

César Vallejo: una estética vitalista y orgánica en la fundación moderna de la poesía peruana

Alex Morillo Sotomayor

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Universidad Científica del Sur

Resumen

Este artículo propone una aproximación a las escrituras poética y ensayística de César Vallejo con el fin de reconocer una correspondencia intensa entre ellas, partiendo del hecho de que el proyecto literario del vanguardista peruano se constituyó en una de las propuestas que concentró los mayores y más logrados esfuerzos de reconceptualización de la poesía. Esta correspondencia se analizará a partir de la atribución eje de una estética vitalista y orgánica, que será expuesta como el fundamento de dicha reconceptualización, en el marco de la fundación moderna de la poesía peruana.

Palabras clave: César Vallejo; escritura poética; escritura ensayística; estética vitalista y orgánica; poesía peruana y modernidad.

Abstract

This article proposes an approximation to the poetic and essayistic writings of César Vallejo in order to recognize an intense correspondence between them, starting from the fact that the literary project of the Peruvian avant - garde was constituted in one of the proposals that concentrated the majors and more accomplished efforts of re-conceptualization of poetry. This correspondence will be analyzed from the attribution axis of a vitalist and organic aesthetic, which will be exposed as the foundation of this reconceptualization, within the framework of the modern foundation of Peruvian poetry.

Key words: César Vallejo; Poetic writing; essayistic writings; vitalist and organic aesthetics; Peruvian poetry and modernity.

La fundación de la modernidad en la poesía peruana se ha consolidado, con el tiempo, en un objeto de estudio importante que ha provocado aproximaciones destacadas por su rigurosidad y por los diversos accesos que nos ofrece. Se trata de preocupaciones que se han centrado, por ejemplo, en las particularidades contextuales que graficaron el tránsito del siglo XIX al siglo XX, en las múltiples estéticas influyentes detrás de las obras de los poetas fundadores, en las individualidades poéticas más representativas que encarnaron lo mejor de la modernización de nuestra literatura, y en la organización de estas figuras bajo criterios generacionales.

Sin embargo, es tiempo de revisar la historia de la etapa fundacional en cuestión. Revisarla para repensarla y reescribirla, con la ayuda de otros puntos de accesos, es decir, tomando en cuenta asuntos poco atendidos que nos pueden llevar a nuevas perspectivas, y por ende a nuevos alcances. Nos interesa explorar, en ese sentido, la configuración de una línea de pensamiento en torno a lo poético, como uno de los factores que modernizaron la poesía peruana, durante las primeras décadas del siglo XX. Esta línea de pensamiento tuvo entre sus agentes más activos a Manuel González Prada, José María Eguren, Abraham Valdelomar, César Vallejo, Alberto Hidalgo y Emilio Adolfo Westphalen, quienes forjaron una correspondencia intensa entre la escritura ficcional y la escritura ensayística, con el objetivo de construir un perfil renovado de la figura del artista-intelectual de cara a la creación y, de modo particular, de cara a la conceptualización misma de lo poético, bajo la conjetura de que en la poesía germina una forma de conocimiento en tensión con los saberes hegemónicos de la modernidad. Un conocimiento que remueve los otros desde una operación fundamental, a saber, el de movilizarnos en el lenguaje para diversificar y ampliar nuestra performance en él. Este estudio centra su interés en las escrituras que ofrece Vallejo, las cuales proponen, una visión orgánica y vitalista de la experiencia poética.

Es una consideración bastante extendida el afirmar que la cuestión humana es una carga de sentido que todos los registros del pensamiento vallejiano procesan con un énfasis particular. En la antología titulada *La poesía contemporánea del Perú*, de 1946, preparada junto a Javier Sologuren y Jorge Eduardo Eielson, y donde se reúnen a las voces más representativas de la emergente poesía peruana moderna –Martín Adán, Xavier Abril, José María Eguren, el mismo Vallejo, Carlos Oquendo de Amat, Emilio Adolfo Westphalen, Ricardo y Enrique Peña Barrenechea–, Salazar Bondy redondea la idea de esta manera:

Su consagración como primera palabra auténticamente fiel a la poesía, fiel en interrogante inagotable, no se funda en este o aquél pasaje en el que inserta un recuerdo del lar nativo o de la infancia campesina, sino en un inconfundible poder de seducir sin reparos al hombre libre de nacionalidad o bandería, en sí mismo. (Salazar Bondy 2014, p.281-282).

Cuando se desglosa esa carga de sentido, aparecen tres rasgos fundamentales de la poética vallejiana: a) el tono desgarrador con el que se profundiza sobre la naturaleza del hombre, estratégicamente materializado en un entrampamiento del lenguaje;

b) el posicionamiento vital en torno a una experiencia autóctona, potencializada hasta la consolidación de una visión andina del mundo, y c) el posicionamiento lingüístico de vanguardia que lo lleva a asumir el reto de la revitalización del idioma castellano. Cada rasgo se elabora desde una conciencia particular, de modo que se tiene una conciencia existencialista, una conciencia cultural y una conciencia lingüística, todas ellas profundamente entretreídas.

Pongamos a prueba el entretreído con la siguiente reflexión de José Carlos Mariátegui: la creación de Vallejo es “dolorosa y exultante”, sobre todo cuando consolida una nueva expresión del sentimiento indígena. Desde la materialización de ese sentimiento “se ve aflorar plenamente al verso mismo cambiando su estructura”. Por tales motivos, el americanismo en Vallejo es “genuino y esencial”, dado que la “nota india” no se inserta artificialmente, sino más bien se constituye en un elemento orgánico (Mariátegui, 1980, pp.308-316). De modo que el mensaje, la técnica y el lenguaje son factores que interpelan al lector, removiendo en este la percepción lineal que tenía sobre la palabra poética: digamos que la carga humana deja en un segundo plano la condición de depositaria de sentido de la palabra para exponerla como la pieza de una operación mayor en la que se comprometen fuerzas, materialidades, lógicas y expectativas. La estética vallejiiana del dolor no se agota como cuestión temática, ya que si la creación poética *duele* es porque transgrede su performance convencional –decir algo, cualquier cosa, que no sea sobre sí misma– en pos de una nueva performance que fuerza el *afloramiento* de los elementos, los actos, los agentes y la propia idea de lo poético, como recorridos por los que transitará la significación. En esa misma orientación, William Rowe afirma que el dolor es un elemento decisivo en la poesía de Vallejo, porque supera su escenificación habitual como contenido para provocar una “dramatización de la forma”. Por lo que, por un lado, se presta como la “fuerza universal” que desborda a la corporalidad del yo lírico con el afán de conectarlo con todo lo existente; y por otro, se presta como la “condición previa de todo sentido”, disponiendo al lenguaje como el lugar desbordado por una radicalización –una “máxima penetración”– de la materialización de las palabras, al mostrar la irreductible tensión entre los sonidos y los significados de estas, y al confrontar su funcionamiento social (Rowe, 2006, pp.13-18).

Retomando la reflexión de Salazar Bondy, la condición de primera palabra y la fidelidad poética son referencias sumamente sugerentes, pues sirven para estratificar las conciencias aludidas y tener en cuenta que tanto la conciencia existencialista como la conciencia cultural son las vías para el surgimiento de la tercera conciencia, aquella que desde la objetivación y reformulación de la palabra forja una exploración metapoética. En efecto, la poesía vallejiiana desmonta la imagen del hombre hasta cristalizarla en una subjetividad, racional y afectivamente inducida, que traduce sus intervenciones al lenguaje en un gesto creativo esencialmente contestatario, en una época donde las palabras se convirtieron en los instrumentos del control político y social de una maquinaria global legitimada por la utopía del progreso. Vallejo gira en sentido contrario a las palabras, para mostrarlas desde su condición de lenguaje

–punta del iceberg de la maquinaria– hasta su condición de materia, y ahí mismo repensar la distancia entre ambas condiciones con el fin de tentar una auténtica fuerza cognitiva y comunicativa.

Resulta oportuno recordar, para comprender la funcionalidad del entretejido de las conciencias vallejianas, la aspiración vanguardista que germinó en los ismos históricos y se ramificó en el escenario americano. Como sabemos, la problematización del *status* del arte en una sociedad burguesa que para, el cierre del siglo decimonónico, había codificado su legitimación a partir de las fuerzas productivas, las innovaciones técnicas y tecnológicas y las dinámicas comerciales, es el punto de partida para las manifestaciones contestatarias de vanguardia. El desmontaje y la reinención de dicho *status*, que giraba en torno a la “racionalidad de los fines” –racionalidad instrumental bandera de la maquinaria capitalista–, tenían como objetivo restituir la practicidad del arte, esto es, “organizar, a partir del arte, una *nueva praxis social*” (Burger, 1997, p.104). La *novedad estética* apuntaba a *desmoldar* y *remoldar* las condiciones modernas de la sensibilidad del hombre, en sentido general, y de manera más específica rediseñar los procesos y los alcances de la producción y la recepción de la obra de arte, del mismo modo explorar el potencial creativo de aquella cotidianidad que había empeñado su organización a la maquinaria.

La experiencia de Vallejo en Europa, y en especial el registro que realiza del sistema-mundo socialista ruso, nos acerca al poeta que repensó el arte como desencadenante de una reingeniería vital, en sintonía con algunas de las coordenadas vanguardistas. Vallejo escribió un número considerable de reportajes y ensayos donde registró el pensamiento y la acción del obrero ruso: las rutinas cotidianas, las modalidades y las condiciones de trabajo, el rol fundamental de la clase proletaria en el proyecto socialista, la tecnificación como requisito imprescindible para el desarrollo productivo, social y cultural de un estado socialista, entre otros aspectos. Cuando tenía la oportunidad de entrevistar a un trabajador o cuando asistía a algún Club Obrero, recogía la visión de expansión revolucionaria de la clase proletaria, que sobrepasaba cualquier sentimiento nacionalista, y reconocía su mayor realización social y productiva en la experiencia fundamental del trabajo. Lo particular de esto es que Vallejo ofrece diversos pasajes donde reviste la productividad del proletariado ruso con una mirada estética. Se admira, por ejemplo, del despliegue coreográfico que advierte en las faenas de las obreras rusas que trabajaban al margen del río Niéper:

Empieza el trabajo. Tras el reparto de útiles y herramientas y una rápida revista de las obreras, éstas se dispersan, por equipos, siguiendo, sin duda, un croquis establecido de antemano por invisibles técnicos. A los minutos, vemos en torno nuestro una multitud de cuerpos sometidos a diversos movimientos, con distinto ritmo y en tiempos diferentes. Las obreras operan directamente sobre la tierra. Apenas las separa de ésta un objeto casi insignificante: la herramienta (Vallejo, 2002a, p.259).

El fragmento, que pertenece al reportaje “La dialéctica y la mano de obra”, es una descripción que bien puede encajar en la observación de una danza, una escena teatral o un gesto performático. Se tiene así al agente creativo, el artista-obrero que toma su recurso de intervención –la herramienta para la faena, el vestuario para la danza, la utilería para la escena– para transformar o *producir* la dimensión del soporte –la tierra, el escenario, el cuerpo–, hasta conseguir un verdadero lenguaje que dinamiza y estrecha, vale decir socializa –la convivencia entre las obreras–, el vínculo entre el artista y los receptores. De la circunstancia narrada se puede destacar, además, tres factores que serán determinantes para la conceptualización vallejana que enlaza arte y sociedad: la colectividad, la disciplina y el ritmo. Se trata de factores transversales que potencializan y a la vez organizan todas las labores del hombre.

La mano de obra de las trabajadoras rusas se dialectiza en el pensamiento de Vallejo cuando de la descripción de la jornada del día se extrae la idea de un accionar continuo que reúne todas las tareas del proletariado, incluyendo el arte, con el fin de edificar la realidad socialista que estas mujeres y estos hombres desean. Precisamente, dentro del imaginario soviético de la época, el arte era asumido como un proceso realmente democrático que promovía la descentralización espiritual del país, en favor de la clase proletaria o “masa socialista” que protagonizó una gran revolución económica.¹ En ese sentido, el arte se constituía en una actividad esencial, mas no decorativa, del engranaje social, y su fundamento se encontraba repartido en las múltiples facetas productivas del hombre.

La clase proletaria, o la “humanidad de base”, toma distancia del intelectualismo burgués hundido en el “vicio de la abstracción por la abstracción”.² Este distanciamiento del que nos habla Vallejo es importante por dos motivos: primero porque revela la coincidencia entre la expectativa vanguardista por un arte que, restituida en su practicidad, es capaz de reconfigurar las dinámicas sociales, y el fundamento ideológico socialista que adoptó el poeta de Santiago de Chuco. Y segundo, porque nos acerca a la “función finalista” del pensamiento que, desde la dialéctica vallejana, consiste en desgajarlo del carácter contemplativo y abstracto referido líneas arriba y devolverle su verdadera trascendencia para los intereses y las necesidades concretas del hombre. En otro texto titulado “Función revolucionaria del pensamiento”, el autor señala que dicha revolución niega la intelectualidad pura detrás del arte y confía en que el conjunto de ideas que se cocinan en los discursos estéticos promueva la transformación de las dinámicas que diseñan el trajín cotidiano. Por ello, para Vallejo la obra de un artista-intelectual es “vitalista”, dado que interviene con una sensibilidad removedora la realidad circundante; y es contestataria en vista de que representa un “peligro” para los órdenes –leyes o modelos de vida– que regulan la rutina del ciudadano (Vallejo, 2002d, p.371). Veamos cómo se signa esta sensibilidad vitalista y contestataria en el poema “Un hombre pasa con un pan al hombro”:

1 En «El arte y la revolución» (Vallejo, 2002b, pp.252-253).

2 En «El fuego pasional y racional» (Vallejo 2002c, pp.288-289).

Un hombre pasa con un pan al hombro
¿Voy a escribir, después, sobre mi doble?

Otro se sienta, ráscase, extrae un piojo de su axila, mávalo
¿Con qué valor hablar del psicoanálisis?

Otro ha entrado en mi pecho con un palo en la mano
¿Hablar luego de Sócrates al médico?

Un cojo pasa dando el brazo a un niño
¿Voy, después, a leer a André Bretón?

Otro tiembla de frío, tose, escupe sangre
¿Cabrán aludir jamás al Yo profundo?

Otro busca en el fango huesos, cáscaras
¿Cómo escribir, después del infinito?

Un albañil cae de un techo, muere y ya no almuerza
¿Innovar, luego, el tropo, la metáfora?

Un comerciante roba un gramo en el peso a un cliente
¿Hablar, después, de cuarta dimensión?

Un banquero falsea su balance
¿Con qué cara llorar en el teatro?

Un paria duerme con el pie a la espalda
¿Hablar, después, a nadie de Picasso?

Alguien va en un entierro sollozando
¿Cómo luego ingresar a la Academia?

Alguien limpia un fusil en su cocina
¿Con qué valor hablar del más allá?

Alguien pasa contando con sus dedos
¿Cómo hablar del no-yó sin dar un grito?

(Vallejo, 1988, pp.215-216).

Los pares versales se articulan a partir de una franca tensión. Los primeros versos de cada estrofa se erigen en la radiografía de una sociedad que mientras más subjetividades, expone, más desgarradora se muestra. Este repertorio de subjetividades está marcado por la desigualdad social en términos de lo precario, lo agónico y lo marginal. El tono impersonal agudiza el desgarramiento, toda vez que *ese otro*, señalado en una circunstancia específica, puede caer en las demás circunstancias, de modo que el dramatismo de las escenificaciones estaría en la irremediable alternancia de los des-

tinios. La subjetividad que las observa, la del hablante lírico, experimenta también su irremediable alteración: “Otro ha entrado en mi pecho con un palo en la mano”, una imagen clave que revela precisamente cómo la intimidad lírica parece no contenerse ya en su individualidad y en una aparente distancia cómoda, mientras las otras subjetividades se van filtrando en ella, una filtración que es activada por cada una de las interrogantes que se concentran en los segundos versos de cada estrofa.

Una cadena metonímica de causas y efectos revela que la filtración de esos otros en el Gran Yo se intensifica hasta conseguir la fragmentación de la individualidad lírica, lo que a su vez prepara el terreno para un desdoblamiento irremediable: la individualidad pone en la mira su propia posición respecto a lo que observa, es decir, cómo se enfrenta racional y afectivamente a lo observado, y a partir de ello parece preguntarse por el rol que cumple el lenguaje a la hora de expresar esas realidades. El hablante lírico se desdobra en definitiva para objetivar la naturaleza y los recursos de su constitución identitaria. Desde las interrogantes problematiza, en efecto, las acciones que habitualmente configuran su socialización: el escribir, el hablar y el leer. Y si las problematiza son porque solo han conseguido alimentar un ego culto, competitivo, obsesionado por la abstracción y por el tecnicismo, que ensaya su impostura desde los diversos campos del saber que son mencionados. Son acciones que tras ser puestas en cuarentena por las interrogaciones son signadas en el poema como el entrapamiento del sentido humanista, pues sirven para profundizar la naturaleza del hombre, pero al mismo tiempo alejan a su portador de la realidad inmediata donde convive con otros hombres.

La fragmentación autoinducida del hablante lírico es parte de la operación dialéctica que caracteriza al pensamiento revolucionario vitalista del que nos habla Vallejo, pues dicho hablante se escinde y objetiva tales acciones para revitalizarlas, esto es, para operar sobre ellas y reintegrarse a través de ellas desde una renovada expectativa de organicidad. Y curiosamente al pragmatizarlas, al aterrizarlas desde la abstracción, no les resta valor, todo lo contrario, el recorrido que lleva a cabo sugiere que ha superado dicha abstracción desde una sensibilidad que ha sido capaz de objetivar su forma de significar el mundo, y por lo tanto de realizar un reingeniería de los alcances cognitivo y comunicativo de esas acciones del lenguaje.³

3 Otras imágenes poéticas representativas que concentran esta expectativa vitalista son la del libro que retoña del cadáver tras la batalla, en el poema “Pequeño responso a un héroe de la República”, y del cadáver que vuelve a la vida después de que todos los hombres del mundo se reúnen para demandárselo, en el poema “Masa”. La primera plantea la tensión entre dos materializaciones opuestas en su destino: la desintegración del cadáver que termina de morir en la conciencia de los que lo contemplan —“y corpórea y aciaga entró su boca en nuestro aliento”— y el libro que contiene acaso los sueños que el héroe escribía o leía y que quedan como la única realidad tras la práctica fantasmal del hombre aniquilando a otro hombre, una realidad que buscará hacerse un lugar —retoñar— en medio del lenguaje de la muerte, que es el olvido (Vallejo, 1988, pp.245-246). Y en la segunda imagen se advierte el código vitalista vallejiano cuando se le otorga un poder sobrenatural a la voz colectiva que hace retroceder a la muerte. Desde luego, la gran muerte que ha sido metafórica aquí va más allá de la escena bélica y es la que somete a los hombres al in-

La revitalización y la organicidad tienen un desenlace muy estratégico en la última imagen del poema, donde el grito irrumpe con su potencia disonante para invertir las condiciones del lenguaje, trayéndose abajo la consagración académica de la palabra y elevando su resonancia ruidosa como la alternativa elegida para *cantar* lo humano, o lo que queda por decir de él. El grito, por lo tanto, es el único lenguaje que queda en pie, por debajo de todas las demás expresiones que han sido desactivadas por la carga emotiva de la subjetividad lírica. En la poesía de Vallejo, la carga emotiva opera como un *exceso* que extralimita las condiciones del ser, comprometiendo su integridad, desdibujando su naturaleza prensil frente al lenguaje, volviéndolo tan permeable que las palabras también se comportan como un *exceso* que lo atraviesa y lo sobrepasa. Esta es, dicho sea de paso, otra manera de comprender la vitalidad en la escritura poética vallejiana, pues la intención de exponer aquel desencuentro de excesos responde a la necesidad de sobrepasar la idea de lenguaje y llegar a la materia verbal, cuyo devenir irreductible e inaprensible se apresta como el paso obligado si se busca la reinención del hombre. El entrapamiento del lenguaje, bajo la lupa poética de Vallejo, es su versión más expresiva.⁴

Son conocidos los instantes de la lírica vallejiana en los que la subjetividad rompe en crisis cuando se enfrenta a prácticas como la escritura y el habla: expulsando espuma, atorándose, sondeando lo más instintivo en ella –“me siento puma”–, escindiéndose entre la intención y la imposibilidad a través de una voz retraída hasta su realización balbuceante –“la toz hablada”–, a todo esto hay que sumar el arrebató autófágico que se presta como la señal de una subjetividad que no ha resuelto su anclaje y despliegue social mediante las prácticas aludidas: “Vámonos, pues, por eso, a comer yerba,/ carne de llanto, fruta de gemido,/ nuestra alma melancólica en conserva”.⁵ En otro poema la autofagia aparece como sigue: “¡Y si después de tantas palabras,/ no sobrevive la palabra!/ ¡Si después de las alas de los pájaros,/ no sobrevive el pájaro parado!/ ¡Más valdría, en verdad,/ que se lo coman todo y acabemos!”.⁶ Este par de textos de *Poemas Humanos* sugiere, por un lado, una intensificación de la crisis, dado que de la deglución de una individualidad se pasa a la deglución de bocas múltiples que arrasan con el mundo. La destrucción total es el resultado de una subjetividad lírica que ha radicalizado su angustia respecto a la experiencia que le depara el lenguaje, una experiencia que parece reducirse al amontonamiento y a la aceleración, rasgos palpables de una realidad moderna moldeada por el ruido. Y por otro lado, el

dividualismo más desenfadado, el mismo que ha sido revestido con el nombre del progreso en el marco de la modernización capitalista. Las palabras que retumban sobre el cuerpo muerto son las que, desde la sensibilidad poética, liberan otra batalla, la que aspira a construir una verdadera experiencia de comunidad entre los hombres y que se ve graficada en la última escena del poema: el que acaba de recobrar la vida abraza al primer hombre y se echa a andar. (pp.247-248).

4 Se toma como referencia la idea del exceso trabajada por Roberto Paoli, quien apunta: “El discurso de Vallejo guarda siempre un máximo de tensión, como si fuere producto de la experiencia de un exceso, que sólo puede traducirse en otros excesos: exceso del lenguaje...” (Paoli, 1988, p.950).

5 En “Intensidad y altura” (Vallejo, 1988, pp.183-184).

6 En “¡Y si después de tantas palabras...” (Vallejo, 1988, pp.194-195).

contraste entre esa palabra que no se sabe si sobrevivirá y las “tantas palabras” muestra otra tensión importante en la estética vallejiana, a saber, entre una intuición sobre el mundo –basada en el ideal de lo unitario, eterno, infinito y universal, y capaz de ser resumida en una sola palabra– y las palabras que deberían materializar dicha intuición, consistencias caracterizadas por su limitación y su dispersión.⁷

La extralimitación del ser y su proceso doble de fragmentación y desdoblamiento brinda ejercicios metapoéticos interesantes, como ocurre con el siguiente texto en el que es determinante la fuerza deconstructiva de las interrogantes:

¿Qué me da, que me azoto con la línea
y creo que me sigue, al trote, el punto?

¿Qué me da, que me he puesto
en los hombros un huevo en vez de un manto?

¿Qué me ha dado, que vivo?
¿Qué me ha dado, que muero?

¿Qué me da, que tengo ojos?
¿Qué me da, que tengo alma?

¿Qué me da, que se acaba en mí mi prójimo
y empieza en mi carrillo el rol del viento?

¿Qué me ha dado, que cuento mis dos lágrimas,
sollozo tierra y cuelgo el horizonte?

¿Qué me ha dado, que lloro de no poder llorar
y río de lo poco que he reído?

¿Qué me da, que ni vivo ni muero?

(Vallejo, 1988, pp.192-193).

Sale a nuestro encuentro otra vez una organización hecha a partir de pares versales, lo que ofrece una mayor dinamización de los sentidos. La paridad, en efecto, agiliza la operación deconstructiva que la mirada metapoética pone en marcha. La composición inicia con una figuración metonímica de causa y efecto, debido a que el primer par versal se erige en la estimulación que provoca la proliferación de los demás

7 Se rescata la última tensión de la propuesta de análisis de Américo Ferrari, quien advierte justamente una gran riqueza de significación en este tipo de poemas: “En el umbral de ese callejón sin salida que representa la limitación y la dispersión de las palabras frente a la infinitud y a la unidad de la intuición poética, se requiere toda la fuerza y el heroísmo de un gran poeta para ir más allá del silencio”. Luego añade: “Se trata, pues, de buscar un equilibrio entre el mundo finito de las palabras y el universo infinito de la intuición poética, que se traduce directamente en emoción. Este equilibrio es una tensión”. (Ferrari, 1997, pp.206 y 208).

pares. En este primer par se reconoce a una subjetividad lírica que ha sido objetivada por el propio acto de la escritura, lo que supone una inversión interesante, pues si en otros casos era la subjetividad persiguiendo a la significación mediante el gesto prensil de la escritura, ahora es la misma materialidad significativa –“la línea” y “el punto”– la encargada de acorralar a la subjetividad. El lenguaje, desde esta perspectiva, cumple más que nunca con ser el entrampamiento del ser, entrampamiento que se vuelve más crítico debido al componente rítmico que se señala en el segundo verso –“al trote”– y que exhibe siempre su fuerza subversora. El factor rítmico moviliza el pensamiento y lo desancla del lenguaje, motivo suficiente para que este sea reactivado creativamente en la sensibilidad del hombre.

La fragmentación del hablante poético no se hace esperar: lo que sigue es una serie de inquisiciones desde una sensibilidad oscilante que da la impresión de descubrirse para sí la corporalidad que la contiene. Para ello tiene que nombrar dicha corporalidad, hacerla materialidad humana desde las palabras; pero al parecer estas palabras solo atinan a signar la dispersión de aquella materialidad, a desmantelarla desde sus esencialismos y exterioridades –“¿Qué me da, que tengo ojos? / ¿Qué me da, que tengo alma?”–; esto es sumamente subversor si nos fijamos en el acto del nombrar, el cual ya no cohesiona y ordena los sentidos, sino más bien los enrarece, los hace friccionar. Lo que queda es un cuerpo huérfano sin un lenguaje que lo ordene, lo que queda es vaciamiento y nostalgia de consistencia humana, que por extensión sugiere la brecha insalvable que lo separa de los demás hombres: “¿Qué me da, que se acaba en mí mi prójimo”. Sin embargo, el entrampamiento desde la fuerza deconstructiva de la interrogante –que tiene en la lógica antitética su mayor radicalización: “¿Qué me ha dado, que lloro de no poder llorar/ y río de lo poco que he reído?”– instaura la dialéctica vitalista vallejana, y con ella surge la posibilidad de transformar la vacilación, la sensación de la orfandad y de vacío, en una forma de conocimiento. Así, dudar del cuerpo implica también renombrarlo, y renombrar implica a su vez disponer lo resignado para otros, de modo que el hablante poético está en la búsqueda de un renovado anclaje social desde un lenguaje que reaprende a producir conciencia sobre las palabras.

En diversas ocasiones Vallejo articula una reflexión en torno a las nociones de trabajo, creación, ritmo y sociedad. Un buen ejemplo de esta articulación es el texto “El cinema.-Rusia inaugura una nueva era en la pantalla”, donde comenta la película *La línea general*, de uno de los mayores exponentes del cine soviético, Sergei Eiseinstein, director también de la obra maestra *El acorazado Potemkin*. Vallejo afirma que la película propone una estética del trabajo, constatable no solo a nivel temático –el “mecanismo social” del trabajo que forja el sentido de la colectividad, el “drama social” provocado por la explotación y la distribución desigual y arbitraria de la riqueza, las características del “mito de la producción”, la tecnificación industrial, la participación del aparato estatal–, sino también a nivel de la composición, puesto que las imágenes logradas, los medios empleados, la técnica cultivada y los fines perseguidos en la obra consiguieron revolucionar el lenguaje filmico de la época. Del acercamiento a la pe-

lícula se desprende la consideración vallejana de que el trabajo es “el gran recreador del mundo, el esfuerzo de los esfuerzos, el acto de los actos” (Vallejo, 2002e, p.152).

Lo primero que salta a la vista es la elección crucial, por parte del poeta, de exponer la idea del trabajo en términos de un acto creador matriz, de modo que para él la creación es la experiencia del ingenio y la fuerza revitalizadora que atraviesa todas las facetas del hombre. El potencial creativo del trabajo pasa por dinamizar y engranar todas las actividades del hombre hasta consolidar el aparato social que le brinde las coordenadas para su devenir histórico. Solo desde esta perspectiva se entiende que la faceta artística es una de las versiones más significativas y reveladoras de dicho potencial, por ello Vallejo no duda en afirmar que el trabajo es la “sustancia primera, génesis y destino sentimental del arte” (ídem). Por otro lado, en la reflexión de Vallejo hay lugar para el ritmo, con el fin de elevarlo a la condición de un fundamento importante dentro de la idea de trabajo como creación matriz: “No es la masa lo más importante, sino el movimiento de la masa, como no es la materia la matriz de la vida, sino el movimiento de la materia (desde Heráclito a Marx)” (ídem). El ritmo es de carácter dialéctico en la medida de que está en el centro de la dinamización productiva de la sociedad y en el centro de la fuerza creadora del poema. El ritmo, en ese sentido, restituye la organicidad del estatuto ficcional del quehacer poético, toda vez que provoca en todo momento el engranaje de ambos centros.

En el texto aparece, además, una valoración bastante llamativa que ilustra las expectativas revolucionarias del autor: la evolución tecnológica que llegó con el cine hablado no se constituyó en un aporte significativo para la estética fílmica rusa, dado que la inclusión del factor de la palabra a viva voz, y por ende la configuración del nivel dialógico, generaba filtros idiomáticos e imponía barreras culturales que separaban a los pueblos (ibíd. p.147). El mismo reparo tuvo para la poesía, cuando en otras ocasiones expresó su deseo de que la palabra dedicada a los trajines de la ficción poética supere algún día su realidad idiomática y produzca una emoción universal desde un lenguaje unificado. Más allá del carácter utópico de este tipo de observaciones, lo cierto es que se advierte la expectativa por un lenguaje estético universal capaz de deconstruir, a gran escala, las ideas de arte y sociedad. Problemáticas de esta complejidad se constituyeron seguramente en las estimulaciones necesarias para que poetas como Vallejo comprendieran que la dimensión social de la palabra era el blanco ideal para accionar la revitalización de la misma. Y su estrategia ya la conocemos: abordar a la palabra no como la abstracción y la sistematización de un lenguaje, sino como la practicidad y el dinamismo de una materialidad verbal, y desde este estado último repensar su reingeniería, su función renovada. Por ello, no es extraño encontrar la siguiente afirmación en notas como “Universalidad del verso por la unidad de las lenguas”:

Un poema es una entidad vital mucho más orgánica que un ser orgánico en la naturaleza. A un animal se le amputa un miembro y sigue viviendo. A un vegetal se le corta una rama y sigue viviendo. Pero si a un poema se le amputa un verso, una palabra, una letra, un signo ortográfico, muere. (Vallejo, 2002f, p.408).

Para entrar a los dominios ficcionales del poema, la palabra debe quitarse el rótulo de lenguaje (desacomodarse de su agresiva lógica excluyente y jerarquizante) y ofrecerse como *materialidad pura*, esto es, como una consistencia de sentidos permeable, redireccionable, el lugar del ensayo y del error, la zona donde se abisman las expectativas cognitivas y comunicativas. De esta manera, el potencial vital y orgánico de la palabra depende, en gran medida, de la resocialización del hombre que logre desde los desmontajes y ensamblajes más creativos del lenguaje. Lo interesante de esta resocialización en la poesía de Vallejo es que se la concibe desde una visión más amplia en la que aparecen otras circunstancias y agentes sociales: «Vi que en tus sustantivos creció yerba» se lee en un poema dedicado al proletario bolchevique.⁸ O cuando se trata de graficar la situación de los mineros, los llamados “creadores de la profundidad”, hallamos estos versos:

¡Crezcan la yerba, el liquen y la rana en sus adverbios!
[...]
¡Son algo portentoso, los mineros
remontando sus ruinas venideras,
elaborando su función mental
y abriendo con sus voces
el socavón, en forma de síntoma profundo!⁹

En los hombres de socavón vibra la fuerza creadora, motivo suficiente para eclipsar su labor con la del poeta. La superposición de estas imágenes proviene de una operación dialéctica que edifica la idea de un hombre multifacético en su productividad y forjador de una sensibilidad social siempre en movimiento. Para esta operación, el bolchevique, el minero y el poeta enuncian y accionan, desde habilidades y técnicas particulares, la refundación constante del sentido de colectividad. Las plantas y los animales que brotan de las voces de los mineros son las marcas que metaforizan un potencial creativo subversor, dado que el vigor mental y la capacidad inventiva no recaen en el típico agente social intelectual encerrado en sus abstracciones, sino más bien en los agentes y en los oficios que construyen comunidad desde las prácticas cotidianas más demandantes de valor y entrega. La mirada poética vallejana desactiva la mirada restrictiva que ve en estos agentes una *mano de obra*, cuyo único lenguaje dispuesto para la construcción de la sociedad se limita al despliegue físico; por encima de la mano está en realidad la voz que *abre el socavón*, vale decir, la voz que explora las fibras de integración *más hondas* entre los hombres. Este poema, en suma, saca a relucir la función finalista del pensamiento revolucionario del que habla Vallejo y con el que se reconceptualiza la poesía a partir de un sentido más englobante de productividad.

Se había señalado al inicio que el mensaje, la técnica y el lenguaje son los tres factores que, entretreídos, interpelan al lector desde la conciencia metapoética que se edifica en los poemas de Vallejo. Toca ahora realizar un apunte necesario sobre la

8 En “Salutación angélica” (Vallejo, 1988, p.154).

9 En “Los mineros salieron de la mina” (ibíd, pp.156-157).

técnica y su inclusión *productiva* en la configuración de su estética vitalista. Cuando Vallejo observa que la productividad moderna se consagra a través de la sofisticación y masificación de las técnicas, lo que se traduce en el poder de mediación de las máquinas entre el hombre y el progreso, alza la voz crítica frente a la idealización, en código divinizador, del rol de aquellas en la sociedad y, de forma más concreta en el imaginario de los artistas. Afirma que las máquinas no deben ser elevadas como los signos absolutos de la belleza y del poder dentro de las dinámicas modernizadoras, justo donde los hombres corren el peligro de mimetizarse en rutinas laborales esclavizadoras. Se lee en unos versos de Vallejo, por ejemplo: “Crece la desdicha, hermanos hombres, / más pronto que la máquina, a diez máquinas”.¹⁰ Las máquinas merecen más bien un lugar dentro de las manifestaciones estéticas del artista revolucionario como las construcciones que revelan una “mayor eficiencia creadora”, desde su innegociable condición de instrumentos de producción económica.¹¹ Dicha eficiencia, en efecto, debe rescatar de la tecnificación de las invenciones materiales un gesto de integración, de cercanía, entre los hombres, antes que la explotación y la concentración individualizadora de la riqueza, signos patentes de la lógica capitalista.

Ahora bien, en cuanto a la tecnificación de la obra de arte, cabe recordar la postura de Mariátegui, en sintonía con el pensamiento vallejiano: no todo arte nuevo es revolucionario. El Amauta advirtió que el mundo contemporáneo estaba regido por dos tipos de almas: las revolucionarias y las decadentes. Solo las primeras tienen el temple necesario para producir un arte nuevo en el que se complementa técnica y espíritu.¹² Técnica menos espíritu es solo novedad, trazo irreverente. En cambio, cuando el espíritu –la sensibilidad, la visión– hace de la técnica la estrategia de sentido que resocializa a los agentes involucrados, pone a pensar al artista y al público en la condición y en la expectativa de interacción con que llegan al contacto. Y el ponerlos a pensar de ese modo es, a final de cuentas, una manera de recobrar la organicidad de la experiencia artística.

Sostendrá Vallejo, por su parte, que el grado de innovación técnica en la poesía que funda una estética vitalista y orgánica a inicios del siglo XX no pasa solo por

10 En “Los nueve monstruos” (ibíd., p.170).

11 En “Estética y maquinismo”, donde arremete contra los cantos futuristas de Marinetti porque se limitan a la exaltación de la novedad tecnológica (Vallejo, 2002g, pp.402-403). Esta postura crítica de Vallejo se debe a la defensa de la organicidad del hacer y del pensar del hombre, que dicho sea de paso sirve para criticar a otros ismos, como se aprecia de modo contundente en “Autopsia del superrealismo”, donde ubica al surrealismo como parte de una tendencia de época que fracciona desmedida, efímera y superficialmente los saberes y las actividades en la sociedad capitalista, lo que probaría la decadencia espiritual de esta. Vallejo encuentra en el surrealismo todas las señales del paradigma decadente que abre el siglo XX: la elaboración de una fórmula estilística y su estandarización –“simple fábrica de poemas en serie”–; la inclinación anarquista y nihilista –pese a su acercamiento a los ideales marxistas–; su anquilosamiento académico al no transformar la crisis moral e intelectual, fuente principal para sus expresiones, y la desagregación promovida entre sus propios miembros (Vallejo, 2002h).

12 En “Arte, revolución y decadencia” (Mariátegui, 1979, p.18).

incorporar los vocablos que representan las nuevas prácticas económicas, científicas, políticas y sociales que conducen el destino de las sociedades modernas. Si bien estas incorporaciones suponen la ampliación y el enriquecimiento del registro poético, conformarse con estas, evidencia un enfoque restringido que aísla al recurso lingüístico, concentrando el valor de la novedad en esa reducción expresiva. Un lenguaje poético vitalista y orgánico demanda, en cambio, un enfoque realmente integrador que ubique a la palabra como el elemento de una tecnificación capaz de producir una “sensibilidad auténticamente nueva”. Y esto ocurre cuando la imaginería en el interior del poema se dispone como la experiencia de sentido que resocializa a la comunidad receptora al ensayar con ella una nueva conceptualización del progreso que alienta el reposicionamiento del hombre frente a la razón y al lenguaje:

El radio, por ejemplo, está destinado, más que a hacernos decir “radio”, a despertar nuevos tempestades nerviosas, más profundas perspicacias sentimentales, amplificando evidencias y comprensiones y densificando el amor. La inquietud entonces crece y el soplo de la vida se aviva. Esta es la cultura verdadera que da el progreso. Este es su único sentido estético y no el de llenarnos la boca de palabras flamantes. Muchas veces las voces nuevas pueden faltar. Muchas veces, el poema no dice “avión”, poseyendo sin embargo, la emoción aviónica, de manera oscura y tácita, pero efectiva y humana. Tal es la verdadera poesía nueva. (Vallejo, 2002i, p.435).

Este fragmento de “Poesía nueva” es profundamente revelador. En él encontramos, efectivamente, la resignificación de la idea de progreso, tan cara para el sistema-mundo moderno, despojándola de su cliché consumista-materialista –la posesión material codifica al individuo y lo devuelve a la sociedad convertido en *un grado* de clase y empoderamiento económico–, y reconfigurándola como aquella experiencia comunitaria de dinamización, extralimitación y potencialización del lenguaje. De modo que si el arte poético de la época aspiraba a una reorganización de la praxis vital del hombre, como reclamaba el espíritu vanguardista, no lo lograría solo haciéndose *un* lugar y desacomodando la posición conquistada de las otras formas de conocimiento que organizan y norman dicha praxis; sino también proponiendo, con una novedosa e impredecible carga significativa, un conocimiento sobre el lenguaje, lo que a su vez supone un conocimiento sobre los demás conocimientos. Entonces, con la poesía tenemos una metaconciencia, un metalenguaje, un metaconocimiento: las caras de un mismo acontecimiento que nace de una de las vías más deconstructivas de la razón: la ficción.

La reconceptualización del progreso se apoya, por otro lado, en un fundamento rítmico que aparece otra vez para justificar la idea de poesía que defiende Vallejo. En frases como “tempestades nerviosas” y “emoción aviónica” se reconocen las marcas de una estética de la vibración y del movimiento. Será una premisa de esta estética que la integración de los hombres mediante la palabra poética viene a ser, entonces, una *conquista rítmica* de la razón y del lenguaje. En otros escritos, la estética vallejana en cuestión llamará “tono” o “timbre humano” a la energía intraducible que da cuerpo y consistencia al poema, y que reúne y organiza a las palabras gracias a los

“movimientos emotivos” del poeta, donde la técnica está al servicio de la vitalidad y la organicidad, y no al revés.¹³ No importa, en consecuencia, qué mundo posible quiera edificarse en el interior del poema, este siempre maquinará una reingeniería de los agentes, de los elementos y de la misma idea de poesía involucrada en el dominio textual. El ritmo, así, se constituye en una de las máximas realizaciones de la tecnificación poética moderna. El ritmo, así, se despliega como el punto de encuentro entre el hombre y la palabra. Desde la reinención rítmica de la palabra, Vallejo diseñará la proyección de una sensibilidad social universal: “Hacedores de símbolos, presentaos desnudos en público y sólo entonces aceptaré vuestros pantalones./ Hacedores de imágenes, devolved las palabras a los hombres”.¹⁴

Retomamos, para concluir, “Función revolucionaria del pensamiento”, con el fin de acercarnos a otra idea importante de Vallejo: la función política del pensamiento revolucionario debe crear una doctrina y debe generar una práctica de la misma. El intelectual debe ser un creador y un actor de su pensamiento. Y debe ser el agente que reaccione contra las formas tradicionales de producción del pensamiento en pos de nuevas formas y procesos de creación intelectual (Vallejo, 2002d, pp.371-372). Extrapolando estas consideraciones al terreno del arte poético, nos animamos a sostener que fue parte de la fundación de la modernidad de la poesía peruana la constitución de una *función política de lo poético*, en el sentido revolucionario explicado, toda vez que para comprender la real dimensión de dicha fundación no basta con las renovaciones a nivel temático, rítmico-sonoro, figurativo-simbólico y estructural que tomaron forma en el poema y abrieron el camino hacia nuevas estéticas; también fue imprescindible la edificación, por parte de los escritores, de una *doctrina poética*, en el sentido de una producción reflexiva con la energía suficiente para repensar y redefinir las ideas en torno a la poesía misma como una experiencia regeneradora del lenguaje y de la razón, de la resocialización de los agentes productores y consumidores de arte, y de la misma concepción de cultura y su complejo despliegue dentro de las coordenadas de la modernidad.

Vallejo explora, en sus diversas escrituras, la idea de creación como un ejercicio de organicidad y de vitalidad, con el fin de intervenir el sentido de la poesía hasta comprometerlo en la reinención de nuestro lugar en el lenguaje.

13 En “Electrones de la obra de arte” (Vallejo, 2002j) y “Contra el secreto profesional” (Vallejo, 1986).

14 En “Poesía e impostura” (Vallejo, 2002k, p.409). En “El duelo entre dos literaturas”, la proyección se reviste de sentencia: “El verbo está vacío. Sufre de una aguda e incurable consunción social. Nadie dice a nadie nada [...] El vocablo se ahoga de individualismo. La palabra –forma de relación social la más humana entre todas– ha perdido así toda su esencia y atributos colectivos” (Vallejo, 2002l, pp.431-432).

Referencias

- Bürger, Peter. (1997). *Teoría de la Vanguardia*. Barcelona: Península.
- Ferrari, Américo. (1997). *El universo poético de César Vallejo*. Lima: Universidad San Martín de Porres.
- Mariátegui, José Carlos. (1979). *El artista y la época*. Lima: Amauta.
- (1980). *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Amauta.
- Paoli, Roberto. (1988). El lenguaje conceptista de César Vallejo. *Cuadernos Hispano-americanos*. (454-455), 945-960.
- Rowe, William. (2006). *Ensayos vallejianos*. Berkeley-Lima: Latinoamericana Editores.
- Salazar Bondy, Sebastián. (2014). La poesía nueva del Perú. En: *La luz tras la memoria. Artículos periodísticos sobre literatura y cultura (1945 – 1965)*. Tomo I (edición de Alejandro Sustí). (pp.275-283). Lima: Lápix Editores.
- Vallejo, César. (1986). Contra el secreto profesional. En: Verani, Hugo (comp.) *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica. Manifiestos, proclamas y otros escritos*. (pp.195-197). Roma: Bulzoni Editore.
- (1988). *Poesía completa*. Lima: CICLA-CONCYTEC.
- (2002). *Ensayos y reportajes completos* (edición, estudio preliminar y notas de Manuel Miguel de Priego). Lima: PUCP. [(2002a). La dialéctica y la mano de obra, (pp.259-261); (2002b). El arte y la revolución, (pp.251-253); (2002c). El fuego pasional y racional, (pp.288-289); (2002d). Función revolucionaria del pensamiento, (pp.369-375); (2002e). El cinema. Rusia inaugura una nueva era en la pantalla, (pp.147-156); (2002f). Universalidad del verso por la unidad de las lenguas, (pp.408); (2002g). Estética y maquinismo, (pp.402-403); (2002h). Autopsia del superrealismo, (pp.415-420); (2002i). Poesía nueva, (pp.435-436); (2002j). Electrones de la obra de arte, (pp.413-414); (2002k). Poesía e impostura, (p.409); (2002l). El duelo entre dos literaturas, (pp.431-434)].