

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Centro de Estudios Vallejanos

Vol. 1, n.º 2, julio-diciembre, 2018, 11-35

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.31381/archivoVallejo.v1n2.5155

César Vallejo en el mundo moderno¹

César Vallejo in the Modern World

CARMEN RUIZ BARRIONUEVO

Universidad de Salamanca

(Salamanca, España)

barrionu@usal.es



RESUMEN

Se analiza la obra de César Vallejo, en especial las crónicas escritas desde su llegada a París, para valorar su concepto del mundo moderno. En Europa tiene la percepción directa de proceder de los márgenes, de lugares y países que no cuentan en el mundo moderno, perspectiva que se combina con la admiración por el centro cultural. Su poética se afianza con una especial idea de la modernidad, dirá en 1925: «Dos personas contemplan un gran lienzo; la que más pronto se emociona, esa es la más moderna», pues los descubrimientos del mundo deben producir nuevas respuestas, una nueva sensibilidad.

1 Conferencia leída en el III Congreso Internacional Vallejo Siempre 2018, certamen realizado en Salamanca (España), del 25 al 27 de junio de 2018.

Palabras clave: poesía peruana, César Vallejo, *Los heraldos negros*, *Trilce*, crónicas periodísticas.

ABSTRACT

An analysis of the works of César Vallejo, specially his articles written from Paris, in order to perceive his idea of the modern world. In Europe he has the clear perspective of speaking from the margins, countries and places outside the modern world, a perspective that is in consonance with his admiration for the cultural center. His poetics is configured within a specific concept of modernity, as he stated in 1925: «Two people look at a large canvass; the one who is more quickly moved is the more modern», since the discoveries of the world should produce new answers, a new sensibility.

Keywords: Peruvian poetry, César Vallejo, *Los heraldos negros*, *Trilce*, articles.

Recibido: 6/09/18 Aceptado: 25/11/18 Publicado *online*: 22/12/18

La relación de César Vallejo (1892-1938) con el mundo moderno puede abordarse de dos maneras, se puede entender como la significación del poeta en su inmersión en ese mundo en que vivió en el primer tercio del siglo XX, o bien la significación de la poesía de Vallejo para los lectores del mundo moderno y contemporáneo; las dos aproximaciones son posibles. Prefiero, sin embargo, para evitar ambigüedades, adelantar que daré prioridad a la conexión de Vallejo con la penetración de la modernidad, imparable ya en la época en que le tocó vivir, y así valorar su postura y significación, su manera de enfrentarla y de vivirla.

Podemos partir de la idea indiscutible de que, en su obra, percibimos hoy como lectores su gran modernidad o más bien su contemporaneidad, pues su poesía todavía nos es próxima y ha llegado a alcanzar esa permanencia de los clásicos. Vallejo es un autor que no puede olvidarse al trazar la historia literaria y poética del siglo XX en español, y con ello me refiero a un lapso temporal que comienza con el fin de siglo modernista y continúa con las vanguardias y su prolongación, aunque controvertida, en las llamadas posvanguardias. Aunque el autor murió en 1938, su poesía, en concreto, los denominados *Poemas de París*, que se publicaron después de su muerte con el título de *Poemas humanos*, no fue conocida en su totalidad hasta más tarde, sobre todo cuando llegaron a publicarse sus obras poéticas completas en las décadas subsiguientes². Se advierte que todas las décadas del siglo XX cuentan con una o varias ediciones de las poesías

2 Algunas ediciones de las primeras décadas: César Vallejo, *Poesías completas (1918-1938)*, recopilación, prólogo y notas de César Miró. Buenos Aires, Ed. Losada, 1949; *Obra poética completa*. Edición con facsímiles. Prol. de Américo Ferrarí. Lima, Francisco Moncloa Editores, 1968. Edición preparada bajo la dirección de Georgette Vallejo y realizada por Abelardo Oquendo; *Obra poética completa*, prol. de Roberto Fernández Retamar. La Habana, Casa de las Américas, 1970; *Poesía completa*, edición a cargo de Juan Larrea, Barcelona, Barral Eds., 1978.

completas de Vallejo y así se continúa en el presente. Ello quiere decir que es un autor vigente y necesario respecto a los lectores de esos momentos y, más aún, un autor de referencia insoslayable de la poesía de todos los tiempos. Tanto que se persiste en la realización de nuevos intentos de compilación, de mejoras en la edición y recepción de sus textos, en la convicción de que siempre encontrará una repercusión en los lectores.

Si atendemos a la evolución de la poesía de Vallejo, resulta muy evidente que su primera compilación, *Los heraldos negros* (1918), es un libro que entra dentro de las pautas del modernismo o más bien del posmodernismo, porque el poeta peruano ha leído con fruición a Rubén Darío pero también a otros modernistas tardíos que modelan la retórica e introducen otros elementos, como la cotidianidad de lo próximo, las vidas de los que lo rodean, olvidándose de esa desmedida mitificación que forma la sustancia de la plenitud modernista. Pero, previamente al contraste de su obra en relación con la renovación modernista —no se puede olvidar que esos autores finiseculares trajeron la modernización de la literatura en español—, hay que dejar establecida una diferencia acerca de las dos modernidades que se afianzan en el siglo XIX y que también gravitan en la obra de Vallejo. Matei Calinescu ha hecho notar que «en algún momento de la primera mitad del siglo XIX se produce una irreversible separación entre la modernidad como un momento de la historia de la civilización occidental —producto del progreso científico y tecnológico, de la revolución industrial, de la economía arrolladora y los cambios sociales del capitalismo— y la modernidad como un concepto estético» (1991: 50). Y añade que desde ese momento la relación entre las dos modernidades ha sido hostil, aunque se ha permitido una interrelación entre ellas, lo que a veces ha evidenciado el deseo de la mutua destrucción. Es muy visible que el Vallejo poeta posmodernista encaja en esos sentimientos de rechazo de la modernidad burguesa, tal y como la enfrentaron

los autores modernistas de la época de plenitud. Jean Franco ha visto en alguna medida esta actitud en su primer libro al decir que «Vallejo aun en sus primeros poemas destaca la disparidad entre las ideas “modernas” recibidas a través de libros y revistas y el ambiente tradicional de la provincia» elucubrando que los filósofos que aparecen citados en sus poemas, como Rousseau, Kant, Hegel, Feuerbach, Marx y sus alusiones al lenguaje científico «demuestran que Vallejo vivía la crisis moderna en todos los niveles desde la vida cotidiana hasta el pensamiento filosófico» (1996: 576). Esa crisis había desplazado al ser humano al menos desde la década de 1880, lo había apartado del centro de comprensión del mundo y lo había colocado en una inestabilidad que producía una situación de desamparo, de soledad y de angustia. La repercusión en los intelectuales y en el arte fue incluso mayor.

Los poemas de *Los heraldos negros* son de factura modernista, pero no siguen la línea consolidada. Vallejo perpetúa la modernidad estética; sin embargo, no permanece fiel totalmente, ni siquiera a las pautas poéticas posmodernistas. Se ha venido a decir que este su primer título es «una manifestación tardía del postmodernismo», fruto de su conocimiento de José María Eguren, del que recibe aliento en 1917, de sus lecturas de Abraham Valdelomar y de Manuel González Prada, el autor que más admiraba Vallejo (Oviedo 1996: 5-10). El libro, difundido en realidad en el año siguiente de su publicación, es un conjunto de poemas que remite a corrientes superadas, en alguna medida, en otras zonas del continente, recordemos que por esos años Vicente Huidobro ya había lanzado su creacionismo, no obstante en muchos de esos poemas el autor peruano sigue una estela modernista que supera y reelabora de una manera personal, haciendo gala de una original conciencia, ya presente en esta compilación, de la importancia del lenguaje en el poema. José Miguel Oviedo ha expresado bien el horizonte que percibimos

en sus versos: «Pero lo que distingue a Vallejo de todos estos es la forma cómo reelabora ese lenguaje, y lo fuerza, en sus mejores momentos, a expresar *otra cosa*: su propia experiencia del mundo, su visión del mal, del dolor sin término ni razón, y la íntima contradicción del ser humano» (1996: 11).

Es justamente esta actitud ante la escritura lo que lo aproxima a un siglo XX cuya conquista literaria se apunala en el lenguaje. Con la publicación de la obra de Ferdinand de Saussure en 1916 y el inicio del estructuralismo, se pone en marcha algo que la literatura materializa, la importancia de la reflexión acerca del lenguaje en la obra literaria. La modernidad estética, tal y como la planteó el modernismo, conducía a una reflexión sobre el lenguaje poético que en Vallejo alcanza alta dimensión. Es evidente también que el poeta encuentra en los autores modernistas, como en el Rubén Darío de «Lo fatal», incluido en *Cantos de vida y esperanza* (1905), el impulso para plantear una poesía que ahonda en el ser humano, a lo que se añade, como se ha advertido, la presencia del precursor del existencialismo, Søren Kierkegaard y, por supuesto, Nietzsche, autor este último casi omnipresente en el modernismo finisecular en español. Ellos «orientan decisivamente la búsqueda poética de Vallejo y la colocan en otro plano: no en el esteticismo modernista sino en el de la ansiosa indagación por un *más allá humano* que caracteriza la conciencia moderna, pase ella o no por la experiencia vanguardista». En efecto, «la huella de Nietzsche es profunda en Vallejo» (Oviedo 1996: 12)³. Y para un lector acostumbrado a las obras del modernismo es evidente que ese tono tiene una explicación más sencilla y verosímil de lo que suele creerse. Otra cosa es que ya el poeta peruano, en algunos de los mejores poemas

3 Oviedo resalta que la lectura de poemas como «Los heraldos negros», «Los dados eternos», «Los anillos fatigados» o «Espergesia» podría corroborar esa influencia de Nietzsche como profunda.

de ese libro, infunde un tono personal que casi siempre abunda en una especial utilización de la sensibilidad y del lenguaje.

Si revisamos con esta perspectiva los poemas de *Los heraldos negros*, se puede extraer una selección significativa de este personal estilo: «Idilio muerto», «Ágape», «Absoluta», «El tálamo eterno», «Retablo», «Los dados eternos», «Espergesia», «Los pasos lejanos», «A mi hermano Miguel» y «Enereida». Comentamos algunos. En «Idilio muerto» se impone el establecimiento de un espacio utópico como el que aparecía en el Herrera y Reissig de *Los éxtasis de la montaña*, pero en el peruano ese recinto pastoril es sustituido por su espacio más próximo, el mundo andino. En esos versos también se establecen los dos espacios en conflicto, «Qué estará haciendo esta hora mi andina y dulce Rita / de junco y capulí / ahora que me asfixia Bizancio, y que dormita / la sangre, como flojo cognac, dentro de mí» (Vallejo 1996: 72)⁴. Estos son los versos iniciales del poema, en el que el mundo andino se opone a ese otro mundo, Bizancio, término admitido desde hace tiempo como una referencia coloquial a Lima. Queda establecido así el enfrentamiento de los dos espacios, uno pasado y adivinado, con auras de ensoñación, y el mundo ciudadano con toda su complejidad. Es fácil observar desde el comienzo que en estos poemas de Vallejo se armonizan y contrastan esos espacios, el del mundo moderno que simboliza Lima, después París, y el mundo propio, el andino-peruano, que nada tiene que ver con el parisino. Es precisamente este enfrentamiento y esta añoranza lo que ha llevado a Rafael Gutiérrez Girardot a especificar que no fue un profesional de la literatura tal y como se entiende en el poeta moderno, llegando a definirlo como un «poeta de raíz campesina en la ciudad» (2000: 20). Vallejo no tendría nada que ver con el poeta de gabinete, el poeta consciente de su propia poética que el

4 Citaremos por Vallejo (1996). De aquí en adelante anotaremos la referencia entre paréntesis en el texto.

crítico colombiano estudia en los autores finiseculares europeos y cuyo paradigma se exportó en cierta medida a los modernistas nuestros de lengua hispana. El mismo espacio se percibe en «Los pasos lejanos» (110), evocación de una estampa familiar percibida por contraste en la contemplación del sujeto poético, y en «A mi hermano Miguel» (111), en el que se combinan lo familiar y el estremecedor juego temporal. Quizá culmine esta ambientación andina en «Enereida» (112-113), en ese «enero que canta» y esa «mañana pajarina» que Vallejo describe a través de las figuras paterna y materna inmortalizadas frente al tiempo que huye en la persistente apacibilidad familiar: «Día eterno es este, día ingenuo, infante, / coral, oracional».

Hay mucho elemento religioso y mucha reflexión en este primer libro que anuncia el Vallejo más maduro, la queja contra Dios, el clamor por la unidad, la búsqueda de la plenitud en «Absoluta» (80), temas que vienen a preludear poemas posteriores, así el palpito humano y hondo de «Ágape» (74), en el que incide en la soledad humana; o la concepción del amor ligado a la muerte como horizonte universal en «El tálamo eterno» (89). Poemas de otro signo requieren también un comentario, es el caso de «Retablo» (92), homenaje a Rubén Darío y que es, al mismo tiempo, una interpretación propia de la poética modernista. Observemos que Vallejo no se interna en el poema en la imagen de la «selva sagrada» dariana, sino que toma subrepticamente «la nave sagrada» adonde acuden las sombras del pasado y añade: «Darío que pasa con su lira enlutada» (92). Gutiérrez Girardot dice de este poema que «Vallejo comprende la tarea del poeta moderno como la de un buscador de “entierros de oro absurdo” y al poeta mismo como “brujo azul” que hace sus “oficios” en el templo de la musa» (2000: 141). De todos modos, se sigue concibiendo al poeta como sacerdote que practica el culto del arte, pero me parece que hay que destacar, aún más, que en este poema Vallejo presenta a la musa modernista con

cierto humor distante, algo lúgubre, un poco paródico, la nave es la nave modernista donde offician los «brujos azules», en los que se combinan la estética y los «cilicios», es decir, el propio sacrificio personal respecto a una poética, que se percibe ya trasnochada. El final del poema alude a la ausencia de Dios, pues esos poetas nos hablan de lejos, quién sabe si ya con menos éxito, y «nos lloran el suicidio monótono de Dios». Ello prueba que Vallejo entendió que la poesía modernista, tal y como estuvo planteada en su época de plenitud, no era posible en la presente realidad, pero que también significaba un hito importante en el devenir literario, la emergencia de esa soledad en el mundo, el apartamiento de la divinidad, y la entronización del hombre como hacedor en solitario.

Un poema como «Los dados eternos» (96) —no se puede olvidar, dedicado con gran entusiasmo a Manuel González Prada— refleja la rebeldía del hombre ante la divinidad en una interpelación angustiosa del rodar del mundo que acaba en la noche de la muerte, ese «Dios mío, si tú hubieras sido hombre, / hoy supieras ser Dios» (96) es un posible precedente de la angustia blasfematoria de *Altazor* (1931), del chileno Huidobro. Tal vez en estas expresiones de Vallejo culmine ese uso desacralizador del lenguaje religioso, que tiene su origen en el modernismo, pero, como bien se percibe, la impostación artificial que aparece en más de uno de los poemas de los autores del modernismo, asume en Vallejo un entrañamiento del tema, lo hace suyo y muy personal. Un caso claro es «Espergesia» (114), que se centraliza en el anafórico estribillo «Yo nací un día / que Dios estuvo enfermo», con la aportación lingüística en el título, «espergesia», de un neologismo que fusiona términos y los sintetiza, tal vez, «espera», «origen», que, de nuevo, fortalece la obsesión por el lenguaje en el poeta peruano.

Todavía en su tierra, *Trilce* (1922), libro mosaico, fragmentado, al decir de Américo Ferrari (1996a: 161)⁵, supone una progresión en esos planteamientos poéticos que dimensionan como protagonista a la palabra. Vallejo asume algunos avances de las vanguardias y del mundo moderno ante un lector peruano que no estaba preparado para tan radicales innovaciones. Y en verdad el libro da en la clave de ese proceso que es la propuesta de colaboración y de complicidad con el lector, que va a ser una de las características de la literatura del siglo XX, tanto en el verso como en la prosa. En los textos de *Trilce* el modernismo es poco visible, aunque no prescinde en algunos poemas del tono familiar de filiación posmodernista, es el caso del número III, «Las personas mayores ¿a qué hora volverán?» (172). En realidad, el Vallejo de esta época sabe que su camino no es el modernismo ni el simbolismo como lo establece el poema LV de *Trilce*, que comienza: «Samain diría el aire es quieto y de una contenida tristeza» (237) y continúa con la alusión a sí mismo desgranando a continuación una serie de imágenes que mucho tienen que ver con una concepción cubista del poema, es decir, adosa y colecciona imágenes que abundan en su percepción del mundo, un mundo fragmentado que es característico de la vanguardia y de la poesía del siglo XX. Aunque su poética, como dice Jean Franco, «derivaba en gran medida de los modernistas y los simbolistas. Fue precisamente descubrir la “elasticidad” del lenguaje lo que fascinó a Vallejo en los simbolistas franceses» (1984: 61) y ello favoreció también una evolución personal de su poética. De ahí la atracción, pero a mi modo de ver, Vallejo emprende un camino poético, que acentuando el del libro precedente, introduce una percepción del mundo que marcará ya su poesía posterior: dos ejemplos claros pueden citarse, el

5 El mismo autor ha estudiado los temas y procedimientos del poeta en *El universo poético de César Vallejo* (1972).

poema V, «Grupo dicotiledón. Oberturan» (174), en el que se establece la obsesión numérica con el dos y el tres que va a tener gran descendencia y significación en sus versos posteriores, y el poema XVIII, «Oh las cuatro paredes de la celda» (190), que, me parece evidente, adelanta componentes existencialistas y que puede leerse también como paradigma de la opresión del mundo moderno.

Desde 1923, al salir de su país e instalarse en París, se señala el comienzo de una nueva etapa. Esta ciudad europea, soñada por tantos escritores hispanos del siglo XIX y fundamentalmente del modernismo, llega a instituirse como la imagen de la ciudad moderna por antonomasia. Sus primeros artículos demuestran esa fascinación por la gran ciudad. Fue el 13 o 14 de julio de ese año cuando Vallejo llega a la capital francesa, pronto empieza a escribir artículos en los que vuelca la vida, acontecimientos, representaciones teatrales, la edificación ostentosa, hombres y escritores notables. En sus primeras crónicas (Vallejo 1987), la marca modernista es evidente. Advierte Marta Ortiz Canseco que «En los primeros artículos que Vallejo envía a Lima desde París, sobre todo los dirigidos a *El Norte*, se percibe ese tono impresionista, ligero y frívolo que el modernismo había puesto de moda en las crónicas periodísticas», pero añade más adelante que «según avanzan los años, el discurso de Vallejo irá adquiriendo un tono muy personal que no encontramos en los primeros textos» (2014: 361). Un ejemplo muy claro es el titulado «La Rotonda» (*El Norte*, 13-15), que fechado en 1924 da comienzo de una forma totalmente modernista: «He aquí este hipogeo ambiguo, tablero iridiscente, ruidoso alvéolo de sarna cosmopolita. He aquí el café sonoro, amado de los artistas, de los vagabundos, de los snobs y de las faldas inciertas, entre Mimí y Margarita, entre griseta y garçon» (13). El lugar que describe es el famoso café parisino, donde concurre gente de varias procedencias, y que es descrito de forma acumulativa y

enumerativa, tal y como se hacía en las crónicas modernistas de la época; ello da salida también a su opinión paródica y poco favorable a la vanguardia que se mantendrá en el futuro. Es en La Rotonda «donde Tristán Tzara, Max Jacob, Pierre Reverdy y todo el piquete dadaísta beben y gesticulan para las galerías, desde sus máscaras de sátrapas absurdos del azar» (13). También es en París donde Vallejo confirma la lateralidad o más bien la invisibilidad del mundo latinoamericano en la capital europea: «Europa simula ignorarnos, se esfuerza, con insistencia ridícula y simplona, en demostrar que nos ignora y nos desdeña. No es que se esfuerce en no conocernos. Nos conoce. Sería inútil que pretendiera ignorarnos» («Cooperación», *El Norte*, 16). La queja de Vallejo es justa, ha experimentado, en el medio año que lleva en París, que su prensa nunca se ocupa de los países latinoamericanos, y si hay necesidad de alguna cooperación con esos países siempre se inclina la balanza hacia el provecho de Europa. De ahí el grito final que contiene el orgullo y el deseo de alcanzar un centro imposible: «¡Bajo Imperio! ¡Aquí estamos los bárbaros!» (16). Es este un artículo que trasluce la sensación de que el poeta ya percibe con cierta indignación la exclusión de millones de personas y la propia exclusión del mundo. Vallejo tiene, por primera vez en Europa, la percepción de proceder de los márgenes, de lugares y países que no cuentan en el mundo moderno, por eso, como cronista en esos primeros años, escribe desde esta perspectiva, aunque tenga delante ese centro inasible que es París y cuya conquista parece imposible. Revisando la sucesión de sus artículos periodísticos de esta época, se observa que esas primeras crónicas que tienen como centro a París, están entrecruzadas con otras de temas y autores peruanos e hispanoamericanos. Habla de la última generación poética peruana (*El Norte*, 18) o de Enrique Gómez Carrillo, Ventura García Calderón, el ecuatoriano Gonzalo Zaldumbide, Alcides Arguedas, Francisco García Calderón y varios otros. Es

como si el cronista quisiera dar cuenta a sus paisanos, porque los destinatarios son periódicos de su país⁶, de que los escritores de su propia procedencia también cuentan, y mucho, en el panorama de su presente europeo.

Pero, aunque los temas latinoamericanos fluctúen en diversas crónicas, persiste la admiración por ese mundo moderno europeo que tantos aspectos abarca. Dice acerca de la exposición de artes decorativas de París:

Es un acontecimiento cultural que va a la zaga de la revolución rusa y de la guerra europea: por su contenido temático cosmopolita, por su alcance panorámico del arte, la ciencia y la industria moderna, por constituir, en fin, la más auténtica y ancha tabla de las inquietudes contemporáneas. La Exposición pone de manifiesto la vida y el espíritu de nuestra época en toda su carnación elíptica y cardíaca (*Mundial*, 38).

A medida que avanzamos en la lectura de las crónicas, se observa que el poeta se va empapando del ambiente y la cultura francesa, de la ciencia, del cine naciente, las exposiciones, aun sin excluir la crítica. Ello «le permite ser un observador crítico de la ciudad y de sus habitantes, aunque su actitud no se reduce a mirar y a escribir, también participa en muchos de los acontecimientos que relata. Esta familiaridad afectiva con la ciudad no lo convierte, por eso, en uno de sus habitantes; sigue siendo un extranjero que puede asumir la distancia necesaria para leer los signos de la modernidad», justifica Luciano Hernán Martínez (1999: 187).

Aunque los temas son variados y son interesantes como documentos de época, es imprescindible destacar algunos títulos

6 Las primeras colaboraciones de Vallejo en los años 1923 y 1924 aparecen en *El Norte de Trujillo*, salvo las dos últimas de 1924 que ven la luz en *Alfar* de La Coruña.

que tienen que ver con el tema que revisamos⁷. Es el caso de «El hombre moderno» (*El Norte*, 77), donde curiosamente parte de la misma propuesta que José Martí hizo ya en el «Prólogo a *El poema del Niágara* de Juan Antonio Pérez Bonalde» (1882). Si el cubano decía de su mundo: «Con un problema nos levantamos; nos acostamos ya con otro problema. Las imágenes se devoran en la mente. No alcanza el tiempo para dar forma a lo que se piensa» (Martí 2016: 101). Vallejo reflexiona: «La velocidad es la seña del hombre moderno. Nadie puede llamarse moderno sino mostrándose rápido», aunque si lo comparamos con Martí, la mirada de Vallejo, más lejana de la eclosión de ese mundo moderno, se muestra más distante e irónica, no es un diagnóstico, como en el cubano, sino que ridiculiza a los promotores de este hábito, como son los ingleses y los norteamericanos, y sin embargo vuelve pronto a la seriedad de sus cavilaciones para abundar: «Aquí se trata del movimiento en general físico y psíquico. En algún verso de *Trilce* he dicho haberme sentado alguna vez a caminar». Es decir, que el peruano, partiendo de propuestas iniciales que combinan la ironía con la incredulidad, va a establecer una serie de conclusiones que tienen que ver mucho con sus convicciones respecto al mundo, en definitiva, con su poética. Vallejo propone unir la velocidad con lo que denomina la «perspicacia máxima» para percibir las cosas y traducirlas en su procedencia del subconsciente, porque el objetivo es «emocionarse a la mayor brevedad y darse cuenta instantáneamente del sentido verdadero y universal de los hechos y de las cosas», y prueba de que le

7 «Las manifestaciones de lo moderno descritas por Vallejo en sus artículos y crónicas son muy diversas, pero todas ellas tienen que ver con la velocidad, el cambio en la concepción del tiempo y la nueva cultura de masas, marcada por el deporte como espectáculo masivo (la vida deportiva, la vida como match) y sobre todo por el cine. Todas ellas constituyen “formas de la experiencia masiva”, propias de la modernidad, que a través de los textos de Vallejo resumen una época en plena efervescencia cultural» (Ortiz 2014: 376).

interesa el tema, aclara: «No hay que confundir la velocidad con la ligereza, tomada esta palabra en el sentido de banalidad. Esto es muy importante». Todavía más, el artículo termina con una frase que creo define bien su propuesta poética que contradecía la frialdad de la vanguardia: «Dos personas contemplan un gran lienzo; la que más pronto se emociona, esa es la más moderna». Estamos en 1925, y tenemos aquí ya a Vallejo plantando cara a las convicciones poéticas vigentes en su época, para mantener cómo para él el concepto de *moderno* se inserta en una modernidad estética que no es deudora solo de las imágenes aisladas de la vanguardia, sino que la actitud moderna tiene que ver con la emoción, con la sensibilidad, con el acercamiento a las honduras de lo humano. Años después perfilará de otra manera la idea de la deshumanización contemporánea: «En esta sociedad de récords y de colmos el criterio dominante es el criterio de cantidad. Se busca la cantidad, mayor o menor, para todas las unidades de medida. La calidad de los actos queda, de este modo, completamente fuera de la vida» («La vida como un match», *Variedades*, 1927: 233).

Una imagen que Vallejo hereda de las crónicas modernistas y, en concreto, del Rubén Darío de *España contemporánea*, es la oposición entre España y Europa, ello es bien visible en algunas de estas crónicas, por ejemplo, en «El secreto de Toledo» (*Mundial*, 1926, 107) o en «Wilson y la vida ideal en la ciudad» (*Mundial*, 1926: 83). En esta última destaca el conocido tópico finisecular de la singularidad de Madrid frente a las capitales europeas, porque en la capital española no existe la «premura de la máquina», la prisa y la «angustia de la velocidad». Además, Vallejo no asume el tema finisecular vinculado a la decadencia española como sucedía en las crónicas de Darío; al contrario, en Madrid, los «instrumentos de progreso no nos angustian, ni nos dan de trompicones, ni nos dominan, ni obstruyen el libre y desinteresado juego de nuestros instintos de señorío sobre las

cosas; en una palabra, que no nos hacen desgraciados» (84). Para él los elementos del progreso existen en Madrid, pero «no son ya nuestros amos y nuestros verdugos», y acto seguido establece la comparación con la superioridad del tráfico rodado parisino, apabullante y monstruoso. Por eso «la vida moderna en Madrid ha logrado una dirección de gran sentido histórico, y muy diversa a la de otras capitales» (85). Para el poeta peruano, la vida moderna en Madrid no se deja sentir. Lo que realmente le aproxima a una aceptación más humana.

Su breve artículo «Poesía nueva» (140-141) es muy revelador del momento poético, tal y como la crítica ha destacado. Fechado en 1926, publicado en el número 1 de julio de *Favorables París Poema* y aparecido también en *Amauta* el 3 de noviembre del mismo año, era un texto disonante con la literatura del momento. Daba comienzo con dos frases demoledoras que alcanzaban el nivel de sentencia: «Poesía nueva ha dado en llamarse a los versos cuyo léxico está formado de las palabras “cinema, motor, caballos de fuerza, avión, radio, jazz band, telegrafía sin hilos”, y en general, de todas las voces de las ciencias e industrias contemporáneas, no importa que el léxico corresponda o no a una sensibilidad auténticamente nueva. Lo importante son las palabras».

De una manera contundente Vallejo ataca los gustos de las vanguardias por el lenguaje retórico, barroco y vacío procedente del mundo moderno, cuya brecha abrió el futurismo, y terminó encajando en la mayor parte de las corrientes de ese primer tercio del siglo XX. El poeta peruano desarrollaba a continuación la idea enfatizando que eso no es «poesía nueva ni antigua, ni nada» porque esos materiales que la vida moderna nos presenta, para ser plasmados en una poesía nueva, «han de ser asimilados por el espíritu y convertidos en sensibilidad». Vallejo sigue apuntalando su poética en el mundo moderno, pero no de esa

manera vacua, para él los descubrimientos de ese presente deben producir nuevas respuestas, nuevas comprensiones, una nueva sensibilidad, una nueva «inquietud», empleando un término muy de época, recuperado en esos años de los procesos revolucionarios del pasado, sobre los cuales gravitaba el pensamiento de John Locke, en su *Ensayo sobre el entendimiento humano* (1690). La inquietud se produce en la relación de los sujetos con los vínculos de poder, entre los cuales surge la necesidad de cambio del proceso histórico, imponiéndose una inquietud mayoritaria⁸. Esta sería la cultura verdadera que debiera ofrecer ese mundo moderno, de la que debe crecer una estética nueva desde su propio ser interno, y eso nada tiene que ver con los términos que se utilicen. «Tal vez es la verdadera poesía nueva». Frente a las dos posibilidades, usar palabras nuevas como en lo antes expresado, o usar metáforas nuevas, las dos formas serían erróneas, porque «En la poesía verdaderamente nueva pueden faltar imágenes o “rappports” [relaciones] nuevos —función esta de ingenio y no de genio—, pero el creador goza o padece allí una vida en que las nuevas relaciones y ritmos de las cosas se han hecho sangre, célula, algo, en fin, que ha sido incorporado vitalmente en la sensibilidad». Esta última es la clave de la propuesta de Vallejo: «La poesía nueva a base de sensibilidad nueva es, al contrario, simple y humana y a primera vista se la tomaría por antigua o no atrae la atención sobre si es o no moderna».

«Poesía nueva» fue reproducido también el 15 de agosto de 1926 en *1927. Revista de avance*, la publicación vanguardista cubana, con una recomendación expresa en la que se decía que estas ideas debían tener su repercusión en Cuba, y que los editores lo acogían como procedente de la «fraternal revista

8 Véase para el análisis del término *inquietud*, Paniagua García, José Antonio. «La inquietud de Juan Marinello: propuestas de un intelectual». Recuperado de <http://www.revistaelhigopgrifo.com/wp-content/uploads/2016/07/123-133.pdf>.

Amauta», para indicar que el autor, Vallejo, era «una de las cabezas más agudamente pensativas de la joven América». Es evidente que para esa fecha el poeta peruano había reflexionado mucho y ya tenía una poética clara de su objetivo respecto a su labor creativa. Suele decirse que ese artículo marca una impronta que nos traslada de la vanguardia a la posvanguardia con todas las consecuencias. Da la impresión de que modernismo y vanguardia se superan en su artículo de un golpe, en cuanto tienen de frívolo respecto al mundo presente y sin embargo no deja de ser fundamental observar también cuál es esa trayectoria anterior a su vida en París.

Por tanto, vemos cómo para Vallejo la vida no es excluyente de la poesía. Se hace poesía con las cosas y la vida de los seres humanos, que el poeta entiende que necesitan esa nueva expresión acorde con el nuevo tiempo. En varias de estas crónicas la relación es evidente. En «El salón del automóvil de París» (166) se vuelve a quejar del mundo de la máquina: «Hoy son los automóviles los que mandan y no los cuadros ni las estatuas como sucedía en las sociedades del Renacimiento» (166). Y en «Un gran descubrimiento científico» (*Mundial*, 1927: 177) llega a ponderar el valor de Picasso y Stranvinsky que han devenido en clásicos saliendo de los ismos percederos, a la vez que parodia y refleja el escepticismo acerca de las corrientes artísticas de su tiempo:

Falta saber en qué pararán los polvorazos y sacudimientos que en materia de arte vienen produciéndose, año tras año, escuela tras escuela, desde los días de la guerra en todo el mundo. En qué parará el cubismo, el constructivismo, el dadaísmo, el superrealismo. Y en cuestión de ciencia, falta saber en qué parará el cinematismo, el avionismo, el radismo y todo ese cúmulo de nuevas tentativas de vida, a las que ahora damos una importancia y trascendencia sin límites (178).

Tres años después en «Autopsia del superrealismo» (*Variedades*, 399), de 1930, se encargará de analizar su proceso y de llegar a la conclusión de que ha sido una mera fórmula, no habiendo llegado a «ningún aporte constructivo» (400). Se observa que, a medida que pasan los años, Vallejo aborda con mayor alcance y soltura el ambiente y las polémicas artísticas y culturales europeas. Se ha fracturado el desconcierto de su época inicial, que fue de encontronazo y de sorpresa, por lo que ya no tiene que desviar la atención hacia cosas que conocía mejor como los autores de su propio origen, peruanos y latinoamericanos. Otro cambio que se observa, muy bien percibido por sus críticos, es que en los artículos de sus últimos años se incrementa el sentido social acerca de la sociedad coincidiendo con su afiliación al partido comunista.

Un artículo muy conocido y citado es «Contra el secreto profesional» (204-206), aparecido en *Variedades* el 7 de mayo de 1927, en el que se palpa la verdadera incomodidad del poeta frente a la poesía de la vanguardia que orientaba a los autores coetáneos en América Latina: «La actual generación de América es tan retórica y falta de honestidad espiritual, como las anteriores generaciones de las que ella reniega. Levanto mi voz y acuso a mi generación de impotente para crear o realizar un espíritu propio, hecho de verdad, de vida, en fin, de sana y auténtica inspiración humana». Y es que «Hoy, como ayer, los escritores de América practican una literatura prestada, que les va trágicamente mal» dice, dando asomo a la indignación. Les acusa de falta de originalidad y de no diferenciarse apenas de los autores europeos. Vallejo va desgranando en siete apartados las características de esa poesía que considera poco válida para el presente. No es momento para analizar aquí cada apartado con algunas acusaciones que hoy día, con la perspectiva que nos ha dado el tiempo, son bastante discutibles. Pero Vallejo enumera aspectos formales como la nueva ortografía, la nueva caligrafía,

los nuevos asuntos y las nuevas imágenes, entre otras, para ir concluyendo que todas esas supuestas innovaciones, o bien proceden de autores europeos contemporáneos, o bien tienen su antecedente en el pasado. La conclusión es muy clara: «Acuso, pues, a mi generación de continuar los mismos métodos de plagio y de retórica, de las pasadas generaciones pasadas, de las que ella reniega» (205). Como hemos venido percibiendo, la propuesta del poeta peruano viene dada por otra actitud: «Hay un timbre humano, un latido vital y sincero, al cual debe propender el artista, a través de no importa qué disciplinas, teorías o procesos creadores». Por eso los poetas de su generación son plagiarios y faltos de honradez porque, si se ofrece «esa emoción seca, natural, pura, es decir, prepotente y eterna y no importan los menesteres del estilo, manera, procedimiento, etc.» (205). En este año 1927, en que Vallejo está continuando su obra poética y tal vez está escribiendo algunos de sus mejores versos, se advierte que ha meditado con hondura esos temas y que, hoy lo observamos con claridad, su obra está engarzada con esas mismas reflexiones.

La preocupación social de estos años se vuelca en títulos como «Obreros manuales y obreros intelectuales» (285), «El espíritu y el hecho comunista» (299), «Literatura proletaria» (305), «Las lecciones del marxismo» (322), «La verdadera situación de Rusia» (362), en los que se realiza la defensa del obrero y valora su viaje a Rusia con reflexiones sobre los hombres y la política de ese país, así: «La psicología del obrero manual es un estado de santidad natural y de evidente sabiduría por el solo hecho de que su inteligencia no está tan sistematizada ni funciona con tan formalista complejidad como en el escritor» (285). No es el momento de abundar en esta concepción del obrero, acerca de la cual la crítica ya llamó la atención y de la que ya existen observaciones varias, pero sí de apuntar su preocupación acerca de esa clase social tan vinculada al mundo moderno. Dentro del mismo tono social hay que citar algunos artículos de 1937

acerca de España, «Las grandes lecciones culturales de la guerra española» (441) y «América y la “idea de imperio” de Franco» (443), en los que combate las calumnias del bando que resultaría ganador y defiende el gobierno legítimo de la república.

De forma paralela a estos artículos escritos para revistas y periódicos, Vallejo continúa su obra poética. En realidad, son dos mundos distintos, cara y cruz de su actividad, en la prosa vuelca su opinión cada vez más clara y decidida, en el verso no existe esa inmersión. Tenemos que estar de acuerdo con Américo Ferrari cuando dice que la poesía

es visiblemente en Vallejo un terreno aparte: en la medida en que revela una temática social, no acarrea elementos de política propiamente partidarista, de propaganda ni de ideología, sino solo esa inmensa congoja ante el dolor, esa cólera ante la injusticia, esa solidaridad con los pobres y con los hambrientos del mundo que ya estaban —es evidente— difusas en *Los heraldos negros*; y a veces fuertes arrebatos de esperanza (Ferrari 1996b: 276).

Es por tanto algo admitido y evidente que su ideología política nunca presionó ni se posesionó de sus versos, dando lugar a una serie de obras en las que solo emerge el ser humano en su miseria y su grandeza. En cambio, en su prosa y en los ensayos como en *El arte y la revolución* se ven «más que convicciones bien establecidas, una ansiosa búsqueda de las coordenadas de la libertad en el mundo moderno, una interrogación incesante sobre la situación del hombre en su mundo y en su época y sobre las condiciones de la creación de un lenguaje libre» (Ferrari 1996b: 277). En cambio, en su poesía busca esa «sensibilidad nueva» radicada en la emoción y en la constante renovación. Se suele admitir que todo gran poeta lleva un crítico dentro, y desde luego se cumple en César Vallejo que va creciendo personal e intelectualmente en estos años, y tenemos la constancia de que

la temática abarca tanto lo artístico como lo social y político. Otra cosa es que, visto desde hoy día, fuera injusto en algunos juicios, como cuando habla con tanto desdén de Borges y de Neruda.

Aun con los matices apuntados, el mundo de París con toda su dureza se traslada a su obra creativa, recordemos que el poema en prosa «El buen sentido» (309-310) comienza: «Hay, madre, en el mundo un sitio que se llama París. Un sitio muy grande y muy lejano y otra vez grande» (310), poema que, como en sus obras precedentes, contrapone los dos espacios, pero ya no es Lima y su hogar familiar, sino París y la familia atraída por la memoria. Desde luego, el tema social es el dominante en la obra realizada en la capital francesa, y no tarda en aparecer en sus poemas. Pueden ser ejemplos «Los mineros salieron de la mina» (356), «La rueda del hambriento» (364) y «Los desgraciados» (366). Lo más característico de estos poemas, y lo que conmueve, es la combinación de los dos sentimientos, el social y la introducción de la proximidad humana, es el caso de «Un hombre pasa con un pan al hombro», poema que también puede interpretarse como un rechazo justificado del mundo literario moderno (414-415), y ya personalizando en sí mismo en el que comienza: «En suma, no poseo para expresar mi vida / sino mi muerte» (435) y de modo más universal en el enorme acierto del poemario de «España, aparta de mí este cáliz» (449). En todo caso el espacio de París se opone a su mundo de procedencia, ese París es el mundo moderno, en «Calor, cansado voy con mi oro» (369) donde introduce algunos términos en francés que expresan esa opresión de la gran ciudad y la ironía implícita: «¡C'est Paris, reine du monde!» y «¡C'est la vie, mort de la Mort!»; pero el poema que mejor expresa la dureza de esta vida es «Parado en una piedra» (354-355), donde se traslada toda la agresividad de la ciudad moderna con un comienzo verdaderamente impactante porque combina este ámbito con la situación humana:

Parado en una piedra,
desocupado,
astroso, espeluznante,
a la orilla del Sena, va y viene.
Del río brota entonces la conciencia,
con peciolo y rasguños de árbol ávido:
del río sube y baja la ciudad, hecha de lobos abrazados.

El parado la ve yendo y viniendo,
monumental, llevando sus ayunos en la cabeza cóncava,
en el pecho sus piojos purísimos
y abajo
su pequeño sonido, el de su pelvis,
callado entre dos grandes decisiones,
y abajo,
más abajo,
un papelito, un clavo, una cerilla...

Es muy evidente que la obra de César Vallejo está con nosotros viva, íntegra, que uno de los valores que más apreciamos fue justamente su comprensión de ese mundo moderno, su manera de asimilarlo y de vivirlo, un mundo que todavía nos acecha con sus valores positivos y negativos, y frente a cuyos valores más denostados solo cabe la autodefensa, la actitud individual y la ironía, la que Vallejo planteó desde la periferia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CALINESCU, Matei (1991). *Cinco caras de la modernidad: modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*. Madrid: Tecnos.

FERRARI, AMÉRICO (1972). *El universo poético de César Vallejo*. Caracas: Monte Ávila.

_____ (1996a). «Trilce». En VALLEJO, César (1996). *Obra poética*. Edición crítica de Américo Ferrari. Segunda edición. Madrid: Allca XX, Colección Archivos, 161-169.

_____ (1996b). «Los poemas de París». En VALLEJO, César (1996). *Obra poética*. Ed. crítica Américo Ferrari (coord.). Segunda edición. Madrid: Allca XX, Colección Archivos, 276.

FRANCO, Jean (1984). *César Vallejo. La dialéctica de la poesía y el silencio*. Buenos Aires: Sudamericana.

_____ (1996). «La temática de *Los heraldos negros* a los poemas póstumos». En VALLEJO, César *Obra poética*. Edición crítica de Américo Ferrari. Segunda edición. Madrid: Allca XX, Colección Archivos, 575-605.

GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael (2000). *César Vallejo y la muerte de Dios*. Santa Fe de Bogotá: Panamericana Editorial.

MARTÍ, José (2016). *Obras completas*. Tomo 8, Venezuela, Letras Hispánicas. Ed. dirigida por Cintio Vitier y Fina García Marruz. La Habana: Centro de Estudios Martianos.

MARTÍNEZ, Luciano Hernán (1999). «Escribir la modernidad. París como pretexto. (En torno a las crónicas periodísticas de César Vallejo)». *Celehis, Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 8, 11, 187.

ORTIZ CANSECO, Marta (2014). «Crónicas desde París: modernidad y capitalismo en César Vallejo». *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 43, 359-376.

OVIEDO, José Miguel (1996). «Los heraldos negros». En VALLEJO, César *Obra poética*. Edición crítica de Américo Ferrari. Segunda edición. Madrid: Allca XX, Colección Archivos, 5-10.

SHARMAN, Adam (2002). «Semicolonial Times: Vallejo and the Discourse of Modernity». *Romance Quarterly*, 49, 3, 192-205.

VALLEJO, César (1987). *Desde Europa. Crónicas y artículos (1923-1938)*. Recopilación, prólogo, notas y documentación por Jorge Puccinelli. Segunda edición. Lima: Ediciones Fuente de Cultura Peruana.

_____ (1996). *Obra poética*. Edición crítica de Américo Ferrari. Segunda edición. Madrid: Allca XX, Colección Archivos.