

# César Vallejo y el marxismo

Vallejo empezó a acercarse al marxismo en los últimos años de la década de 1920, como resultado de un proceso de concienciación y de compromiso político-artístico. La estancia en octubre de 1928 en Rusia, fue, en este proceso, un factor decisivo, pero no el único. Como demuestra su correspondencia, así como algunos artículos y poemas anteriores a esa fecha, Vallejo «había [sic] ido a ello por el propio peso de las cosas»,<sup>1</sup> fue, pues, el resultado final de unas experiencias y una cosmovisión personales que con el tiempo fueron acentuando su solidaridad con el hombre. El marxismo fue la doctrina que le ofreció el método para racionalizar lo que en él estaba desde hacía tiempo cristalizando y para, a la vez, marcar la dirección a seguir en orden a atender el imperativo histórico de transformar el mundo.

En carta a Pablo Abril de Vivero, del 17 de marzo de 1928, al hilo de sus quejas de que el gobierno peruano no le mandara el dinero del pasaje para ser repatriado, escribía Vallejo:

Sólo este pobre indígena se queda al margen del festín. Es formidable. Y se diría que hasta el azar ayuda a mi desgracia: un yerro curialicio en el ministerio, me priva hasta ahora de una cosa tan modesta e insignificante, que los otros obtienen al vuelo. Si nos atuviéramos a la tesis marxista (de la que ha de dar a usted una densa idea Eastman), la lucha de clases en el Perú debe andar, a estas alturas, muy grávida de recompensa para los que, como yo, viven siempre debajo de la mesa del banquete burgués. No sé muy bien si las revoluciones proceden, en gran parte, de la cólera del paria. Si así fuera, buen contingente encontrarían en mi vida, los «apóstoles» de América.<sup>2</sup>

El 18 de abril de 1928, en carta dirigida también a Pablo Abril de Vivero, le confesaba, lo que es un inequívoco testimonio de lo que se ha dado en llamar su crisis de 1927-1928:

A medida que vivo y que me enseña la vida (la letra —dice el adagio—, con sangre entra), voy aclarándome muchas ideas y muchos sentimientos de las cosas y de los hombres de América. Me parece que hay la necesidad de una gran cólera y de un terrible impulso destructor de todo lo que existe en esos lugares. Hay que destruir y destruirse a sí mismo. Eso no puede continuar; no debe continuar. Puesto que no hay hombres dirigentes con quienes contar, necesario es, por consiguiente, unirse en un apretado haz de gentes heridas e indignadas, y reventar, haciendo trizas todo cuanto nos rodea o está a nuestro alcance. Y, sobre todo, *hay que destruirse a sí mismo* y, después, lo demás. Sin el sacrificio previo de uno mismo, no hay salud posible.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> De una carta a J. Larrea del 29 de enero de 1932, recogida en C. Vallejo, Epistolario General, Valencia, Pre-Textos, 1982, p. 244.

<sup>2</sup> *Ibíd.*, pp. 173-174. Utilizó el dinero, que al fin le mandaron, para hacer el primer viaje a Rusia (1928).

<sup>3</sup> *Ibíd.*, p. 113.

En octubre de 1928 le anunciaba a Pablo Abril de Vivero su propósito de trasladarse a Rusia, hastiado de París, en donde presentía que nunca podría abrirse camino:

Me doy cuenta de que mi rol en la vida no es éste ni aquél y que aún no he hallado mi camino. Quiero, pues, hallarlo. Quizás en Rusia lo halle, ya que en este otro lado del mundo donde hoy vivo, las cosas se mueven por resortes más o menos semejantes a las enmohecidas tuercas de América.<sup>4</sup>

Su estancia en Rusia en ese mismo mes, octubre de 1928, le hizo desistir, debido a las trabas del idioma, de su empeño de trasladar allí definitivamente su residencia, pero supuso para Vallejo el descubrimiento, o la constatación, de que con la praxis marxista-leninista se estaba fraguando, en aquella remota geografía, el futuro de la humanidad.<sup>5</sup> El 27 de diciembre de 1928, de vuelta a París, le anunciaba a Pablo Abril de Vivero:

Estoy dispuesto a trabajar cuanto pueda al servicio de la justicia económica cuyos errores actuales sufrimos: usted, yo y la mayoría de los hombres, en provecho de unos cuantos ladrones y canallas. Debemos unirnos todos los que sufrimos de la actual estafa capitalista, para echar abajo este estado de cosas. Voy sintiéndome revolucionario y revolucionario por experiencia vivida, más que por ideas aprendidas.<sup>6</sup>

El último fragmento de esta carta, junto con otro de una carta escrita en 1932 a Juan Larrea,<sup>7</sup> han sido utilizadas para poner en entredicho el marxismo de Vallejo. Volveré a ello al final de mi ensayo, cuando haya ido documentando el proceso de su politización.

En el artículo «De la dignidad del escritor. La miseria de León Bloy. Los editores, árbitros de la gloria», publicado en *El Norte* (Trujillo), el 1 de noviembre de 1925, se lamentaba de que ciertos escritores, a lo largo de la historia de la literatura, hubieran sido capaces de tener un comportamiento indigno, utilizando «los más cobardes expedientes para triunfar cueste lo que cueste».<sup>8</sup> En la sociedad contemporánea seguía ocurriendo lo mismo, con la variante de que el editor —y los factores económicos—, ayudados por la indiferencia del público, se habían convertido en los protagonistas:

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

<sup>4</sup> *Ibíd.*, 185.

<sup>5</sup> *En tarjeta desde Rusia a Juan Domingo Córdoba escribía: «Mi querido zorrillo: Llegué, vi y no he acabado aún de verlo todo. Es un país formidable éste de Rusia. Lenin, un genio. ¡Brutal!...», ibíd.*, p. 187. *En carta desde Moscú a Pablo Abril de Vivero, del 29 de octubre de 1928, le decía: «Mi querido Pablo: [...] Lo del Soviet es una cosa formidable. Más todavía, milagrosa. Ya le contaré en breve con detalles...», ibíd.*, pp. 187-188. *Y en una tarjeta a Luis Alberto Sánchez, desde Moscú también, fechada en octubre de 1928 (sin día): «Mi querido compañero: Desde este milagroso país de Lenin y de Tolstoy, le recuerdo afectuosamente», ibíd.*, p. 188.

<sup>6</sup> *Ibíd.*, p. 190.

<sup>7</sup> *En la carta a J. Larrea del 29 de enero de 1932 (cfr. nota 1), escribía Vallejo a continuación: «Sin embargo, 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».*

<sup>8</sup> C. Vallejo, «De la dignidad del escritor...», *El Norte, Trujillo, 1 de noviembre de 1925*, en *Crónicas. I: 1915-1926*, ed. de E. Ballón Aguirre, México, Universidad Autónoma de México, 1984, p. 234.

a la cucaña, como única condición— y, sin pararse a ver si tiene o no aptitud, 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 extranjeros...<sup>9</sup>

Pero, en este mismo artículo, señalaba que a la crítica digna, le correspondía el deber de «contrarrestar esa sórdida ofensiva de la farsa y del latrocinio y luchar porque se abra camino y se haga justicia» a los escritores, como León Bloy y Carl Sandburg (son los dos ejemplos que cita), «del abuso criminal de los editores y de la indiferencia de los públicos!»<sup>10</sup>

Enrique Ballón Aguirre señala que Vallejo se estaba revelando en este artículo —que es, no olvidemos de 1925—, contra

el modo de producción económica de los textos literarios en la sociedad capitalista (cuya plusvalía se halla en manos de los editores), modo de producción que reduce hasta casi desaparecerla, la antinomia del agente de producción (la fuerza empleada en el trabajo de escritura por el escritor) y lo insta a ocupar el lugar del explotado en el damero de la formación social que se trate. En este caso los medios que regulan el orden jerárquico y distribuyen imperativamente los lugares a ocupar por el productor (escritor) y el apropiador (editor), son los *imperativos de demanda* canalizados por los editores mismos, además de los textos legales sobre los llamados «derechos de autor» dentro del Aparato Ideológico del Estado...

La capacidad determinante o voluntad influenciadora del editor (principalmente su conveniencia, la orientación del poder cultural y político al que sirve), se expresa en la promoción censura de los textos. Tan es así que cuando la escritura de Vallejo se hizo «proclive a la exaltación del comunismo», sufrió la censura de sus editores..., aunque en algunos casos traten de justificar *a posteriori* (con inevitable cinismo) actitudes que en un momento fueron la perfecta demostración de la apropiación ideológica indicada...<sup>11</sup>

Y Enrique Ballón Aguirre cita, como ejemplo de estas actitudes cínicas, el testimonio de Aurelio Miró Quesada, Director de la Academia Peruana de la Lengua y uno de los dueños y directores del diario *El Comercio* de Lima, quien, en 1961, justificaba del siguiente modo las razones por las que Vallejo tuvo que dejar sus colaboraciones en *El Comercio*:

Diversas razones de la época conspiraron para terminar una colaboración que, a través de los años, es para todos cada vez más valiosa. En agosto de 1930 cayó el gobierno de Leguía después de muchos años de represiva dictadura; y la agitación política que siguió vino a sumarse a la aguda depresión económica, por la que atravesaban los países de América, como consecuencia en buena parte, del «crack» de la Bolsa de New York de 1929. Desaparecieron las revistas *Mundial* y *Varietades*; *El Comercio* tuvo que suprimir su suplemento dominical; y hubo un recorte obligado de número de páginas y de colaboraciones del extranjero. Por otra parte, a la inseguridad política y económica se unió un fermento social bastante grave. Los desocupados marchaban con banderas rojas por las calles de Lima; el Apra, marxista e intolerante, se iniciaba con métodos terroristas; y en tales circunstancias, los artículos de Vallejo, escritos con prescindencia de

<sup>9</sup> *Ibíd.*, p. 234.

<sup>10</sup> *Ibíd.*, p. 235.

<sup>11</sup> E. Ballón Aguirre, *Prólogo a C. Vallejo*, Obra poética completa, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1979, pp. XLIII-XLIV.

nuestra situación política pero cada vez más proclives a la exaltación del comunismo, no resultaban adecuados a la posición ordenadora y antiextremista de *El Comercio*.<sup>12</sup>

Vallejo, en fin, tuvo que pagar un precio por su integridad. En carta del 12 de mayo de 1929, le decía a Pablo Abril de Vivero: «Mi dilema es el de todos los días: o me vendo o me arruino. Y aquí me he plantado porque ya me estoy arruinando. ¡Van a ser seis años que salí de América, y cero!». <sup>13</sup>

En 1926, en el artículo «La defensa de la vida», hacía unas duras denuncias contra la falta de responsabilidad de los artistas que califica de «burgueses», perfilándose así una concepción, que años más tarde —en *El arte y la revolución* (1931)— articulará, del artista socialista:

Yo no puedo consentir que la *Sinfonía Pastoral* valga más que mi 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. Conozco a más de un poeta moderno que suele encerrarse en su gabinete y sacar de allí versos desconcertantes de ingenuidad, ritmos habilísimos, frases en que la fantasía llega a espasmos formidables. ¿Su vida? La vida de este poeta se reduce a dormir hasta las dos de la tarde; levantarse, sin la menor preocupación, o, a lo más, bostezando de tranquilidad y aburrimiento y ponerse a almorzar con buenos cigarrillos hasta las 4 de la tarde; leer luego los periódicos y volver a su cuarto a forjar sus versos ultramodernos, hasta que vuelva a tener hambre a las 8 de la noche. A las 10 de la noche está en un café de artistas, comentando regocijadamente los dichos y hechos de los amigos y colegas y a la una de la mañana torna a su cuarto, a forjar nuevos versos asombrosos, hasta las 6 de la mañana, en que se queda dormido. Pero, de esta suerte de existencia no sale más; de allí no puede salir más que una gran técnica en el verso y una suma y sutil habilidad de composición. En cuanto a contenido vital, nada.

En estos poetas burgueses, que viven a sueldo de gobierno o con pensión e familia, sobrevive la tara lacaya y sensual de su preocupación malabarística. Ni un átomo de zozobra sincera, de miedo a las disyuntivas eternas de las cosas o al hombre y el infortunio personal siquiera. Con dinero suficiente para subsistir mediocrementemente, carecen hasta de ansias circunstanciales, como la de comer y beber mejor. Estos artistas andan por el medio de las cosas, como diría Giraudoux. No van por la acera derecha por pereza de buscarse un contrapeso —instinto o ideal— para la acera izquierda. Y viceversa. Espíritus tranquilos, completos, equilibrados, prudentes, cobardemente dichosos. Ni se rompen un brazo en un tren, ni almuerzan demasiado nunca. No deben ni dan prestado. No sudan ni lloran. No se embriagan de alcohol ni pasan un insomnio. Orgánicamente ecuanímenes, constituyen la imagen más pura de la muerte...

Estos artistas pretenden estafar a la vida. No lo lograrán.<sup>14</sup>

Vallejo apostaba en estos momentos, por consiguiente, por un arte que estuviera en favor de la vida, del hombre, un arte que se opusiera frontalmente a los artificios y malabarismos —vaciedades escapistas, signos, en suma, de irresponsabilidad— de las vanguardias. Esta actitud crítica le enfrentó a muchos de sus contemporáneos, a quienes atacó, de manera implícita, en los manifiestos «Poesía nueva» y «Se prohíbe hablar al piloto», de 1926, y, de forma explícita, en *Contra el secreto profesional*, de 1927.

<sup>12</sup> A. Miró Quesada, «César Vallejo en El Comercio», *El Comercio*, 22 de agosto de 1961. Tomo la cita del prólogo de E. Ballón Aguirre, op. cit., p. XLIV.

<sup>13</sup> C. Vallejo, *Epistolario General*, op. cit., p. 191.

<sup>14</sup> C. Vallejo, «La defensa de la vida», *El Norte, Trujillo*, 21 de noviembre de 1926, en *Crónicas*, I: 1915-1926, op. cit., p. 388.

Aunque ciertamente hay en estos escritos la defensa de unos postulados artísticos, se vislumbra también ya en ellos el preanuncio de la crisis que le va a llevar al compromiso político. En «Poesía nueva» atacaba una estética basada en palabras nuevas, pero con ausencia de una sensibilidad nueva:

El telégrafo sin hilos, por ejemplo —decía Vallejo— está destinado, más que a hacernos decir «telégrafo sin hilos», a despertar nuevos templos nerviosos, profundas perspicacias sentimentales, amplificando videncias y comprensiones y dosificando el amor: la inquietud entonces crece y se exaspera y el soplo de la vida, se aviva. Ésta es la cultura verdadera que da el progreso; éste es su único sentido estético, y no el de llenarnos la boca con palabras flamantes.

Y concluía:

La poesía nueva a base de palabras o de metáforas nuevas, se distingue por su pedantería de novedad y, en consecuencia, 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 la antigua o no atrae la atención sobre si es o no moderna.

Es muy importante tomar nota de estas diferencias.<sup>15</sup>

En una sección de «Se prohíbe hablar al piloto» recogió unos versos en los que, en *El arte y la revolución* (1931), introdujo unas variantes y una nota a pie de página. Los versos de 1926 —las variantes de 1931 no merecen aquí destacarse— estaban muy estrechamente relacionados con el credo artístico vitalista de Vallejo:

Hacedores de imágenes, devolved las palabras a los hombres.

Hacedores de metáforas, no olvidéis que las distancias se anuncian de tres en tres.

Fraguadores de linduras, ved cómo viene el agua por sí sola, sin necesidad de esclusas; el agua, que es agua para venir y no para hacernos lindos.

Fraguadores de colmos, os conmino a presentaros de manos y una vez hecho esto, ya podéis hacer lo demás.<sup>16</sup>

Pero que en el credo artístico de Vallejo expuesto en estos textos se preanunciaba su compromiso, queda del todo claro cuando leemos la nota a pie de página que puso a estos versos en 1931, versos que, además, tituló en esa ocasión «Poesía e impostura»:

...añadir que el «hacedor» debe ser reemplazado por el conductor de vida *social* y de dolor derivado del *capitalismo*. (La cursiva es mía.)

<sup>15</sup> «Poesía nueva» apareció en Favorables París Poema, n.º 1, París, julio de 1926; en Amauta, n.º 3, Lima, noviembre de 1926; en Revista de Avance, n.º 9, La Habana, agosto de 1926; y en *El arte y la revolución, con variantes*. Cito por Crónicas, I: 1915-1926, op. cit., p. 333. El manifiesto empezaba así, ibíd., p. 332: «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. Lo importante son las palabras».

<sup>16</sup> «Se prohíbe hablar al piloto», se publicó en Favorables París Poema, n.º 2, París, octubre de 1926; en Amauta, n.º 4, Lima, diciembre de 1926; y en *El arte y la revolución, con variantes*. Cito por Crónicas, I: 1915-1926, op. cit., p. 369. J. Franco comenta este manifiesto en, César Vallejo. La dialéctica de la poesía y el silencio, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1984, p. 21: «Al emplear los términos 'hacedor' y 'fraguador' en vez de 'creador', Vallejo pone de relieve la desmitificación de la poesía que no es el resultado de la inspiración divina sino un producto como el del trabajador que produce cosas con sus materiales. Los poetas deben presentarse 'de manos' porque la poesía es del hombre que hace, no del hombre como pensador o profeta».

<sup>17</sup> Ibíd., p. 371.

En *Contra el secreto profesional* (7 de mayo de 1927), lanzó graves acusaciones «a la actual generación de América» por caer en las «mismas mentiras y convenciones de los hombres que nos precedieron», por hacer, en fin, una literatura vanguardista-formalista de imitación, carente de personalidad propia: «Esa grotesca pesadilla simiesca de los escritores de América». <sup>18</sup> Los ataques iban dirigidos contra Neruda, Borges, Maples Arce... («Un verso de Neruda, de Borges o de Maples Arce, no se diferencia en nada de uno de Tzara, de Ribemont o de Reverdy...» <sup>19</sup>) Y aseguraba que al escribir ese artículo quería invocar una actitud diferente:

Hay un timbre humano, un latido vital y sincero, al cual debe propender el artista, a través de no importa qué disciplinas, teorías o procesos creadores. Dése esa emoción seca, natural, pura, es decir, prepotente y eterna y no importan los menesteres de estilo, manera, procedimiento, etc. Pues bien, en la actual generación de América nadie logra dar esa emoción. Y tacho a esos escritores de plagio grosero, porque creo que ese plagio les impide expresarse y realizarse humana y altamente. <sup>20</sup>

En mayo de 1928, en el artículo «Literatura a puerta cerrada», vuelve al tema de las vanguardias, introduciendo, en su argumentación, de forma más directa, el factor clasista; pues estos «plumíferos de gabinete», estos «hacedores» de una «literatura de pijama» son, afirma Vallejo, «hijos directos del error económico de la burguesía»:

El literato a puerta cerrada, no sabe nada de la vida. La política, el amor, el problema económico, el desastre cordial de la esperanza, la refriega directa del hombre con los hombres, el drama menudo e inmediato de las fuerzas y direcciones contrarias de la realidad, nada de esto sacude personalmente al escritor de puerta cerrada... Este infecto plumífero de gabinete es, en particular, hijo directo del error económico de la burguesía. Propietario, rentista, con prebendas o sinecuras de Estado o de familia, el pan y el techo le están asegurados y pueden escapar a la lucha económica, que es incompatible con el aislamiento individual. Tal es el más frecuente caso económico del literato de gabinete... En una sociedad de aburridos regoldantes y de explotadores satisfechos, la literatura que más place es la que huele a polilla de bufete. Cuando la burguesía francesa fue más feliz y satisfecha de su imperio, la literatura de mayor presencia fue la de puerta cerrada. A la víspera de la guerra, el rey de la pluma fue Anatole France. Hoy mismo, en los países donde la reacción burguesa se muestra más recalcitrante, como en la propia Francia, Italia y en España —para no citar sino países latinos—, los escritores de más inmediata influencia son Valéry, Pirandello y Gómez de la Serna, cuyas obras contienen, en el fondo, una evidente sensibilidad de gabinete. Ese refinamiento mental y ese juego de ingenio, trascienden a lo lejos al hombre que goza muellemente y a puerta cerrada.

Frente a esta literatura de pijama, que como el aire confinado de las piezas cerradas, tiende actualmente hacia arriba, pero para evaporarse, también como ese aire, muy pronto se agolpa ante los pulmones naturales del hombre, la libre inmensidad de la vida. <sup>21</sup>

<sup>18</sup> «Contra el secreto profesional», *Varietades*, Lima, 7 de mayo de 1927, en *Crónicas*, II: 1927-1938, ed. de E. Ballón Aguirre, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1985, p. 120.

<sup>19</sup> *Ibíd.*, p. 120.

<sup>20</sup> *Ibíd.*, p. 122.

<sup>21</sup> «Literatura a puerta cerrada», *Varietades*, Lima, 26 de mayo de 1928, en *Crónicas*, II: 1927-1938, op. cit., pp. 260-261. En la versión que recogió en *El arte y la revolución* (Barcelona, Ed. Laia, 1978, pp. 95-96) introdujo importantes variantes. Le dio el título: «Literatura a puerta cerrada o los brujos de la reacción»; desaparecieron las alusiones al libro de Cocteau, *Le Secret Professionnel*, añadió una cita de Upton Sinclair: «El artista que triunfa en su época, es un hombre que simpatiza con las clases reinantes de dicha época, cuyos intereses e ideales interpreta, identificándose con ellos», y cambió la referencia a Gómez de la Serna por la de Ortega y Gasset.

Enrique Ballón Aguirre llega a la conclusión, tras analizar algunos de estos artículos, de que Vallejo se veía abocado a establecer unos lazos entre su concepción de la poesía y la función social y política de ésta:

Pronto la poética de Vallejo requerirá la toma de posición integral del trabajador que escribe, el *compromiso* de la acción social y de la Historia, con lo cual esa desalienación adquiere el peso pleno de su integración conceptual. El poder de inventar relaciones nuevas entre las palabras (la composición formal del texto) impone una resonancia subversiva que no puede contentarse con la sinicura de la vacuidad ideológica en la comunicación; ni tampoco con el *ego-grama* de una poética obsesada en contemplar su propio ombligo. La escritura de Vallejo apunta a la escuela política de sus contenidos valorativos, enseñándonos, finalmente, que el hombre es más importante que la poesía.<sup>22</sup>

Pero se trata de un proceso que no estuvo carente de vacilaciones y contradicciones. A finales de 1927, en «Los artistas ante la política», Vallejo quería alertar a los artistas de errores como, ni más ni menos, los de Diego Rivera, diferenciando entre «propaganda política y creación política». Aquí está todavía muy lejos de la concepción del arte que de 1928 a 1931, en los artículos que de esos años comentaré más abajo, tenía. Porque ahora, en 1927, todavía se resistía a que el artista, a pesar de su condición de «sujeto político» —que aceptaba plenamente, así lo testimonia este artículo—, renunciara al fuego sagrado, a «la taumaturgia del espíritu».

El artista es, inevitablemente, un sujeto político. Su neutralidad, su carencia de sensibilidad política, probaría chatura espiritual, mediocridad humana, inferioridad estética. Pero ¿en qué esfera deberá actuar políticamente el artista? Su campo de acción política es múltiple: puede votar, adherirse o protestar, como cualquier ciudadano; capitanear un grupo de voluntades cívicas, como cualquier estadista de barrio; dirigir un movimiento doctrinario nacional, continental, racial o universal, a lo Rolland. De todas maneras, puede, sin duda, militar en política el artista; pero ninguna de ellas responde a los poderes de creación política, peculiares a su naturaleza y personalidad propias. La sensibilidad política del artista se produce, de preferencia y en su máxima autenticidad, creando inquietudes y nebulosas políticas, más vastas que cualquier catecismo o colección de ideas expresadas y, por lo tanto, limitadas, de un momento político cualquiera, y más puras que cualquier cuestionario de preocupaciones o ideales periódicos de política nacionalista o universalista. El artista no ha de reducirse tampoco a orientar un voto electoral de las multitudes o a reforzar una revolución económica, sino que debe, ante todo, suscitar una nueva sensibilidad política en el hombre, una nueva materia prima política en la naturaleza humana...

El artista debe, antes que gritar en las calles o hacerse encarcelar, crear, dentro de un heroísmo tácito y silencioso, los profundos y grandes acueductos políticos de la humanidad, que sólo con los siglos se hacen visibles y fructifican, precisamente, en esos idearios y fenómenos sociales que más tarde suenan en la boca de los hombres de acción o en la de los apóstoles y conductores de opinión...

Si el artista renunciase a crear lo que podríamos llamar las nebulosas políticas en la naturaleza humana, reduciéndose al rol, secundario y esporádico, de la propaganda o de la propia barricada, ¿a quién le tocaría aquella gran taumaturgia del espíritu?<sup>23</sup>

<sup>22</sup> E. Ballón Aguirre, *Prólogo a C. Vallejo*, *Obra poética completa*, op. cit., p. XXXVII.

<sup>23</sup> «Los artistas ante la política», *Mundial*, Lima, 31 de diciembre de 1927, en *Crónicas*, II: 1927-1938, op. cit., pp. 209-210. Cfr. J. Franco, César Vallejo. La dialéctica de la poesía y el silencio, op. cit., p. 214: «En 1927, el muralista mexicano Diego de Rivera, miembro del Partido Comunista y antiimperialista, dio a conocer una serie de pronunciamientos sobre arte socialista. Uno de ellos apareció en *Amauta* de enero de 1927. Diego Rivera proclamaba, en forma directa, el fin del arte burgués y el amanecer de una era de arte colectivo. Sus declaraciones suscitaron una respuesta de Vallejo, quien vio en ellas otra errónea tentativa más por poner el programa delante de la creatividad».

En «Literatura proletaria», publicado en el *Mundial* de Lima el 21 de septiembre de 1928, pero fechado en agosto de 1928, un par de meses antes de emprender su primer viaje a Rusia, aunque manejaba cuestiones candentes de la literatura revolucionaria y aludía a políticos y autores rusos con gran desenvoltura, estaba todavía muy alejado de la ortodoxia de la que iba a hacer gala unos meses más tarde. Además, es sumamente interesante comparar la versión primera de este artículo con la versión revisada que recogió en *El arte y la revolución*, entre otras cosas porque permite este cotejo comprobar la evolución ideológica que, en muy poco tiempo se produjo en Vallejo. En septiembre de 1928 escribía:

Por orden administrativa del primero de julio de 1925, el Soviet ha declarado la existencia oficial de la literatura proletaria, «La lucha de clases —dice uno de los considerandos del decreto— debe continuar en literatura como en todas las demás esferas sociales. En una sociedad de clases, no existe ni puede existir un arte neutro».

La Vapp —Asociación Pan-rusa de los escritores proletarios— secundando el espíritu del estatuto oficial, traza el carácter de la literatura proletaria en los siguientes términos: «La literatura —declara— es una incomparable bomba de combate. Si, como Marx lo ha observado ya, es innegable que las ideas directrices de una época son siempre las ideas de una clase dirigente, la dictadura del proletariado es incompatible con la denominación de una literatura no proletaria. En las actuales condiciones, la literatura es, pues, uno de los campos donde la burguesía libra su ofensiva suprema contra el proletariado.»<sup>24</sup>

Esta definición respondía, según Vallejo, a criterios artísticos en función de los intereses políticos del Estado, algo que han pretendido llevar también a la práctica los gobiernos reaccionarios de todos los tiempos. Pero si comprendía las razones de los políticos para adoptar esta actitud, añadía:

Sin embargo, muy diverso es y debe ser el concepto que los artistas tienen del arte. Cuando Haya de la Torre me subraya la necesidad de que los artistas ayuden con sus obras a la propaganda revolucionaria en América, le repito que, en mi calidad genérica de hombre encuentro su exigencia de gran giro político y simpatizo sinceramente con ella, pero en mi calidad de artista, no acepto ninguna consigna o propósito, propio o extraño, que aún respaldándose de la mejor buena intención, someta mi libertad estética al servicio de tal o cual propaganda política. Una cosa es mi conducta política de artista, aunque, en el fondo, ambas marchan siempre en acuerdo, así no lo parezca a la simple vista. Como hombre, puedo simpatizar y trabajar por la Revolución, pero, como artista, no está en manos de nadie, ni en las mías propias, el controlar los alcances políticos que puedan ocultarse en mis poemas. ¿Los escritores rusos han rechazado el marco espiritual que les impone el Soviet? Lo ignoramos.<sup>25</sup>

Se ocupaba, a continuación, del debate que había en el Soviet en torno al tema de la literatura proletaria, distinguiendo entre la postura de Lenin y la de Trotsky. Vallejo toma partido, en este artículo, por la de Trotsky. Porque si Lenin quería que el arte «sea un instrumento del Estado para realizar una doctrina política», Trotsky, «examinando más ampliamente el problema, extiende el criterio proletario del arte a más vastos y profundos dominios del espíritu y declara que ningún poeta ruso de la Revolución, empezando por Blok y Gorki, ha logrado realizar aquellos trazos esenciales del arte proletario». Luego citaba la opinión de Boris Filniak, que denunciaba el peligro de encerrar al arte «dentro del catecismo espiritual del Estado comunista» y la de Gorki,

<sup>24</sup> «Literatura proletaria», *Mundial*, Lima, 21 de septiembre de 1928, en *Crónicas*, II: 1927-1938, op. cit., p. 297.

<sup>25</sup> *Ibíd.*, p. 298.



cuyo concepto del arte respondía a «un criterio moral del arte y no a un criterio estético, en el sentido vital y creador de este vocablo» (por lo que no debía estar Vallejo de acuerdo con él). Y, finalmente, apostillaba:

Aún no se ha llegado en Rusia a dar con la naturaleza de la literatura proletaria. 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.<sup>26</sup>

Pues bien, en la versión que recogió de este artículo en *El arte y la revolución*, daba la razón a Lenin sobre Trotsky y dejaba prácticamente de lado sus propias opiniones para transcribir lo que acerca del tema Lenin y Copnez, el delegado de la Internacional Comunista, habían dicho ante el segundo Congreso Mundial de Escritores Revolucionarios:

Al criterio leninista y oficial del Soviet, que quiere que aquél sea un instrumento del Estado para realizar la dictadura obrera y la revolución mundial, ha sucedido el de Trotsky, quien extiende el criterio del arte proletario a más vastos y profundos dominios del espíritu.

Cita a Lenin:

La literatura proletaria debe ser una literatura de clase y una literatura de partido. Ella debe inspirarse en la idea socialista y en la simpatía por los trabajadores, que encarnan y luchan por la realización de aquella idea. Esta literatura fecundará la última palabra del pensamiento revolucionario de la humanidad, por la experiencia y la actividad viviente del proletariado socialista.

Y añade CV a continuación:

Así, pues, la literatura proletaria debe servir los intereses de clase del proletariado y, específicamente, debe enmarcarse dentro de las directivas y consignas prácticas del Partido Comunista, vanguardia de las masas trabajadoras. En otros términos, literatura proletaria equivale a literatura bolchevique. Copnez, delegado de la Internacional Comunista ante el segundo Congreso Mundial de Escritores Revolucionarios, decía: «El actual período de agravación de los antagonismos del sistema capitalista, exige a la literatura revolucionaria hacerse proletaria. Si el escritor no se hace revolucionario por puro afán de publicidad, por pura gana demagógica, á fin de hacerse popular, sino “porque está penetrado de un odio ardiente a la sociedad capitalista y porque está dispuesto a consagrar su talento a la destrucción de esta sociedad” (dos características esenciales del arte bolchevique anotadas por nosotros C.V.), la lógica inflexible de su propio esfuerzo hacia la revolución, tiene que conducirlo a la literatura proletaria.»<sup>27</sup>

El artículo «El espíritu polémico», publicado en septiembre de 1928 pero con toda seguridad escrito antes de octubre, en esta etapa de tanteo ideológico, de pasos adelante y atrás, anterior al primer viaje a Rusia, hace una lectura personal de Hegel y de Marx que le permite —aunque, según ha observado Américo Ferrari, «con cierta confusión o torpeza en el manejo de algunos conceptos que no parecen serle muy familiares»—<sup>28</sup> una nueva concepción del hombre, al que le confiere protagonismo y responsabilidad en la creación de la historia:

Nuestro tiempo no es nada liberal ni eclectista. Dentro del propio espíritu nuevo —creado, en gran parte, por el materialismo histórico—, el sentido fatalista de Marx no logra ahogar total-

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 299.

<sup>27</sup> C. Vallejo, *El arte y la revolución*, op cit., pp. 65-67.

<sup>28</sup> Cfr. A Ferrari, «Poesía, teoría, ideología», en J. Ortega, César Vallejo. El escritor y la crítica, Madrid, Taurus, 1981 (2.ª ed.), p. 399.

mente nuestra inquietud ética. La dialéctica de Hegel —cuyo fatalismo subsiste en la base filosófica de la ciencia revolucionaria de Marx— es un humo que se aleja rápidamente de la nueva conciencia, dispersado por el viento de los acontecimientos modernos. Lo que del marxismo importa más a la humanidad —dice Eastman— no es lo que hay en él de vestigios metafísicos a la alemana, sino su fuerza estrictamente científica para enfocar la historia y para poner en nuestras manos una técnica realmente transformadora de la sociedad.

Allí donde empieza la metafísica hegeliana, con su ecuación fatal de los *contrarios*, allí termina la influencia de Marx en nuestra época y su poder creador del porvenir. El hombre verdaderamente nuevo está adquiriendo una conciencia rigurosa de la capacidad creadora y libre de su voluntad, junto con un austero sentimiento de la responsabilidad humana ante la historia... El sentimiento revolucionario —creado por Marx— prueba precisamente que la historia está siempre en una balanza, cuyos platillos siguen un mecanismo —no ya secreto, misterioso o ajeno a la voluntad humana— sino entrañado a tales o cuales apatías o esfuerzos de los hombres.<sup>29</sup>

A la carta de Vallejo a Pablo Abril de Vivero del 27 de diciembre de 1928 en la que —a ella me refería al comienzo de estas páginas— le anunciaba su disposición a luchar contra «la actual estafa capitalista, para echar abajo este estado de cosas»,<sup>30</sup> siguió la firma del «Documento», fechado el 29 de diciembre de 1929, de los comunistas peruanos exiliados en París. Vallejo, uno de los firmantes, se adhería a José Carlos Mariátegui en la polémica histórica con Víctor Haya de la Torre.<sup>31</sup> El «Documento», firmado, además, por Armando Bazán, Juan J. Paiva, Eudocio Ravines, Jorge Seoane y Demetrio Tello:

A los compañeros del Perú:

Camaradas: después de una apreciación tan objetiva como es posible obtenerla desde aquí, de la realidad social-económica del Perú y América Latina, después del prolongado debate sostenido sobre esenciales puntos doctrinarios, en vista de las declaraciones publicadas editorialmente en *Amauta* y *Labor*, hemos decidido constituir una célula del Partido Socialista del Perú, la que se halla actualmente en funciones.

La ideología que adoptamos es la del marxismo y la del leninismo militantes y revolucionarios, doctrina que aceptamos íntegramente, en todos sus aspectos: filosófico, político y económico-social. Los métodos que sostenemos y propugnamos son los del socialismo revolucionario ortodoxo. No solamente rechazamos sino que combatimos y combatiremos en todas las formas, los métodos y las tendencias de la social-democracia y de la II Internacional.

Nuestra tarea en París tiende a una doble finalidad: la primera, formar militantes capaces, preparados para interpretar la realidad, mediante un conocimiento integral de la ciencia marxista-leninista, que más tarde se pongan al servicio exclusivo de la clase obrera. La segunda finalidad es la de mantenernos en constante comunicación con todos los grupos y centros que se constituyan en el Perú o que se hallen constituidos.

Para llenar la primera finalidad, ampliando nuestra acción, hemos fundado el «Centro Latinoamericano de Estudios Marxistas», cuyas actividades han comenzado ya. En él tendrán cabida todos los elementos simpatizantes.<sup>32</sup>

<sup>29</sup> «El espíritu polémico», *Mundial*, Lima, 2 de noviembre de 1928 (pero fechado en París, septiembre de 1928), en *Crónicas*, II: 1927-1938, op. cit., pp. 314-315.

<sup>30</sup> Cfr. nota 6.

<sup>31</sup> «Tesis sobre la acción por desarrollar en el Perú», en *Crónicas*, II: 1927-1938, op. cit., pp. 324-345; y el libro de R. Martínez de la Torre, *Apuntes para una interpretación marxista del Perú*, II, Lima, Librería y Distribuidores Bendezú, 1968, pp. 289 y ss.

<sup>32</sup> C. Lévano, «Vallejo, militante obrero», Homenaje internacional a César Vallejo, en *Visión de Perú*, n.º 4, julio 1969, p. 130.

Si bien en la carta a Pablo Abril de Vivero había añadido Vallejo la apostilla: «Voy sintiéndome revolucionario y revolucionario por experiencia vivida, más que por ideas aprendidas»,<sup>33</sup> no hay que dudar, por ello, de su filiación comunista ni de que progresivamente fuera acrecentando sus conocimientos de la teoría marxista. El contenido de este «Documento», en el que se declaraba miembro de una célula marxista-leninista, así como lo escrito en *Rusia en 1931, El arte y la revolución, Rusia ante el segundo Plan Quinquenal, Tungsteno, Poemas humanos, España, aparta de mí este cáliz*, etc., ofrecen datos más que suficientes para contrastar, en fin, lo que en la carta le decía Vallejo a Pablo Abril de Vivero respecto a que no era «revolucionario por ideas aprendidas». Se ha querido a veces utilizar esta referencia para poner en entredicho la ideología marxista de Vallejo.

En 1929 revisó sus manuscritos de *Poemas en prosa* y *Contra el secreto profesional*. Su ideología marxista aflora, aquí y allá, en ambos libros. Uno de los *Poemas en prosa*, «Las ventanas se han estremecido...», termina así:

¡No es grato morir, señor, si en la vida nada se deja y si en la muerte nada es posible, sino sobre lo que se deja en la vida! ¡No es grato morir, señor, si en la vida nada se deja y si en la muerte nada es posible, sino sobre lo que se deja en la vida! ¡No es grato morir, señor, si en la vida nada se deja y si en la muerte nada es posible, sino sobre todo lo que pudo dejarse en la vida!<sup>34</sup>

En una nota de *Contra el secreto profesional*, «Concurrencia capitalista y emulación socialista», argumentaba:

¡Quién vuela más lejos! ¡Quién da mejores puñetazos! ¡Quién nada más! ¡Quién bate el *record* de velocidad, de duración, de altura, de peso, de resistencia, de intensidad! ¡Quién hace más dinero! ¡Quién danza más! *Record* de ayuno, de canto, de risa, de matrimonios, de divorcios, de asesinatos, etc.

Este es el criterio capitalista de todo progreso... Ya nadie hace nada sin mirar al rival. El hombre se mueve por cotejo con el hombre. Es una justa, no ya de fuerzas que se oponen francamente, que sería más noble y humano, sino de fuerzas que se comparan y rivalizan, que es necio, artificioso y antivital...

Muerto el capitalismo e instaurado el socialismo, el hombre cesará de vivir comparándose con los otros, para vencerlos. El hombre vivirá entonces solidarizándose y, a lo sumo, refiriéndose emulativa y concéntricamente a los demás. No buscará batir ningún *record*. Buscará el triunfo libre y universal de la vida.

Al régimen de la concurrencia capitalista, sucederá el régimen de la emulación socialista.<sup>35</sup>

En otra nota del mismo libro, «Explicación de la Historia», decía:

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.<sup>36</sup>

En «Del Carnet de 1929», afirmaba:

<sup>33</sup> Cfr. nota 6.

<sup>34</sup> C. Vallejo, *Poemas en prosa, Contra el secreto profesional, Apuntes biográficos, Barcelona, Laia, 1977, p. 18.*

<sup>35</sup> *Ibíd.*, pp. 36-37.

<sup>36</sup> *Ibíd.*, p. 40.

La piedad y la misericordia de los hombres por los hombres. Si a la hora de la muerte de un hombre, se reuniese la piedad de todos los hombres para no dejarle morir, ese hombre no moriría.<sup>37</sup>

En «Del Carnet de 1929 (septiembre) y 1930», había escrito:

No es poeta el que hoy pasa insensible a la tragedia obrera. Paul Valéry, Maeterlinck, no son.<sup>38</sup>

Vallejo, que en 1929 había hecho un segundo viaje a Rusia, fue censurado por los artículos políticos que mandaba al Perú, viéndose obligado a renunciar a sus colaboraciones en *Mundial* y en *Varietades*, que había iniciado en 1925 y 1926. En diciembre de 1930 fue expulsado de Francia por razones políticas y se trasladó a España, en donde se afilió al Partido Comunista.<sup>39</sup> En España publicó *Rusia en 1931*, que tuvo un gran éxito editorial, *El arte y la revolución* y *Tungsteno*.

Había dirigido el libro *Rusia en 1931*, «al gran público».<sup>40</sup> La literatura sobre Rusia, que en los años 30 iba a tener en España una enorme acogida, solía ser informativa, de divulgación.<sup>41</sup> *Rusia en 1931* pretendió también este fin, con la variante de que fue concebido además como un libro de propaganda, en alguna manera teórico, al servicio de la revolución. En una nota preliminar había escrito Vallejo que su propósito era

una imagen del proceso soviético, interpretada objetiva y racionalmente y desde cierto plano técnico. Trato de exponer los hechos tal como los he visto y comprobado durante mis permanencias en Rusia, y trato también de descubrirles, en lo posible, su perspectiva histórica, iniciando a los lectores en el conocimiento más o menos científico de aquéllos, conocimiento científico sin el cual nadie se explica nada claramente. Mi esfuerzo es, a la vez, de ensayo y vulgarización.<sup>42</sup>

Habría que destacar del libro cuatro aspectos, relativos a la arquitectura urbana, al teatro, al cine y a los productores de creaciones artísticas y literarias.

Vallejo descubrió en Moscú el arquetipo de la ciudad socialista del futuro y, comparándola con Nueva York —algo que por esas fechas también había hecho García Lor-

<sup>37</sup> *Ibíd.*, p. 71. Esta idea aparece poéticamente recreada en «Masa», poema incluido en *España*, aparta de mí este cáliz.

<sup>38</sup> *Ibíd.*, p. 74.

<sup>39</sup> «Esta expulsión —cfr. J. Franco, César Vallejo. La dialéctica de la poesía y el silencio, op. cit., p. 229— fue su primera y brutal lección sobre compromiso político, pues era obvio que desde su viaje a Rusia la policía se había interesado activamente por sus andanzas y registraba sus visitas a la librería Humanité, su asistencia a mítines y sus visitas a las casas de otras personas comprometidas políticamente. Su militancia también le costó parte de sus medios de vida, pues sus artículos para *Varietades* y *Mundial*, de tono cada vez más político, ya no eran tan bien recibidos.» Según G. Vallejo, *Apuntes biográficos*, op. cit., p. 119, al ser censurado el nuevo tono de sus artículos en *Varietades* y *Mundial*, fue él quien renunció. Se afilió al Partido Comunista de España (cfr. G. Vallejo, *Apuntes biográficos*, op. cit., p. 125) y enseñó lecciones de marxismo a grupos de jóvenes estudiantes. A. Serrano Plaja fue uno de sus discípulos durante el exilio de Vallejo en Madrid: «Nos reuníamos con él en las trastiendas de los bares y cafés. Nos hablaba de Hegel y de Marx. En esa época le concedía yo bajo palabra de honor el crédito que tenía». Cfr. F. Caudet, *Introducción a A. Serrano Plaja, El hombre y el trabajo, Madrid, Ediciones de la Torre, 1978, pp. XXX-XXXI.*

<sup>40</sup> C. Vallejo, *Rusia en 1931*, Lima, Editorial Gráfica Labor, 1965, 3.ª ed., p. 8.

<sup>41</sup> Cfr. J. Esteban, «Editoriales y libros de la España de los años treinta», *Cuadernos para el Diálogo, Madrid*, n.º 32, diciembre de 1972, pp. 298-302.

<sup>42</sup> C. Vallejo, *Rusia en 1931*, op. cit., pp. 8-9.

ca—, <sup>43</sup> quiso evidenciar las diferencias existentes entre el sistema socialista y el capitalista:

Contemplando el panorama de Moscú, desde una de las torres del Kremlin —escribía Vallejo—, pienso en la ciudad del porvenir. ¿Cuál será el tipo de la urbe futura? La ciudad del porvenir, la urbe futura, será la ciudad socialista. Lo será en el sentido en que Walt Whitman concibe el tipo de la gran ciudad: como el hogar social por excelencia, donde el género humano realiza sus grandes ideales de cooperación, de justicia y de dicha universales. Lo será en el sentido en que Marx y Engels la conciben: como la forma más avanzada de las relaciones colectivas, cuando la sociedad cesa de ser una jauría de groseros individualismos, un lupanar de instintos bestiales —y menos que bestiales, viciosos—, para empezar a ser una estructura política y económica esencialmente humana, es decir, justa y libre y de una libertad y justicia dialéctica.<sup>44</sup>

Pues bien, frente a este espacio ideal y ejemplar, que recuerda el falansterio de Fourier o la ciudad utópica descrita por Zola en uno de sus cuatro evangelios, *Travail*,<sup>45</sup> se erigía el antimodelo, Nueva York, la ciudad de un sistema, que como ella, no tenía futuro:

El simple espectáculo de sus maravillas mecánicas no la inviste del título ni de las cualidades suficientes para ser la urbe del futuro. Estas maravillas mecánicas constituyen apenas uno de los materiales —el más anodino— del tipo de ciudad a que aspira la humanidad... A Nueva York le falta, pues, la socialización integral del trabajo, de las fábricas y de los productos... Para que las maravillas mecánicas y eléctricas de Nueva York hagan de esta urbe la ciudad del porvenir, deben ser socializadas en su creación y en su aprovechamiento. Si esto no sucede y si, por el contrario, el trabajo y los productos se basan, como hasta ahora, en la injusticia, en la explotación de la mayoría por una minoría y en la división de clases, Nueva York seguirá siendo una selva de acero en que se desarrolla el drama regresivo y casi zoológico de millones de indefensos trabajadores, devorados por unos cuantos patronos, y sus maravillas industriales —tan decantadas y exageradas— seguirán siendo el producto sangriento e inhumano de ese drama.<sup>46</sup>

Las representaciones de teatro que vio en la Unión Soviética contribuyeron de una manera decisiva a la concepción de lo que luego llamaría la «Estética del Trabajo».<sup>47</sup> Refiriéndose a una obra de teatro en la que la acción transcurría en una fábrica, de modo que irrumpían en la escena los ruidos de las máquinas, llegaba a estas conclusiones:

Mientras los demás teatros del mundo no salen de los consabidos decorados a base de residencias burguesas, castillos condales o, a lo sumo, de alquerías pastoriles, he aquí que los *regisseurs* rusos movilizan en la escena, por primera vez en la historia, las fábricas e instalaciones electromecánicas, es decir, la atmósfera más pesada y a la vez más fecunda del trabajo moderno. Hela

<sup>43</sup> Cfr. «Federico García Lorca parla per as obrers catalans», L'Hora, 27 de septiembre de 1935, reproducida en F. Caudet, «Lorca. Por una estética popular (1929-1936)», Cuadernos Hispanoamericanos, n.º 435-436, septiembre-octubre de 1986, p. 777.

<sup>44</sup> C. Vallejo, Rusia en 1931, op. cit., pp. 18-19.

<sup>45</sup> Cfr. E. Zola, *Travail*, París, Bibliothèque Charpentier, 1901.

<sup>46</sup> C. Vallejo, Rusia en 1931, op. cit., pp. 19-21.

<sup>47</sup> En «Del Carnet de 1934», El arte y la revolución, op. cit., p. 152, había anotado: «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.» A la «estética del trabajo» le ha dedicado Julio Vélez un interesante capítulo de su tesis doctoral: César Vallejo. Poesía última. El hombre como expresión de un tiempo y un espacio concretos, Universidad Autónoma de Madrid, 1987.

aquí, en su auténtica y maravillosa realidad, con todos sus resortes estéticos y su dinámica creadora. Es la *mise en scène* del trabajo.<sup>48</sup>

En cuanto al cine ruso, Vallejo sintió por él un entusiasmo casi desbordante. En París, hacia 1928, había descubierto, fue toda una revelación, *El acorazado Potemkin* de Eisenstein.<sup>49</sup> En uno de sus viajes a Rusia tuvo ocasión de ver *La línea general*, cinta que consideró, por un lado, «una revolución de los medios de la técnica y de los fines del cinema», y, por otro lado, una muestra ejemplar de lo que había empezado a denominar la «Estética del Trabajo». Comentando esta película, decía:

El trabajo se erige así en sustancia primera, génesis y destino sentimental del arte. Los elementos temáticos, la escala de imágenes, el *decoupage*, la cesura de la composición, todo en la obra de Eisenstein parte de la emoción del trabajo y concurre a ella. Todo en aquélla gira en torno al novísimo mito de la producción: la masa, la clase social, la conciencia proletaria, la lucha de clases, la revolución, la injusticia, el hambre, la naturaleza con sus materias primas, la historia con su dialéctica materialista e implacable. ¿Qué vemos y sentimos en el fondo de estas formas del proceso social? El trabajo, el gran recreador del mundo, el esfuerzo de los esfuerzos, el acto de los actos. No es la masa lo más importante, sino el movimiento de la masa, el acto de la masa, como no es la materia la matriz de la vida, sino el movimiento de la materia (desde Heráclito a Marx)... El trabajo es el padre de la vida, el centro del arte. Las demás formas de la actividad social no son más que expresiones específicas y diversificadas del acto primero de la producción económica: el trabajo.<sup>50</sup>

La comparación con el cine que se hacía en el mundo capitalista era inevitable. Este capítulo sobre Eisenstein concluye con esta exclamación: «¡Qué lejos andamos aquí de Hollywood y todo su *dressing room* de decadencia y pacotilla!»<sup>51</sup>

En lo tocante al arte y a la literatura, al descubrir Vallejo en Rusia una nueva realidad social, una revolución en marcha, la praxis marxista-leninista, que era la negación del mundo burgués americano y parisino —los resortes de París, había escrito en una carta, eran «más o menos semejantes a las enmohecidas tuercas de América»—,<sup>52</sup> cuanto había escrito contra las vanguardias, contra «los plumíferos de gabinete» y contra «la literatura de pijama»,<sup>53</sup> empezaba a tener ahora una más clara dimensión ideológica. El rechazo de esos plumíferos en pijama, que en un principio había tenido que ver sobre todo con una concepción vital y humana del arte, iba acompañado ahora de un rechazo más profundo. Porque se trataba de combatir una concepción del arte que se había convertido en una coartada útil para la sociedad capitalista. En el análisis que hizo de ese arte en *Rusia en 1931*, desde una perspectiva ideológica, entraba también la en él ya arraigada concepción vital/humana del arte;|

<sup>48</sup> C. Vallejo, *Rusia en 1931*, op. cit., pp. 124-125. En la página 126 había puesto esta nota: «Todo el teatro ruso es político y, más aún, teatro de la producción, teatro del trabajo».

<sup>49</sup> Según G. Vallejo, *Apuntes biográficos*, op. cit., pp. 112-113, Vallejo, a partir de 1927-1928, «empieza a estudiar la realidad social y el fenómeno marxista: asiste a charlas y reuniones en las que se exponen y discuten problemas socio-económicos, lee folletos y libros que tratan de la lucha de clases, de la organización socialista del trabajo, se interesa en los autores y en los filmes soviéticos, y asiste, entre otros, a la representación de *El acorazado Potemkin*, que le revela una dimensión desconocida de este mundo.»

<sup>50</sup> C. Vallejo, *Rusia en 1931*, op. cit., pp. 219-220.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 225.

<sup>52</sup> Cfr. nota 4.

<sup>53</sup> «*Literatura a puerta cerrada*», art. cit., pp. 260-261, *passim*.

La concepción soviética del arte —escribía Vallejo— no admite la teoría de ciertas capillas literarias burguesas, según la cual las leyes artísticas son totalmente distintas de las leyes de la vida. Esta fórmula, aparte de ser arbitraria, es delirante y casuística, y expresa la manía cerebralista morbosa de las estéticas capitalistas.<sup>54</sup>

Difícilmente se podía escribir una más mordaz descalificación de las vanguardias, tema que le había ocupado años antes y sobre el que volverá en *El arte y la revolución*.<sup>55</sup> Y Vallejo continuaba argumentando:

No hay literatura apolítica, no la ha habido ni la habrá nunca en el mundo. La literatura rusa defiende y exalta la política soviética.

Guerra a la metafísica y a la psicología. Sólo las disciplinas sociológicas determinan el alcance y las formas esenciales del arte. Los asuntos y problemas de que trata la literatura rusa corresponden estrictamente al pensamiento dialéctico de Marx.

La inteligencia trabaja y debe trabajar siempre bajo el control de la razón. Nada de superrealismo, sistema decadente y abiertamente opuesto a la vanguardia intelectual soviética. Nada de freudismo, ni de bergsonismo. Nada de *complejo*, *libido*, ni *intuición*, ni *sueño*. El método de creación artística es y debe ser consciente, realista, experimental, científico.

Los temas literarios son la producción, el trabajo, la nueva organización de la familia y de la sociedad, las peripecias y luchas ineluctables para crear el espíritu del hombre nuevo, con sus sentimientos colectivos de emulación creadora y de justicia universal.

En la literatura rusa hay dos maneras de enfocar la realidad social: la vía destructiva de beligerancia y propaganda mundial contra el espíritu y los intereses burgueses y reaccionarios, de una parte, la vía constructiva del nuevo orden y de la nueva sensibilidad. En esta última se distinguen, a su vez, dos movimientos concéntricos: proletarización de la sociedad entera y socialización del Estado proletario.

Ha pasado el tiempo de las escuelas y cenáculos literarios en Rusia. No queda ni akeísmo, ni presentismo, ni futurismo, ni constructivismo. No hay más que la F.U.D.E.R. (Frente Unico de Escritores Revolucionarios), cuyo espíritu y experimentos técnicos pueden generalizarse en la doctrina general del *realismo heroico*.<sup>56</sup>

Y, poco más adelante, concluía:

«El arte realmente revolucionario persigue, ante todo, el objetivo de la propaganda» —pensaba Erwin Piscator al fundar el Teatro del Proletariado de Berlín—. Jorge Grosz decía asimismo hace poco: «El artista de nuestros días no puede escoger sino entre el arte de mera técnica y el arte de propaganda por la lucha de clases. Si no quiere ser un fracasado, habrá de optar por lo último».<sup>57</sup>

Pero eran los escritores y artistas rusos, la antítesis de los literatos de «gabinete» y «pijama», quienes le habían ofrecido el modelo a seguir:

El escritor revolucionario lleva una vida de acción y dinamismo constantes. Viaja y está en contacto directo con la existencia campesina y obrera. Vive al aire libre, palpando en forma in-

<sup>54</sup> C. Vallejo, *Rusia en 1931*, op. cit., p. 124.

<sup>55</sup> Cfr. «Poesía nueva» (nota 15) y «Se prohíbe hablar con el piloto» (nota 16) y «Autopsia del superrealismo», en *El arte y la revolución*, op. cit., pp. 83-89. En «Chaliapin y el nuevo espíritu», *Mundial*, Lima, 19 de julio de 1929, en *Crónicas*, II: 1927-1938, op. cit., p. 439, después de denunciar que este bajo se había salido de las filas de la izquierda, tal vez por un deseo de ganar más dinero, decía «Sólo queremos constatar que, aún siendo el más grande cantor de la época, ha preferido un arte liberal, au-dessus de la melée, a una estética beligerante y selectiva, que excluye y combate lo que no expresa el espíritu nuevo. Ha preferido una fórmula conciliadora de la que, sin embargo, anda proscrita toda pasión revolucionaria.»

<sup>56</sup> C. Vallejo, *Rusia en 1931*, op. cit., pp. 89-90.

<sup>57</sup> *Ibíd.*, p. 216 (nota 1).

mediata y viviente la realidad social y económica, las costumbres, las batallas políticas, los dolores y alegrías colectivos, los trabajos y el alma de las masas. Su vida es un laboratorio austero donde estudia científicamente su rol social y los medios de cumplirlo. El escritor revolucionario tiene conciencia de que él, más que ningún otro individuo, pertenece a la colectividad y no puede confinarse a ninguna *torre de marfil* ni al egoísmo. Ha muerto en Rusia el escritor de bufete y de levita, libresco y de monóculo, que se sienta día y noche ante un montón de volúmenes y cuartillas, ignorando la vida en carne y hueso de la calle. Ha muerto, asimismo, el escritor bohemio, *soñador*, ignorante y perezoso.

La literatura soviética participa, en cierta medida, del antiguo realismo y del antiguo naturalismo, pero los excede en sus bases históricas y en sus secuelas creadoras. Ella no es una escuela, sino un trance viviente y entrañable de la vida cotidiana. De aquí su diferencia sustancial de todas las demás literaturas de la historia.<sup>58</sup>

En *El arte y la revolución*, «libro de pensamientos», así lo llamaba Vallejo según su viuda,<sup>59</sup> reunió una serie de reflexiones sobre las relaciones —lo indica ya el título—, entre el arte y la revolución. Vallejo, en enero de 1932 escribía desde Madrid: «Estoy corrigiendo *El arte y la revolución*. Ya con las correcciones y modificaciones que he hecho, el contenido, el alcance y el valor sustantivo del libro —como pensamiento y acción revolucionaria— han quedado de lo más logrado».<sup>60</sup> He mencionado más arriba que en este libro incorporó viejos artículos, en los que introdujo importantes variantes que reflejan, de modo inequívoco, cómo la ideología marxista había calado en su discursar acerca de cuestiones de poestética.

Vallejo, que en «Del Carnet de 1929-1930 (*Cuaderno verde*)» había hecho esta anotación: «La política lo penetra todo ahora. Se difunde enormemente. De ahí que los intelectuales se meten en ella y no siguen indiferentes como antes. Porque siempre ha habido injusticia y se ha muerto de hambre el obrero y lo han baleado. Y nadie dijo nada. Hoy la conciencia política se agranda y transparenta»,<sup>61</sup> se pregunta en *El arte y la revolución*: «¿Qué es un artista revolucionario?»<sup>62</sup>

Después de distinguir entre el artista revolucionario, el bolchevique y el socialista, decía del primero: «Revolucionario, política y artísticamente, es y debe ser siempre todo artista verdadero, cualquiera que sea el momento o la sociedad en que se produce».<sup>63</sup> A este artista lo situaba en un plano internacional, en el que

el régimen social dominante es el capitalismo, contra el cual la única manera que tienen esos artistas de ejercer su acción revolucionaria, es trabajando según los principios e intereses soviéticos, que son los intereses y principios revolucionarios mundiales.<sup>64</sup>

En cuanto al arte bolchevique, había pergeñado la siguiente definición-caracterización, con la que ponía de relieve su condición de arte históricamente coyuntural:

El arte bolchevique es principalmente de propaganda y agitación... Su destino abraza un ciclo de la historia, que va desde los comienzos del movimiento obrero, hasta la dictadura universal

<sup>58</sup> *Ibíd.*, p. 91.

<sup>59</sup> C. Vallejo, *El arte y la revolución*, op. cit., p. 7.

<sup>60</sup> *Ibíd.*, p. 7.

<sup>61</sup> C. Vallejo, «Del carnet de 1929-1930 (*Cuaderno verde*)», en *El arte y la revolución*, op. cit., p. 148.

<sup>62</sup> C. Vallejo, «¿Qué es un artista revolucionario?», en *El arte y la revolución*, op. cit., pp. 23-24.

<sup>63</sup> *Ibíd.*, p. 23.

<sup>64</sup> *Ibíd.*, p. 23.



del proletariado o, sea, hasta la implantación del comunismo. Al iniciarse la edificación socialista mundial, cesa su acción estética, cesa su influencia social. El arte bolchevique sirve a una vicisitud periódica de la sociedad. Operada esta transformación o «salto» marxista, las arengas, las proclamas y admoniciones pierden toda su vigencia estética y, de continuar, sería como si en medio de una labor de siembra o de cosecha, se oyese himnos de guerra, apóstrofes de lucha.<sup>65</sup>

A este arte le concedía, por consiguiente, una función histórica, cuyo oportunismo ponía elocuentemente de relieve. Pero, una vez superada esta etapa primera de la revolución, se abriría paso el verdadero arte socialista, cuya definición también ensayó en *El arte y la revolución*:

El poeta socialista no reduce su socialismo a los temas ni a la técnica del poema... El poeta socialista supone, de preferencia, una sensibilidad orgánica y tácitamente socialista. Sólo un hombre *temperamentalmente* socialista, aquél cuya conducta pública y privada, cuya manera de ver una estrella, de comprender la rotación de un carro, de sentir un dolor, de hacer una operación aritmética, de levantar una piedra, de guardar silencio o de ajustar una amistad, son orgánicamente socialistas, sólo ese hombre puede crear un poema auténticamente socialista. Sólo ése creará un poema socialista, en el que la preocupación esencial no radica precisamente en servir a un interés de partido o a una contingencia clasista de la historia, sino en el que vive una vida personal y cotidianamente socialista (digo personal y no individual). En el poeta socialista, el poema no es, pues, un trance espectacular, provocado a voluntad y al servicio preconcebido de un credo o propaganda política, sino que es una función natural y simplemente humana de la sensibilidad.<sup>66</sup>

A la pregunta de si había existido o existía ya ese arte, Vallejo contestaba afirmativamente, citando el ejemplo de las pirámides, muchas telas del Renacimiento, la música de Bach y de Beethoven, etc. Y la razón que daba era que todas estas manifestaciones artísticas

responden a un concepto universal de masa y sentimientos, ideas e intereses *comunes* —para emplear justamente un epíteto derivado del sustantivo comunismo— a todos los hombres sin excepción.

¿Quiénes son todos los hombres sin excepción? En esta denominación entran los individuos cuya vida se caracteriza por la preponderancia de los valores humanos sobre los valores de la bestia.

Cuando una obra de arte responde, sirve y coopera a la [*sic*] unidad humana, por debajo de la diversidad de tipos históricos y geográficos en que ésta se ensaya y realiza, se dice que esa obra es socialista. No lo es cuando, por el contrario, la obra limita sus raíces y alcances sociales a la psicología e intereses particulares de cualquiera de las fracciones humanas en que la especie se pluraliza según el medio espacial y temporal.

La sociedad socialista no va a surgir de golpe, de la noche a la mañana. La sociedad socialista será la obra de un conjunto de fuerzas y leyes deterministas de la vida social. Ella no será una improvisación, sino una elaboración racional y científica, lenta, evolutiva, cíclica y revolucionaria.

Pues bien, las obras de arte socialista han seguido, siguen y seguirán idéntico desarrollo progresivo que la sociedad. La emoción artística socialista irá ganando en socialismo. La música socialista del futuro será más socialista que las sinfonías de Beethoven y las fugas de Bach. Estos músicos llegaron, en efecto, a tocar lo que hay de más hondo y común en todos los hombres, *sin aflorar a la periferia circunstancial de la vida*, zona ésta que está determinada por la sensibilidad, las ideas y los intereses clasistas del individuo. Otros músicos operarán de ambos modos

<sup>65</sup> C. Vallejo, «Ejecutoria del arte bolchevique», en *El arte y la revolución*, op. cit., p. 25.

<sup>66</sup> C. Vallejo; «Ejecutoria del arte socialista», en *El arte y la revolución*, op. cit., pp. 27-28.

en la vida social: en lo profundo y en lo contingente de todos los individuos; es decir, sus obras serán más socialistas que las de Bach y las de Beethoven.<sup>67</sup>

Establecidas estas distinciones, a Vallejo parecía interesarle muy particularmente, por un lado, este tipo de arte y, por otro lado, la función revolucionaria del pensamiento, tema al que dedicó varios artículos. En relación con la función del pensamiento, señalaba la confusión que sobre este extremo existía en el mundo burgués. En su intento de introducir cierto orden en este tema, escribía:

Empecemos recordando el principio que atribuye al pensamiento una naturaleza y una función exclusivamente finalista. Nada se piensa ni se concibe sino con el fin de encontrar los medios de servir a necesidades e intereses precisos de la vida. La psicología tradicional, que veía en el pensamiento un simple instrumento de contemplación pura, desinteresada y sin propósito concreto de subvenir a una necesidad, también concreta, de la vida, ha sido radicalmente derogada. La inflexión finalista de todos los actos del pensamiento, es un hecho de absoluto rigor científico, cuya vigencia para la elaboración de la historia, se explica más y más en la explicación moderna del espíritu.<sup>68</sup>

Partiendo de la conocida cita de Marx: «Los filósofos no han hecho hasta ahora sino interpretar el mundo de diversas maneras. De lo que se trata es de transformarlo», hacía una crítica del comportamiento tradicional de muchos intelectuales y artistas en general. Porque si el pensamiento tenía una función finalista, ¿de qué servía interpretar tan sólo la vida, cuando de lo que se trataba era de conseguir su transformación? Esta actitud era tildada por Vallejo de «conservadora». Pero analizando la doctrina transformadora, propia del pensamiento revolucionario, decía que ésta

arranca de la diferencia fundamental entre la dialéctica idealista de Hegel y la dialéctica materialista de Marx. «Bajo su forma mística —dice Marx— la dialéctica se hizo una moda alemana, porque ella parecía aureolar el estado de cosas existentes». Bajo su forma racional, la dialéctica, a los ojos de la burguesía y de sus profesores, no es más que escándalo y horror; porque, al lado de la *comprensión positiva de lo que existe*, ella engloba, a la vez, la *comprensión de la negación* y de la ruina necesaria del estado de cosas existente. La dialéctica concibe cada forma en el flujo del movimiento, es decir, en su aspecto transitorio. Ella no se inclina hacia nada y es, por esencia, crítica y revolucionaria.<sup>69</sup>

Así, pues, continuaba:

El intelectual revolucionario, por la naturaleza transformadora de su pensamiento y por su acción sobre la realidad inmediata, encarna un peligro para todas las formas de vida que le rozan y que él trata de derogar y de sustituir por otras nuevas, más justas y perfectas. Se convierte en un peligro para las leyes, costumbres y relaciones sociales reinantes. Resulta así el blanco por excelencia de las persecuciones y represalias del espíritu conservador. «Es Anaxágoras, desterrado —dice Eastman—; Protágoras, perseguido; Sócrates, ejecutado; Jesús, crucificado». Y nosotros añadimos: es Marx, vilipendiado y expulsado; Lenin, abaleado. El espíritu de heroicidad y sacrificio personal del intelectual revolucionario, es, pues, esencial característica de su destino.<sup>70</sup>

En cuanto a la función política transformadora del intelectual, reside ésta

<sup>67</sup> C. Vallejo, «¿Existe el arte socialista?», en *El arte y la revolución*, op. cit., pp. 42-43.

<sup>68</sup> C. Vallejo, «Función revolucionaria del pensamiento», en *El arte y la revolución*, op. cit., pp. 11-12.

<sup>69</sup> *Ibíd.*, pp. 12-13.

<sup>70</sup> *Ibíd.*, p. 14.

en la naturaleza y trascendencia *principalmente* doctrinales de esa función y *correspondientemente* prácticas y militantes de ella. En otros términos, el intelectual revolucionario debe serlo simultáneamente, como creador de doctrina y como practicante de ésta... El tipo perfecto del intelectual revolucionario, es el del hombre que lucha escribiendo y militando, simultáneamente.<sup>71</sup>

Y, a continuación, tomando como punto de partida la siguiente cita de Lunatcharsky: «Quien está contra la burguesía, está con nosotros», estaba en favor de convertir tal consigna en la fórmula ideal para los intelectuales revolucionarios de todas las diferentes latitudes. Porque, argumentaba Vallejo:

En América, como en Europa, Asia y África, hay ahora una tarea central y común a todos los intelectuales revolucionarios: la acción destructiva del orden social imperante, cuyo eje mundial y de fondo reside en la estructura capitalista de la sociedad. *En esta acción deben acumularse y polarizarse todos los esfuerzos de la inteligencia.* Importa mucho darse cuenta de lo que hay que hacer en un momento dado. El leninismo, en este punto, ofrece enseñanzas luminosas. «No basta —dice Lenin— ser revolucionario y partidario del comunismo; hay que saber hallar, en cada momento, el anillo de la cadena al cual debe uno agarrarse para sostener fuertemente toda la cadena y para agarrarse luego del anillo siguiente». Para los intelectuales revolucionarios, el anillo doctrinal y práctico del momento radica en la destrucción del orden social imperante. Tal es la consigna táctica específica de todo intelectual revolucionario.<sup>72</sup>

En otro de los capítulos de *El arte y la revolución*, el titulado «Estrategia y táctica del pensamiento revolucionario», difundía las directrices establecidas en el Congreso de Kharkov, celebrado en esa ciudad en 1930, que sirvió de plataforma a los organismos de la Unión Internacional de Escritores Revolucionarios y el Buró Internacional de los Artistas Revolucionarios.<sup>73</sup> Estas consignas fueron también publicadas en la revista *Octubre*, fundada por Alberti en 1933.<sup>74</sup> (Pero, en fin, las había difundido antes en España Vallejo.) Se trataba de que los intelectuales se adhirieran a las secciones nacionales de la Unión y el Buró Internacional y que siguieran la estrategia a la que se había llegado en ese Congreso.

En uno de los últimos capítulos de este libro, «El arte revolucionario, arte de masas y forma específica de la lucha de clases», resumía —lo que en buena medida era a la vez una amplificación de las conclusiones del Congreso de Kharkov— en qué debía consistir esa forma de lucha en aquel momento de la historia.<sup>75</sup>

Pero si en estos capítulos descubrimos a un Vallejo aferrado a la ortodoxia, fiel al espíritu y a la letra de las directrices emanadas del Partido Comunista de la Unión Soviética y de su Unión y Bureau Internacional de Escritores y Artistas Revolucionarios, no siempre se expresó de este modo. Así, en algunos capítulos, como «Escollos de la crítica marxista» o en «Los doctores del marxismo», se muestra contundente y ataca frontalmente ciertos errores del marxismo, debidos al oportunismo, al fanatismo y/o a la ortodoxia. En «Escollos de la crítica marxista» escribía:

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>73</sup> C. Vallejo, «Estrategia y táctica del pensamiento revolucionario», en *El arte y la revolución*, op. cit., pp. 21-22.

<sup>74</sup> «Adelanto de la revista *Octubre*» (Núm. 0), Madrid, 12 de mayo de 1933, p. 1.

<sup>75</sup> Cfr. C. Vallejo, «El arte revolucionario, arte de masas y forma específica de la lucha de clases», en *El arte y la revolución*, op. cit., pp. 133-136.

Ni Plekhanov ni Lunatcharsky ni Trotsky han logrado precisar lo que debe ser temáticamente el arte socialista. ¡Qué confusión! ¡Qué vaguedad! ¡Qué tinieblas! ¡Qué reacción, a veces, disfrazada y cubierta de fraseología revolucionaria! El propio Lenin no dijo lo que, en sustancia, debe ser el arte socialista. Por último, el mismo Marx se abstuvo de deducir del materialismo histórico, una estética más o menos definida y concreta. Sus ideas en este orden se detienen en generalidades y esquemas sin consecuencias.

Después de la revolución rusa, se ha caído, en cuestiones 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.

Más todavía. Existe una palabra que ha causado y causa confusiones inextricables: la palabra «revolución». Esta palabra ha perdido, con frecuencia, su alcance y contenidos vitales, para convertirse en máscara del impostor, del renegado y del oportunista...

En arte, el caos causado por la palabra o ficha «revolución» es desastroso. Ejemplo:

«Basta —me decía Maiakovsky—, que un artista milite políticamente en favor del Soviet, para que merezca el título de *revolucionario*». Según esto, un artista que pintase —sin darse cuenta de ello, sin poderlo evitar y hasta contrariando subconscientemente su voluntad consciente— cuadros de evidente sustancia artística revolucionaria —individualista, verbigracia— pero que, como miembro del partido bolchevique, se distingue por su verborrea propagandista, realiza una obra de arte revolucionaria. Estamos entonces ante el caso híbrido o monstruoso de un artista que es, a la vez, revolucionario, según Maiakovsky, y reaccionario, según la naturaleza intrínseca de su obra. ¿Se concibe mayor confusión? <sup>76</sup>

En «Los doctores del marxismo» ironizaba sobre los fanáticos de Marx, quienes consideraban *El Capital* como una fórmula fija e inamovible, fuera de la que nada iba a ser ya nunca jamás concebible o explicable:

Hay hombres que se forman una teoría o se la prestan al prójimo, para luego tratar de meter y encuadrar la vida, a horcajadas y a mojicones, dentro de esa teoría. La vida viene, en este caso, a servir a la doctrina, en lugar de que ésta —como quería Lenin— sirva a aquélla. Los marxistas rigurosos, los marxistas fanáticos, los marxistas gramaticales, que persiguen la realización del marxismo al pie de la letra, obligando a la realidad histórica y social a comprobar literal y fielmente la teoría del materialismo histórico —aun desnaturalizando los hechos y violentando el sentido de los acontecimientos— pertenecen a esta clase de hombre. A fuerza de querer ver en esta doctrina la certeza por excelencia, la verdad definitiva, inapelable y sagrada, una e inmutable, la han convertido en un zapato de hierro, afanándose por hacer que el devenir vital —tan preñado de sorpresas— calce dicho zapato, aunque sea magullándose los dedos y hasta luxándose los tobillos. Son éstos los doctores de la escuela, los escribas del marxismo, aquellos que velan y custodian con celo de amanuenses, la forma y la letra del nuevo espíritu, semejantes a todos los escribas de todas las buenas nuevas de la historia. Su aceptación y acatamiento al marxismo, son tan excesivos y tan completo su vasallaje a él, que no se limitan a defenderlo y propagarlo en su esencia —lo que hacen únicamente los hombres libres— sino que van hasta interpretarlo literalmente, estrechamente. Resultan así convertidos en los primeros traidores y enemigos de lo que ellos, en su exigua conciencia sectaria, creen ser los más puros guardianes y los más fieles depositarios. Es, sin duda, refiriéndose a esta tribu de esclavos que el propio maestro se resistía, el primero, a ser marxista. <sup>77</sup>

Finalmente, añadía al pie de página esta nota: «Añadir que ser marxista es justamente seguir de cerca los cambios de la vida y las transformaciones de la realidad para rectificar la doctrina y corregirla...» <sup>78</sup>

<sup>76</sup> C. Vallejo, «Escollas de la crítica marxista», en *El arte y la revolución*, op. cit., pp. 34-35.

<sup>77</sup> C. Vallejo, «Los doctores del marxismo», en *El arte y la revolución*, op. cit., pp. 101-102.

<sup>78</sup> *Ibíd.*, p. 103.

Vallejo, en definitiva, se había opuesto en numerosas ocasiones a aceptar ciegamente cualquier tipo de creencia dogmática. Entre otros motivos, porque siempre había defendido, por encima de todo, la primacía de la vida, del hombre, lo que no parecía dispuesto a sacrificar en nombre de ninguna doctrina. Claro que, se desprende de sus textos hasta aquí citados, no entendía el que el marxismo pudiera presentar ese peligro. En todo caso, se debía estar prevenidos contra los pseudomarxistas y los falsos «intelectuales revolucionarios». En «Escollos de la crítica marxista», había contado que un buen día —la anécdota es evidentemente ficticia— se había encontrado en la calle con un «intelectual revolucionario», con un «paladín ortodoxo y fanático del “arte al servicio de la causa social”», a quien invitó a escuchar una pieza musical para que le sacara de la duda de si era la pieza musical en cuestión revolucionaria o reaccionaria. Después de escucharla, cuenta Vallejo:

Temía dar su opinión y equivocarse. Estuvo a punto de aventurarse a decirme que esa música era reaccionaria, pero ¿y si su autor era un artista conocido y tenido por la crítica marxista como revolucionario? Iba a decir, por momentos, que estábamos ante un arte evidentemente clasista, pero ¿y si la pieza llevaba un título *au dessus de la mêlée*... La cosa, en verdad, resultaba escabrosa. El «intelectual revolucionario», paladín ortodoxo y fanático del «arte al servicio de la causa social», vaciló, evadió, en suma, la respuesta y acabó por engolfarse en textos, opiniones y citas de Hegel, Marx, Freud, Bukharin, Barbusse y otros.<sup>79</sup>

De 1932 a 1936, es decir, desde que se le permitió volver a Francia hasta que estalló la guerra civil española, Vallejo vivió una de las etapas más difíciles y tristes de su vida. La etapa en España, 1931-1932, también lo fue, pero al menos publicó —y con éxito— *Rusia en 1931* y su novela proletaria *Tungsteno*.<sup>80</sup> Pero en Francia, a partir de 1932, *aparte* las dificultades económicas, en gran *parte* ocasionadas porque debido a su ideología tuvo que abandonar las colaboraciones periodísticas que había estado haciendo prácticamente desde que salió en 1923 del Perú, se encontró con un problema que debió causar en él tantos o más estragos que la penuria en que se vio obligado a vivir: cómo ser revolucionario en un mundo dominado por la burguesía. En una de sus anotaciones de esos años, «Del Carnet de 1936-1937-¿1938?», parece que hay una indicación de que tal era el caso:

<sup>79</sup> C. Vallejo, «Escollos de la crítica marxista», art. cit., pp. 36-37.

<sup>80</sup> Benites, el apuntador, parece ser un alter-ego del propio Vallejo en los momentos iniciales de su proceso de concienciación política. Servando Huanca le echa en cara (es como si el Vallejo revolucionario se lo reprochara al Vallejo pre-revolucionario). Así, por ejemplo (cfr. C. Vallejo, *Tungsteno*, Barcelona, Laia, 1976, p. 129): «Hay una sola manera que ustedes, los intelectuales, hagan algo por los pobres peones, si es que quieren, en verdad, probarnos que no son ya nuestros enemigos, sino nuestros compañeros. Lo único que pueden hacer por nosotros es hacer lo que nosotros les digamos y oírnos y ponerse a nuestras órdenes y al servicio de nuestros intereses. Nada más. Hoy por hoy, ésta es la única manera como podremos entendernos. Más tarde, ya veremos. Allí trabajaremos, más tarde, juntos y en armonía, como verdaderos hermanos... ¡Escoja usted, señor Benites!... ¡Escoja usted!...» Y al final de la novela (p. 134): «Dentro del rancho, el apuntador trancó su puerta, apagó el candil y se acostó. No acostumbraba desvestirse, a causa del frío y de la miseria del camastro. No podía dormir. Entre los pensamientos y las imágenes que guardaba de las admoniciones del herrero (Servando Huanca), sobre “trabajo”, “salario”, “jornada”, “patrones”, “obrerros”, “máquinas”, “explotación”, “industria”, “productos”, “reivindicaciones”, “justicia”, “Estados Unidos”, “política”, “pequeña burguesía”, “capital”, “Marx”, y otras, cruzaba esta noche por su mente el recuerdo de...»

Hay la literatura revolucionaria rusa y la literatura revolucionaria que combate dentro del mundo capitalista. Los objetivos, métodos de trabajo, técnica, medios de expresión y materia social varían de la una a la otra. Esta distinción nadie la ha hecho todavía dentro de la crítica marxista.<sup>81</sup>

Pero la guerra civil española, desde un primer momento, se convirtió en una experiencia que había de contribuir de manera decisiva a difuminar esa agobiante distinción. En el plano político, la guerra de España —lo que Vallejo llamó en una carta a Juan Larrea el 22 de enero de 1937, «el drama de la pólvora»—,<sup>82</sup> le absorbió y le permitió, a la vez, comprobar en persona que existía, que era posible, una concepción de la vida basada en la primacía de lo social sobre lo individual. De su entrega a la causa de España hay muchos testimonios. El 28 de octubre de 1936 le escribía a Juan Larrea:

Aquí trabajamos mucho y no todo lo que quisiéramos, a causa de nuestra condición de extranjeros. Y nada de esto nos satisface y querríamos volar al mismo frente de batalla. Nunca medí tanto mi pequeñez humana, como ahora. Nunca me di más cuenta de lo poco que puede un hombre individualmente. Esto me aplasta. Desde luego, cada cual, en estos momentos, tiene asignado un papel, por muy humilde que éste sea y nuestros impulsos deben ajustarse y someterse al engranaje colectivo, según las necesidades totales de la causa. Esta consideración, no obstante, no alcanza a embridar, por momentos, nuestros arranques espontáneos.<sup>83</sup>

Unos meses después, el 22 de enero de 1937 —de vuelta de un viaje a España—, le decía también a Juan Larrea:

De España traje una gran afirmación de fe y esperanza en el triunfo del pueblo. Una fuerza formidable hay en los hombres y en la atmósfera. Desde luego, nadie admite ni siquiera en mientes, la posibilidad de una derrota.<sup>84</sup>

En «Los enunciados populares de la guerra española» había hecho estas valoraciones:

¡Cuántos nuevos enunciados de grandeza humana y de videncia cívica van brotando del atroz barbecho operado por la guerra en el alma del pueblo español! Nunca vióse en la historia guerra más entrañada a la agitada esencia popular y jamás, por eso, las formas conocidas de epopeya fueron remozadas —cuando no sustituidas— por acciones más deslumbrantes y más inesperadas.

Por primera vez, la razón de una guerra cesa de ser una razón de Estado, para ser la expresión, directa e inmediata, del interés del pueblo y de su instinto histórico, manifestados al aire libre y como a boca de jarro. Por primera vez se hace una guerra por voluntad espontánea del pueblo y, por primera vez, en fin, es el pueblo mismo, son los transeúntes y no ya los soldados, quienes sin coerción del Estado, sin capitanes, sin espíritu ni organización militares, sin armas ni kepis, corren al encuentro del enemigo y mueren por una causa clara, definida, despojada de nieblas oficiales más o menos inconfesables. Puesto así el pueblo a cargo de su propia lucha, se comprende de suyo que se sientan en esta lucha latidos humanos de una autenticidad popular y de un alcance germinal extraordinarios, sin precedentes.

Se ha hablado, sin duda, del «soldado desconocido», del héroe anónimo de todas las guerras. Es otro tipo de heroísmo del deber, consistente, en general, en desafiar el peligro, por orden superior y, a lo sumo, porque esta orden aparece, a los ojos del que la ejecuta, investida de una autoridad en que se encarnan las razones técnicas de la victoria y un principio de fría, ineludible y fatal necesidad...

<sup>81</sup> C. Vallejo, «Del Carnet de 1936-37-¿38?», en *El arte y la revolución*, p. 156.

<sup>82</sup> Cfr. C. Vallejo, *Epistolario General*, op. cit., p. 264.

<sup>83</sup> *Ibíd.*, p. 262.

<sup>84</sup> *Ibíd.*, p. 263.

El heroísmo del soldado del pueblo español brota, por el contrario, de una impulsión espontánea, apasionada, directa del ser humano. Es un acto reflejo, medular, comparable al que él mismo ejecutaría, defendiendo, en circunstancias corrientes, su vida individual.

En la España de 1936 no se descubre al origen del empuje guerrero del pueblo hombre alguno de talla, orador, general u organizador; los trabajadores que se lanzan a la toma del cuartel de la Montaña o del de Atarazana no han celebrado antes junta alguna tribunicia en las plazuelas, ni salen de catacumbas de conspiración en que han ardido lenguas de iluminados a cuya vibración fuera tocada con la sagrada chispa el alma de las masas, y menos todavía, van atraídos por la pitanza, regresiva, zoológica, del saqueo y la revancha del estómago. Largo Caballero, Azaña, Prieto, pierden, durante las primeras semanas del conflicto, todo relieve en el enorme torbellino popular; los jefes militares son precisamente los traidores y asesinos del pueblo...

Desde estos puntos de vista, la epopeya popular española es única en la historia.<sup>85</sup>

César Vallejo se inspiró poéticamente en esta epopeya, dedicándole uno de los libros más extraordinarios sobre ella escritos: *España, aparta de mí este cáliz*. Vallejo, que había distinguido entre tres tipos de artistas diferentes:

1. Un artista puede ser revolucionario en política y no serlo, por mucho que, consciente y políticamente, lo quiera, en el arte.
2. Viceversa, un artista puede ser, consciente o subconscientemente, revolucionario en el arte y no serlo en política.
3. Se dan casos, muy excepcionales, en que un artista es revolucionario en el arte y en la política. El caso del artista pleno.<sup>86</sup>

había conseguido ser, en ese libro, el tercer tipo de artista, el artista pleno.<sup>87</sup>

Y es que tenemos que llegar a la misma conclusión a la que, después de tanto escribir sobre las relaciones entre el arte y la revolución, había llegado Vallejo:

La actividad política es siempre la resultante de una voluntad consciente, liberada y razonada, mientras que la obra de arte escapa, cuanto más auténtica es y más grande, a los resortes conscientes, razonados, preconcebidos de la voluntad.<sup>88</sup>

Francisco Caudet

<sup>85</sup> C. Vallejo, «Los enunciados populares de la guerra española», en J. Vélez y A. Merino, España en César Vallejo, II, Madrid, Editorial Fundamentos, 1982, pp. 32-37, *passim*. Muchos de estos enunciados los tradujo poéticamente en España, aparta de mí este cáliz, en donde el poeta cantó a los héroes anónimos, a los voluntarios de la guerra. Cfr. de modo muy particular «Himno a los voluntarios de la República».

<sup>86</sup> C. Vallejo, «Escollos de la crítica marxista», en El arte y la revolución, p. 35.

<sup>87</sup> También es en este sentido ejemplar el libro Poemas humanos. Cfr. N. Salomon, «Algunos aspectos de lo "humano" en Poemas humanos», en J. Ortega, César Vallejo. El escritor y la crítica, op. cit., páginas 289-334.

<sup>88</sup> C. Vallejo, «Los escollos de la crítica marxista», art. cit., p. 36.