

Vallejo ante el pueblo: intelectual, masas y el camino a *España aparta de mí ese cáliz*

Jorge Coronado
Northwestern University

Cuando la crítica habla del último y póstumo poemario del poeta peruano César Vallejo, con pocas excepciones tiende a señalar los sistemas ideológicos que organizan su comunicado. Seguramente es cierto, como por ejemplo dicen respectivamente Rafael Gutiérrez Girardot y Roberto Paoli, que *España, aparta de mí este cáliz* es, por una parte, la configuración de una utopía que se articula a través de la afirmación tenaz de la figura de la madre y, por otra, que el texto logra una unificación profunda del cristianismo y el marxismo, que tanto influían en el poeta. Efectivamente, las pruebas que requieren estas afirmaciones están en el texto, donde Vallejo se aferró a algunos de los mundos simbólicos que caracterizan la totalidad de su obra: la religión y la familia, y luego el materialismo histórico. Desde su publicación en 1939, tales lecturas han sido típicas: sólo hay que pensar en la interpretación de *España* como un retorno a la religiosidad, y nada más, que afirmaría enfáticamente el quizá primer vallejista Juan Larrea en *César Vallejo o Hispanoamérica en la Cruz de su Razón* (1957). En ese texto Larrea llega a declarar que *España*, pese a sus referencias directas, no es realmente un texto sobre la Guerra Civil, sino más bien una puesta en escena de ese contexto histórico para arribar a profundidades más auténticas, es decir, cristológicas. El énfasis sobre la religión sigue siendo el caso en trabajos recientes sobre el poemario.¹

El problema que quiero señalar en estas aproximaciones a Vallejo es, primeramente, el hecho de que piensan en el contexto histórico de la Guerra Civil Española como un detalle claramente secundario a la poética vallejiana. Es decir, suelen resaltar las rejillas ordenadoras que Vallejo utiliza para comunicar su poesía, en vez del impacto y la trascendencia mismos del hecho histórico. Segundamente, y como resultado del primer punto, suelen desplazar una problemática que

anima el poemario en todo punto, y en particular en su origen: la dinámica entre intelectual y masas. Es esta dinámica, y el proceso de transformación que sufre a causa de la Guerra Civil Española, que representa la fuerza matriz en los últimos poemas de Vallejo. George Lambie, uno de los pocos críticos que señala la centralidad de esta dinámica al comentar *España*, se ha adentrado en la inseparabilidad del impacto del contexto histórico y la elaboración del poemario. En su libro sobre el tema y en un artículo reciente, el crítico anota que en *España* se ve: “the birth of a new consciousness in which traditional intellectuals are replaced by new, organic intellectuals” (“Vallejo and the End of History” 134). Lambie sugiere que en Vallejo la Guerra Civil motiva la regeneración del intelectual y de su relación a la sociedad humana.

Con la excepción de Lambie, entonces, la mayoría de la crítica se ha aferrado a un solo *modus operandi* respecto a *España*. Cautivada por los mundos ideológicos específicos que se presentan en la poesía de Vallejo, la crítica ha insistido en entender *España* como una continuación de las vetas conceptuales que yacen en la poesía anterior. Lo que no ha querido entender esa crítica es que en *España* las conceptualizaciones de religión, cuerpo, familia e idioma no son ya objetos de discurso y por lo tanto fines en sí, sino más bien vehículos a través de los cuales el poeta intenta desarmar o por lo menos evadir las jerarquías que marcan la poesía como lugar de la enunciación. Por una parte, se trata de un esfuerzo de abandonar el privilegio de la poesía entendida como cultura alta, como arte pura; por otra, también la poética de *España* se esfuerza por esbozar un lugar nuevo para la poesía y el poeta—aquí se entienden como una sola institución—siempre en relación a las masas. Vale decir que *España*, ante todo, relata la forma en que el foco de enunciación de la poesía se desplaza hacia un sujeto nuevo que se ubica en un espacio social igualmente novedoso.

Ese desplazamiento opera bajo el signo de la sociabilidad del poeta. El cambio en la actitud hacia los otros que se ve en *España* es sorprendente. Aunque no es la meta de este artículo comentar el desarrollo de la sociabilidad de Vallejo en toda su obra—tema que valdría la pena retomar en otro momento—ahora me puedo acercar al tema a través del cotejo de dos poemas, “LXXV” de *Trilce* y “Masa,” de *España*. Ambos textos tratan la muerte como figura central, y es a través de ella que Vallejo marca la diferencia insuperable y definitiva entre el poeta y la sociedad que lo rodea:

Estáis muertos, no habiendo antes vivido jamás. Quienquiera diría que, no siendo ahora, en otro tiempo fuisteis. Pero, en verdad, vosotros sois los cadáveres de una vida que nunca fue. Triste destino. El no haber sido sino muertos siempre. El ser hoja seca sin haber sido verde jamás (*Obra poética* 261).

Creo que es evidente que la enunciación del poeta en este caso sería imposible sin su previa separación del grupo que él define como los muertos aquí. La declaración misma que lanza el poeta actúa para efectuar esa separación. Es decir, el poema se basa sobre una sociabilidad malograda o huraña, en la cual el poeta es parte de una sociedad sólo para distinguirse como radicalmente distinto de ella. En esta óptica, Vallejo es vivo, vivo de veras, ya que la vida falsa, es decir la muerta, constituye la suerte de los otros. Además, vale la pena también señalar que el conocimiento, que en estos versos parece tener más el sabor de un privilegio epistemológico, es la provincia por excelencia del poeta-intelectual. De ese conocimiento surge el juzgamiento “Triste destino,” que comunica a la vez la superioridad del poeta como también denota el único papel que le es posible respecto a los que le rodean: el de juez.

La enunciación se asemeja pues a una denuncia, pero con una excepción importante: el poeta no intenta cambiar nada, es decir, no presenta la denuncia ante una instancia superior. Esta no existe más allá del poeta, pues él mismo la constituye. De esta forma, “LXXV” ejemplifica un discurso poético que descarta la posibilidad de la comunicación entre miembros de esta sociedad, o al menos entre el poeta y los otros. Hay juzgamiento, pero no hay la voluntad de cambiar el *status quo*. En esto, la dificultad conceptual del poema tiene una función definitiva en esta discriminación, pues es evidente que quien no entiende la contradicción que se expresa a través de la idea de una muerte sin vida es parte de la mayoría inconsciente. La separación absoluta del poeta se basa precisamente en la falta de entendimiento de los otros de esta contradicción, y por extensión en la ausencia de un idioma común. “LXXV” gira en torno a un vacío entre el que sabe y los que no pueden saber.

El contexto anecdótico e histórico en que se escribe este poema tampoco se debe ignorar. Me parece útil recordar su génesis, según el amigo de juventud de Vallejo, Juan Espejo Asturrizaga:

El 27 de abril nos embarcamos en el vapor “Aysen” en El Callao, con destino a Salaverry. Llegamos el 30. Vallejo llevaba ahora a Trujillo, en un block, la mayor parte de los poemas que conformarían “Trilce”. . . Aquel día César, que llegaba de Lima donde había pasado una etapa de lucha y agitación, en una constante actividad, se halló con el ambiente quieto, amenguado de la ciudad de Trujillo; asimismo halló a los amigos adormecidos, actuando en la vida como un “cámara lenta”. [sic] El, que venía de una excitante y dura batalla con la vida, le produjo un choque tremendo este apaciguado devenir de hombres y cosas. Al día siguiente que fue a mi casa me leyó el poema [LXXV]. (Espejo 87)

En la memoria de Espejo, el motivo tras “LXXV” surge de la identificación de Vallejo con “la excitante y dura batalla con la vida” que significa Lima. Así, el precio del contacto con la ciudad cosmopolita es su exilio de la mentalidad provinciana. Queda claro pues que se trata de un discurso de migrante, bastante parecido al que se encuentra en el muy comentado “Idilio muerto” en *Los heraldos negros*, notablemente en la glosa de Antonio Cornejo Polar en su artículo “Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno.”

Tampoco deja de ser importante el hecho de que, para el momento que vuelve a Trujillo en 1920, Vallejo ya es un poeta en el ojo público, y además hombre de letras consagrado por las publicaciones en los periódicos y revistas del momento, aunque acaso no muy bien recibido por la crítica de entonces. Es pues un intelectual con mundo, sobre todo en Trujillo. Aunque por cierto *Los heraldos negros* representa un esfuerzo por abandonar la poética modernista, en las fotografías de la época y en varios enunciados se entiende que Vallejo asumió por lo menos un concepto central de la figura del poeta según los modernistas: la de la aristocracia poética, que entendía al poeta como distinto del resto de la sociedad, precisamente por su visión supuestamente más extensa de la vida y del mundo. Repito: aunque su poesía desde *Los heraldos* se separa de las pautas modernistas, la persona poética como la vive o performa Vallejo no se aleja tanto, y es más se asemeja, a las de José Asunción Silva, Rubén Darío, Julio Herrera y Reissig y Ricardo Freyre.

Fuera de lo que señala sobre la sociabilidad hosca de Vallejo en esta fase, quisiera enfatizar que tanto el discurso poético como la figura del poeta presuponen la poesía como lugar privilegiado del conocimiento y sobre todo de autoridad respecto a la realidad. De esta forma, el poder de la letra, con su larga y particular historia en las sociedades colonizadas como la andina, se recalca y se afirma. Es bueno recordar que ya a finales del siglo XIX, Manuel González Prada en textos como “Nuestros indios” (1904) criticaba duramente a las instituciones letradas por su colaboración en la exclusión social. Acaso no esté demás notar que, similarmente a este uso de la letra que prolifera en la historia social andina, aquí también Vallejo la utiliza para excluir. Su gesto tiende a aislar a la poesía y al conocimiento que representa y de esta forma apoya un privilegio letrado de larga data en la región.

Se podría decir—y ahora sí de forma especulativa, pues ésta no es la ocasión de probarlo—que la poética de Vallejo tal como se da en *Los heraldos* y en *Trilce* constantemente y en formas muy variadas insiste en este privilegio. Así, el famoso hermetismo de muchos de los poemas de *Trilce*, su radical y difícil reinención del idioma, sus referencias opacas a la vida personal del autor, los exabruptos continuos que toman la forma de un lenguaje científico especializado, y hasta el retratar de sujetos e historias andinas (estoy pensando en las “Nostalgias imperiales” de *Los heraldos*) desde una perspectiva omniscia, todas estas estrategias poéticas son en alguna medida síntomas de la excepcionalidad del poeta ante el mundo que le rodea. Aunque corra el riesgo de generalizar demasiado, no me parece incorrecto juzgar que una parte significativa de la poesía previa a la estadía europea de Vallejo se aferra y recalca la posición del autor y de su autoridad, en manifestaciones hartamente variadas, y así se distingue del vulgo. También vale la pena señalar que, precisamente a comienzos de siglo XX en el Perú, el énfasis sobre la autoridad del letrado ante el vulgo no carece de otras expresiones socioculturales. Sin ir más allá, habría que nombrar el indigenismo, que irradia una autoridad que busca representar, pero no interpelar, al indio.

Las herramientas conceptuales que ayudarían a formular una práctica poética que evade este legado no estarían al alcance de Vallejo hasta los años 30, cuando encontró el marxismo y se involucró de forma decisiva en los movimientos populares de izquierda de la época. En lo que toca a la trayectoria intelectual de Vallejo, este aprendizaje

parece haber tomado forma concreta en su producción intelectual última, tanto en sus poemas como en sus ensayos. Sin embargo, me parece importante subrayar que aunque el punto final de esta trayectoria se encuentra en la imaginación de una relación no jerárquica entre intelectual y masas, esto no se puede entender como un resultado ‘natural’ de su contacto con el marxismo teórico e institucional, pues sin lugar a dudas dentro de éste y en la época persiste y hasta se nutre de un nuevo vigor la figura del intelectual dominante.

El estallido de la Guerra Civil Española y sobre todo la respuesta del pueblo español constituyen la inspiración directa del poemario. Empero, lejos de ser simplemente una admiración poética, Vallejo parece haberse preocupado por permitir que el gesto revolucionario penetre y estructure su poesía. Así, la acción del pueblo español deja una huella conceptual profunda en la poética de Vallejo, como lo prueba el poema “Masa.” Allí se configura una sociabilidad que contradice no solamente la versión previa de las relaciones con los otros, sino que renuncia la posición autoritaria. Por tratarse de un poema breve, lo cito en su totalidad:

Al fin de la batalla,
y muerto el combatiente, vino hacia él un hombre
y le dijo: “No mueras; te amo tanto!”
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.
Se le acercaron dos y repitiéronle:
“¡No nos dejes! ¡Valor! ¡Vuelve a la vida!”
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.
Acudieron a él veinte, cien, mil, quinientos mil,
clamando “¡Tanto amor y no poder nada contra la muerte!”
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.
Le rodearon millones de individuos,
con un ruego común: “¡Quédate hermano!”
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.
Entonces, todos los hombres de la tierra
le rodearon; les vio el cadáver triste, emocionado;
incorporóse lentamente,
abrazó al primer hombre; echóse a andar. . . (OP 475)

El sujeto-poeta de “LXXV,” que se separaba del mundo al lanzar sus opiniones sobre él, desaparece. De hecho, si argüimos que en el poema

de 1922 es en parte el idioma literario denso, sobre todo el oxímoron y la metáfora, que rigen y ordenan el sentido, y que por lo tanto también lo hacen insular ante el vulgo, en “Masa” el idioma queda transformado en sus mismas estrategias discursivas precisamente porque ya no se trata de *vulgo*, sino de *pueblo*.² Esos que antes no podían entender ni su propio estatus existencial aquí sí lo entienden, y es más, el poeta expresa ese entendimiento al enunciar un discurso popular por excelencia: el de la resurrección cristológica. Creo importante indicar que el letrado aquí, que bien podría tomar el lugar de cura o de pastor ante la masa, no lo hace; más bien, toma el papel de testigo, como si fuese uno más entre los hombres. El conocimiento pues no surge de esa figura patriarcal, sino de un evento colaborativo.

Además, habría que señalar la narrativa central que constituye este poema. Mientras que en poemas como “LXXV” y otros son las conceptualizaciones que logra Vallejo a través de una experimentación lingüística o artífice literario (catacrexis, oxímoron, etc.) que ocupan un lugar central en el texto, en este poema es el reportaje de un relato simple y directo, aunque increíble, que organiza el sentido. De tal manera, “Masa” se aproxima a una crónica de un suceso, y así une el evento de la resurrección con un estilo de narración directa. Al analizar de esta manera el poema, no quiero unirme a la crítica que insiste en la centralidad de la fe católica en el poemario, como hemos visto arriba; más bien, quisiera subrayar la transformación cabal en la figura del poeta, que ahora sigue definiéndose en relación a la sociedad pero ya sin la autoridad ni conocimiento mayor que era su privilegio antes.

Diríamos, entonces, que la sociedad y la experiencia que se quieren comunicar en “Masa” están totalmente opuestas a las manifestaciones de las mismas en “LXXV.” En el poema posterior, la sociabilidad de Vallejo se define a través de la interacción y el esfuerzo comunitarios y encuentra su fuerza en el conocimiento que se genera y se actualiza en el hecho de la resurrección. Además, la sociabilidad en el texto representa una modalidad que se solapa con el testimonio, pues en el poema el testigo que narra es simplemente uno de muchos testigos, y se podría decir que sólo encuentra su validez cuando todos los testigos, es decir todos los hombres, logran crear un nuevo sujeto: la Humanidad. Es seguramente la realización de esa Humanidad—que al fin y al cabo representa en su manifestación más lograda la sociabilidad vallejiiana tardía—que causa la resurrección.

No deja de ser interesante la elipsis que concluye el poema. Ante el futuro desconocido que crea el hecho de la resurrección, la voz poética parece perder su poder descriptivo, y así cae en el silencio. El futuro necesariamente debe contener una voz humana radicalmente distinta a la del individuo que habla en el poema, pues debemos entender que la elipsis marca un antes radicalmente disimilar al después. Así, ni la palabra ni el sentido residen ya, ni pueden residir, en el poeta, pues ese sujeto se ha vuelto repentinamente retrógrado, inútil. Evidentemente, esta representa una crítica contundente a la práctica poética anterior del mismo Vallejo, y claro de otros también.

¿Cuál es el origen, entonces, de esta transformación del sentido de la sociabilidad en Vallejo, y sobre todo del efecto sobre su poesía? Si bien nos queda claro que el inicio de la Guerra Civil Española es el evento que inspira directamente la creación del poemario, no se puede olvidar que Vallejo se había adentrado en la política izquierdista desde su llegada en Europa en 1923. Por lo menos desde 1929, cuando hace su primer viaje a la Unión Soviética, Vallejo se había involucrado más y más en los debates marxistas sobre política y estética. Prueba de ello es su membresía en varios partidos socialistas y comunistas, como el peruano y el español.³ La variedad de sus trabajos de la época demuestra la influencia de sus exploraciones acerca del lugar y la posibilidad del arte respecto al cambio social. Aquí pues se incluyen los textos narrativos *El tungsteno* (1931) y *Paco Yunque* (1931), las obras de teatro *Colacho Hermanos* (1934) y *Entre dos orillas* (1934), y la crítica acumulada en las colecciones *El arte y la revolución* (1932) y *Contra el secreto profesional* (1929). Aunque diversos en tema y forma, estos textos suelen preocuparse por la capacidad del arte por comunicar mensajes políticos e impactar el entorno social.

Para Vallejo, la pregunta sobre el lugar del arte en la revolución estaba íntimamente ligada a la preocupación sobre cuál debería ser la relación entre el intelectual y las masas. Este tema surge, por ejemplo, en uno de los artículos de *El arte y la revolución* respecto al poeta soviético Vladímir Maiakovski. Según Vallejo, la idea del artista revolucionario que el ruso pronuncia durante una entrevista es la siguiente:

“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 reaccionaria—individualista, verbigracia—pero que, como miembro del partido bolchevique, se distingue por su verborrea propagandista, realiza una obra de arte revolucionaria. (*El arte* 34, énfasis de Vallejo)⁴

La observación de Maiakovski sugiere una estética que, para ese momento, ya contradecía las postulaciones de Vallejo acerca del mismo tema, como observa Nicola Miller (184). Según Vallejo, para el ruso las prácticas estéticas y políticas se podían desconectar las unas de las otras. Lo que importa es el anuncio público del alineamiento político de uno, pues es a través de esta subscripción que el artista y su obra se rescatan. Se trata entonces de un comentario político que opaca al arte, permitiéndole a éste solo la función utilitaria de ejemplificar. Dentro de esta concepción, el arte no habla directamente sobre la revolución social ni mucho menos puede fomentarla; efectivamente, queda exiliada del aparato y la crítica revolucionaria. La militancia política habla en su lugar.

Aunque Vallejo se opone contundentemente a la conceptualización de Maiakovski, sin embargo en sus textos es posible encontrar pronunciamientos que en algo siguen la lógica del ruso. Así, en otro texto de *El arte y la revolución*, el poeta sentencia que “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” (35). Vallejo escribió este texto hacia 1932 o 1934, según su viuda. Podemos ver que no es la misma separación del arte y la acción política que señala Maiakovski, pues en Vallejo se trata de conceptualizar el papel de la voluntad en el arte mientras que el poeta ruso piensa en la ascendencia de las ideas políticas sobre la obra de arte. Sin embargo, la posición de Vallejo contradice casi totalmente la integración de estética y política que evidencia *España* cuatro años más tarde. Creo que la separación entre arte y política que Vallejo entiende, dentro del contexto de su militancia política de los años 30, bien podría ser una forma de explicar la relativa escasez de su producción poética en esa década. Se podría aventurar que Vallejo produce menos textos poéticos en ese momento porque otros tipos de escritura—la teórica, la periodística y la narrativa—toman el lugar de la práctica poética.

Sea lo que fuese, la irrupción de la guerra el 18 de julio de 1936 obligó a Vallejo a reconsiderar sus postulaciones previas sobre la relación entre la poesía y la acción política. De hecho, por primera vez, Vallejo las teorizaría como inextricables en una manera que no había anticipado. En abril de 1936, el poeta expresó en una carta a su amigo Juan Larrea su entusiasmo por el movimiento popular que veía en la historia reciente de España. Es notable la ausencia de duda y ambivalencia que en cambio sí había expresado respecto a la Unión Soviética: “Pero la causa del pueblo es sagrada y triunfará, hoy, mañana o pasado mañana, pero triunfará. Viva España! Viva el Frente Popular” (*Epistolario General* 263)! Vallejo entiende la importancia de la Guerra en función del papel que el pueblo, como actor histórico, tiene en ella. Es un papel central, y además totalmente singular según Vallejo:

. . . la epopeya popular española es única en la historia. Ella revela de cuánto es capaz un pueblo, lanzado, por exclusiva propulsión de sus propios medios e inspiraciones cívicas, a la defensa de sus derechos. . . Y todo este milagro—hay que insistir—lo consume por obra propia suya de masa soberana, que se basta a sí misma y a su incontrastable devenir. (*Enunciados* 35-37)

El reconocimiento que el pueblo español, bajo su propia voluntad, se había alzado en contra de la represión de la derecha española y de Franco efectivamente desafió los modelos de la relación entre intelectual y masas que Vallejo manejaba. Pues si el pueblo podía ver su propia opresión y estaba capacitado para responder con miras hacia una revolución social, entonces ¿qué lugar tenía el intelectual en todo esto? El hecho del alzamiento del pueblo había invalidado la tendencia usual de Vallejo hacia pensar la sociedad a través de jerarquías en su pensamiento previo. Ya no era posible insistir en el intelectual ilustrado y las masas ciegas. Al mismo momento que Vallejo comienza a encontrar poco estables estas divisiones conceptuales, también comienza a dudar de otras, tal como la división entre la acción política razonada y la creación artística que hemos señalado.

El desplazamiento radical de la autoridad letrada, tal como ésta se representa en “LXXV,” ocurre en un momento cuando surgen nuevas prácticas culturales que plantean una relación diferente

entre intelectual, actividad política y masa. La República tenía una necesidad intensa de intelectuales, y éstos se organizaron en grupos especializados en la difusión de información y especialmente en la concientización de poblaciones extranjeras, pues en el extranjero los acuerdos de no-intervención tuvieron el efecto devastador de aislar y debilitar a la República.⁵ En París, Vallejo se unió a Pablo Neruda para editar un órgano de difusión, *Nuestra España*. Ejemplos numerosos de periódicos afines se producían en París a mando de intelectuales politizados de países diversos.⁶ En España, una cantidad importante de órganos que defendían y enaltecían la República apareció inmediatamente después del inicio de la Guerra. Llevaban títulos que subrayaban su compromiso: *Octubre*, *Norte*, *Lucha*, *Fuego*, *Audacia*, y *Sobre la marcha*, entre otros. El más prominente sin duda fue *El mono azul*, donde se podían encontrar los literatos jóvenes prometedores y establecidos de España: Rafael Alberti, José Bergamín, Manuel Altolaguirre, Miguel Hernández, María Teresa León, Emilio Prados y Rafael Dieste entre otros contribuyeron con artículos periodísticos y poesía. En las páginas de *El mono azul* se polemizaba ardientemente a favor de la República con la intención de ponerse en contacto con una audiencia internacional pero también con los lectores locales que la revista tenía.⁷

Dada su dedicación a la causa republicana y su viaje desde París a España en diciembre de 1936 para hacer una misión de propaganda, es imposible imaginar que Vallejo no hubiese tenido un conocimiento íntimo de *El mono azul* desde su lanzamiento en agosto 1936, y es muy probable que también haya visto otras revistas parecidas. En las páginas de las revistas españolas, Vallejo habría podido ver cuán lejos los poetas que él había conocido en sus viajes a España en 1927 y 1930 se habían separado de la poesía vanguardista hermética que habían alentado en los años 20. Para 1936, los mismos poetas insistían en la necesidad de una poesía colectivista (Hart 107-12).

La participación de Vallejo en estos periódicos y su interés en general por la política del momento seguramente lo llevaron a participar en lo que acaso sería el evento intelectual más importante de la Guerra Civil Española: el Segundo Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura. El Congreso, que tuvo lugar del 4 al 18 de julio de 1937 en Barcelona, Valencia, Madrid y París, reunió a intelectuales de todas partes del mundo con el fin de que expresasen su solidaridad con la República. Vallejo asistió en calidad

de representante peruano y en el viaje a Barcelona compartió cabina de tren con André Malraux y el poeta chileno Vicente Huidobro. Además de las inevitables presentaciones, los delegados pasaron una gran parte de su tiempo visitando las zonas de batalla en el país.⁸ El hecho de que Vallejo inmediatamente comenzara a trabajar sobre *España* de su retorno a París indica que este contacto con la realidad de la Guerra Civil habría sido hartamente influyente en su decisión de seguir escribiendo poesía. Las razones y metas que inspiraron su trabajo se encuentran entreveradas en varias presentaciones ante el Congreso.

Como intelectual que había estado intensamente interesado en la relación entre la cultura alta y la popular desde por lo menos el final de la década del 20, Vallejo seguramente escuchó con mucha atención las palabras de su amigo el poeta José Bergamín el día de la apertura del Congreso. Como fue el caso con las otras más de cien ponencias que se presentaron en las dos semanas del Congreso, la de Bergamín no hesitó en caracterizarse como el habla mismo de las masas de su país. Éste fue el caso con las ponencias de, para nombrar sólo unos cuantos, Langston Hughes, Nicolás Guillén, Tristan Tzara, Jef Last y Alexis Tolstoy.⁹ En estos momentos, los intelectuales se dirigían al Congreso a través de un poder de representación que no se cuestionaba. Tomaban el papel de embajador cultural, pues pretendían representar toda la cultura de sus países respectivos, y sobre todo la manera en que esa cultura existía en oposición al fascismo. Pero en la lógica de esta representatividad yacen varias aporías. Así, las presentaciones de estos autores a menudo dependían de la identificación no siempre convincente de la cultura alta letrada, sobre todo literaria, con la cultura del pueblo nacional o regional, según el caso. De esta forma, los escritores que se reunieron en España presumían una continuidad entre el espíritu del pueblo y la índole de la literatura nacional. Como se ve, para llegar de esta equivalencia al entendimiento de ellas como partes íntegras y legítimas del pueblo, no se necesitaba un salto grande. Esta estrategia de representación encuentra una forma concreta y elocuente en el discurso de Bergamín, presentado el 4 de julio de 1937:

Volved los ojos hacia la lejanía histórica que nos separa de esas grandes cumbres del pensamiento popular español: Cervantes, Quevedo, santa Teresa, Lope . . . Veréis cómo esos nombres se os aparecen plenamente arraigados en el

pueblo, y, por eso mismo, plenamente solos en él. ¡Como que son la voz divina, por humana, del pueblo mismo! Del pueblo decíamos, como un solo hombre y como un hombre solo. Por eso nos aparecen solos y no aislados. Solos como el mar: el terrible mar popular por el que nacieron y en el que murieron como ríos, dándole a ese mar vivo, la corriente pura de su lenguaje nuevamente rejuvenecido, eternamente recién nacido: con revolucionaria permanencia. Como hace en el hombre la sangre, hace en el pueblo la palabra, que es por la sangre y como la sangre nace y muere en un soplo por el aire, en las entrañas invisibles del aire, en que se engendra laberínticamente en nuestro pecho, para ir a morir y renacer en nuestros oídos. (Aznar, III 28)

La identificación diestra de la tradición literaria española—que aquí se caracteriza a través del Siglo de Oro—con la voz del pueblo ignora del todo la posibilidad que las prácticas populares en España podrían diferir sustancialmente de las caracterizaciones que la literatura ofrece de las mismas. De hecho, en España el caso resulta ser particularmente problemático, pues la literatura dominante y las culturas verbales del pueblo no necesariamente se dan en el mismo idioma. Dicho sea de paso, esta situación también se da en el Perú. Y aunque las intenciones eran buenas, las intervenciones de los intelectuales no le permitían lugar a la idea que la cultura popular podría hablar por y al pueblo. Asimismo, fortalecían la separación entre intelectual y hombre común. Para Vallejo, estas jerarquías amenazaban con imposibilitar la revolución, pues le eran fundamentalmente opuestas.

El idioma de Bergamín ofrece un buen ejemplo de esta actitud, pues está repleto de imágenes que invocan la posición hegemónica del letrado en la sociedad. Así, para Bergamín son “esas grandes cumbres del pensamiento popular español” que animan un pueblo que de otra forma es inactivo. Los detalles son importantes, pues en su texto Bergamín suele enfatizar no solamente la equivalencia de la tradición literaria con el pueblo, sino muy específicamente del discurso literario como la voz del pueblo. Es decir, se toma la tradición escrita por la cultura oral.

Al invocar las masas trabajadoras del Perú, Vallejo no dejó de utilizar esta lógica en su propia presentación en Madrid dos días después. Sin embargo, el grado de incomodidad que Vallejo muestra al usar esta

lógica se ve en su repetida preocupación por las jerarquías que se van construyendo entre letrado y pueblo. Por esto, sus pronunciamientos distan de ser definitivos y hasta los podríamos llamar ambivalentes:

Hablemos un poco de esa responsabilidad [del escritor ante la Historia], porque creo que en este momento, más que nunca, los escritores libres están obligados a consustanciarse con el pueblo; a hacer llegar su inteligencia a la inteligencia del pueblo y romper esa barrera secular que existe entre la inteligencia y el pueblo, entre el espíritu y la materia. . . . Creo, pues, necesario llamar la atención de los escritores del Segundo Congreso Internacional Antifascista, diciéndoles que es necesario, no que el espíritu vaya a la materia, como diría cualquier escritor de la clase dominante, sino que es necesario que la materia se acerque al espíritu de la inteligencia, se acerque a ella horizontalmente, no verticalmente, esto es, hombro a hombro.

Los responsables de lo que sucede en el mundo somos los escritores, porque tenemos el arma más formidable, que es el verbo. Arquímedes dijo: “Dadme un punto de apoyo, la palabra justa y el asunto justo, y moveré el mundo”; a nosotros, que poseemos ese punto de apoyo, nuestra pluma, nos toca, pues, mover el mundo con esta arma. [Muchos aplausos.] (*Enunciados* 48-49)

Desde una perspectiva, se pueden entender las palabras de Vallejo como un esfuerzo por unirse a las metas del Congreso, pues efectivamente la solidaridad de la intelectualidad con el pueblo fue uno de sus focos centrales. Sin embargo, el retrato que ofrece Vallejo, y sobre todo los conceptos a través de los cuales se expresa, recalcan estereotipos que se ven en los opuestos binarios que son intelecto/cuerpo y espíritu/materia. Acaso sean éstas mismas las que Vallejo menta al hablar de las “barreras” que separan al intelectual del hombre común. En este fragmento es indudable que al hablar desde la solidaridad (“hombro a hombro”) y desde el liderazgo (“los responsables somos. . .”) Vallejo se aproxima al problema de las jerarquías sociales a través de un gesto que por una parte insiste en la posición hegemónica del letrado a la vez que duda de ella. Para Vallejo, era necesario encontrar una función para el intelectual antes de abandonar del todo su figura.

La insistencia de Vallejo sobre la brecha entre intelectual y pueblo y la necesidad de cerrarla no era típica de las charlas que se presentaron en el Congreso. No obstante la ambigüedad del planteamiento de Vallejo al respecto, su énfasis en la separación de ‘materia’ y ‘espíritu’ insinúa la percepción de una jerarquía divisiva que debilita las metas revolucionarias. Vallejo veía esa jerarquía en la sociedad humana, y además también en la política y retórica del Congreso. Su insistencia en las dos ‘inteligencias’ contradice, por ejemplo, a su amigo Bergamín: mientras que para éste no existe una división entre cultura alta y el pueblo, Vallejo insiste en la distinción entre los dos en un esfuerzo por desautorizar a la letra y a los que la manejan.

Así, cuando en el Congreso Vallejo habló de la necesidad de usar el arte como instrumento en la lucha por construir una humanidad nueva, insistió que el arte por venir debería ser liberado de la autoridad institucional que lo controlaba. El poeta planteaba un concepto del arte que se alejaría de las instituciones tradicionales. Inicia su declaración con una anécdota:

De aquí que cuando hemos sabido cómo el 5to Regimiento había salvado los tesoros artísticos encontrados en el palacio del Duque de Alba, y los había salvado al precio del sacrificio de alguna vida, exponiendo la existencia de estos camaradas, hayan habido algunos compañeros intelectuales que se hayan preguntado: ¿Es posible que el concepto de cultura se haya tamizado hasta tal punto que el hombre tenga que ser el esclavo de lo que ha hecho sacrificando su vida en sacrificio de una cultura, de un cuadro de pintura, etc.? Para nosotros el concepto de la cultura es otro: creemos que los museos son obras más o menos precederas de la capacidad más gigantesca que tiene el hombre, y querríamos que, en radio de ensueño artístico, de ideal casi absurdo, querríamos digo, que en esta contingencia trágica del pueblo español, suceda lo contrario que en medio de una batalla de las que libra el pueblo español y el mundo entero, los museos, los personajes que figuran en los cuadros hayan recibido tal soplo de vitalidad que se conviertan también en soldados en beneficio de la Humanidad. [sic] Es necesario darnos cuenta de nuestra misión aquí. (*Enunciados* 52-53)

Si Vallejo habla aquí como parte de un ‘nosotros’ que incluye a los intelectuales de izquierda presentes en el Congreso, lo hace para lamentar una posicionalidad que se aproxima a la que él mismo tomó al inicio de su carrera y que sigue, al parecer, vigente entre sus colegas. De todas formas, es indudable que Vallejo una vez aspiró a la creación de un arte que podría ser absorbido por la institución, sea cual fuese su manifestación. Lambie ha estudiado y documentado las visiones elitistas que Vallejo tenía del arte, que el poeta expresó en 1927 en un artículo que insistía en la imposibilidad de la unión entre intelectuales y masas (*El pensamiento* 56-58). Su ‘nosotros’ generosamente incluye a sus colegas en el nuevo concepto de cultura que presenta. Su formulación sorprende, precisamente porque el enfoque en el ejemplo del museo sugiere un reconocimiento cabal de su propia complicidad (y la de sus camaradas) con la institución excluyente que representa la poesía tal como él y otros la habían practicado. Y aunque explícitamente nombra a los soldados como éstos que erróneamente dan la vida para salvar las obras de arte, es inevitable pensar que Vallejo se dirige también a sus compañeros cuando pregunta: “¿Es posible. . . que el hombre tenga que ser esclavo de lo que ha hecho sacrificando su vida en sacrificio de una cultura?” De hecho, dada la pobreza y enfermedad en la que Vallejo vivió, es posible que pensaba en sí mismo al lanzar la pregunta.

Más allá de cualquier conjetura sobre su contexto, la referencia al museo representa una intervención teórica inaudita en las reflexiones de Vallejo sobre el lugar del arte en la revolución social. La institucionalidad del arte se identifica como el problema, y es en su interior que hay que tramar la solución. Intelectual y masas es entonces una problemática cuya reificación se encuentra, entre otros lugares, en la poesía tal como se ha practicado hasta el momento. Es precisamente el romancero *España, aparta de mí este cáliz*, y no el poemario, que será la respuesta. Al insistir que la palabra se vuelva acción, Vallejo también imaginaba que su propio arte, la poesía, podría instrumentalizarse en la fabricación de un discurso e institución nuevos en los cuales el intelectual no sería enajenado del pueblo. Sería demasiado limitado pensar que sólo imaginaba: mientras que “Masa,” y poemas como “Himno a los voluntarios de la República,” “Pedro Rojas,” y “Pequeño responso a un héroe de la República” matizan el acercamiento entre intelectual y pueblo en sus detalles mínimos y diversos, sin duda habría que tener en cuenta la enorme movilización literaria

del momento: en ella Vallejo encontró ejemplos para emular, pero más importantemente percibió que la trascendencia de un evento histórico y la urgencia que de él brotaba podía radicalmente modificar la ubicación social de su práctica poética. Así, Vallejo proponía *España* como un romancero entre otros, para ser oralizado, vale decir cantado, públicamente. Ya Cornejo Polar ha apuntado la importancia de la oralidad en el texto (*Escribir*, 235-45). Sólo agrego que ese gesto, el de intentar liberar su poesía de los circuitos de la cultura letrada tradicional, revela una conciencia que busca deshacer la condición de subalternidad al negar una de sus manifestaciones más poderosas en el momento moderno.

Notas

1. Por ejemplo, el artículo de Antonio Gómez López-Quiñones insiste en que “La obsesión de Vallejo por el conflicto español va mucho más allá de la mera pasión política ante una coyuntura histórica determinada” (61), así identificando los conflictos personales de Vallejo con la religión y minimizando el impacto de la Guerra Civil.

2. Percy Galindo Rojas ha explorado recientemente las bases lingüísticas de la comunicatividad vallejjiana en *España*.

3. Nicola Miller ofrece una visión compacta y muy útil en su artículo “To Interpret the World or to Change It? César Vallejo and the Role of the Intellectual.” Además, en su libro fundamental Jean Franco relata las cavilaciones políticas del poeta en los años 20 y 30.

4. Libro de reflexiones políticas, *El arte y la revolución* se terminó de escribir en 1932 o 1934, según la viuda de Vallejo (*El arte* 7-8).

5. Ver Hugh Thomas, *The Spanish Civil War* para la historia de la Guerra Civil. Para una historia intelectual de la guerra, ver Andrés Trapiello, *Las armas y las letras: literatura y guerra civil (1936-39)*.

6. Ver Serge Salaün, *La poesía de la guerra de España*, p. 20ff, para información sobre *Nuestra España* y otros proyectos similares.

7. José Monoleón proporciona una historia amplia de la publicación en *El mono azul: teatro de urgencia y romancero de la guerra civil*.

8. Manuel Aznar Soler y Luis Mario Schneider, en *II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas (1937)*, vol. 1, incluyen datos históricos y anécdotas respecto al Congreso y otros eventos satélites.

9. Los textos completos de estas ponencias se encuentran en Aznar y Schneider, vol. 3.

Obras citadas

- Aznar Soler, Manuel, and Luis Mario Schneider, eds. *II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas (1937)*. 3 vols. Barcelona: Laia, 1979.
- Cornejo Polar, Antonio. *Escribir en el aire: ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Horizonte, 1994.
- . “Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno.” *Revista Iberoamericana* 176-177 (1996): 837-844.
- Espejo Asturrizaga, Juan. *César Vallejo, itinerario del hombre*. Lima: Mejía Baca, 1965.
- Franco, Jean. “Vallejo and the Crisis of the Thirties.” *Hispania* 72.1 (1989): 42-48.
- . *César Vallejo: The Dialectics of Poetry and Silence*. Cambridge: Cambridge UP, 1976.
- Galindo Rojas, Percy. “La interacción dialógica del discurso en España, aparta de mí este cáliz.” *Espéculo: Revista de Estudios Literarios* 23 (2003): n.p.
- Gómez López Quiñones, Antonio. “Religión y revolución en César Vallejo: España, aparta de mí este cáliz.” *Texto crítico* 6.12 (2003): 61-72.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. “Génesis y recepción de la poesía de César Vallejo.” In César Vallejo. *Obra Poética*. Ed. Américo Ferrari. Buenos Aires: Archivos, 1988. 501-38.
- Hart, Stephen, ed. *¡No Pasarán!: Art, Literature and the Spanish Civil War*. London: Tamesis, 1988.
- Lambie, George. “Vallejo and the End of History.” *Romance Quarterly* 49.2 (2002): 126-43.
- . *El pensamiento político de César Vallejo y la Guerra Civil Española*. Lima: Milla Batres, 1993.
- Larrea, Juan. *César Vallejo o Hispanoamérica en la Cruz de su Razón*. Córdoba, Argentina: Universidad Nacional de Córdoba, 1957.
- Miller, Nicola. “To Interpret the World or To Change It? César Vallejo and the Role of the Intellectual.” *Romance Quarterly* 49.3 (2002): 174-91.
- Monoleón, José. *El mono azul: teatro de urgencia y romancero de la guerra civil*. Madrid: Ayuso, 1979.
- Paoli, Roberto. “España, aparta de mí este cáliz.” In Vol. 2 of *Aproximaciones a César Vallejo*. 2 vols. Ed. Angel Flores. New York: Las Américas, 1971. 349-70.
- Salaün, Serge. *La poesía de la guerra de España*. Madrid: Castalia, 1985.
- Thomas, Hugh. *The Spanish Civil War*. New York: Harper & Row, 1986.
- Trapiello, Andrés. *Las armas y las letras: literatura y guerra civil (1936-39)*. Barcelona: Planeta, 1994.

- Vallejo, César. *Desde Europa: crónicas y artículos, 1923-1938*. Ed. Jorge Puccinelli. Lima: Fuente de Cultura Peruana, 1987.
- . *El arte y la revolución*. Lima: Mosca Azul, 1973.
- . *Enunciados de la guerra española*. Buenos Aires: R. Alonso, 1976.
- . *Epistolario General*. Valencia: Pre-Textos, 1982.
- . *Narrativa completa*. Madrid: Akal Ediciones, 1996.
- . *Obra Poética*. Ed. Américo Ferrari. Buenos Aires: Archivos, 1992.