escritor o el sabio’ sea en países fascistas o en los así denominados democráticos. Y, no obstante, ‘las formas del pensamiento tienen su revancha’: el intelectual y el escritor

¹⁶⁵ LAMBIE, George. *El pensamiento político de César Vallejo y la guerra civil española*. Lima: Milla Batres, 1993.

¹⁶⁶ SOBREVILLA, David. “César Vallejo y el marxismo”. En: *César Vallejo, Poeta nacional y universal y otros trabajos vallejanos*. Lima: Amaru, 1994.

¹⁶⁷ . Ibidem. p. 304.

¹⁶⁸ Ibid. p. 305.

pueden influenciar y encausar el curso ulterior de la historia pensando y construyendo, sin esperar milagros inmediatos fulminantes de su obra. Lo que aquellos deben hacer es interpretar con fuerza y correctamente los problemas de la hora. Lo que sobre todo importa al intelectual es traducir las aspiraciones populares del modo más auténtico y directo, cuidándose menos del efecto inmediato y más de la resonancia y eficacia de la dialéctica social. El intelectual no puede evitar darse cuenta de las ignominias sociales circundantes, pero puede abstenerse de insurgir si crea una obra que lleve en su seno semillas y fermentos intrínsecamente revolucionarios. El verdadero intelectual lo es por sus gestos y por sus ideas. En su ponencia 'La responsabilidad del escritor' Vallejo contrapone el lema de Cristo 'Mi Reino no es este mundo' y al que él mismo enunciaba para el intelectual en *El Arte y la Revolución*: 'mi reino es de este mundo', el lema siguiente: 'Mi reino es de este mundo, pero también del otro' –o sea del espíritu y a la vez de la materia. Los escritores carecen de una conciencia de su responsabilidad, porque les falta la idea del peso de su propia acción histórica. Pero tienen una fuerza incomparable, porque cuentan con el arma más importante que es el verbo. Con él deberían protestar contra las persecuciones de los gobernantes de turno. Para los escritores revolucionarios un hombre culto es quien contribuye individual y socialmente al desarrollo de la colectividad en un tema libre, de concordia, de armonía y de justicia por el progreso común e individual. No es el hombre el que debe estar al servicio de la cultura sino la cultura al servicio del hombre”¹⁶⁹.

Es en el contexto de esta tercera *teoría del compromiso* vallejana que alcanzan gran relevancia y significación estos tres pensamientos de Vallejo sobre el arte, que de algún modo cierran brillantemente su extraordinaria aventura artística y vital, y que dan cima a la cultura en el Perú y América Latina:

“El artículo [y la obra de arte: LC] que toca a las masas, es un artículo inferior. Si sólo toca a las élites, se acusa superior. Si toca a las masas y a las élites, se acusa genial, insuperable. Si Beethoven [o cualquier artista: LC] se queda en las aristocracias espirituales y permanece inaccesible a las masas, peor para él”¹⁷⁰.

“Los problemas que nos rodean se hacen cada vez más complejos y se encrespan. Menester es que cada cual de los hombres sepa lo que concretamente quiere y puede hacer para resolverlos. A mi modo de ver, todo el secreto del destino social del escritor sobre todo, está en eso: en saber a ciencia cierta lo que quiere y puede hacer. Definido este enunciado previo, lo demás viene por añadidura... ‘Tú eres un escritor, por encima de todo; así, pues, escribe; obra, actúa, pero con tu pluma’”¹⁷¹.

“En cuanto a lo político, he ido a ello por el propio peso de las cosas y no ha estado en mis manos evitarlo... pienso que la política no ha matado totalmente el que era yo antes. He cambiado, seguramente, pero soy quizás el mismo. Comparto mi vida entre la inquietud política y social y mi inquietud introspectiva y personal y mía para adentro”¹⁷².

¹⁶⁹ Ibid. p. 307, 308.

¹⁷⁰ *El arte y la revolución*, p. 129.

¹⁷¹ Carta a Juan Luis Velázquez. París, 31 de mayo de 1937. En: *Correspondencia completa*. Lima: PUCP, 2002, p. 458.

El Vallejo que no ha cambiado es el que por sobre todo ha defendido, defiende y defenderá la libertad como el valor supremo que fundamenta la vida humana moderna. Es el Vallejo que no idealiza la libertad, pues la sabe real, concreta, es el mismo que estando en la cárcel trujillana afirmaba categóricamente: “En mi celda leo de cuando en cuando; muy de breve en breve cavilo y me muerdo los codos de rabia, no precisamente por aquello del *honor*, sino por la privación material, completamente material de mi libertad animal”¹⁷³. Y el que luego de pasar por una de las aventuras creadoras más vitales, innovadoras y auténticas de nuestra modernidad simbólica, la creación de *Trilce*, defiende su libertad y la responsabilidad que nace de su consecución, en la famosa carta que le remite a Antenor Orrego, agradeciéndole su Prólogo, y contándole la acogida indiferente y mezquina de *Trilce* por parte de la crítica:

“Soy responsable de él. Asumo toda la responsabilidad de su estética. Hoy, y más que nunca quizás, siento gravitar sobre mí, una hasta ahora desconocida obligación sacratísima, de hombre y de artista: ¡La de ser libre! Si no he de ser libre hoy, no lo seré jamás. Siento que gana el arco de mi frente su más imperativa fuerza de heroicidad. Me doy en la forma más libre que puedo y ésta es mi mayor cosecha artística. ¡Dios sabe hasta dónde es cierta y verdadera mi libertad!... En este momento casi revivo todo el fragor que dio vida a *Trilce* y a Los heraldos negros”¹⁷⁴.

Esta misma libertad la usa para defender la relativa autonomía del arte respecto de la política: “Mientras quiera dominar en el debate un criterio extraño a las leyes sustantivas del arte, tal como el criterio político o el moral, la cuestión seguirá cada vez más oscura y confusa”¹⁷⁵; y en la política, para ayudar a construir la justicia social. Libertad que tampoco puede quedarse en el plano de lo simbólico o de lo intelectual o del deseo, pues se corre el riesgo de volver a padecer por lo que padeció nuestra modernidad latinoamericana. Raúl Bueno, citando a Aníbal Quijano, plantea esta problemática desde las vanguardias:

“(Aníbal Quijano) dijo... que la ideología de la modernización se expresó entre nosotros fragmentariamente durante los años veinte, por medio de las imágenes “crocantes” de nuestra vanguardia. Lo que sería parte de una idea más amplia, expuesta por él en su libro *Modernidad, identidad y utopía en América Latina*... Ahí sostiene que desde fines del siglo XVIII la modernidad en América Latina ‘existirá como pura inteligencia’,... es decir, como pura elaboración simbólica, y aún así será perseguida por anti-colonialista y liberal. Entonces, ‘no solamente queda confinada a la subjetividad, bloqueadas sus posibilidades de ingreso a la materialidad cotidiana de la sociedad, sino también será reprimida y perseguida inclusive como subjetividad’”¹⁷⁶.

¹⁷² Ibid. Carta a Juan Larrea. Madrid, 29 de enero de 1932, p. 415.

¹⁷³ Ibid. Carta a Oscar Imaña. Trujillo, 12 de febrero de 1921, p. 39.

¹⁷⁴ Carta a Antenor Orrego de 1922. Op. cit., p. 46, 47.

¹⁷⁵ . “Literatura proletaria” (1928), p. 306.

¹⁷⁶ BUENO, Raúl. “La máquina como metáfora de modernización en la vanguardia latinoamericana”. Op. cit., p.36.

La lucha por la libertad en el arte es la misma lucha por la libertad en la sociedad; es la lucha contra los tutelajes oligárquicos, militares y clericales que aún persisten en adormecer e inmovilizar nuestra entrada plena en la dinámica incesante de la modernidad; es la convicción del poder liberador del arte, de liberar las conciencias forjando una nueva racionalidad, una nueva subjetividad, es decir, una nueva manera más *humana*, integral y multifacética, de entender y relacionarnos con nosotros mismos, con la sociedad y con la naturaleza¹⁷⁷.

Actualizar la tercera teoría del compromiso vallejana a las circunstancias sociales presentes es una de las tareas más relevantes de los escritores y artistas que, como muchos, entre los que me incluyo, aún persisten agónicamente en la lucha, mediante los instrumentos del pensamiento y la imaginación crítica y utópica (aunque algunos nos puedan tildar de “utópicos arcaicos”, desde una supuesta ultra avanzada posmodernidad), por una sociedad más justa, bella y democrática. Porque aún tenemos fe y esperanza en una modernidad alternativa, socialista, como hizo César Vallejo, incorporando críticamente las conquistas de la modernidad occidental a lo mejor y más propio de nuestras tradiciones sociales y culturales¹⁷⁸, pues: ¡OTRO MUNDO ES POSIBLE!

¹⁷⁷ MARCUSE, Herbert. “El arte en la sociedad unidimensional”. En: *La sociedad opresora*. Caracas: Tiempo Nuevo, 1970, pp. 181-195: “Podrá parecer romántico, y a veces me reprocho el ser tal vez demasiado romántico cuando valoro el poder radical, liberador del arte [...] Desde la década del treinta asistimos a la búsqueda intensa y metódica de un nuevo lenguaje, de un lenguaje poético y de un lenguaje artístico entendidos como lenguajes revolucionarios. Esto implica el concepto de *imaginación* como facultad cognoscitiva, capaz de trascender y de romper el encanto de las Instituciones [...] Por cierto que el concepto de ‘arte político’ es monstruoso, y el arte por sí solo nunca podrá cumplir esta transformación, pero podrá liberar la percepción y la sensibilidad necesarias para la transformación. No bien se produjera un cambio social, el arte, la forma de la imaginación, podría guiar la construcción de la nueva sociedad. Y, en la medida en que los valores estéticos son los valores no agresivos por excelencia, el arte como tecnología y técnica implicaría la aparición de una racionalidad nueva en la construcción de una sociedad libre, es decir, la aparición de modos y fines nuevos en el progreso técnico [...] Hablo en este contexto del poder cognoscitivo del arte, del arte que expresa y comunica una forma específica de percepción, incluso de ciencia, del arte que comunica una verdad específica aplicable a la realidad... Lo bello sirve tal vez para preparar la mente a la verdad [...] Esta imagen del arte como técnica de la construcción, o de la dirección de la construcción, de la sociedad, requiere la acción recíproca de la ciencia, de la técnica y de la imaginación para construir y sostener un nuevo sistema de vida [...] El arte no puede hacer de menos a esta transfiguración y transformación [...] Están prontas las condiciones preliminares para la creación de lo bello, entendido no como adorno, no como superficie de lo feo, no como pieza de museo, sino como expresión real y objetiva de un nuevo tipo de hombre: como necesidad biológica de un nuevo sistema de vida. Y con este posible cambio de la posición y de la función del arte, el arte trascendiéndose a sí mismo se convertiría en un factor de la reconstrucción de la naturaleza y de la sociedad, de la reconstrucción de la *polis*, un factor político. No un arte político, no la política como arte, sino el arte como arquitectura de una sociedad libre [...] Entonces el arte, con toda su forma afirmativa, formaría parte del poder liberador de lo negativo y serviría para liberar el inconsciente y la conciencia, ambos mutilados, que refuerzan las Instituciones represivas. Creo que el arte actual desarrolla esta tarea con más conocimiento de causa que antes y con un método mejor. El resto no atañe al artista. La realización, el cambio real que liberarían a hombres y cosas, siguen siendo tarea de la acción política; el artista no participa en ellas como artista. Pero esta actividad externa, hoy en día, tal vez está en estrecha relación con la situación del arte y tal vez también con la realización de los fines del arte”.

Conclusiones

A lo largo de la presente investigación se ha pretendido probar algunas ideas fundamentales de César Vallejo sobre el arte, la cultura y la sociedad moderna, en sus contradictorias manifestaciones peruanas, latinoamericanas y europeas especialmente, puesto que fueron los ámbitos reales en los que se nutrió su experiencia vital, artística y crítica.

A partir de esto es que se pueden derivar las siguientes conclusiones, que sirvan directamente a dos cosas: a) a tomar conciencia de la importancia de estudiar las ideas vallejianas, pues nos son de gran utilidad para entender nuestro pasado e iluminar nuestro presente; y b) que sea de utilidad a posteriores estudiosos de la vida y obra de César Vallejo. Por lo expuesto enseguida trataremos de plantearlas de modo sucinto y claro:

- Se puede plantear la existencia de un corpus teórico del pensamiento estético vallejiano, a partir de la sistematización orgánica de sus textos de prosa “reflexiva”. Denominamos prosa “reflexiva” a la que se puede considerar como transmisora de ideas y pensamientos sobre la realidad. Para lo que nos concierne, de ideas y

¹⁷⁸ En los últimos años, filósofos peruanos sanmarquinos como David Sobrevilla y Octavio Obando, de distintas generaciones pero con similares preocupaciones e intereses, han intentado replantear esta problemática enriqueciendo y profundizando la discusión sobre nuestra modernidad peruana y latinoamericana. El primero, en su ensayo “Tradición y modernidad en la cultura y sociedad peruanas” (1994); y el segundo, en su libro *Ocaso de una impostura. El fracaso del paradigma intelectualista de la filosofía en el Perú* (2003).

pensamientos sobre la experiencia estética, el arte, el artista, la creación artística y sus problemáticas relaciones con su entorno social. Estos textos los hemos tomado de sus ensayos, crónicas, artículos, reportajes, correspondencia y notas diversas. Sólo recurrimos en casos extraordinarios a su poesía, para reforzar alguna idea que permita una comprensión más profunda del problema estudiado.

- Las ideas estéticas de Vallejo fueron cambiando a lo largo de su vida. Primero en su etapa peruana, y luego en la europea. Pese a ello se pudieron detectar algunas ideas fuerza que se mantuvieron como ejes base con ligeras transformaciones. Una de ellas es que el arte tiene que estar ligado al mundo de la vida, tiene que expresar la vida en toda su inmediatez y espontaneidad, de modo auténtico y sincero. De ahí su deuda con el romanticismo. Otra es que el arte debe relacionarse con un conocimiento racional de la vida. Primero con el positivismo, y luego con el marxismo, siempre con la ciencia. Arte y ciencia son los dos pilares sobre los que deben fundamentarse la construcción de una sociedad moderna.
- Cuando se habla de arte, dice Vallejo, tenemos que hablar de *libertad*. Su defensa cerrada de ella en el arte y la cultura es una de las más radicales en el ámbito del arte moderno mundial y latinoamericano. Hasta sus últimos días no dejó de defender los fueros de la autonomía del arte. Pero esta autonomía reconocía claramente que era relativa, pues no podía estar por encima de la vida. La libertad artística es importante pero no podemos absolutizarla. Por eso Vallejo nunca cae en una estetización de la vida, cosa que más bien critica en algunos artistas, como falsificadores de la vida.
- La *sensibilidad* es la categoría estética básica y fundamental del pensamiento estético vallejiano. A ésta se la entiende como la facultad que posee las siguientes características:
 - Cognoscitiva. Posibilita el conocimiento directo del mundo de la vida. Este conocimiento es intuitivo. Es la que permitiría captar de modo sensible e imaginativo el mundo moderno en toda su complejidad.
 - Afectiva. La emoción estética que ocasiona la sensibilidad es la que nos permite experimentar el mundo de la vida como pasión que deleita y conmueve.
 - Fisiológica. La sensibilidad tiene origen orgánico, y su principal consecuencia es la de transformar nuestras experiencias corporales y materiales.
 - Moral. La sensibilidad se conecta con el sufrimiento y alegría humanas, haciéndonos tomar conciencia de la necesidad de un cambio para el logro de una vida socialmente más *humana*.
 - Moderna. Esta sensibilidad es moderna, tiene su origen fundamentalmente con el romanticismo.
- La creación artística tiene su fundamento en la sensibilidad, que es autónoma de la razón, aunque trabaje con ella complementándose. Esta sensibilidad permite ampliar nuestra experiencia de lo humano enriqueciéndola estética y éticamente, por lo tanto, también políticamente.

-
- Vallejo reconoce las dificultades que tiene que enfrentar el artista en el mundo moderno, producto del desarrollo del capitalismo y su intento de absorber a las obras de arte como una mercancía más en el proceso de secularización y desencantamiento generalizado. Pero plantea que el arte no puede sujetarse totalmente en este proceso sino que debe defenderse a partir del cuestionamiento en las propuestas artísticas, así como en la actitud del mismo artista en su vida.
 - Vallejo, al confrontarse con las vanguardias europeas y latinoamericanas llega a defender otra vanguardia, no anclada en las manifestaciones externas de la modernidad industrial y tecnológica, sino en sus dinámicas internas, mediante la *sensibilidad*: indígena, fisiológica y vital, que cuestiona la tendencia de la “metáfora maquinista”; así como plantear una concepción dialéctica del lenguaje: materialista, crítica, utópica, contradictoria, histórica y social, que cuestiona la concepción esencialista, tradicionalista y conservadora.
 - La producción simbólica de César Vallejo no es desinteresada sino que toma partido abiertamente en la lucha entre grupos de poder, para plantear una modernidad alternativa, a partir de la tradición crítica moderna, que rescate la dimensión utópica y proyecte ideales de construcción de una sociedad universal más libre, justa, bella y democrática, es decir, socialista.
 - Reconoce la función social del arte. Por eso plantea, en diversas fases, su teoría del compromiso, como la manera que tiene el arte de ayudar en el establecimiento de una sociedad mejor, en que se pueda desarrollar las potencialidades múltiples de las que somos capaces las personas, en la lucha contra la alineación y la unidimensionalidad del sistema capitalista.
 - El pensamiento estético de Vallejo forma parte fundamental de nuestra tradición moderna peruana y latinoamericana. Tradición que tiene como principios articuladores: a) la tradición moderna occidental, en su vertiente crítica-utópica, es decir, dialéctica, socialista; y b) nuestras propias tradiciones sociales y culturales. Al reconocerlo como uno de los fundadores de nuestra tradición moderna latinoamericana, quizás el conocer más y mejor sus ideas estéticas, de algún modo pueda ayudarnos a entender y a transformar nuestra actual modernidad: todavía tan precaria y defectiva.

Bibliografía

- ADES, Dawn. Arte en Iberoamérica (1820-1980). Catálogo de exposición. Madrid: Centro de Arte Reina Sofía, 1989-1990.
- ADORNO, Theodor W. Teoría estética. Madrid: Orbis, 1983.
- Crítica cultural y sociedad. Madrid: Sarpe, 1984.
- & HORKHEIMER, Max. Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos. Madrid: Trotta, 1998.
- AMARAL, Aracy. Arte y arquitectura del modernismo brasileño (1917-1930). Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978.
- ANDRADE, Oswald de. O pensamento vivo de Oswald de Andrade. Sao Paulo: Martin Claret, 1987.
- AQUÉZOLO CASTRO, Manuel. La polémica del indigenismo. Lima: Mosca Azul, 1987.
- ARGUEDAS, José María. Formación de una cultura nacional indoamericana. México: Siglo XXI, 1975.
- Indios, mestizos y señores. Lima: Horizonte, 1987.
- ARNALDO, Javier (Antología y edición). Fragmentos para una teoría romántica del arte (Novalis, F. Schiller, F. y A. W. Schlegel, H. von Kleist, F. Hölderlin...). Madrid: Tecnos, 1987.
- ASPE ARMELLA, Virginia. El concepto de técnica, arte y producción en la filosofía de Aristóteles. México: FCE, 1993.

- AUERBACH, Erich. Mimesis. México: FCE, 1996.
- AVATARES DEL SURREALISMO EN EL PERÚ Y EN AMÉRICA LATINA. Actas del coloquio internacional. Lima: IFEA/PUCP, 1992.
- BAUDELAIRE, Charles. Curiosités Esthétiques. L'art romantique et autres oeuvres critiques. París: Garnier Frères, 1962.
- BAYER, Raymond. Historia de la estética. México: FCE, 1987.
- BÉHAR, Henri; CARASSOU, Michel. DADÁ: Historia de una subversión. Barcelona:Península, 1996.
- BENJAMIN, Walter. Infancia en Berlín hacia 1900. Madrid: Alfaguara, 1973.
- Sobre el programa de la filosofía de futura y otros ensayos. México: Planeta/Artemisa, 1986.
- Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia. Buenos Aires: Taurus, 1989.
- El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán. Barcelona: Península, 1994.
- Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III. Madrid: Taurus, 1999.
- Imaginación y sociedad. Iluminaciones I. Madrid: Taurus, 2001.
- Poesía y capitalismo. Iluminaciones II. Madrid: Taurus, 2001.
- BERMAN, Marshall. Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad. Madrid: Siglo XXI, 1991.
- BUENO, Raúl. - Poesía hispanoamericana de vanguardia. Lima: Latinoamericana, 1984.
- "La máquina como metáfora de modernización en la vanguardia latinoamericana". Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, N° 48, Lima-Berkeley, 1998, pp. 25-37.
- BÜRGER, Peter. Teoría de la vanguardia. Barcelona: Península, 1987.
- CARRASCO, Lawrence. Entrevista a David Sobrevilla, "El marxismo de Vallejo era utópico", Suplemento DOMINGO, Diario La República, 16 de octubre de 1994, pp. 25, 26.
- CASTAÑEDA VIELAKAMEN, Esther. El vanguardismo literario en el Perú. Lima: Amaru, 1989.
- CISNEROS, Luis Jaime. "Una lanza por Vallejo, Chroniqueur". En: Intensidad y altura de César Vallejo. Lima: PUCP, 1993, pp. 17-29.
- CORNEJO POLAR, Antonio. Sobre literatura y crítica latinoamericana. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1982.
- La formación de la tradición literaria en el Perú. Lima: CEP, 1989.
- Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas. Lima: Horizonte, 1994.
- COTLER, Julio. Clases, estado y nación en el Perú. Lima: IEP, 1978.
- DEBORD, Gilles. La sociedad del espectáculo. Bilbao: Maldejojo, 1999.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. El Antiedipo: Capitalismo y esquizofrenia.

- Barcelona: Barral, 1973.
- DELGADO, Washington. Historia de la literatura republicana. Lima: Rikchay-Perú, 1980.
- ECO, Umberto. Obra abierta. México: Planeta/Artemisa, 1985.
- La definición del arte. Lo que hoy llamamos arte, ¿ha sido y será siempre arte?. México: Roca, 1991.
- ELIOT, T. S. Asesinato en la catedral. Cuatro cuartetos. La tierra baldía. Barcelona: Orbis, 1984.
- ENZENSBERGER, Hans Magnus. Detalles. Barcelona: Anagrama, 1969.
- ESPEJO ASTURRIZAGA, Juan. César Vallejo – Itinerario del hombre (1892-1923). Lima: Seglusa, 1989.
- ESPEZÚA SALMÓN, Dorian. Entre lo real y lo imaginario – Una lectura lacaniana del discurso indigenista. Lima: UNFV, 2000.
- FERRARI, Américo. Los sonidos del silencio: Poetas peruanos en el siglo XX. Lima: Mosca Azul, 1990.
- El universo poético de César Vallejo. Lima: USMP, 1998.
- FRANCO, Jean. César Vallejo: La dialéctica de la poesía y el silencio. Buenos Aires: Sudamericana, 1984.
- FRIEDRICH, Hugo. La estructura de la lírica moderna (De Baudelaire a nuestros días). Barcelona: Seix Barral, 1974.
- GALBRAITH, John Kenneth. Historia de la economía. Bogotá: Planeta Colombiana, 1992.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. México: Grijalbo y Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes, 1989.
- GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo. Poesía peruana vanguardista. Lima: Fondo Editorial Cultura Peruana, 2004.
- GRÜNFELD, Mihai. Antología de la poesía latinoamericana de vanguardia (1916-1935). Madrid: Hiperión, 1995.
- HABERMAS, Jürgen. Teoría de la acción comunicativa. Madrid: Taurus, 1987.
- El discurso filosófico de la modernidad. Buenos Aires: Taurus, 1989.
- HAUSER, Arnold. Historia social de la literatura y el arte. Tomo I. Madrid: Guadarrama, 1968.
- HAUSER, Arnold. Historia social de la literatura y del arte (tomo 2). Madrid: Labor, 1992.
- HIGGINS, James. Visión del hombre y de la vida en las últimas obras poéticas de César Vallejo. México: Siglo XXI, 1970.
- César Vallejo en su poesía. Lima: Seglusa, 1989.
- HUAMÁN, Miguel Ángel. Fronteras de la escritura – Discurso y utopía en Churata. Lima: Horizonte, 1994.
- HUBARD, Julio. "El estilo de Eliot. Un esquema". En: La Gaceta del FCE, Nueva Época, N° 213, México, septiembre 1988, pp. 74-78.

- JAUSS, Hans Robert. Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética. Madrid: Taurus, 1986.
- Pequeña apología de la experiencia estética. Barcelona: Paidós, 2002.
- JOYCE, James. Ulises. Barcelona: Lumen/Tusquets, 1996.
- KLEE, Paul. Teoría del arte moderno. Buenos Aires: Caldén, 1979.
- KOFLER, Leo. Arte abstracto y literatura del absurdo. Barcelona: Barral, 1970.
- LAMBIE, George. El pensamiento político de César Vallejo y la guerra civil española. Lima: Milla Batres, 1993.
- LAUER, Mirko. Andes imaginarios: Discursos del indigenismo 2. Cusco, CBC/SUR Casa de Estudios del Socialismo, 1997.
- La polémica del vanguardismo (1916-1928). Lima: UNMSM, 2001.
- 9 libros vanguardistas. Lima: El Virrey, 2001.
- Antología de la poesía vanguardista peruana. Lima: El Virrey/Hueso Húmero, 2001.
- LICHTHEIM, George. Los orígenes del socialismo. Barcelona: Anagrama, -1970.
- LÓPEZ LENCI, Yazmín. El laboratorio de la vanguardia literaria en el Perú. Lima: Horizonte, 1999.
- MAGALHAES, Fabio (curador especial). Picasso, Cubismo y América Latina. Porto Alegre: Catálogo de exposición especial de la II Bienal de Mercosur, 1999-2000.
- MARCUSE, Herbert. Le marxisme soviétique. París: Gallimard, 1963.
- "El arte en la sociedad unidimensional". En: La sociedad opresora. Caracas: Tiempo Nuevo, 1970, pp. 181-195.
- Eros y civilización. Madrid: Sarpe, 1983.
- El hombre unidimensional (Ensayo sobre la ideología de la sociedad avanzada). México: Planeta/Artemisa, 1985.
- MARIÁTEGUI, José Carlos. La escena contemporánea. Lima: Amauta, 1980.
- Peruanicemos el Perú. Lima: Amauta, 1981.
- El alma matinal y otras estaciones del hombre de hoy. Lima: Amauta, 1985.
- El artista y la época. Lima: Amauta, 1986.
- La novela y la vida. Lima: Amauta, 1987.
- Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana. Lima: Amauta, 1992.
- MARX, Karl y ENGELS, F. Cuestiones de arte y literatura. Barcelona: Península, 1975.
- MAZZOTTI, José A. y ZEVALLOS AGUILAR, Juan. (Coordinadores) Asedios a la Heterogeneidad cultural. Libro de homenaje a Antonio Cornejo Polar. Philadelphia: Asociación Internacional de Peruanistas, 1996.
- MENKE, Christoph. La soberanía del arte: La experiencia estética según Adorno y Derrida. Madrid: Visor, 1997.
- MILLIET, María Alice. Tarsila do Amaral e Di Cavalcanti: mito e realidade no modernismo brasileiro. Catálogo de exposición. Sao Paulo: Museu de Arte Moderna, 2002.

-
- MONGUIÓ, Luis. César Vallejo. Vida y obra. Lima: Perú Nuevo, 1952.
- MORAÑA, Mabel (Editora). Indigenismo hacia el fin del milenio. Homenaje a Antonio Cornejo Polar. Pittsburgh: Biblioteca América/Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1997.
- NEALE-SILVA, Eduardo. César Vallejo, cuentista. Escrutinio de un múltiple intento de innovación. Barcelona: Salvat, 1987.
- NIETZSCHE, Friedrich. Así habló Zaratustra. Madrid: Alianza, 1985.
- NUGENT, José Guillermo. El conflicto de las sensibilidades. Propuesta para una interpretación y crítica del siglo XX peruano. Lima: Instituto Bartolomé de Las Casas, 1991.
- OBANDO MORÁN, Octavio J. Ocaso de una impostura. El fracaso del paradigma intelectualista de la filosofía en el Perú. Lima: Fondo Editorial del Pedagógico San Marcos, 2003.
- ORREGO, Antenor. Mi encuentro con César Vallejo. Bogotá: Tercer Mundo, 1989.
- ORTEGA Y GASSET, José. La deshumanización del arte y otros ensayos estéticos. Madrid: Revista de Occidente, 1962.
- OSORIO, Nelson. El futurismo y la vanguardia literaria en América Latina. Caracas, Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 1982.
- Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria latinoamericana. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1988.
- OVIEDO, José Miguel. "La escritura crítica". En: Fórnix, N° 3/4, Lima, julio de 2004, pp. 206-212.
- PAOLI, Roberto. Poesie, di César Vallejo. Editorial Lerici, Milano, 1964. Citado por Enrique Ballón Aguirre, en Vallejo como paradigma – Un caso especial de escritura. Lima: INC, 1974.
- PAZ, Octavio. Los hijos del limo. Bogotá: Oveja Negra, 1985.
- México en la obra de Octavio Paz. III: Los privilegios de la vista (Arte de México). México: FCE, 1987.
- PERNIOLA, Mario. La estética del siglo veinte. Madrid: Antonio Machado Libros, 2001.
- PÉRUS, Françoise. Literatura y sociedad en América Latina: El modernismo. La Habana: Casa de las Américas, 1976.
- PODESTÁ, Guido. César Vallejo: su estética teatral. Minneapolis/Valencia/Lima: Institute for the study of ideologies & literature/Instituto de cine y radio-televisión/UNMSM, 1985.
- Desde Lutecia: Anacronismo y modernidad en los escritos teatrales de César Vallejo. Berkeley: Latinoamericana, 1994.
- POE, Edgar Allan. Carta a Lowell, 1844.
- POGGIOLI, Renato. Teoría del arte de vanguardia. Madrid: Revista de Occidente, 1964.
- POUND, Ezra. Cantares Completos. México: Joaquín Mortiz, 1986, p. 730.
- QUIJANO, Aníbal. Imperialismo, clases sociales y estado en el Perú: 1890-1930. Lima:

- Mosca Azul, 1985.
- Modernidad, identidad y utopía en América Latina. Lima: Sociedad & Política, 1988.
- RAMA, Ángel. La ciudad letrada. Hanover: del Norte, 1984.
- Transculturación narrativa en América Latina. México: Siglo XXI, 1985.
- RICHTER, Jean Paul. Introducción a la estética. Madrid: Verbum, 1991.
- RICO, Francisco. El sueño del humanismo: de Petrarca a Erasmo. Madrid: Alianza, 1993.
- SALAZAR BONDY, Augusto. Historia de las ideas en el Perú contemporáneo. Tomo I, Lima: Francisco Moncloa, 1967.
- SARLO, Beatriz. Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988.
- SCHWARTZ, Jorge. Las vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos. Madrid: Cátedra, 1994.
- SOBREVILLA, David. Repensando la tradición nacional I y II. Estudios sobre la filosofía reciente en el Perú. Lima: Amaru, Vol. I 1988, Vol. II 1989.
- César Vallejo, poeta nacional y Universal y otros trabajos vallejanos. Lima: Amaru, 1994.
- "Tradición y modernidad en la cultura y sociedad peruanas". En: SOBREVILLA, David & BELAÚNDE, Pedro (Editores). ¿Qué modernidad deseamos? El conflicto entre nuestra tradición y lo nuevo. Lima: Epígrafe, 1994, pp. 15-66.
- Introducción bibliográfica a César Vallejo. Lima: Amaru, 1995.
- La filosofía contemporánea en el Perú. Estudios, reseñas y notas sobre su desarrollo y situación actual. Lima: Carlos Matta, 1996.
- TAINÉ, Hipólito. Filosofía del arte. Barcelona: Iberia-Joaquín Gil, 1946.
- VALLEJO, César. Rusia en 1931. Reflexiones al pie del Kremlin. I y II Parte. Lima: Perú Nuevo, 1959.
- Rusia ante el segundo plan quinquenal. Lima: Labor, 1965.
- Contra el secreto profesional. Lima: Mosca Azul, 1973.
- El arte y la revolución. Lima: Mosca Azul, 1973.
- Obra poética completa. Lima: Mosca Azul, 1974.
- 114 Cartas de César Vallejo a Pablo Abril de Vivero. Lima: Juan Mejía Baca, 1975.
- "Piezas y escritos sobre teatro". Revista Peruana de Cultura, Segunda época, N° 1, INC, Lima, julio 1982, pp. 107-161. Nota preliminar y traducción de Carlos Garayar.
- Desde Europa. Crónicas y artículos (1923-1938). Lima: Fuente de Cultura Peruana, 1987.
- La cultura peruana – Crónicas. Lima: Mosca Azul, 1987.
- El romanticismo en la poesía castellana. Edición facsimilar. Trujillo: Universidad

-
- Nacional de Trujillo, 1988.
- Correspondencia completa. Lima: PUCP, 2002.
- VALLEJO, Georgette de. Allá ellos, allá ellos, allá ellos! Lima: Zalvac, 1978.
- VALVERDE, José María. Breve historia y antología de la estética. Barcelona: Ariel, 1998.
- VÉLEZ, Julio. "Estética del trabajo. Una alternativa a la vanguardia". En: Intensidad y altura de César Vallejo. Lima: PUCP, 1993.
- VERANI, Hugo. Las vanguardias literarias en Hispanoamérica. (Manifiestos, proclamas y otros Escritos). México: FCE, 1995.
- VERÁSTEGUI, Enrique. El motor del deseo: dialéctica y trabajo poético. Lima/Tacna: Mojinete, 1987.
- VICH, Cynthia. Indigenismo de vanguardia en el Perú: un estudio sobre el Boletín Titikaka. Lima: PUCP, 2000.
- VOLPE, Galvano Della. Historia del gusto. Madrid: Visor, 1987.
- WEBER, Max. La ética protestante y el espíritu del capitalismo. Buenos Aires: Orbis, 1985.
- WILDE, Oscar. Intenciones (Ensayos de literatura y estética). Madrid: Biblioteca Nueva, 1919.
- ZEVALLOS AGUILAR, Ulises Juan. Indigenismo y nación – Los retos a la representación de la subalternidad aymara y quechua en el Boletín ikaka (1926-1930). Lima: IFEA/BCRP, 2002.