

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Centro de Estudios Vallejanos

Vol. 1, n.º 1, enero-junio, 2018, 311-324

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.31381/archivoVallejo.v1n1.5152

«Ceci n'est pas Vallejo», o «¿Quién no tiene su vestido azul?»: Vallejo y Magritte en traje de hombre

«Ceci n'est pas Vallejo», or «Who doesn't have a blue dress?»: Vallejo and Magritte in a man suit

ALAN SMITH SOTO

Boston University

aesmith@bu.edu



RESUMEN

El poeta peruano César Vallejo y el pintor belga René Magritte comparten querencias estéticas y vitales fundamentales, llevar al lector o el espectador por una serie de signos que chocan con el vacío aparente, el misterio, el surco prolífico. Una característica compartida es la frecuencia del motivo de la ropa masculina burguesa, signo de identidad del que el poeta se va despojando y en el cual el pintor insiste para dar con pasmoso aplomo en el misterio.

Palabras clave: Vallejo, Magritte, poética, ruptura, ropa.

ABSTRACT

The Peruvian poet, Cesar Vallejo, and the Belgian painter René Magritte share practical aesthetic and vital fundamentals. They lead the reader or the viewer through a series of signs that collide with

apparent void, mystery, prolific groove. There is a shared characteristic: the frequency of the reason for the masculine 'bourgeois', a sign of identity in which the poet goes stripping and in which the painter insists to present —with astounding and nonchalance— his mystery.

Keywords: Vallejo, Magritte, poetic, rupture, clothing.

Recibido: 15/04/18 Aceptado: 15/05/18 Publicado *online*: 31/08/18

COMPAÑEROS DE CAMINO

César Vallejo y René Magritte comparten en sus respectivas artes un tropo fundamental: la extrañeza. Sus signos se encuentran en (con)secuencias insólitas, un vino enviuda de una botella, un cutis se manifiesta por teléfono, unas botas se rematan en dedos del pie, un pubis de mujer es situado donde la boca estaría, el cielo con sus nubes se materializa en recortes de tijera que caminan por la acera. Los signos de Vallejo y Magritte son actos migratorios, pedazos de realidad desubicados y puestos en suelo extraño, que, al carecer de su contexto consensual, suscitan la sorpresa y el asombro, actitudes del observador que dilatan su pupila de manera que la realidad que estos artistas invocan entra a chorros en ella. Como dice el hablante de «Hallazgo de la vida», «me advierto en un país extraño, en el que todo cobra relieve de nacimiento [...] estamos en un mundo absolutamente inconocido» (320)¹. Magritte, por su parte, concuerda: «Je montre dans mes tableaux des objets situés là où nous ne les rencontrons jamais» (1979: 663). «[...] Le sentiment que j'ai du monde n'a de valeur —à mon sens —que lorsque le monde équivaut au mystère absolu. Ce sentiment est spontané et je crois que tout être humain doit l'avoir ressenti en ouvrant les yeux pour la première fois» (1979: 662), «es decir, por la primera vez» (320).

Si bien no tengo noticia de que el pintor belga haya conocido, directa o indirectamente al poeta peruano, sí hay evidencia bastante convincente de que Vallejo conociera la figura, y quizá la obra de Magritte. Recordemos brevemente la experiencia parisina del poeta de Santiago de Chuco. Vallejo llega a la ciudad de las luces el 13 de julio de 1923, abandonando su Perú natal para siempre. En la capital francesa, que lo era entonces también del mundo en lo que a las artes respecta, residirá el resto de su vida, hasta su muerte en la Clínica del Boulevard Aragón el 15 de abril de 1938, con importantes viajes a Rusia (1927, 1929 y 1931), y varios viajes a Madrid, incluyendo su larga estancia entre diciembre de 1930 y febrero de 1932, durante la

1 Todas las citas de la poesía de Vallejo indican entre paréntesis la página de la edición indicada en la bibliografía.

cual pudo vivir la proclamación de la Segunda República española, el 14 de abril de 1931.

En su importante artículo, «Autopsia del surrealismo», fechado «París, febrero de 1930», y publicado en la revista limeña *Variedades* el 26 de marzo de 1930, el despegue vallejiano ante André Breton es evidente: «por un milagro muy burgués Breton propuso a sus amigos la coordinación y síntesis de ambos métodos [el marxista y el surrealista]» (2002: 829). Aquí Vallejo reseña precisamente el *Segundo manifiesto surrealista* escrito por André Breton, en detalle, y es el caso que el único lugar donde Vallejo pudo haber visto ese *Segundo manifiesto* es en su lugar de publicación dos escasos meses antes: en el n.º 12 del órgano surrealista, *La Revolution Surrealiste*, fechado el «15 Décembre 1929». Es indudable, pues, que Vallejo tuvo en sus manos ese número.

¿Qué contenía ese número, además del *Segundo manifiesto*? En las hojas anteriores a las páginas numeradas, las 3 y 4, hay un gran anuncio de dos páginas de la exposición en la galería del promotor y merchant de Magritte, Cammile Goemans, con nueve pintores surrealistas, incluyendo a Magritte. La revista empieza así, imposible que Vallejo no lo viera. Y quizá, pudiera haber visitado esa exposición.

Pero no solo allí está Magritte, sino que un cuadro suyo, con la leyenda «Je ne vois pas la cachée dans la forêt», en el centro de la más famosa imagen surrealista de todas, es publicado en este número por primera vez en este fotomontaje también realizado por Magritte, en cuya cenefa compuesta por dieciséis fotos de fotomatón, probablemente de la plantilla surrealista, aparece el rostro de Magritte mismo, segundo de abajo arriba en el margen derecho. Además, el número contiene la respuesta de Magritte a la encuesta «De l'amour a son objet», en la página 72, que termina: «On ne peut pas détruire l'amour. Je crois à sa victoire». También contiene el número unas dos hojas de dibujos de Magritte, emparejados con leyendas incongruentes, como el dibujo de una hoja, con la leyenda «un canon». Creo que es justificado concluir que Vallejo por lo menos toma contacto con Magritte en este número que tuvo que haber leído. Magritte estará en París desde mediados de

septiembre de 1927 hasta el 7 de julio de 1930, amplio tiempo para que no podamos resistir a preguntar, ¿y si esos dos extranjeros en París se hubieran visto allí?

Con la madre, ambos guardarán una profunda relación a través de la muerte. La muerte de la madre de Vallejo, doña María de los Santos Mendoza y Gurrionero, el 8 de agosto de 1918, marcó radicalmente su poesía, en la que la figura de la madre, y otras semántica y fonéticamente afines como madera, materia, casa, puerta, familia, jalonan su poesía, desde su primera colección, *Los heraldos negros* hasta *España, aparte de mí este cáliz*, que el poeta apenas tiene tiempo de terminar poco antes de su muerte². También la muerte de la madre de Magritte, en condiciones más trágicas y dramáticas, deja una profunda huella en su arte. Regina Bertinchamps, después de varios intentos fallidos de quitarse la vida, por fin lo consigue, ahogándose en el río Sambre, una noche de febrero de 1912, cuando Magritte tenía catorce años. David Sylvester cita las palabras del amigo de Magritte, Louis Scutenaire: «The painter's mother had thrown herself into the water, and when the body was recovered her face was found to be covered by her night dress» (1992: 12). Y añade: «Magritte's fantasy about his mother's death has many echoes in his paintings [...] numerous instances of faces which are somehow concealed or absent» (1992: 14) —por ejemplo, *L'histoire centrale*—. Y observa: «What is certain is that the hidden faces were part of a consuming preoccupation with the hidden» (1992: 24). Lo escondido, y el misterio que esconden, será una preocupación central en el arte y pensamiento del pintor belga, como ya hemos escuchado en sus propias palabras.

De la relación posible, o, siquiera la afinidad, entre Vallejo y Magritte, tengo noticia de una mención de pasada, en el artículo de Stephen Hart «The World Upside-Down in the Work of César Vallejo», de 1985. A pesar del título, Hart observa otros casos de anomalías lógicas, no solo la inversión, o sea el mundo patas arriba, sino también, por ejemplo, el mundo trastocado en el espejo:

2 Ver Alan Smith Soto (2014: 109-117).

[...] often, this other mysterious self is suggested through the symbolic use of the mirror. In «Fábula salvaje», a short story of the same period, the protagonist, Balta Espinar, is perpetually haunted by the eerie reflection of himself in mirrors and water. A similar desire to go through the looking-glass forms the case of the poem, «Hay un lugar que yo me sé», published in *España* in 1923:

Mas el lugar que yo me sé
en este mundo, nada menos
hombreado va con los reversos.
—Cerrad aquella puerta que
está entreabierta en las entrañas
de ese espejo...

The mirror becomes symbolic of a door onto the beyond. A similar idea is expressed in *Trilce* VIII:

Pero una mañana sin mañana
entre los aros de que enviudemos
margen de espejo habrá
donde traspasaré mi propio frente
hasta perder el eco
y quedar con el frente hacia la espalda (1985: 165).

The poetic subject will pass through the looking-glass to become totally at one, with the reverse image of the self contained in the mirror. That other realm behind the mirror defies the Kantian categories of time (un mañana sin mañana) and space (quedar con el frente hacia la espalda). In its evocation of silent and timeless immobility, this poem brings to mind the canvass *La Reproduction interdite* by the Belgian artist René Magritte, in which a man is gazing into a mirror, at the back of his own head. Vallejo's poem, like Magritte's canvas, shows a topsy-turvy world that is strange and mysterious (1985: 165).



La reproduction interdite (1937).

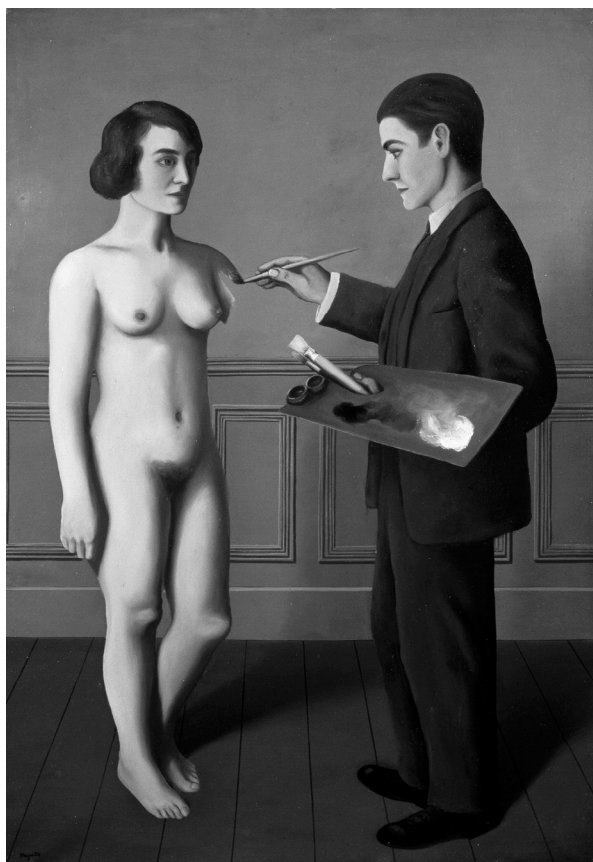
SU VESTIDO AZUL

La ropa del hombre burgués es un signo distintivo de la figura humana en las pinturas de Magritte, figura que guarda una estrecha conexión, sino una identidad, con el hombre que las crea. En una entrevista publicada en la *Gazette littéraire*, de Lausanne, de 1966, Magritte protesta que su vida es una normal vida burguesa: «Ma vie ne présente rien de très pittoresque. Je suis d'une famille bourgeoise. J'ai fait des études. J'ai appris á peindre dans une académie de Bruxelles. J'ai un peu tâtonné» (1979: 652). Y pasa sin solución de continuidad a hablar de su arte:

J'ai surtout mûrement réfléchi. Cela m'a amené à reprendre non pas la forme mais le fond de la peinture. [...] J'estime essentiel de découvrir comment le monde peut nous intéresser profondément.

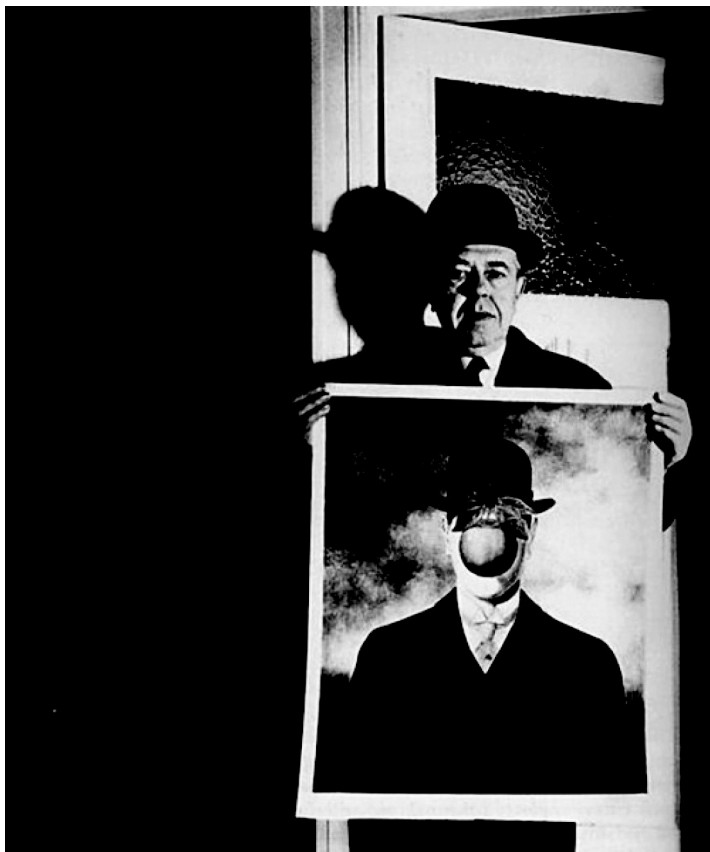
Or le monde nous intéresse profondément par son mystère. [...] Ce n'est donc pas une représentation du mystère que je recherche, mais des images du monde visible unies dans un ordre qui évoque le mystère (1979: 652).

La identificación de René Magritte, este hombre burgués, con su sujeto, vestido tantas veces en el atuendo, por no decir, el uniforme, de su clase, se manifiesta varias veces en su obra, pero explícitamente en este autorretrato, en que el artista pinta una cuadro de su mujer, Georgette, desnuda, encarnándola en el aire, precioso nuevo avatar del mito de Pigmalión:



Tentative de l'impossible (1928).

Por si quedara duda, vemos en la siguiente fotografía al pintor mismo, quien se ha tomado la molestia de encasquetarse un hongo, para acentuar su intención, con uno de sus más famosos cuadros, en que las consecuencias de los signos sujeto burgués-manzana, son alteradas, produciendo así el misterio tan anhelado y visitado por Magritte:



Magritte, sosteniendo una reproducción de *Le fils de l'homme* (1964).

Es precisamente la normalidad totalmente prevista del sujeto lo que hace posible la ruptura física y temporal subsiguiente en el arte del belga. Alicia en el país de las maravillas no está en el mundo del misterio, sino, precisamente, en el de las maravillas. René Magritte

avanza hacia un mundo «inconocido», a tientas, como un ciego, pero en vez del bastón detector por si hubiera tropiezos, adelanta su pincel hacia las cosas.

En la poesía del peruano, la ropa masculina, desde el sombrero hasta el tacón del zapato, es un motivo recurrente³, desde la mención de su lazo bohemio en *Los heraldos negros*, y el botón que con esmero le cose su amante, en *Trilce*, hasta la sandalia, en *España, aparta de mí este cáliz*⁴. Veamos un par de poemas de un momento intermedio, su larga estancia en París, escritos probablemente ambos antes de 1930, en que el poeta (es decir, el sujeto vallejiano), en uno, postula su cumplida banalidad burguesa, solo para desnudarse de ella en el segundo. En «Sombrero, abrigo, guantes», no hay en el poema mismo ni sombrero, ni abrigo, ni guantes: el poeta se deshace de esas prendas exteriores de caballero en el frío del otoño parisino, antes de entrar en el poema, quiero decir, antes de penetrar en el venerable café de la Regencia⁵, en una de cuyas salas apartadas le espera el humo de su propio cigarro, y la condición de la cual no ha podido librarse, un tedio de tiempo resistente: «el cómo qué sencillo, que fulminante el cuándo!» (330).

3 Verdaderamente, solo hace falta hojear un poco la poesía de César Vallejo para hallar la presencia de la ropa. Una lista muy parcial de poemas, incluiría:

En *Los heraldos negros*: «Fresco», «Idilio muerto», «La de mil»; en *Trilce*: VI, XXXV, XLIX, LVIII; en los poemas de París: «He aquí que hoy saludo», «El buen sentido», «Sombrero, abrigo, guantes»; en *España, aparta de mí este cáliz*: III, IV, VIII, XIII («Redoble fúnebre a los escombros de Durango»).

4 En «Fresco»: «Ella me acomodaba después los lazos negros / y bohemias de la corbata. [...]» (51); en *Trilce* VI: «El traje que vestí mañana / no lo ha lavado mi lavandera: lo lavaba en sus venas otílinas» (175). En *Trilce* XXXV: «Ella [...] se sienta a la orilla / de una costura, a coserme el costado / a su costado, / a pegar el botón de esa camisa, / que se ha vuelto a caer. Pero hase visto!» (211). La sandalia del paria se menciona en «Redoble fúnebre a los escombros de Durango».

5 Américo Ferrari anota: «En 1925 Vallejo va a vivir en el hotel Richelieu, en la calle Molière, muy cerca del Teatro de la Comedia Francesa y de la plaza del Palais Royal. Desde la ventana de su hotel conoció a Georgette Philippart, su futura mujer. En el café de la Régence, o a la puerta de dicho café, conoció en 1926 a Henriette Maise, con la que convivió hasta 1928 (dato acotado por Georgette Vallejo y Juan Larrea)». (Vallejo 1996: 442, nota 10).

Esta misma cotidianidad burguesa reviste por completo el poema «Altura y pelos», cuya primera versión fue publicada en *Mundial* (Lima) en el número del 18 de noviembre de 1927, con el título «Actitud de excelencia»⁶ y es, por lo tanto, del mismo momento vital del poeta que el «Sombrero, abrigo, guantes».

El poema empieza así:

¿Quién no tiene su vestido azul?

¿Quién no almuerza y no toma el tranvía,
con su cigarrillo contratado y dolor de bolsillo?

Pero aquí, ese «ennui» obsceno de aquel poema provoca ya la protesta contestataria, que se repite en cada estrofa: «¡Yo que tan sólo he nacido»; y finalmente, «¡Ay! yo que sólo he nacido solamente!» (328). Esta constatación, la de este yo que se reconoce fuera de la sociedad, que toma el tranvía y almuerza, y somete a contrato hasta su cigarrillo, cuyo dolor, como un libro de bolsillo es manejable y quizá barato, esta es la voz de una colectividad, cuyo desahucio Vallejo comparte, asume, y se encarga ahora de articular con su voz en trance de profeta⁷. Estamos lejos de aquel dandi bohemio de corbata de lazo negro, de aquel cuya novia planchaba sus camisas, y cosía como una dulce hebrea su botón con una hebra.

Efectivamente, la ropa en Vallejo es, con cierta insistencia, el sitio de la ternura y del cuidado de la mujer. El botón cosido, el cuello que la madre ajusta al abrigo del adulto: «Mi madre me ajusta el cuello del abrigo, no porque empieza a nevar, sino para que empiece a nevar» («El buen sentido») (309).

6 Nota de Américo Ferrari (Vallejo 1996: 328, nota a).

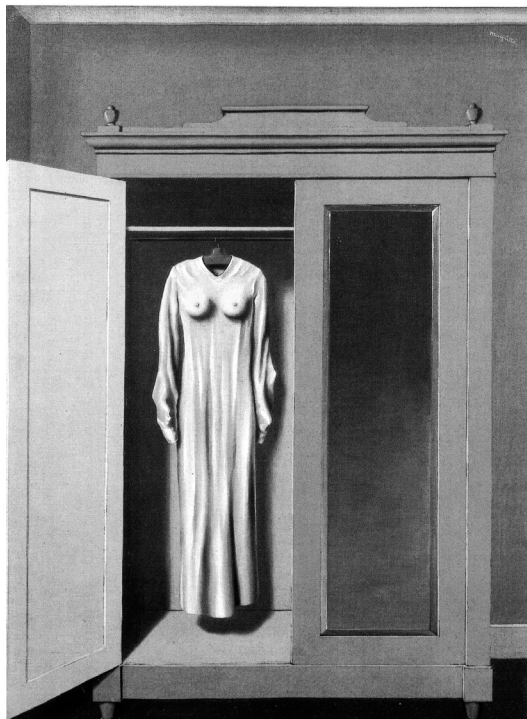
7 Hay, con importantes diferencias, algún atisbo de una conciencia de privilegio anteriormente, por ejemplo, incluso en *Los heraldos negros*, leemos en «La de mil»: «Yo le [al suertero, que vende lotería] miro el andrajo. Y él pudiera / darnos el corazón; / pero la suerte aquella que en sus manos / aporta, pregonando en alta voz, / como un pájaro cruel, irá a parar / adonde no lo sabe ni lo quiere / este bohemio dios» (77). Se trata del «andrajo» de un pobre, pero es el «otro», visto desde fuera, desde la congoja personal bohemia del hablante.

Para terminar, si bien no concluir, este breve estudio, veamos un regalo de la mirada comparativa, en relación con el tema de la ropa, la representación por parte de ambos artistas de un mismo objeto, una guardarropía y un armario. En *Trilce* XLIX, leemos:

Cierta guardarropía, sólo ella, nos sabrá
a todos en las blancas hojas
de las partidas. [...]
Buena guardarropía, ábreme
tus blancas hojas; [...]
En los bastidores donde nos vestimos,
no hay, no Hay nadie: hojas tan sólo
de par en par.
Y siempre los trajes descolgándose
por sí propios, de perchas
como ductores índices grotescos,
y partiendo sin cuerpos, vacantes,
hasta el matiz prudente
de un gran caldo de alas con causas
y lindes fritas.
Y hasta el hueso! (230-231).

Una guardarropía puede significar varias cosas diferentes, aunque relacionadas por el campo semántico de la ropa: lugar en un teatro donde se guardan las ropas y los objetos que se han de usar en las representaciones; guardarropa, o sea, un lugar donde dejar prendas en un lugar público, y también guardarropa en el sentido de armario. Todas las acepciones parecen responder a la significación del poema. Se menciona el teatro. Pero también unas «blancas hojas» que se abren, como si de un armario se tratara. Al final, las ropas se animan, descolgándose de las perchas por sí solas, y todo acaba en un «gran caldo». Pensamos que el objeto contenedor, el armario, nos remite al campo semántico de la madre, así como ese gran caldo con que termina el poema, en que el espacio materno sería una olla. La ropa, al cobrar protagonismo, deja al sujeto humano en una implícita desnudez, indicando asimismo nuestras personalidades de quita y pon.

Una suerte de confirmación de la lectura del poema vallejiano nos ofrece la pasmosa rima semántica del arte de Magritte, a su vez, con su ropero:



Homage to Mack Sennet, 1936.

Dentro del mueble cuelga un camisón por el que transparentan dos pechos femeninos, pero no hay cabeza. Recordemos, por un momento, el espanto del niño René, cuando, a los catorce años, ve a su madre muerta, en su camisón, con la cabeza cubierta, recientemente sacada del río⁸. El guardarropa asume metonímicamente el sustantivo «madre», como también ocurre, proponemos, con el guardarropa vallejiano.

8 David Sylvester nota: «The question arises whether Magritte did not make a conscious connection between the nightdress on a hanger and the image of the nightdress in the fantastic account of his mother's suicide which he gave Scutenaire in or around the 1930s» (1992: 303).

Consideremos, finalmente, una diferencia fundamental: René Magritte morirá con su hongo puesto, por así decir, buen burgués hasta su último aliento, su obra y su vida nos ofrecen hasta el final el trajeado sujeto burgués que, como no quiere la cosa, acerca una y otra vez su costumbre al misterio. Por su parte, César Vallejo irá despojándose, hasta pisar el suelo del sacrificio en su último libro, con la esencial «sandalia del paria» que emerge del polvo levantado por el bombardeo de Durango.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

HART, Stephen (1985). «The World Upside-Down in the Work of César Vallejo». BHS, 62, 163-177.

MAGRITTE, René (1979). *Écrits complets*. Edición y notas de André Blavier. París: Flammarion.

SMITH SOTO, Alan (2014). «Devastación y constancia de la casa vallejjiana». En FLORES HEREDIA, Gladys (ed.). *Vallejo 2014. Actas del Congreso Internacional Vallejo Siempre*. Lima: Editorial Cátedra Vallejo, 109-117.

SYLVESTER, David (1992). *Magritte: the Silence of the World*. New York: The Menil Foundation.

VALLEJO, César (1996). *Obra poética*. Edición crítica de Américo Ferrari. Madrid, París, México, Buenos Aires, Sao Pablo, Río de Janeiro, Lima: Colección Archivos.

_____. (2002). *Artículos y crónicas completos*. Vol. II. Presentación de Salomón Lerner Febres. Recopilación, prólogo, notas y documentación de Jorge Puccinelli. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.