

Dossier César Vallejo: la fecunda precariedad

Presentación



Gustavo Lespada

Mucho se ha dicho acerca de la atípica convergencia entre la audaz experimentación con el lenguaje y el rotundo compromiso humano y social de la poética de César Vallejo (1892-1938). En el plano formal, acrobacias sonoras y alteraciones de los significantes alternan con actos de habla y expresiones populares; en el orden del compromiso, es proverbial su heterodoxia tanto respecto del cristianismo primigenio como de su posterior filiación marxista, así en la prosa como en la poesía. Quisiera rescatar de ese conjunto crítico un texto –clave para la comprensión del impacto de la modernidad en la literatura latinoamericana– que tiene por epígrafe la primera estrofa de “La rueda del hambriento” y una reflexión inicial sobre el enorme contraste de la producción vallejana con el horizonte poético de su época. Se trata de un ensayo de Noé Jitrik en el que se pone el énfasis en la precariedad (“única materialidad posible para el hombre”) que esgrime Vallejo contra las certezas y homogéneas afirmaciones positivistas. El poeta no declama desde un púlpito sino que se hace, se gesta *en* el poema, siendo sus parteras el hambre y la miseria, *la pareja de la carencia incrustada en una plataforma social* (Jitrik, 1975).

Al tomar contacto con la realidad europea Vallejo articula su cristianismo insurrecto con una ferviente adhesión al marxismo. Su lucidez teórica e ideológica puede corroborarse en crónicas y ensayos, varios de ellos reunidos en *Contra el secreto profesional* y *El arte y la revolución*. Se afilia al Partido Comunista y, entre 1928 y 1931, realiza tres viajes a la Unión Soviética, pero siempre mantiene una conciencia crítica y una independencia de criterio ejemplares. Recordemos, por caso, la polémica que sostuvo con Diego Rivera cuando, ante la exhortación del pintor mexicano para que el arte se dirija a “encauzar la mente y la voluntad proletaria” en función de sus intereses de clase, Vallejo le responde que “el artista es un ser libérrimo y obra muy por encima de los programas políticos, sin estar fuera de la política”, ya que “el arte no es un medio de propaganda política, sino el resorte supremo de *creación política*” (Vallejo, 1985). Y en otro artículo de 1929 manifiesta que “cuanto más personal es la sensibilidad del artista, su obra será más universal y colectiva”, anticipándose en décadas a la “Paradoja específica de la formación lírica” formulada por Theodor W. Adorno (2003), según la cual la subjetividad y el estado de individuación del *Yo* poético se trasmutan en contenido social.

Lejos de mermar, la vigencia de la estética vallejana pareciera ir en aumento año a año. Esto puede palparse en la poesía contemporánea además de percibirse en publicaciones críticas, congresos y, parcialmente, en la diversidad de enfoques que

este *dossier* ha convocado. Antonio Melis, por ejemplo, en su lectura del poema XIV de *España, aparta de mí este cáliz* “¡Cuídate, España, de tu propia España!” desmenuza y actualiza –desde una perspectiva histórica– los conceptos ideológicos y políticos que subyacen en este poema. Se destaca el angustiante llamado de alerta de Vallejo sobre las divisiones dentro del campo socialista, que constituyeran una verdadera sangría para la causa republicana, entablando interesantes asociaciones con el pensamiento de Gramsci o la poética de Brecht, entre otros. El trabajo hermenéutico de Melis pone en relieve la polisemia del texto a la vez que encuentra la clave del poema XIV en la posibilidad de jugar con el doble significado del verbo “cuidar” –en el sentido de *atender* y en el de *preservarse* de un peligro–, para dar cuenta de una realidad compleja y dramática.

En una misma sintonía, Bernardo Massoia recupera al Vallejo ensayista que ha sido frecuentemente ignorado, cuando no maltratado, por la crítica académica. Centrándose en *Rusia en 1931: Reflexiones al pie del Kremlin*, en el que recopiló las impresiones de su viaje a Rusia, las hará dialogar con las crónicas y enfoques sobre la problemática de la revolución de otros dos grandes escritores, el *Diario de Moscú*, de Walter Benjamin, y *Retos a mi regreso de la U.R.S.S (1936-1937)*, de André Gide. Lo que se propone este análisis es leer las “contradicciones” de Vallejo en un devenir dinámico que escape a todo dogmatismo. “No es Vallejo poeta quien mengua en el ensayo crítico, sino los críticos de su poesía quienes menguan al interpretarlo”, concluye Massoia.

También inscrito en la articulación de literatura y política, el texto de Alejo López plantea la diferencia significativa de *España, aparta de mí este cáliz* con otros dos poemarios sobre la guerra: *España en el corazón* de Pablo Neruda y *España, poema en cuatro angustias y una esperanza* de Nicolás Guillén. Mientras que en estos últimos el sujeto poético apela tanto a la función conminativa o al exhorto, como al compromiso de cuño sartreano o la universalidad histórica del conflicto español (1936-1939); el registro vallejiano, más visceral, busca “encarnar la experiencia lacerante del hombre en medio de la guerra” –afirma López– por medio de una cosmovisión poética antidogmática capaz de conjugar el cristianismo y el socialismo.

Pedro Lastra, a su vez, indaga en la huella y tiende hilos conceptuales desde Vallejo hacia algunas figuras de la poesía chilena, como Gabriela Mistral o Nicanor Parra. La similitud más importante entre Vallejo y Mistral –además de la notoria pasión americanista de ambos– sería la de compartir una perspectiva mestiza. Con dos documentos reveladores del “Legado de Gabriela Mistral”, Lastra desmiente la difundida versión acerca del desencuentro entre la poeta chilena y el peruano. Por otro lado, la incorporación en la poesía vallejana de registros de habla y situaciones verbales de la lengua conversacional fue una conquista sumamente fecunda en la “antipoesía” de Nicanor Parra –señala el crítico chileno–, sin que esta filiación actúe en desmedro de su obra, puesto que se han superado las angustias por las influencias o las pretensiones de originalidades inmaculadas. La literatura, como todo arte, se contamina, se retroalimenta de un modo constante. Este relevamiento del legado de Vallejo válido para Chile puede expandirse hacia otras latitudes, siendo notorio en el argentino Juan Gelman, por ejemplo.

Por su parte, Andrés Echevarría hace hincapié en que en la lengua de Vallejo –incluso en su prosa, menos atendida que su poesía– nunca se abandonan los registros y las referencias a la cultura indígena y mestiza que representa al Perú y, por extensión, a toda América Latina. Y “nada hace más universal a un escritor o artista, que la clara percepción de su origen”. Consecuente, el peruano le dice en una carta a Pablo Abril: “Mi dilema es el de todos los días: o me vendo o me arruino. Y aquí me he plantado. Naturalmente, si no me vendo ni me he vendido, es prueba de que me estoy arruinando”. La combinación de una experiencia extrema sobre los alcances del lenguaje,

junto a términos quechuas, arcaísmos o giros coloquiales –apunta Echevarría– también se trasladó a su prosa: una retórica poética puesta al servicio de otro género, lo cual puede verse tanto en *Escalas melografiadas* como en *Fabla salvaje*.

Alain Sicard titula su eje analítico “dialéctica de la carencia”. Comienza haciendo un relevamiento del sentimiento de orfandad en los primeros poemas de Vallejo y la importancia de los guarismos, sobre todo en *Trilce*. El viaje a París, crucial para el poeta en cuanto a la apertura cultural y el compromiso político e ideológico, le depara también una experiencia signada por la escasez y la enfermedad. Sufrimiento y muerte aparecen en su poesía como formas hiperbólicas de la carencia, en ella no hay hedonismo sino el cuerpo doliente del “íntimo derrumbe”: “Si hay un materialismo vallejiiano”, redondea Sicard con un oxímoron, “es un materialismo de la carencia”. Pero esta carencia al socializarse se torna solidaria: Vallejo hará suyas la carencia mayúscula que la Gran Depresión instala en Europa y, posteriormente, la lucha contra el fascismo durante la Guerra Civil Española. Aquí, la apropiación vallejiiana del drama colectivo posee una inflexión particular. La muerte que recorre los campos de Teruel o las sierras del Guadarrama no es una *negación del ser* sino una criatura familiar: se trata de la “muerte querida”, de una muerte familiar con la que se convive, resume Sicard, la muerte como fundamento de la vida que entrega el combatiente cuando marcha a “matar con su agonía”.

Es evidente que en este período –el de los *Poemas humanos* y de *España, aparta de mí este cáliz*– hay una fuerte presencia de la muerte, pero más que nada con un sentido colectivo, solidario. La muerte que reside en el cuerpo, la de la enfermedad acechando en el bronquio o la diabetes, pero también la que provoca la guerra o el trabajo insalubre: “Un albañil cae de un techo, muere y ya no almuerza / ¿Innovar, luego, el tropo, la metáfora?” (Vallejo, 2013: 556).¹ Esa expansión hacia el otro, esa humanización de la muerte también es una forma de conjurarla. La silente agonía abandona el lecho solitario y descubre la muerte bifronte, impúdica y plural: la muerte de los otros, la muerte *con* los otros, la que “se come el alma del vecino” (618). Y en esa relación con el prójimo, con el dolor ajeno –que esta poesía hace propio–, tal vez se nos está diciendo que la única manera de enfrentar a la muerte es con la voz del pueblo. Tal vez se trate de una forma cifrada de su propia profecía (“Himno a los voluntarios de la República”): “sólo la muerte morirá” (602), en clara alusión y respuesta a la consigna fascista de “Viva la muerte”.

La contradicción se extrema en el cortocircuito semántico del oxímoron, porque el concepto más opuesto a *muerte* no es *vida*, sino la idea misma de que la *muerte* pueda morir. Si muerte es negación, la muerte de la muerte sería la afirmación vital por sobre todo. Por eso, el Cristo, en tanto símbolo, resucita. Por eso, –en *España, aparta de mí este cáliz*– aunque “lo han matado, obligándole a morir”, como la causa es inmortal y el ejemplo pervive, Pedro Rojas “volvió a escribir con el dedo en el aire: ‘¡Viban los compañeros!’” (613). Lo mismo sucede en “Masa”, cuando “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” (entendemos el gerundio en función de las expectativas amorosas de los vivos). Este último verso se repite como respuesta inapelable aún ante la creciente demanda de “millones de individuos”. Porque solo cuando ya no hay individualidad y se trata de “todos los hombres de la tierra”, hipérbole que nos remite a *lo humano* antes que a una cifra, solo entonces el cadáver “incorporóse lentamente, / abrazó al primer hombre; echóse a andar...” (633). Solamente esa dimensión de integridad puede encarnar en el símbolo y hacer que el compañero caído vuelva, como Lázaro, a caminar.

Pero, incluso en esta etapa, nunca dejó de innovar en las figuras del lenguaje: la poesía de Vallejo es, fundamentalmente, una revolución formal. La potencia de su

1. Todas las citas remiten a esta edición. En adelante, solo se consigna el número de página entre paréntesis.

2. Las signaturas se definen como “signos dentro del signo”, como elementos que se ubicarían en el hiato entre la semiología y la hermenéutica. Agamben (2009: 47-110) concluye que en estos casos se trataría de un grado cero de la presencia, es decir, una ausencia de significado que actúa como exigencia de significación. En este caso, la categoría de signatura sirve para entender cómo el lenguaje poético puede operar con el referente social sin recurrir a la relación mecanicista.

compromiso proviene de esa actitud radical, consecuente, insomne que nunca se permite la negligencia del estereotipo o del lugar común. Vallejo luchó siempre contra todo encorsetamiento estético e ideológico, su poética y su política van juntas, entrelazadas. Tal el sentido de esos finales truncos, antilíricos, o los registros parentéticos que interrumpen (o complementan), tal las irrupciones de giros coloquiales, de palabras esdrújulas, de una interjección o una alimaña cuando se refiere al dolor humano, en que prevalece el efecto sobre el significado, aumentando la tensión entre lo que se profiere y lo que se entiende. De allí la impronta ambigua, a la manera de la *signatura* puesto que no remite a ningún significado discernible pero a la vez coopera, secretamente, con la construcción de sentido.²

Parece evidente que esta poesía opera a contrapelo de cualquier lógica racional o causalista. Como si ciertos vocablos permanecieran resonando y, luego de acumulados otros sintagmas y efectos, se recogieran y cobraran sentido desde una significancia que no siempre se relaciona con el significado, sino que muchas veces se apela al significante por analogía de sonidos o familiaridad léxica. De ahí el recurso de la paradoja, también como elemento de irracionalidad: “el que paga con lo que le falta”, querer saciar la sed con hambre o el hambre con la sed. La misma paradoja con que se cierra “Por último, sin ese buen aroma sucesivo...” y que caracteriza al “execrable sistema” excusado por una religión mercenaria (440): “Execrable sistema, clima en nombre del cielo, del bronquio y la quebrada, / la cantidad enorme de dinero que cuesta el ser el pobre”. Esta paradoja no parece aludir exclusivamente a la inequidad generada por la plusvalía, sino también a toda la riqueza que se malogra o desperdicia en un régimen excluyente.

Estas acciones del poema –los procedimientos desestabilizadores, los “saltos” fuera de la secuencia métrica, las zancadillas del desquicio– apuntan al vacío de la lengua, ponen en crisis su carácter instrumental, su correspondencia con un orden y, por propiedad transitiva, revelan las contradicciones y falacias de ese “orden”.

Además de neologismos, arcaísmos y términos que provienen del quechua, el lenguaje vallejiano posee una fuerte presencia de marcas coloquiales, de giros que remiten al habla popular. Esta inclusión es un gesto político, puesto que se introduce en el registro lírico la voz del hombre común, la de aquellos a los que el trabajo manual y prematuro impide completar la escolaridad y por eso “hablan como les vienen las palabras” (“Gleba”: 459). De igual forma entendemos la función de las ostensibles licencias ortográficas. En este horizonte de sentido aparece *la falta* junto a otras carencias. La falta gramatical, la que denota una ortografía defectuosa y una ilustración escasa.³

3. Aunque el inventario sería largo, vayan solo algunos de ejemplo: “lovo” por lobo; “vacinica” por bacinilla o bacínica; “abispa” por avispa; “diabetis” por diabetes; el acentuado y repetido “tánto” o “váca”; la conjugación “abisa” o el “viban” con b larga.

El *Yo* poético hace propios esos desvíos, comparte esas anomalías tal vez para decirnos que lo que está mal no es la “v” corta o la “b” larga sino el *execrable sistema* que, lejos de erradicarlas, multiplica *las faltas* en la sociedad. La falta, entonces, entendida como una operación semiótica porque hay veces que ser “correctos” equivale a ser cómplices. El poema exhibe en su materialidad el “error” deliberado como la cicatriz de una inequidad que también alcanza a los bienes simbólicos. En ese gesto solidario continúa escribiendo, junto a Pedro Rojas, *con su dedo grande en el aire: ¡Viban los compañeros! Con la falta clavada en el cuerpo del poema, con esta b del buitre en las entrañas.*

Bibliografía

- » Adorno, T. W. (2003). Discurso sobre lírica y sociedad. En *Notas sobre literatura*, Madrid, Akal.
- » Agamben, G. (2009). Teoría de las signaturas. En *Signatura rerum*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- » Jitrik, N. (1975). Destrucción y formas en las narraciones latinoamericanas actuales. El “autocuestionamiento” en el origen de los cambios. En *Producción literaria y producción social*. Buenos Aires, Sudamericana.
- » Vallejo, C. (1985). Los artistas ante la política. En Ballón Aguirre, E. (comp.), *Crónicas*. México, Universidad Nacional de Misiones. (Publicado originalmente en *Mundial*, 31 de diciembre de 1927, núm. 394. Lima).
- » ——— (2013). *Poesía Completa* (ed. Ricardo González Vigil). Lima, Copé.

