

La literatura proletaria de Vallejo en el contexto revolucionario de Rusia y España (1930-1932)

Ya en vísperas de adentrarse en España, en su primer viaje de 1926, César Vallejo unía ambos países y con el nexo de su querida América: «...me han dicho que sólo España y Rusia conservan su pureza primitiva, la pureza de gesta de América».¹ En pocas naciones despertó la Revolución rusa tantas expectativas revolucionarias como en la nuestra. En el terreno de la cultura, el llamamiento hecho por Barbusse y su grupo *Clarté*, en 1919, por la creación de una asociación de intelectuales y artistas, paralela a la III Internacional, encontró un temprano eco en España. En plena dictadura de Primo de Rivera, un grupo de jóvenes literatos y artistas, agrupados en 1927 en torno a la revista *Post-Guerra*, mantenían vivo —y pese a la represión gubernamental— el ideal de unir las vanguardias artístico-literarias y las políticas, vinculando la revolución en el arte a la revolución proletaria. En aquella fecha ya Vallejo había hecho dos viajes a España; y en América, el periódico quincenal *El Machete*, fundado por Rivera y Siqueiros, y la revista *Amauta*, del grupo de Mariátegui, en el Perú, propugnaban por el mismo ideal.

César Vallejo fue acercándose a estas posiciones en una evolución dialéctica y de aguda tensión interna. Ya me he ocupado en otra ocasión de esta evolución.² Me limito, ahora, a señalar alguno de sus hitos fundamentales. En 1926, y tras la publicación del segundo número de la revista *Favorables París Poema*, abandona intempestivamente esta empresa, desde la cual —y al alimón con Juan Larrea— atacaba al vanguardismo formal y al establecimiento literario de España y de Hispanoamérica, desde posiciones individualistas y subjetivas. Dicho abandono coincide con su expresión de «fraternal y fervorosa simpatía» por la labor de Mariátegui y de *Amauta*.³ No es muy aventurado colegir que la aparición de esta revista, en 1926, influyera en su decisión de abandonar la fundada por Larrea y él en colaboración solitaria. Sus posteriores impugnaciones de Larrea como escritor de la burguesía corroboraría esto. En diciembre de 1926, encontramos su primera inequívoca adhesión a la causa de los oprimidos, expresada en

¹ «Cronología de vivencias e ideas», Aproximaciones a César Vallejo, I, Ed. Angel Flores, Nueva York. Las Américas, 1971, p. 61. A falta de una «Biografía» del autor, esta «Cronología» de Angel Flores sigue siendo la más fiable.

² En el capítulo, «Supuestos ideológicos y estéticos de la poesía de madurez», de mi monografía El cántico material y espiritual de César Vallejo, Barcelona. Biblioteca Atlántica, 1981.

³ Carta a Mariátegui, diciembre de 1926. Aproximaciones..., pp. 72-73.

términos socio-políticos. Con motivo del Salón del Automóvil, celebrado en París, escribe: «El progreso será bueno cuando sus beneficios estén al alcance de todos», añadiendo que la comodidad y el bienestar de los hombres no depende tanto del progreso industrial y científico, sino de la justicia social.⁴

En enero de 1927 destaca la novela de la revolución rusa, *El año desnudo*, de Boris Pilniak, como «el heraldo del nuevo espíritu». Como sabemos por su viuda y por cartas a amigos, Vallejo vivió, entre 1927 y 1928, una profunda crisis existencial, entreviendo como causa de su malestar —según nos dijo Georgette—⁵ el alejamiento y la ignorancia de los problemas que más atormentaban a la humanidad avasallada y sufrida. De aquí su enfebrecida entrega al estudio de la realidad social y del marxismo. Su adhesión a éste (tras sus dos viajes a la Unión Soviética, en 1928 y 1929, y culminando con su afirmación, a partir de 1929, como militante comunista) reviste todo un sentido iniciático. La iniciación, como estudia Mircea Eliade, es coexistente a toda existencia humana auténtica, la cual lleva implícita toda una serie de profundidades, pruebas, angustias, pérdida y reconquista de sí: muerte y resurrección. Y todo ello dentro del modelo de renovación cósmica.⁶ En términos de esta renovación, Vallejo habló del marxismo como de un «inédito principio de vida»: «... circula en nuestras entrañas más dolidas y en las más lóbregas desarticulaciones de nuestra conciencia, un aliento nuevo, un germen vital...»⁷

Expulsado de Francia a fines de 1930, por el prefecto de París, Chiappe, quien por las mismas fechas prohibía *La edad de oro*, de Buñuel, España será el escenario de la acción vital y creadora de su transmutación espiritual y de existencia. Con el país en plena insurrección contra la tambaleante monarquía-dictadura, que acabaría desplomándose en abril del 31, se vivía en España un clima sumamente fértil para el pensamiento y la acción revolucionaria. Los jóvenes intelectuales de la generación del 27, a quienes ya me he referido, crearon, en los últimos tiempos de la dictadura, una serie de editoriales que divulgaron —en un verdadero «boom» del libro de tema revolucionario— las obras clásicas del marxismo y las más recientes novedades de la literatura soviética y de la Alemania revolucionaria. No es de extrañar que, en aquella coyuntura político-social y cultural, el nuevo César Vallejo estuviera ya presente, aun antes de su llegada en persona.⁸

En febrero de 1930, y bajo el título «Un reportaje de Rusia», se empezaron a publicar en la revista *Bolívar* las reflexiones sobre sus viajes a Rusia. En el número del 15 de abril, casi exactamente un año antes de la proclamación de la República, publicó su artículo sobre Maiakovski, que podemos considerar como el primer planteamiento marxista —dentro de la poesía española de la época— de las relaciones entre el poeta y la revolución. En el verano saldría una edición española de *Trilce*, con prólogo de Ber-

⁴ *Ibíd.*, p. 72.

⁵ «*Apuntes biográficos sobre César Vallejo*», Obras completas, 3, Lima, Mosca Azul, 1974, p. 364.

⁶ Naissances mystiques. Essai sur quelques types d'initiation, París, Gallimard, 1959, p. 273.

⁷ Aproximaciones..., p. 102.

⁸ *Estudio aquel momento, y dentro de lo que podemos considerar como una revolución cultural vivida en España entre 1917 y 1936, en mi libro La marcha al pueblo en las letras españolas. 1917-1936, Madrid, Ediciones de La Torre, 1980.*

gamín. Es, en sí, significativo, el que en aquel año, cuando se declaraba (desde una encuesta en *La Gaceta Literaria*) la muerte de las vanguardias formalistas, se celebrara a *Trilce*. Y es que en aquel poemario, escrito en prisión, había mucho del hálito revolucionario de la primera vanguardia, muy influida por las ondas sísmicas de la revolución rusa, y de una nueva sensibilidad solidaria.⁹

Sabemos poco de la estancia de Vallejo en España, entre enero de 1931 y febrero de 1932, meses en los que vivió entregado, en cuerpo y alma, a una intensa actividad política y literaria. «En España, Vallejo va a trabajar en forma nunca antes tan intensa», ha escrito su viuda.¹⁰ De aquella labor nos dejó dos libros publicados, *Tungsteno y Rusia en 1931*, y una serie de obras inéditas: *El arte y la revolución*, el relato *Paco Yunque*, dos piezas teatrales, *Lock Out* y *Moscú contra Moscú* (o *Entre las dos orillas corre el río*) y *Rusia ante el segundo plan quinquenal*. En total, una obra que no tiene parangón (tanto por su extensión, en tan corto tiempo, como por su comprensión creadora del marxismo) entre los escritores españoles e hispanoamericanos que, por las mismas fechas, se acercaron o se pasaron a las filas de la revolución proletaria.

A la par, realizó una labor de militante del PCE, de la cual apenas se sabe algún detalle, como que dio clases de marxismo, por las tabernas y trastiendas del Madrid gallosiano, a una célula de jóvenes escritores y obreros. Uno de ellos, el poeta Arturo Serrano Plaja, me contó que a la proclamación de la República él se encontraba en prisión militar por haber distribuido, en el cuartel en el que hacía el servicio, unos pasquines comunistas que le había encargado repartir César Vallejo. En el libro del escritor franquista, Eduardo Comín Colomer, se reproduce fotocopia de uno de aquellos pasquines, en donde se abogaba por la instauración del Gobierno Obrero y Campesino y se concluía con vivas a la Unión Soviética y a la Internacional comunista, «guía del proletariado hacia la revolución mundial».¹¹ Sin embargo, la España de 1931 no era la Rusia de 1917, algo que no parecía querer ver el sectario y minúsculo partido comunista español de entonces (cuyo número de afiliados en todo el país no llegaba al millar), fiel a las consignas elaboradas por la Internacional comunista.

Como militante, Vallejo debió estar presente en los actos y manifestaciones organizadas por las pequeñas huestes comunistas contra la «República burguesa», antes y después de la proclamación de ésta. Aunque teniendo en cuenta su recato, y el sectarismo del grupo dirigente del PCE, su participación debió ser de poco relieve. Pudo haber formado parte de los grupitos comunistas que, el 14 de abril y a contracorriente de la gran marea popular, daban gritos por las calles madrileñas de «¡Abajo la República!», «¡Todo el poder a los Soviets!» y «¡Dictadura del proletariado!». Asimismo, podría haberse encontrado presente en los actos celebrados en el cine Variedades, el 7 de junio, y en el teatro Maravillas el 6 de agosto; actos de protesta, el primero, contra las elecciones a las Cortes Constituyentes, y el segundo como contrapartida a la apertura de estas Cortes. También debió haber colaborado, quizás en condición de militante anóni-

⁹ Años después, el propio Vallejo escribiría: «Antenor Orrego define en el prefacio de *Trilce*, admirable y profundamente el arte socialista». *El arte y la revolución*. Obras completas, 2, Lima, Mosca Azul, 1973, p. 139.

¹⁰ «*Apuntes biográficos...*», p. 370.

¹¹ Historia del partido comunista de España. Primera etapa (I), Madrid, Editora Nacional, 1965, p. 271.

mo, en algunas de las actividades culturales del partido comunista. ¿Publicó en el diario *Mundo Obrero*, en *Juventud Roja*, órgano de las Juventudes comunistas o en la revista *Bolchevique*?¹²

Más cierta debió ser su participación en una caldeada conferencia del Ateneo madrileño, a fines de junio, donde, y según su autor, F. Fernández Armesto, «por primera vez, se puso en España a discusión la teoría marxista-leninista de la literatura», y la cual sirvió —siguiendo con sus palabras— para la creación de la Unión de escritores proletarios-revolucionarios.¹³ Una nota en *Nueva España*, 30 de junio de 1931, informaba del acto y de la constitución de esta Unión, en la que se agrupaban escritores españoles e hispanoamericanos, citándose, como elegidos para la presidencia, los nombres de Arderius, Ricardo Baroja, Antonio Espina, Pedro de Répide y Velázquez, que bien pudiera ser el escritor peruano Juan Luis Velázquez, amigo de Vallejo y expulsado de Francia al mismo tiempo que él. Otros dos peruanos, Armando Bazán y César Falcón, también debieron estar presentes en aquel acto fundacional de dicha Unión, la cual no llegaría a consolidarse.¹⁴

Aquel proyecto tuvo su origen en el Congreso de escritores y artistas revolucionarios celebrado en Karkov, noviembre de 1930. César Vallejo, en el capitulo, «Estrategia y táctica del pensamiento revolucionario», de *El arte y la revolución*, recogió, adhiriéndose a ellas, las directivas prácticas y las consignas de la plataforma aprobada en Karkov. La no publicación de este libro en las fechas en que fue escrito privó a la estética marxista de su época de una lúcida y original, en varios aspectos fundamentales, aportación hispánica. En mi citado librito sobre Vallejo ya me ocupé de esta obra, señalando cierta tensión entre los documentos y planteamientos, emanados de la Unión Internacional de Escritores Revolucionarios, con sede en Moscú, que reproduce y propaga, y sus propios planteamientos de un marxismo crítico y creador, en cuanto aspectos de la génesis creadora y de la relación arte e ideología. Lo que me interesa destacar, y como presupuesto teórico de sus escritos que agrupo bajo el rótulo de literatura proletaria, es su adhesión a ésta. En el apartado «Literatura proletaria», entra en un debate en el que habían intervenido Trotsky, Gorki y Lenin, y aunque se apoya en éste y en la posición oficial soviética, entre 1930 y 1932 (la literatura proletaria debe ser una literatura de clase y una literatura de partido, y equivale a literatura bolchevique), establece un original deslinde, entre lo que define como arte proletario o bolchevique y arte socialista. Aquél es un arte —y una literatura— de partido, didáctico y de agitación, con una

¹² El escribir este ensayo lejos de España me impide consultar archivos y fuentes que arrojaran datos sobre la labor de Vallejo en el partido comunista español. Con relación a su colaboración en la prensa comunista, los artículos de *Mundo Obrero*, «La opinión de Lenin sobre la literatura» y «¡Los escritores, a la fábrica! ¡Los obreros, a la literatura!», 3 y 11 de diciembre de 1931, de redactor anónimo y que Cobb atribuye a Angel Pumarega, bien pudieran ser suyos, especialmente el primero. La cita de Christopher H. Cobb se encuentra en su libro, *La cultura y el pueblo. España, 1930-1939*, Barcelona, Laia, 1981, p. 47.

¹³ F. Fernández Armesto, «La misión de la literatura proletaria revolucionaria en España», *Bolchevismo*, n.º 1, 11 de marzo de 1932, pp. 36-37.

¹⁴ El libro de Armando Bazán, *Urbes del capitalismo*, se publicó, en 1931, por «Ediciones Proletarias», como parte de un programa editorial de dicha Unión de escritores, que no debió ir más allá de esta publicación. César Falcón tuvo en la España republicana una gran actividad cultural y política. En 1933, fundó el «Teatro Proletario». Sobre su gira en Asturias escribió el artículo «El teatro proletario en Asturias», reimpreso en el libro de José Esteban y Gonzalo Santoja, *Los novelistas sociales españoles (1928-1936) —antología—*, Madrid, Editorial Ayuso, 1977, pp. 104-107.

misión cíclica y hasta episódica, pues terminará con el triunfo de la revolución mundial; mientras que el arte —y la literatura— socialista supone una sensibilidad orgánica socialista: nace de —y se dirige a— lo que hay de más hondo y común en todos los hombres.

El arte y la revolución, escrito con el sentido que atribuye a la literatura proletaria, también se abre a esta segunda dimensión. Además el deslinde no es tajante, pues el artista proletario o bolchevique lucha y crea por la instauración de la sociedad socialista universal; de aquí que la idea de socialismo va implícita en la de bolchevique. En su concepción, la literatura proletaria, sin abandonar sus apremiantes imperativos, «aspira —nos dice— al entendimiento social de todos, a la comprensión de seres e intereses». Proclamándola como una nueva literatura, que nace y se desarrolla en proporción correlativa y paralela a la población obrera internacional (las nueve décimas partes de la humanidad), la contrapone favorablemente a la que llama literatura burguesa o capitalista.¹⁵

Hablar hoy de literatura proletaria puede parecer una *boutade* o una salida de un marxismo dogmático totalmente desfasado, dado su abuso por las élites burocráticas que controlaron la revolución proletaria. En Occidente el desfase del término, literatura proletaria, obedece, en gran parte, a móviles políticos: al proletariado actual se le quiere borrar hasta su nombre. Y no hablemos de su pasado militante y de sus logros históricos y culturales. Sin embargo, a lo largo de los siglos 19 y 20, éstos han existido y han tenido sus momentos de gran eclosión. Ateniéndose a sus realizaciones estéticas, y a la luz de la obra artística del primer decenio de la revolución proletaria soviética, el propio Vallejo señala: «Y que la crítica y la estética burguesas no se extrañen de esto de “bellezas bolcheviques”. ¿Es que no hablan ellos hasta de la “belleza griega” o de la “belleza gótica”?».¹⁶

No intento, en lo que sigue, una revalorización plena de la literatura proletaria vallejana. Él mismo señaló el carácter cíclico de dicha literatura, y nos advirtió que, con el tiempo, las bellezas y las emociones del arte y de la literatura bolcheviques se opacarían considerablemente.¹⁷ Sin embargo, hay que tener presente que todavía en el Tercer Mundo «las nueve décimas partes de la población» siguen siendo receptivas a un arte y una literatura que —como la proletaria— trate de sus vidas, de sus luchas y de sus derroteros revolucionarios. Concretamente, aquella literatura de Vallejo empalma directamente con muchas de las inquietudes, humanas y artísticas, de la literatura hispanoamericana de los años 60 y 70. Oigamos la reacción de José María Arguedas, uno de los escritores más representativos de esa época, tras su lectura de *Tungsteno*: «Lo leí de un tirón, de pie, en un patio de San Marcos. Afiebradamente, recorrí sus páginas, que eran para mí una revelación. Cuando concluí, tenía ya la decisión firme de escribir sobre la tragedia de mi tierra».¹⁸ Más adelante señalaré la incidencia de la li-

¹⁵ «El duelo entre dos literaturas», *El arte y la revolución*, Lima, Mosca Azul, 1973, pp. 94-99. Varios otros capitulitos están dedicados al tema de la literatura proletaria, «¿Qué es un artista revolucionario?», «Ejecutoria del arte bolchevique», y «Literatura proletaria».

¹⁶ *El arte y la revolución*, p. 44.

¹⁷ *Ibíd.*

¹⁸ En el libro de César Levano, Arguedas. Un sentimiento trágico de la vida, Lima, Gráfica Labor, 1969, p. 48.

literatura proletaria vallejana sobre el Nuevo Cine y el Nuevo Teatro Latinoamericano. Paso, ahora, a una sucinta caracterización de ella.

Tungsteno, publicada por la editorial Cenit dentro de su colección, «La novela proletaria», en marzo de 1931, abre la marcha, en la obra del autor, de la literatura proletaria. En 1928, «Historia Nueva» había iniciado su colección, «La novela social», con gran éxito. Ahora, Cenit y la novela de Vallejo venían a imprimir un nuevo rumbo a esta novela. *Tungsteno* trata del dolor económico y social.¹⁹ Los «golpes sangrientos» vividos, existencial y anímicamente, en *Los heraldos negros* por el poeta, los sufren, ahora, en esta novela, la población campesina, indígena. Lo que tiene de literatura de partido, de arte didáctico de agitación y protesta, queda diluido o entrañado en una conmovedora visión del drama del trabajo y de la explotación del hombre por el hombre. La emoción solidaria vallejana, presente desde su primer poemario, descubre, ahora, con la literatura proletaria y los medios expresivos del cine soviético, nuevos cauces de expresión, temática y formal.

La forma del arte revolucionario (escribe)²⁰ debe ser lo más directa, simple y descarnada posible. Un realismo implacable... La emoción ha de buscarse por el camino más corto y a quema ropa. Arte de primer plano... Todo crudo, ángulos y no curvas, pero pesado, bárbaro, brutal, como en las trincheras.

Un lenguaje de la emoción y el encuadre cinematográfico, con el cual los cineastas soviéticos de los años 20 (Eisenstein, Poudovkin, Dovzhenko) habían llevado a la pantalla algunas de las formas más violentas del drama social de los trabajadores: escenas de hambruna y, en contraposición, escenas del derroche y la depravación de los explotadores, escenas de la protesta de las masas y la subsiguiente masacre, seguida de nuevos planes de insurrección. Trae Vallejo a la novela estas escenas, enarrolladas en el drama obrero-campesino andino de la cuenca minera. «A quema ropa» —y con esa actual impresión de vida y verdad que nos da el cine— nos llegan de las páginas del libro las imágenes de la violación y muerte de la Rosanda, del prendimiento de los dos campesinos indígenas y de la masacre del pueblo.

Por otra parte, parece quedar abolida, en estas escenas, la distancia entre la región andina y la España rural de la época. El «realismo implacable» vallejiano tiene una crudeza de tintas que le asemeja al realismo descarnado del esperpento de Valle-Inclán. La escena de la represión que se abate sobre el pueblo campesino presenta un ominoso carácter de agüero: parece anunciar las sangrientas represiones que caerán sobre los campesinos y obreros españoles, ya en la República (Casas Viejas, octubre del 34) y, de una forma total, durante la guerra civil:

¹⁹ Pocos meses después de publicarse, Arderíus, también desde las filas del PCE, declaraba: «La novela revolucionaria no puede ser otra que la proletaria». Y, asimismo, nos habla, a comienzos de agosto, de la planeada A. de E.P.R., anunciándonos que en España se titulará «Asociación Hispanoamericana». «Una entrevista con Joaquín Arderíus, el primer escritor español comunista», *Nosotros*, n.º 53, 1 de agosto de 1931.

Tungsteno cuenta con un antecedente inmediato de novela proletaria, la de Isidoro Acevedo, *Los topes*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1930: novela escrita desde los planteamientos ideológicos del PCE, al cual también pertenecía su autor. Está por hacerse un estudio de este brote de literatura proletaria en la España republicana, que atrajo a escritores como Vallejo, Arderíus, Acevedo, Arconada, Sender, Pla y Beltrán, entre otros.

²⁰ El arte y la revolución, pp. 123-124.

Una represión feroz e implacable se inició contra las clases populares. Además de los gendarmes, se armó de rifles y carabinas a un considerable sector de ciudadanos y, en general, todos los acompañantes del subprefecto, llevaban, con razón o sin ella, sus revólveres. De esta manera, ningún indio sindicado en el levantamiento pudo escapar al castigo. Se desfondaba de un culatazo una puerta, cuyos habitantes huían despavoridos. Los buscaban y perseguían entonces revólver en mano, por los techos, bajo las barbacoas, y cuyeros, en los terrados, bajo los albañales. Los alcanzaban, al fin, muertos o vivos. (*El Tungsteno*, Lima, Biblioteca peruana, 1973, p. 129.)

Escenas como ésta, las volveremos a ver en las novelas «proletarias» españolas (de Arderius, Arconada, Sender) que continúan a *Tungsteno*. En Hispanoamérica, las vemos, en nuestros días, en la obra fílmica de Sanjines (su *El coraje del pueblo* recrea la represión y masacre de un pueblo minero, andino) y del chileno Littín, cuya *Actas de Marusia* trata del mismo tema y evoca, como la obra del cineasta boliviano, la impronta de la novela vallejiiana. *Huasipungo*, de Jorge Icaza, también acaba con una escena similar; esto nos llevaría a otro tema: desde Madrid, Vallejo iniciaba la novela indigenista que tanto auge tendría en América, durante los años 30 y 40.

Pasando al teatro, hay que lamentar el que Vallejo no encontrara —y a pesar de la ayuda de García Lorca— quien produjera o publicara en España las dos piezas que tenía escritas en 1931. De los numerosos brotes de un «Teatro del Pueblo», «Teatro Político», «Teatro Revolucionario» o «Teatro Proletario» que surgieron en la España republicana y de los autores que los cultivaron, César Vallejo fue quien mejor conoció y asimiló aquel nuevo teatro nacido de la revolución proletaria, y que contó con tan importantes dramaturgos como Meyerhold, Brecht y Piscator. En su estela, el Vallejo dramaturgo intentó traer a nuestra escena este teatro, expresión, como él mismo nos dice, de un nuevo mundo: «el proletario, el del trabajo, el de la producción».²¹

En *Rusia en 1931*, y tras haber presenciado la representación de *El brillo de los rieles*, de Kirchon, delinea una comprensiva síntesis del nuevo teatro, desde la importancia del público y de la escenografía hasta su temática y dimensión mítica. El público es, en su gran mayoría, el proletariado. Su presencia (dando vida y configuración a la propia sala e imponiendo el tipo de teatro a representar) evoca, podríamos decir, al público y a las representaciones en los corrales de la comedia española. Claro que aquí al vulgo que hay que dar gusto es el de la masa proletaria y la Comedia Nueva es el drama de la historia y del trabajo. Se elimina el telón por el verismo escénico. De nuevo, Vallejo se declara por un «realismo crudo y exento de ficciones», pero, al mismo tiempo, se conmueve ante la «mise en scène» del trabajo, representada en esta obra por un taller mecánico, «en su auténtica y maravillosa realidad». Se puede decir que ya César Vallejo encuentra lo «real maravilloso» en el mito social, centro dramático de la pieza, que se halla en el trance revolucionario de la Historia, con sus esfuerzos, dolores, luchas, satisfacciones clasistas y peligros.

Inscribe este drama dentro de una evolución del teatro universal: «A los dioses de la tragedia griega —nos dice—,²² a la hagiografía del drama medieval, a la mítica ni-

²¹ *Rusia en 1931 (Reflexiones al pie del Kremlin)*, Madrid, Ediciones Ulises, 1931. En la página contrapuesta a la del título, aparece la foto de Vallejo, tantas veces reproducida posteriormente, con el codo derecho apoyado sobre el bastón, el puño en la mejilla, la mano izquierda sosteniendo el bastón, el gran anillo de apariencia de ópalo en el dedo medular, y una profundísima mirada. Como en Trilce y en Poemas humanos, la presencia corporal del poeta se siente en este Rusia en 1931.

²² *Ibíd.*, p. 133.

belunga del teatro wagneriano y a la simbología de la escena burguesa, sucede aquí la fábula materialista y viviente de la dictadura del proletariado». Hoy esta dictadura (que para Vallejo, siguiendo a Lenin, era la democracia de los trabajadores) se ha hundido en la infamia, debido a su deformación burocrática y despótica. Sin embargo, «la fábula materialista y viviente» del proletariado mundial sigue siendo, «fábula de fuentes», inagotable cantera de emociones y bellezas por expresar. Vallejo la supo situar por encima del «terror de la historia»; insistió en lo que la revolución socialista tenía de nueva mítica y celebró —con todo lo que el mito comporta de historia ejemplar y de epifanía— sus nuevos mitos, tales como «revolución», «proletario», «Internacional», «masa», «justicia social».

A la luz de esto, su pieza proletaria *Lock-Out* se reviste de una dignidad dramática de carácter ceremonial. Mito y fábula, es la primera escenificación en español de un nuevo teatro del drama social y del trabajo, hecho al «soviético modo». Si no tenemos en cuenta esta dimensión mítica de su realismo, éste puede quedar ahogado, para un lector actual, por los abusos del posterior realismo socialista, elevado a dogma de creación, y por las deformaciones del llamado socialismo real. Sin embargo, en un creador como Vallejo la dimensión mítica siempre se eleva sobre la dogmática; el realismo y la metáfora del espejo, aun en su lenguaje teatral, primerizo y, en muchos aspectos, tentativo, no se quedan en un realismo superficial o en el mensaje didáctico. En el espejo que le pone al drama social del trabajo hay mucho de esa pasión del realismo hispánico por lo concreto, y de la fusión de lo material y lo espiritual. En su dramatización del «trance revolucionario de la Historia» perviven hoy, sobre los aspectos doctrinales, la pasión y las emociones de las luchas vividas y los fulgores²³ de la lucha de conciencia, de esfuerzos, dolores y satisfacciones, personales y colectivas, con mucho del «pathos» de la poesía vallejana. Hablando de *El brillo de los rieles*, evoca la *Pasión*, la hora del sudor de sangre y del «Aparta de mí este cáliz», que tendrá su apoteosis poética en su poemario sobre España, y que ya aparece en *Lock-Out* y el momento del reconocimiento dramático y del desenlace de su drama *Moscú contra Moscú*.²³

En la escenografía y la composición escénica de su teatro, sigue Vallejo la revolución en la dramaturgia que trajeron los Meyerhold, Brecht, Piscator y otros dramaturgos soviéticos y alemanes: la «cinematificación» del teatro; con escenarios de múltiples niveles, donde se suceden las escenas con un ritmo cinematográfico y, a veces, con un ritmo alternativo, parecido al del montaje del cinema.²⁴ En *Lock-Out*, al levantarse el telón en la primera escena, nos encontrábamos el taller de una fábrica metalúrgica en plena

²³ No me ocupó aquí de este drama, pues nos ha llegado en una reelaboración posterior, hecha por el autor ya de regreso a París, cambiando hasta el título, Entre las dos orillas corre el río. El propio Vallejo destaca el carácter cinematográfico de su teatro, que señalo a continuación. En carta a su mujer, en 1935, declara que pensaba hacer un filme de su pieza: «El desarrollo temático, la circunscripción de los cuadros, las imágenes que evoca son eminentemente cinematográficas. Moscú contra Moscú será un film realmente notable», Teatro completo, I, Ed. Enrique Ballón Aguirre, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1979.

²⁴ Enrique Ballón, en el prólogo a la edición citada, y Guido Podesta, en su César Vallejo: su estética teatral (Minneapolis, Institute for the Study of Ideologies & Literature), son los primeros estudiosos del teatro vallejano, prácticamente desconocido hasta fecha muy reciente. A pesar de sus meritorios trabajos, hay, todavía, mucho de que tratar. Aquí, forzosamente, me limito a una síntesis de sus caracteres de nuevo Teatro Proletario.

labor, la misma que tanto le había conmovido en la pieza soviética citada. Otras escenas se representan en un escenario dividido en tres pisos superpuestos; complicada escenografía que incluye el taller de mecánica, una vivienda humilde, una calle de un barrio obrero y un cabaret de lujo. Con dinamismo cinematográfico, se pasa de una escena a otra o se yuxtaponen éstas. De nuevo viene a la memoria del lector el paralelo con las escenas vistas en el cine soviético de los años 20. La yuxtaposición de las escenas de la miseria cotidiana de los trabajadores y de la represión policíaca de su huelga con las escenas de la lúbrica disipación de los burgueses y las cabareteras, había aparecido en el filme *Huelga*, de Eisenstein. Las dramáticas escenas de los obreros, cantando la *Internacional*, y enfrentados a la caballería policíaca, de los caballos lanzados contra los obreros y la resistencia esporádica de éstos, se habían visto en dicha película y en *Octubre*. La madre, golpeada y muerta por el policía, evoca el mismo trágico destino de *La madre* de Gorki, llevada a la pantalla por Pudovkin. El final eufórico de la pieza, con los obreros cantando triunfalmente la *Internacional*, recuerda, parcialmente, los finales triunfales de *El acorazado Potemkin* y de *Octubre*.

Ni que decir que el escindido movimiento obrero español de la República no había alcanzado los logros, ni disponía de los medios, que permitieron a los artistas soviéticos llevar al cine y a la escena teatral la nueva gesta revolucionaria del proletariado, con tal grado de complejidad y elaboración técnica y artística. Y el teatro de César Vallejo quedó inédito en su época. Le cabe el consuelo de haber sido el precursor ignorado del Nuevo Teatro latinoamericano que en los años 60 y 70 reviviera, desde una perspectiva actual, los supuestos vallejianos de una literatura dramática proletaria.

«Fui a Rusia antes que nadie», llegó a afirmar César Vallejo, y aunque esta frase, en su sentido literal, es inexacta (el cubano Julio Antonio Mella había estado ya en 1927, publicando una serie de artículos en *El Machete*; por citar un caso), sí es válida restringida al grupo de poetas y escritores españoles e hispanoamericanos que visitarán la Unión Soviética en los años treinta: los Alberti, Sender, Hernández, Nicolás Guillén, etc. La publicación de su libro, *Rusia en 1931*, fruto de sus dos primeras visitas, también hay que considerarla en el contexto revolucionario español de la época: dentro del interés apasionado que lo soviético despertara en España, ya, desde 1917, fecha en que se iniciaba la liquidación del sistema impuesto por la Restauración. El libro de viajes a la Unión Soviética llegó a constituir un subgénero en las letras de aquella época. Casi coetáneamente con el de Vallejo, se publicaron el de Rodolfo Llopis, *Cómo se forja un pueblo (La Rusia que yo he visto)*, de 1929, y el de Diego Hidalgo, *Un notario español en Rusia*, del mismo año.

El libro de Vallejo fue todo un éxito de público.²⁵ Recordemos que se publicó en junio del 31, en plena euforia del triunfo republicano. En gran parte, dicha recepción se debería a que Vallejo unía a su conocimiento orgánico del marxismo una acerada capacidad de observación y una sensibilidad creadora: su libro de «reflexiones» es, también, un libro de imágenes con su impronta. De aquí que en la «Nota del editor» se nos diga: «Ediciones Ulises considera este libro como la versión más completa, más rica

²⁵ Agotó tres ediciones en cuatro meses y llegó a ser el best-seller, n.º 2, tras *Sin novedad en el frente*, de Erich María Remarque.

en facetas, más profunda, imparcial y actualísima de cuantas se han dado sobre el Soviet en Francia, Alemania, Inglaterra y España». En su propia «Nota», Vallejo insiste en el carácter científicista de su propósito: dar «una imagen del proceso soviético, interpretada objetiva y racionalmente y desde un plano técnico». Hoy en día, podemos constatar que muchas de las «futuras realidades» que viera Vallejo como «ciertas e incontrastables» nunca llegaron a realizarse. Como agudamente observara José Antonio Maravall, desde las páginas de esta revista, se da la gran paradoja de que el materialismo es (o tiene mucho de) idealismo histórico.²⁶ El propio Vallejo declaró, en esta obra, que en la revolución socialista existe una nueva mítica y una nueva dogmática. Desde nuestros días, se puede decir que, en su realización soviética, la parte dogmática ahogó (sería materia de discusión hasta qué punto) a la mítica. Por el contrario, lo que todavía resplandece en los dos libros del gran escritor peruano sobre Rusia —y en toda su obra de aquella época— es la celebración de dichos mitos de la revolución proletaria, opacando a su, en gran parte, caduca vertiente científicista y dogmática: las imágenes de un mundo mejor que pudo haber sido.

Asimismo, dentro de la unidad dialéctica que preside a toda su obra, la visión que anuncia en su «Nota del autor» («La vida de un individuo o de un país exige, para ser comprendida, puntos de vista dialécticos, criterios en movimiento») es la que prevalecerá en su obra poética de madurez. Dentro del movimiento de contrarios, «La urbe socialista y la ciudad del porvenir», «maravilloso fenómeno del futuro» le sirve para ahondar en el carácter alienante y deshumanizado de la presente urbe capitalista, París, Nueva York, del que tratará en *Poemas humanos*. Mito y literatura se funden en estos dos libros sobre Rusia, especialmente en el primero, donde, de nuevo, nos encontramos con una literatura al «modo bolchevique». Vallejo confraternizó con los literatos soviéticos; nos habla de ellos —de Vigodsky, Erlich, Kolvasief, Sadovief— en «Una reunión de escritores bolcheviques», de *Rusia en 1931*; evoca que fue al estreno de *La línea general*, de Eisenstein, en compañía de Maiakovsky. Al describir las escenas de Smolensky, el «Rastro» de Moscú, alude a los novelistas, Pilniak y Nevierov, que «no han hecho, sino reproducir en sus obras la realidad literalmente». Y esto es lo que hace él en muchas de las escenas y diálogos de ambos libros sobre Rusia, con sensibilidad de escritor bolchevique.

Como en el caso de su novela y su teatro proletario —y explícitamente declarada—, su afinidad con los cineastas soviéticos es muy grande. Recordemos que el cine se presta, como ningún otro arte, a encarnar la realidad. En su «Nota» a *Rusia en 1931* destaca el propósito imaginístico y cinético que preside su proyecto: «una imagen del proceso soviético», «criterios en movimiento», «velocidad», «ritmo». Al hablar de *La línea general*, de Eisenstein,²⁷ se centra en su cine para tratar de la revolución en la pantalla que llevaron a cabo los cineastas soviéticos. Lo que destaca en la obra del soviético (al traernos una estética del trabajo) se puede extender a toda su propia obra proletaria. «¡Las imágenes del trabajo!», nos dice conmovido, y nos da una enumeración de dos páginas

²⁶ «Las transformaciones de la idea del progreso en Miguel de Unamuno», Cuadernos Hispanoamericanos, 440-441, febrero-marzo, 1987, p. 138.

²⁷ En el capítulo 14, «El cinema. Rusia inaugura una nueva era en la pantalla».

de prodigiosas imágenes sacadas de *El acorazado Potemkin* y *La línea general* (lo mismo podríamos hacer con sus *Poemas humanos* o *España, aparta de mí este cáliz*, que tienen mucho de poesía inspirada en aquel «cinedialéctico». Dejo esta relación para otro artículo). Imágenes del trabajo que él revive en sus dos libros.

Hay mucho del cine-ojo de Dziga Vertov, a quien el propio Vallejo alude, en este *Canto al trabajo* (sinfonía, mural, usando analogías con otras artes) que el espectáculo de la vida soviética suscita en nuestro creador. Claro que no se trata de la glorificación del dogma stajanovista del trabajo —tema del pseudoarte proclamado en la Unión Soviética a partir de 1934, bajo el realismo socialista—, sino, como el propio Vallejo expone, del trabajo como mito asentado en el futuro: «la fiesta de esperanza, de fe, de esfuerzo, de buena voluntad, de justicia práctica y de amor universal». Las numerosas escenas e imágenes de exaltación de este mito del trabajo que nos presenta en *Rusia en 1931* y en su otro libro, *Rusia ante el segundo plan quinquenal*, culminan en la escena de este libro donde nos presenta una velada de danzas y música en un Club Obrero. Al contemplar la reacción del público ante la música («vi y sentí cómo vibraba la masa, poseída de un vasto calofrío espiritual»), sintió una emoción extática y, evocándola, escribe:

Esta masa me dice ahora: La sustancia primera de la revolución es el amor universal. Su forma necesaria e ineluctable es hoy la lucha. Pero, mañana, cuando la lucha pase —puesto que pasará, puesto que ésa es la ley de la historia—, la forma del será el abrazo definitivo de todos los hombres.²⁸

Dicha emoción la volverá a sentir, ya no en la Rusia posterior, sino en «España en 1937» y de ella nacerá uno de los más grandes libros de toda la poesía del siglo 20, su *España, aparta de mí este cáliz*. Pero en 1931, su desilusión con la España republicana es muy fuerte. Cuando un obrero ruso le pregunta sobre la revolución en España, le contesta que ésta se redujo a la caída del Rey y su dictadura militar, y al reemplazo de ambos por un Presidente de la República y una dictadura civil. Y desde la óptica extrema del sectario PCE, concluye con un fulminante juicio: «Para ser más preciso, sí ha cambiado en algo: la dictadura republicana es más cruel y sanguinaria que la dictadura monárquica».²⁹ El desánimo también se extiende a su suerte como escritor: no consigue representar ni publicar sus dos piezas teatrales, ni encontrar editor para su segundo libro sobre Rusia, ni para *El arte y la revolución*, ni aun para su relato de literatura infantil, proletaria, *Paco Yunque*. A fines de enero de 1932, le escribe a Gerardo Diego estas desconsoladas palabras: «¿A qué escribir, si no hay editores? No hay más que escribir y guardar los manuscritos con cerrojo».³⁰

²⁸ *Rusia ante el segundo plan quinquenal*, Lima, Gráfica Labor, 1965, pp. 99. Exalta aquí, Vallejo, a la masa proletaria como queriéndola elevar sobre la élite burocrática que acabará desvirtuando su revolución. Advierte nuestro autor, en sus dos libros sobre Rusia, este peligro, sin embargo, lo pasa por alto, responsabilizando a los pequeños funcionarios.

²⁹ *Ibíd.*, p. 62. Escribe esto el autor durante su viaje a la Unión Soviética, en octubre del 31, del cual salió este libro. En aquellas fechas, el PCE estaba en una posición de franca hostilidad con la República, que ya había causado algunas bajas en la represión de protestas obreras y campesinas, pero que de ningún modo merecía estos epítetos de «cruel y sanguinaria».

³⁰ Aproximaciones..., p. 116.

Su situación, por otra parte, no es única: se extiende a todo un grupo de escritores españoles profesionales que, al proclamarse la República, habían abrazado la causa de la revolución —y de la literatura— proletaria. Al seguir aquélla por otros cauces, se quedaron, sino sin público (pues la esperanza en la revolución proletaria seguía viva en muchos sectores populares), sí sin editoriales. Por las mismas fechas de su queja, Arderíus, quien sólo unos meses antes triunfalmente proclamaba el imperativo de la literatura proletaria, se expresaba en idénticos tonos de decepción y amargura.³¹

Sería ya tema de otro ensayo el seguir, de cerca, la evolución de César Vallejo a su vuelta a Francia, y entre 1932 y 1936. Están por aclararse las razones profundas de su apartamiento de la política como militante comunista, su vinculación y participación en los actos de la AEAR (Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios), antes del Primer Congreso Internacional de Escritores en Defensa de la Cultura, celebrado en París en junio de 1935, y donde vuelve a figurar. También habría que analizarse en profundidad cómo en una retraída labor creadora, centrándose en nuevas tentativas teatrales y hasta cinematográficas y en la poesía, y desplazándose de la literatura proletaria (significativamente proscrita en la Unión Soviética) al arte y la poesía socialistas, se va gestando la etapa de su gran madurez creadora.

Espero —y ya para acabar— que esta incursión mía por una etapa de la vida y de la obra del gran creador peruano poco conocida, cuando no desdeñada, sirva para realzar la consecuencia y la unidad plenaria de su obra, y del imperativo ético que presidió su vida. En su trayectoria vital y creadora este período, consagrado a la actividad de militante y a la literatura revolucionaria-proletaria, es el puente que lleva del César Vallejo de los *Los heraldos negros* y de *Trilce* al de *Poemas humanos* y *España, aparta de mí este cáliz*. El sacrificio personal («me encenderé, se encenderá mi hormiga, / se encenderá mi llave...») en aras del amor universal, en que culmina su obra, está ya implícito en esta fase.

Para terminar con la conexión entre Rusia y España del comienzo, creo que se puede mantener el que Vallejo, a partir de 1932, se fue desilusionando con la creciente estalinización de la revolución y del arte soviético, así como de los partidos comunistas europeos. Por el contrario, los acontecimientos españoles y la formación de un «Frente Popular» hispano de la cultura reanimaron su interés en España. Al estallar la guerra, «el palpitante, humano y universal desgarrón español» (para usar sus palabras) es el espejo en que se mira y llama al mundo a mirarse. En sus artículos de esta época no aparece ni una mención a la revolución soviética, ni a los escritores bolcheviques. Sus modelos serán, ahora, los escritores republicanos españoles: los Alberti, Bergamín, María Teresa León, Max Aub, Serrano Plaja, Sender, Cernuda, Hernández, etc., cuya concepción del arte revolucionario (de una revolución ni cierta, ni sabida, sino por hacer y desentrañar) está muy cerca del arte socialista que él propugnara a comienzos de los años 30.

Su voz poética, confundida con la de los poetas españoles y con voces anónimas de improvisados cantores del pueblo, se hace parte de aquella gesta popular, española y

³¹ Ceferino R. Avecilla, en un artículo publicado en *La Calle*, 5 de febrero de 1932, recoge la queja de Arderíus: «no cuenta —escribe— con editorial que afronte la publicación de su libro próximo. ¿Por qué? Porque Joaquín Arderíus es un escritor revolucionario. Y, además de revolucionario, comunista».

mundial. Tampoco hay mención a la literatura proletaria en sus artículos de entonces; sin embargo, en *España, aparta de mí este cáliz*, el nuevo Mesías encarna en un proletario: «Proletario que mueres de universo...» Y los héroes obreros y campesinos, los Ramón Coll, Lina Odena, Pedro Rojas, Juana Vázquez, Ernesto Zúñiga, Ramón Collar, adquirirán una grandeza mítica, pasarán al Parnaso de la literatura proletaria.

Víctor Fuentes



Madrid, 1936