

## César Vallejo: la vanguardia (ab)negada. Dilemas y contradicciones en torno a la “nueva sensibilidad” de los años veinte

*César Vallejo: the (ab)negated avant-garde. Dilemmas and contradictions around the “new sensibility” of the twenties*

Federico Iglesias<sup>1</sup>

**Resumen:** El presente trabajo se inscribe en el campo de la historia cultural y la historia de las ideas. Desde esta perspectiva el artículo propone un análisis de lo que se denominó “nueva sensibilidad”, haciendo foco en la vida y obra literaria de César Vallejo, uno de los escritores que mejor expresó el derrotero –intelectual y artístico– de las vanguardias latinoamericanas. En este sentido el artículo analiza los dilemas y debates que se desarrollaron entre los movimientos de vanguardia en Latinoamérica durante los años veinte del siglo pasado en torno al estatuto del arte, la poesía y el rol del escritor. El interés por César Vallejo es el de rescatar a una de las figuras más importantes de la literatura latinoamericana de los años veinte, para indagar en su poesía y narrativa, pero también en el terreno de la vida cotidiana del autor, su militancia, sus trabajos como asalariado, su vida política, su producción periodística, y así obtener una imagen dinámica y vivencial de César Vallejo.

**Palabras clave:** César Vallejo; vanguardias latinoamericanas; nueva sensibilidad; historia cultural; años veinte.

**Abstract:** The present work belongs to the cultural history and history of ideas. From this perspective, the article proposes an analysis of what was called “new sensibility,” focusing on the life and literary work of César Vallejo, one of the writers who best expressed the course – intellectual and artistic– of the Latin American avant-gardes. In this sense, the article analyzes the dilemmas and debates that developed among the avant-garde movements in Latin America during the twenties of the last century around the status of art, poetry, and the writer’s role. The interest in César Vallejo is to rescue one of the most important figures of Latin American literature of the twenties, to investigate his poetry and narrative, but also in the field of the author’s daily life, his militancy, his jobs as a salaried employee, his political life, his journalistic production, and thus obtain a dynamic and experiential portrait of César Vallejo.

**Keywords:** César Vallejo; Latin American Avant-Gardes; New Sensibility; Cultural History, The Twenties.

### 1. Introducción

Vallejo interpreta a la raza en un instante en que todas sus nostalgias, punzadas por un dolor de tres siglos, se exacerban. Pero –y en esto se identifica también un rasgo de alma india– sus recuerdos están llenos de esa dulzura de maíz tierno que Vallejo gusta melancólicamente cuando nos habla *del facundo ofertorio de los choclos* (Mariátegui [1928] 2004, p.203).

A cien años de la publicación del libro de poemas *Trilce*, de César Vallejo, en este artículo abordaremos la figura y la obra del poeta peruano, para ponerlas en diálogo con los debates y dilemas

1. UNIVERSIDAD NACIONAL DE GENERAL SARMIENTO, ARGENTINA. [figlesias@es.ungs.edu.ar](mailto:figlesias@es.ungs.edu.ar)

#### Suggested Citation (APA, 7th edition)

Iglesias, F. (2022). César Vallejo: la vanguardia (ab)negada. Dilemas y contradicciones en torno a la “nueva sensibilidad” de los años veinte. *Espergesia*, 9(2), 67-78. <https://doi.org/10.18050/rev.espergesia.v9i2.2330>



que surgieron en el seno de las vanguardias sobre el estatuto del arte, la poesía y el rol del escritor. En este sentido, la figura de César Vallejo –uno de los exponentes más significativos de las vanguardias latinoamericanas de los años veinte–, así como su obra literaria, sintetizan las principales tensiones y contradicciones de las vanguardias históricas que sacudieron los cimientos de la literatura y el arte.

Hay dos elementos que definen a los movimientos de la denominada vanguardia histórica: por un lado, su refutación de los valores tradicionales y la apuesta por una renovación radical del campo artístico; por otro lado (pero en estrecha relación con lo anterior) la exaltación de la novedad entendida no sólo como algo intrínseco a la modernidad, sino también como el producto de la propia actividad artística. *Derribar lo viejo, crear lo nuevo*: ese es el lema que esgrimen las vanguardias. Esta “nueva sensibilidad” puso en jaque no solo las bases sobre las que se sostenían la literatura y el arte, sino también todos los aspectos de la realidad vital de los seres humanos: tanto los que tiene que ver con su mundo interior como los que se refieren a su realidad social.

Sin embargo, los escritores latinoamericanos que impulsaron y dieron vida a las vanguardias en sus diferentes vertientes, estuvieron lejos de concebir y expresar de la misma manera el significado de esa marca identitaria que constituyó la “nueva sensibilidad”. Por el contrario, ésta fue entendida y expresada desde diversas posiciones políticas y con objetivos artísticos diferentes, a veces fuertemente encontrados. Puede observarse así una tensión entre la dimensión estética y la dimensión político-ideológica que es constitutiva de los movimientos vanguardistas. De ahí la necesidad de los “manifiestos” –y cada vanguardia tuvo el suyo– para identificar un posicionamiento, entablar una crítica y señalar direcciones a futuro.

Teniendo en cuenta lo dicho, este artículo propone un análisis de lo que se denominó “nueva sensibilidad” en los años veinte, haciendo foco específicamente en la vida y obra literaria de César Vallejo. La hipótesis de la que partimos afirma que César Vallejo es uno de los escritores de la época que mejor expresó el derrotero de las denominadas “vanguardias latinoamericanas”, en tanto genuina expresión y luego negación de las mismas.

Algunos pasajes de este artículo retoman un trabajo inédito escrito hace algunos años con mi colega y amigo Guillermo Monzón. En primer lugar, analizaremos el sustrato de ideas del que abreva dicha “nueva sensibilidad”, así como también el contexto histórico en el que se desarrollan los movimientos de vanguardia. El nexo y/o la relación entre las vanguardias europeas y las latinoamericanas es evidente, y por lo tanto imprescindible para el análisis que aquí se propone. Resulta imposible entender a las vanguardias sin tener en cuenta los préstamos mutuos, las redes de poetas, escritores y “referentes” literarios construidas entre los dos continentes.

En segundo lugar, nos detendremos a indagar de qué manera se expresa en el terreno de la literatura y la poesía esta “nueva sensibilidad”, y cuál es su desarrollo posterior en tanto “ideología de lo nuevo”, teniendo en cuenta la trayectoria antes mencionada de César Vallejo. De esta manera, trazaremos un recorrido que nos lleva desde un Vallejo radicado en Perú, íntimamente ligado a esta “nueva sensibilidad” en su obra poética, hasta un Vallejo radicado en París –meca de lo nuevo–, desde donde profesa un rechazo y crítica hacia las vanguardias.

Para finalizar, en las conclusiones, realizaremos algunas reflexiones sobre la “nueva sensibilidad” en relación al problema de la autenticidad y originalidad del arte latinoamericano en el contexto de las vanguardias históricas.

## 2. Desarrollo

### 2.1. Nueva sensibilidad y vanguardias: ¿“Todo nuevo bajo el sol”?

“Los materiales artísticos que ofrece la vida moderna, han de ser asimilados por el espíritu y convertidos en sensibilidad. El telégrafo sin hilos, por ejemplo, está destinado, más que a hacernos

decir ‘telégrafo sin hilos’, a despertar nuevos templos nerviosos, profundas perspicacias sentimentales, amplificando vivencias y comprensiones y densificando el amor; la inquietud entonces crece y se exaspera y el soplo de la vida se aviva”.

sta frase de César Vallejo, –extraída del texto “Poesía Nueva”, publicado en 1926– condensa lo sustancial del debate originado en torno a lo que se denominó “nueva sensibilidad” o “espíritu nuevo” alrededor de los años veinte del siglo pasado. Ambos términos o conceptos refieren a un estado o actitud del pensamiento y el espíritu que proclama la refutación de los valores tradicionales y la apuesta por una renovación radical del campo artístico, ambos rasgos típicos y distintivos de los movimientos vanguardistas.

Ahora bien, ¿qué entendían los escritores y poetas vanguardistas por “nueva sensibilidad”? Según Ángel Rama el concepto de “lo nuevo” constituye e identifica a los escritores de las vanguardias, en tanto expresa “la voluntad de ser distintos a los anteriores, la conciencia asumida gozosamente de ser *nuevos*, de no deberle nada a los antepasados (aunque las deudas se acumulaban en París) y disponer a su antojo del repertorio de una realidad que es la de su tiempo y que por lo tanto nadie le puede disputar” (Rama, 1998, citado por Schwartz, 2002, p. 50). Ser diferentes implicaba ir más allá de los aspectos formales –métricas, rimas, etc. – para plantear temáticas, problemas y enfoques nuevos o novedosos.

Esta “nueva sensibilidad” –santo y seña de las vanguardias– que los diversos movimientos vanguardistas comparten y reivindican, se funda, tal como afirma Alfredo Bosi (1991), en el principio de libertad, tanto en la dimensión formal, cuanto en la expresiva: “el sentido de la libertad propicia, por un lado, la disposición para actuar lúdicamente en el momento de crear formas o de combinarlas; y por otro lado amplía el territorio subjetivo, tanto en su conquista de un más alto grado de conciencia crítica (piedra de toque de la modernidad) cuanto en la dirección, solo aparentemente contraria, de abrir la escritura a las pulsiones afectivas que los patrones dominantes suelen censurar” (Bosi, 1991, p. 24). Esta “novedad” era entendida no sólo en tanto oposición a los valores artísticos del pasado, expresada en las transformaciones formales del verso, la rima, la métrica y los temas que se abordaban, sino también en tanto proyecto o programa estético-político vinculado a la realidad social.

## 2.2. El contexto

Este “clima de ideas” debe ser entendido en el contexto particular de la segunda década del siglo pasado. Alrededor de 1920 comienza una profunda transformación de los panoramas culturales que rompe de manera extrema con la tradición finisecular. Son los años del surgimiento de la cultura de masas, en la que se produce un incremento del consumo asociado a la producción en serie. Se realizan innovaciones tecnológicas en materia de medios de comunicación: la radiofonía, la fotografía en diarios y periódicos, y sobre todo el cinematógrafo. Son años de notables innovaciones, contradicciones, esperanzas, y frustraciones. De conmociones políticas. Hay una reacción frente al espíritu decadentista que adquiere el positivismo en el plano ideológico y político, y la cultura modernista y tradicionalista en el plano estético-literario (Ansaldi y Funes, 1998). Sin embargo, en esta una nueva etapa de modernización y cambio, “las situaciones locales condicionan el ritmo y el carácter de esos cambios, desde algunos que se proponen como rupturistas y acelerados, hasta otros de ritmo moderado y progresivo antes que revolucionarios” (Terán, 2008, p. 204). Época prolífica en producciones artísticas, intelectuales, humanas, en la que el florecimiento latinoamericano contrasta con la “oscuridad” y el decadentismo europeo de la primera guerra. Época en la que “el territorio de los signos se vuelve irracional, vitalista, místico, más cercano al Tarot que al ajedrez” (Funes, 2006, p. 33), pero no todo era oscuridad en Europa.

Es también alrededor de los años veinte cuando el dadaísmo primero, y sobre todo el movimiento surrealista, después, comienzan a proponer una nueva concepción no ya del arte o la literatura, sino

de la vida misma: “Cambiar la vida, dijo Rimbaud; transformar el mundo, Marx: para nosotros estas consignas son una sola”, dicha afirmación de André Bretón sintetiza el espíritu revolucionario que el surrealismo desplegó en textos, poemas, pinturas, cine, etc. La crítica surrealista frente a la crisis a la que el capitalismo había arrojado a Europa y a gran parte del mundo, no tardaría en transformarse en una práctica militante de denuncia al imperialismo político y cultural europeo. En este contexto Latinoamérica no podrá dejar de sentir los efectos que dichas ideas y prácticas tienen en sus movimientos políticos y/o literarios. Sin embargo, –valga la aclaración– “nuestras vanguardias tuvieron demasías de imitación y demasías de originalidad. En sus manifiestos y proclamas (casi un género literario) se exhibe lo moderno y lo cosmopolita al lado de exigencias de identidad propia, nacional, regional y étnica, mezclada con recusaciones al imperialismo (Funes, 2006, p. 35). En estas coordenadas podemos ubicar la producción literaria de César Vallejo.

Como es sabido, esta nueva sensibilidad está íntimamente relacionada con el quiebre cultural que produjo la primera Guerra Mundial. Allí se puso de manifiesto, entre otras cosas, el fracaso de esa confianza ilimitada en el progreso, la razón y la ciencia, y se asestó un duro golpe a ese optimismo y ambición respecto al porvenir tan característicos de fin del siglo XIX. Si la “Gran Guerra” fue interpretada como el fin de una época y el inicio de otra nueva, “también sirvió de formidable marco condensador de malestares culturales que provenían del ambiente intelectual del 900” (Terán, 2008, p. 202). Sin embargo, el mismo Terán relativiza el impacto de las ideas europeas en Latinoamérica –y en Argentina particularmente–, ya que, si bien es cierto que ese “clima de ideas” europeo llegó a Argentina, y si bien es cierto que aquí se conocieron e influyeron el surrealismo o el cubismo, es absolutamente claro que esas influencias no contuvieron los aspectos más rupturistas y dramáticos de las vanguardias europeas.

### 2.3. Un mosaico de paradojas

Volviendo a la relación entre las vanguardias y el comienzo de la primera Guerra Mundial, es 1914 el año en el que Vicente Huidobro publica su manifiesto *Non srviam*. En esta pieza el autor de *Altazor* reivindica un arte autónomo, antimimético, en el que el escritor aparece como un “pequeño dios” de la creación poética. El llamado a la “creación” que profiere Huidobro lleva implícito la exaltación de la “novedad”, en tanto que esta última se deriva de la práctica creadora del poeta.

¿Por qué traemos a colación a Huidobro? Porque ambos escritores –Huidobro y Vallejo–, representan lo que podríamos denominar “puntos extremos” o “límites” de las vanguardias latinoamericanas. El poeta chileno es uno de los “creadores” fundamentales de las mismas; mientras que el poeta peruano será quién las “entierre” en los años treinta, luego de haber sido uno de sus principales exponentes. En César Vallejo, como veremos más adelante, *la novedad* exaltada como “espíritu nuevo” será condenada en tanto imitación o importación de las ideas desarrolladas por las vanguardias europeas, sobre todo por el futurismo italiano y ruso, por el expresionismo alemán, el dadaísmo, y el surrealismo francés. Es por esto que ambos autores se ubican también en los extremos discursivos y estéticos de las polémicas en torno al “estatuto del arte”, y más específicamente de la poesía, que se dieron en el seno de las vanguardias latinoamericanas.

Estas diferentes propuestas culturales que los artistas de las vanguardias despliegan, pueden apreciarse con mayor claridad en las revistas de vanguardia de la época. Siguiendo a Schwartz (2002), la importancia de las revistas de vanguardia para el estudio de las líneas ideológicas y estéticas de los movimientos de vanguardia, más allá del carácter efímero de muchas de ellas, se debe a que “presentan líneas ideológicas más nítidas, tanto por las definiciones explícitamente avanzadas en los editoriales, cuanto por el escaso tiempo de que disponían para asimilar una nueva tendencia o, incluso, cambiar la trayectoria de ideas inicial” (Schwartz, 2002, p. 44) Esto no quiere decir que los escritores vanguardistas no hayan utilizado diarios de gran tirada para expresar sus ideas y manifiestos: Mariátegui publica en *Variedades* y *El Imparcial*, de Lima; Mario de Andrade en el *Diario*

*Nacional de Sao Paulo*; Oswald de Andrade publica la *Revista de Antropofagia* como suplemento del *Diario de Sao Paulo*; y el Estridentismo de Maples Arce se difunde por *El Universal Ilustrado*.

En este sentido, “consideradas desde una mirada puramente sincrónica, es decir, vistas como un *sistema cultural* definible en el espacio y el tiempo, nuestras vanguardias literarias no sugieren otra forma que la de un mosaico de paradojas” (Bosi, 1991, p. 20) Muchas veces en un mismo grupo o revista, pueden registrarse manifiestos donde se exhibe lo moderno cosmopolita junto a reivindicaciones de la identidad nacional, e incluso étnica, mezcladas con acusaciones al imperialismo.

Lo que nos interesa destacar es el “destino de puente” que según Bosi expresaron las vanguardias, “pero no solo puente: muelle de donde se zarpa, plataforma de donde se levanta vuelo, zona franca que permite al escritor saltar las líneas que separan el espacio ya recorrido y el horizonte que se desea alcanzar” (Bosi, 1991, p. 30). Si las vanguardias artísticas tenían en común ciertos valores tales como la crítica a la concepción del arte establecida hacia fines del siglo XIX, fundamentalmente por el modernismo y el romanticismo, ellas se distinguieron no solo por las diferencias formales y por la concepción de los textos literarios, —el creacionismo de Huidobro, al antropofagismo de Oswald de Andrade, el Estridentismo de Maples Arce, e incluso el surrealismo del primer Vallejo— sino también por su toma de posición frente a las cuestiones sociales. Al igual que Vallejo, Oswald de Andrade realizará, alrededor de los años treinta, una autocrítica rotunda contra su pasado literario, comenzando una etapa de militancia social que se expresa en la publicación de *O homem do povo*, así como también en su ingreso al PC de Brasil.

Estas diferentes situaciones y trayectorias —que varían de acuerdo a los contextos y las experiencias individuales de los fundadores e integrantes de los movimientos vanguardistas— dan cuenta de cómo se tramitaron las tensiones producidas en las vanguardias cuando éstas fueron interpeladas a la luz de los procesos político-sociales, y más específicamente a la luz de la revolución rusa y los desafíos que esta implicó para los artistas, sobre todo para aquellos que se identificaban con algunas de las vanguardias. Estas tensiones también movilizaron “cambios de posiciones” según cada escritor fue desarrollando la articulación entre la dimensión estética y la ideológica en su propia obra. Estos cambios ideológicos explican, por último, la existencia de más de un Borges, de más de un Oswald de Andrade, de más de un César Vallejo.

#### 2.4. César Vallejo: la vanguardia (ab)negada

*“las invenciones de lo desconocido reclaman formas nuevas”.* Arthur Rimbaud.

Hay en Vallejo dos insistencias, dos abnegaciones típicamente vanguardistas: la búsqueda y exploración, por un lado; la crítica por otro. Y ambas refieren tanto a las formas, como a los contenidos del material literario que produce un escritor. Por eso su inicial abnegación vanguardista que lo constituyó —*Los heraldos negros* y *Trilce* mediante— en un referente de la vanguardia latinoamericana, devino crítica y clausura de la misma cuando la vanguardia se constituyó, a sus ojos, en puro “gesto”, en imitación y en abandono de la búsqueda.

Lo vanguardista en Vallejo es también su reivindicación de la libertad espiritual del artista, aunque se trata de una libertad situada históricamente, en tanto que la existencia del poeta se halla indisolublemente ligada a los tiempos en que vive: “*La correspondencia entre la vida intelectual y social del artista y su obra, es pues, constante y ella se opera consciente o subconscientemente y aún sin que lo quiera o se lo proponga el artista y aunque éste quiera evitarlo*” (Vallejo, 1973, p. 49). En César Vallejo dicha libertad espiritual y expresiva se despliega con toda su fuerza en versos como “*La existencia se todaviiza*”; “*Este martillo que iridice los lunes de la razón*”; “*La mañana descalza, el barro a medias*”; “*Absurdo, solo tú eres puro*”; “*Pasa una paralela a ingrata línea quebrada de felicidad*”; “*Si vieras hasta qué hora son cuatro estas paredes*”. Estos versos denotan un esfuerzo por alcanzar esa libertad a través del lenguaje, otro de los grandes tópicos de la época.

El libro de poemas *Trilce*, publicado en 1922 en Lima, (dos años antes que André Bretón publique el Primer Manifiesto Surrealista), constituye una verdadera experimentación con el lenguaje, en el que se verifica la búsqueda de una gramática rupturista, típica también del surrealismo. Esta gramática y sintaxis son una forma de dar sentido, de direccionar una imagen del mundo. Pues si bien es cierto que el lenguaje debe ser una convención para poder comunicarnos, también hay momentos en que esas convenciones se vuelven una cárcel a quién quiere pensar un mundo diferente. Quebrar de manera poética la gramática, tal como lo hace Vallejo, y propone el surrealismo, es una manera de quebrar las estructuras de pensamiento para pensar otro mundo, escribir otro mundo posible.

## 2.5. Las primeras armas y un viraje decisivo

En noviembre de 1920 César Vallejo se encontraba en Santiago de Chuco, su pueblo natal, una aldea situada en la serranía del norte peruano, en la provincia de La Libertad. Vallejo había regresado para visitar la tumba de su madre, muerta hacía ya dos años, mientras él se hallaba en Lima. En ese contexto tuvo lugar un suceso fundamental en la vida del poeta: en el marco de una pueblada producida a raíz de un incidente con la gendarmería, la justicia encontró, entre diecinueve acusados más, a César Vallejo como instigador e incendiario (Sánchez Lihón, 2007). El 6 noviembre de ese año César Vallejo es detenido y enviado a un calabozo en la cárcel de Trujillo, en la que permanecerá ciento doce días.

En ese entonces César Vallejo tenía veintiocho años de edad. Su madre y sus dos abuelas eran quechuas, mientras que sus dos abuelos eran sacerdotes españoles, por lo que puede decirse que heredaba de su ascendencia un legado cultural mestizo (Merino, 1996). El tacto y la sensibilidad sobre la cuestión social, o mejor dicho sobre la injusticia social y las maneras de combatirlas, Vallejo las experimenta en 1911 durante sus primeros trabajos como preceptor de los hijos de un hacendado del departamento de Huánuco, y en 1912 como ayudante de cajero en la Hacienda Roma, de producción azucarera, que lo expondrá ante la dura realidad de los miles de indígenas que trabajaban en dicha plantación.

Durante la estadía en la cárcel escribirá y leerá furtivamente. De este período son varios de los poemas de *Trilce*, y relatos que luego publicará en *Escalas Melografiadas*. Precisamente la primera sección de *Escalas* que se denomina “Cuneiformes” presenta la estructura formal de un espacio tabicado por cuatro muros, (*Noroeste, Antártico, Este, y Occidental*, además de *Alfeizar* –el reducto– y *Muro dobleancho* –el compañero de celda–) que son los títulos de cada uno de los textos que componen la sección. La experiencia del encierro dejará marcas profundas tanto en sus letras como en su persona. Al espacio de la cárcel, opresivo, cerrado, Vallejo contrapone el espacio abierto y múltiple del lenguaje, para configurar así un nuevo espacio más gratificante, cuyos límites están dados por el recuerdo y la memoria. La evocación del pasado, su infancia, el hogar familiar, el recuerdo de su madre, aparecen nítidamente en *Alfeizar* y en *Más allá de la Vida y la Muerte*, primer relato de la sección *Coro de Vientos*, de *Escalas Melografiadas* (Merino, 1996).

Al salir de prisión Vallejo regresa a Lima en 1921 y en noviembre gana el primer premio por el cuento *Más allá de la vida y la muerte*. Ese mes su nombre aparece citado por primera vez en Europa, en la revista madrileña *Cosmópolis*. El escritor, el poeta y el militante, estaban haciendo sus primeras armas. El premio recibido por el cuento le permite a Vallejo editar y publicar en 1922 *Trilce*, su segundo poemario, que caerá en el vacío absoluto y no tendrá una buena acogida por parte de la crítica al momento de su aparición. El año 1923 es una bisagra en la vida de César Vallejo, el 17 de junio se embarca en el vapor *Oraxa* rumbo a Europa.

Pero regresemos un momento a los años previos a la partida de Vallejo a París en 1923. Nos interesa analizar el ámbito de sociabilidad en el que transcurre la vida de César Vallejo por entonces, para obtener una imagen vivencial de aquella “primera etapa” del poeta en el Perú, antes de su partida definitiva a Europa. En el “clima de época” ya descrito de los años veinte, Vallejo trabará

relaciones con los intelectuales del “Grupo de Trujillo”, representado por el grupo *El Norte*, que, si bien profesaban un indigenismo más “atenuado”, su mensaje poético será uno de los de más alto calibre andino y universal. También tendrá relaciones con la intelectualidad de Lima, debido a sus reiterados viajes a esa ciudad. De esta manera Vallejo se relaciona con intelectuales y artistas como Antenor Orrego, José Carlos Mariátegui, Manuel Gonzales Prada, José María Eguren, entre otros. A través de éstos conocerá más de cerca las novedades del modernismo, la obra de poetas como Walt Whitman y Paul Verlaine, así como de las vanguardias europeas mencionadas en el párrafo anterior, además del futurismo, a quién –por otra parte– Vallejo criticará (Aguilar Mora, 2009). También publicará poemas y textos en revistas literarias como la *Revista Suramérica*, y posteriormente desde Europa, enviará numerosas colaboraciones a la revista *Amauta*.

Es en este contexto de los años veinte en el que Vallejo comienza a definir su identidad política, en la que se percibe un posicionamiento que adoptaron una pléyade de intelectuales y artistas que se volcaron hacia la crítica social y la polémica, hacia el compromiso y la militancia política. En este sentido puede establecerse una diferenciación entre un César Vallejo radicado en Perú durante los tempranos años veinte, en los que alejado geográficamente del surrealismo comulgaba “inconscientemente” con esta vanguardia en los poemas que forman parte de *Trilce* y *Los Heraldos Negros*; y la producción literaria posterior de César Vallejo radicado ya en Europa, que orienta su literatura hacia una especie de realismo social, tal como se expresa en la novela *El Tungsteno* por ejemplo. Este viraje “literario” de César Vallejo está en consonancia con la vida militante que desarrollará en Europa, alineándose –a veces críticamente– bajo la órbita del PC.

Lejos de sus primeras obras de carácter más experimental y rupturista, podemos apreciar cómo Vallejo va gestando una expresión literaria comprometida desde una perspectiva política y social. A partir de este viraje se acentúa en su obra un carácter más híbrido o mestizo, fuertemente cuestionador del statu quo, y que tiene entre sus principales preocupaciones el problema indígena. En este sentido, Ansaldi y Funes (1998) destacan que el indigenismo constituye “una corriente no homogénea que reúne orientaciones filantrópicas-costumbristas, étnico- raciales y agraristas radicalizadas. [...] La ruralidad es otro tema privilegiado por esta nueva actitud narrativa que ‘descubre’, en una vertiente telúrica y nativista, a América Latina” (Ansaldi y Funes, 1998, p. 47). Como sostiene Devés Valdéz (2000), se trata de un período que atrapa y enarbola una conciencia identitaria que tiende a suscitar dicotomías como naturaleza vs. superficialidad modernista; o autoctonía vs. civilización moderna europea; un período de fuertes denuncias, tanto políticas como literarias, al capitalismo en consolidación y a las filosofías que legitiman el “progresismo” capitalista justificando, por ejemplo, las condiciones infrahumanas de trabajo.

El perfil indigenista de la literatura de César Vallejo está fuertemente marcado, por un lado, por su herencia cultural y por otro, por la lectura que el mismo Vallejo hace de la realidad, a partir del énfasis que pone en cuestiones como la justicia social y el carácter humanitario de las relaciones del trabajo. La espiritualidad, el sentimiento, y también el compromiso intelectual y social con la realidad, por ejemplo, frente a la explotación, se expresan claramente en su novela *El Tungsteno*, y más vivamente aún en su libro de “pensamientos” *El arte y la revolución*. Como sostiene Antonio Merino (1996), Vallejo no es un escritor aculturado, sino que su literatura es producto de una transculturación que se proyecta en varias dimensiones. Esta transculturación se produce en el nivel de la realidad histórica y social, llevando así su mestizaje a una doble dimensión, la racial y la espiritual. La originalidad de su pensamiento sobre las expresiones de “lo autóctono” y “lo nacional”, está empapada de toda esta confluencia cultural.

## 2.6. Poesía y revolución: César Vallejo y sus debates

Llegados a este punto nos interesa analizar la relación entre César Vallejo y las denominadas vanguardias históricas, más específicamente sus cuestionamientos y debates con el futurismo y el

surrealismo. Asimismo, plantearemos algunas referencias sobre su militancia el Partido Comunista durante la década del treinta, época también del Segundo Manifiesto Surrealista, en la que se produce una fractura en el grupo liderado por André Bretón, en torno al rechazo o no de la política de los Partidos Comunistas alineados con Moscú. En este sentido, la literatura y la poesía no escaparán a los debates que se producirán en torno a las maneras de concebir la obra y entender el mundo, o sobre las motivaciones ideológicas y políticas que mueven a un escritor. ¿Cómo entiende Vallejo la literatura, y la sociedad en la que vive? ¿Qué cambios se operan en su forma de entender y *escribir* el mundo?

Para abordar las cuestiones planteadas en el párrafo anterior tomamos como referencia el texto *El arte y la revolución*, libro que aún sin título Vallejo llamaba su “libro de pensamientos”, escrito entre los años 1926 y 1932 –algunos de sus textos aparecieron en revistas de la época– y que no sería editado en vida del autor. A través de los textos ensayísticos que conforman el volumen, un verdadero manifiesto, Vallejo realiza una exposición de su concepción estético-política de la literatura y el arte a partir del impacto que le producen los viajes realizados a la URSS y la influencia que ejercen sobre él los postulados marxistas y la política elaborada por el PC. Otras obras que ilustran este período son “*Rusia en 1931. Reflexiones al pie del Kremlin*”; y “*Rusia en el 2º Plan Quinquenal*”, textos de corte periodístico, de reflexiones y crónicas en los que Vallejo estudia y analiza la realidad social radicalmente diferente que encuentra en la URSS. Desde esta perspectiva, podemos ver en Vallejo a un intelectual preocupado por los problemas socio-económicos y políticos de la sociedad en la que vive, más precisamente en su rol de “intelectual revolucionario”, es decir de militante y escritor, tal como él mismo se define en su obra *El arte y la revolución*.

Ahora bien, como en todo manifiesto, en *El arte y la revolución* pueden hallarse varios destinatarios e interlocutores con los que Vallejo dialoga, discute y a veces impugna y critica. Por un lado, hay un ataque abierto a la “literatura burguesa”, pasatista, frívola, en tanto y en cuanto el planteo de Vallejo es radical: propone una transformación revolucionaria no solo de las condiciones socio-económicas sino también del pensamiento humano en clave marxista. Pero hay también una crítica que podríamos denominar “hacia adentro” y que atañe fundamentalmente a las vanguardias, una impugnación al propio movimiento vanguardista: “*a partir de la pronunciación superrealista, irrumpe casi mensualmente una nueva escuela literaria. Nunca el pensamiento social se fraccionó en tantas y tan fugaces fórmulas. Nunca experimentó un gusto tan frenético y una tal necesidad por estereotiparse en recetas y clichés*” (Vallejo, 1973, p. 72). Este es el balance que hacía Vallejo del derrotero de las vanguardias y del impacto que tuvieron en el campo literario, en un artículo titulado sugestivamente “Autopsia del superrealismo”, escrito en París y publicado en Lima, en las revistas *Variedades*, y *Amauta*, en 1930. El surrealismo y el futurismo son los blancos contra los que Vallejo dirige principalmente sus críticas. Ambos movimientos son quizás los más importantes y los que más recepción e influencia ejercieron en Latinoamérica en la década del veinte. Sintéticamente podemos establecer dos líneas o dos direcciones en las que Vallejo realiza sus críticas, y que atañen a los principios fundantes de ambos movimientos. Por un lado, la cuestión de la creación literaria y la poesía; y por otro lado la relación entre el artista y la realidad social y política en la que vive.

En primer lugar, Vallejo critica la “exaltación de la máquina” hecha por el futurismo y con ella cuestionará el significado que la “nueva sensibilidad” adquirirá en los textos denominados futuristas: “*Al celestinaje del claro de luna en poesía, ha sucedido ahora el celestinaje del cinema, del avión o del radio, o de cualquier otra majadería más o menos ‘futurista’.*” (Vallejo, 1973, p. 54). Además de denunciar la política fascista de Marinetti –el fundador del Futurismo que adhirió al régimen de Mussolini–, lo que subyace en la crítica de Vallejo es un cuestionamiento a la idea de la autonomía absoluta del arte y a la reducción de una obra a su aspecto meramente formal. En un artículo de Vallejo aparecido en el número 3 de *Amauta* titulado “Poesía nueva”, que luego formará



parte del libro *El arte y la revolución* puede hallarse esta crítica referida al futurismo en boga por aquellos años. En dicho texto Vallejo “hizo observaciones que fueron poco discutidas, no por aceptadas sino por ignoradas, que quizás fueron incluso rechazadas con violencia, que le ganaron pocos amigos y muchos enemigos, pero que tocaban el punto crítico del problema” (Aguilar Mora, 1999, p. 112): *Poesía nueva ha dado en llamarse a los versos cuyo léxico está formado de las palabras “cinema, motor, caballos de fuerza, avión, radio, jazzband, 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. Pero [...] en la poesía verdaderamente nueva pueden faltar imágenes o “rappports” nuevos, 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*” (Vallejo, 1926, citado por Aguilar Mora, 1999).

Una crítica más radical realizará contra lo que denomina “arte imitativo”, y que expresa la dependencia cultural de la “nueva sensibilidad” o “nueva poesía” que continúa mirando a Europa como horizonte intelectual. Así, en un artículo publicado en 1927 por la revista *Variedades* de Lima, Vallejo afirma que “*América presta y adopta actualmente la camisa europea del llamado ‘espíritu nuevo’, en un rasgo de incurable descastamiento cultural. Hoy, como ayer, los escritores practican una literatura prestada. Hoy, como ayer, la estética –si así puede llamarse a esa simiesca pesadilla de los escritores de América– carece allá de fisonomía propia. Un verso de Maples Arce, de Neruda, o de Borges, no se diferencia en nada de uno de Reverdy, de Ribemont o de Tzara.*” (Vallejo, 1927, citado por Schwartz, 2002, p. 54).

En el ensayo antes mencionado, titulado “Autopsia del surrealismo”, Vallejo se ocupa dura y críticamente del movimiento surrealista francés: “*La última escuela de mayor cartel, el surrealismo, acaba de morir oficialmente*”. La crítica al surrealismo y a André Breton es lapidaria, y debe ser leída a la luz de la publicación del Segundo Manifiesto surrealista y de la fractura y enfrentamiento que se produjo dentro del movimiento alrededor del año 1930. En este sentido, el poeta peruano será igualmente crítico tanto con Breton, como con los poetas que fueron expulsados y/o rompieron con el movimiento y publicaron la diatriba “Un cadáver” en alusión al “jefe” del movimiento surrealista.

¿Cuáles son los cuestionamientos de César Vallejo hacia el surrealismo? Si bien Vallejo destaca que este movimiento pasó de ser una “*simple fábrica de poemas en serie*” a transformarse en un “*movimiento político militante y en una pragmática intelectual realmente viva y revolucionaria.*” (Vallejo, 1973, p. 74), sostiene que pese a esto el surrealismo no supo y no pudo estar a la altura de sus propias exigencias: “*Por desgracia, Breton y sus amigos, contrariando y desmintiendo sus estridentes declaraciones de fe marxista, siguieron siendo, sin poderlo evitar y subconscientemente, unos intelectuales anarquistas incurables*” (Vallejo, 1973, p. 75). Vallejo hace explícita su adhesión al marxismo del PC cuando denuncia que los surrealistas rompieron con numerosos miembros del partido y “*procedieron a en todo, en perpetuo divorcio con las grandes directivas marxistas. Desde el punto de vista literario, sus producciones siguieron caracterizándose por un evidente refinamiento burgués. La adhesión al comunismo no tuvo reflejo alguno sobre el sentido y las formas esenciales de sus obras*” (Vallejo, 1973, p. 76).

Sin embargo, varias de las críticas que Vallejo hace al movimiento surrealista deben ser matizadas a la luz de otras perspectivas. En este sentido el Segundo Manifiesto si bien representa un parte aguas dentro del movimiento, significa un avance y un desarrollo en la filosofía del movimiento que adquiere nuevos tintes revolucionarios y militantes. Una muestra de que la crítica de Vallejo era excesiva en cuanto a la “muerte del surrealismo” fue la intensa actividad militante de muchos de los poetas del movimiento en el contexto de la lucha contra el nazi-fascismo, sin contar las múltiples influencias de éste en las expresiones revolucionarias que se produjeron dentro del arte. Un ejemplo

concreto lo encontramos en el texto que dan a conocer Diego Rivera y André Breton (con la colaboración anónima de León Trotsky) el 25 de julio de 1938 en México, conocido como *Manifiesto por un arte revolucionario independiente* en el que critican la política del “socialismo real” y de la dirección del PC sobre los artistas. Dice dicho *Manifiesto*: “*El arte no puede someterse sin decaer a ninguna directiva externa y llenar dócilmente los marcos que algunos creen poder imponerle con fines pragmáticos extremadamente cortos. Vale más confiar en el don de prefiguración que constituye el patrimonio de todo artista auténtico, que implica un comienzo de superación (virtual) de las más graves contradicciones de su época y orienta el pensamiento de sus contemporáneos hacia la urgencia de la instauración de un orden nuevo*” (Trotsky, 1989, p. 273) Resulta paradójico que la crítica que lanzara Vallejo en las páginas del número 3 de la revista *Amauta* en 1926 esté en plena sintonía con los postulados surrealistas en torno a que la poesía debe correr por la sangre del artista y que éste debe expresar en ella las principales contradicciones que enfrenta el hombre en su sensibilidad, en la vida cotidiana. Dice Vallejo: “*Los materiales artísticos que ofrece la vida moderna, han de ser asimilados por el artista y convertidos en sensibilidad*” Esos “materiales artísticos”, es decir la materia prima de la poesía, serán revolucionarios solo si el artista que los “trabaja” está compenetrado y siente verdaderamente la necesidad de un cambio profundo y radical del orden imperante. De lo contrario –y aquí coinciden Vallejo y Breton– pueden obtenerse obras panfletarias, representaciones simplonas de una realidad prefigurada, es decir poesía artificial, arte imitativo. En la obra *Poemas Humanos* de César Vallejo puede apreciarse un acercamiento poético a los postulados estético-políticos expresados en el Manifiesto de Breton y Rivera. Lamentablemente César Vallejo murió el mismo año de la aparición del Manifiesto de Diego Rivera y André Breton, con lo que el debate podría decirse que quedó trunco.

### 3. Conclusiones

El vanguardismo de César Vallejo es resultado de un mestizaje cultural y político en el que entran en juego las costumbres indígenas, el pensamiento marxista, y la poesía introspectiva, entre otros factores. En este sentido, la obra de César Vallejo significó una ruptura e innovación entre las producciones poéticas e intelectuales de la época, y su aporte nutre la reivindicación indigenista y revolucionaria de Latinoamérica. Su poesía es producto una búsqueda estética que el mismo poeta se empeña en no catalogar. De esta manera, sus obras transitan por una realidad ambigua y contradictoria, ya que por un lado se originan en una confrontación con esa sociedad *punzada por un dolor de tres siglos*; pero por otro lado lo remiten, por una suerte de transferencia trágica, desde esa finalidad social *con sus nostalgias exacerbadas*, hasta las fuentes instrumentales de su creación literaria: imágenes que nacen de su cuerpo y del pasado, dando forma a ese lenguaje autárquico hundido en su mitología personal: *Santiago de Chuco, su madre, la Hacienda Roma, los indios pobres y desterrados, los colores y sabores de la vida andina*, etc.

Sin dudas la reivindicación de la libertad como principio fundamental en el arte, y asociado a este, la búsqueda de una expresión genuina y auténtica de la identidad individual y social, es una de las marcas distintivas de las denominadas vanguardias latinoamericanas. Esto se traduce en ese deseo por la novedad que las impulsa hacia diferentes caminos y que configura ese “mosaico de paradojas”. Puede observarse así, los grados de radicalidad o de ruptura que cada una de esas experiencias significaron, y que, como se mencionó anteriormente, varían de acuerdo a la especificidad local de cada movimiento: más rupturistas en el caso del indigenismo peruano o el estridentismo mexicano, más moderada en el martinfierrismo argentino, aunque menos en el antropofagismo brasileño que si bien no contuvo la misma intensidad en cuanto al grado de desafío y ruptura en lo político-ideológico que el indigenismo peruano o el estridentismo, contuvo un componente fuertemente disruptivo y modernizador.

Sin embargo, no puede soslayarse la *condición de colonialidad estructural* de las élites culturales latinoamericanas de comienzos de siglo veinte, y en este sentido la pretensión de una originalidad y

autenticidad sino prestadas *de*, por lo menos compartidas *con* las metrópolis europeas. En este sentido, las diferencias entre los distintos movimientos vanguardistas expresan la tensión derivada de lo que Alfredo Bosi denomina la *condición colonial* del proceso socio-cultural en el que se gestan las vanguardias, “ese tiempo histórico de larga duración en el cual conviven y se conflictúan, por fuerza estructural, el prestigio de los modelos metropolitanos y la búsqueda tanteante de una identidad originaria y original” (Bosi, 1991, p. 21). En otras palabras, los escritores latinoamericanos podían cometer un parricidio con sus progenitores europeos, pero no por ello (y precisamente por ello: un parricidio solo lo comete un hijo) podían dejar de ser sus hijos parricidas.

Esta cuestión remite al problema de la autenticidad y originalidad del arte latinoamericano, es decir, hasta qué punto se manifestó a través de dichos movimientos de vanguardia artística una estética americana auténtica y original, que pueda inscribirse dentro del polo identitario que predomina en el pensamiento latinoamericano de la época en obras como las de Vasconcelos, Mariátegui, e incluso Rodo. Si bien el debate acerca de si “existe una filosofía de nuestra América”, en tanto pensamiento auténtico y original, adquiere características específicas que hacen al pensamiento latinoamericano en tanto producto filosófico, las producciones artísticas comparten con éste ciertos elementos en común –búsqueda de la identidad, relación del hombre con la naturaleza y la sociedad, mundo interior, etc. De esta forma los interrogantes acerca del filosofar en Latinoamérica pueden contribuir al momento de caracterizar y matizar a los denominados movimientos de vanguardia latinoamericanos, tanto en lo que se refiere a su condición de “vanguardia”, como en lo que se refiere a la de “latinoamericano”.

Como planteamos anteriormente, para el caso específico de la posición que asume César Vallejo frente a las vanguardias, las expresiones estéticas de éstas últimas pueden colocarse bajo los mismos parámetros con los que Augusto Salazar Bondy pondera la producción filosófica latinoamericana. Anacronismo mediante, Vallejo –con las distancias temporales y conceptuales que los separan– parece estar de acuerdo en estas palabras de Salazar Bondy: “en última instancia, vivimos en el nivel consciente según modelos de cultura que no tienen asidero en nuestra condición de existencia. En la cruda tierra de esta realidad histórica, que ha de ser juzgada tomando en cuenta las grandes masas pauperizadas de nuestros países, la conducta imitativa da un producto deformado que se hace pasar por el modelo original” (Salazar Bondy, 2004, p. 84).

¿Pero no es acaso esta condición de “subdesarrollada, dependiente y dominada”, una de las características “originales y auténticas” del pensamiento latinoamericano y de las producciones culturales de las vanguardias? Tal como plantea Leopoldo Zea para el caso de la filosofía, si el arte latinoamericano “utilizó” o se sirvió de dichas corrientes estéticas para expresar su búsqueda de la identidad local, incluso nacional, y no creó una “auténtica y propia” fue porque no lo necesitó. Esto no quiere decir que algunos de los movimientos de vanguardia no hayan podido inspirar un tipo de literatura autóctona y original. En este sentido, tal como afirma Bosi, algunos movimientos de vanguardia lograron “enraizarse”, es decir desarrollar “un proyecto estético que encuentra en su propio hábitat los materiales, los temas, algunas formas y, principalmente, el *ethos* que informa el trabajo de la invención” (Bosi, 1991, p. 27). Expresiones artísticas de este tipo, indudablemente latinoamericanas, son la de escritores como Alejo Carpentier, Juan Rulfo, José María Arguedas, entre otros.

¿Había un *ethos* latinoamericanista en los poemas de Oswald de Andrade, César Vallejo o Manuel Maples Arce? ¿Podemos encontrar una *esencia* latinoamericana en las producciones de las vanguardias autóctonas? Si consideramos la recepción y adaptación –y, yendo al extremo, la asimilación *antropofágica*– de las corrientes europeas de acuerdo a las inquietudes, estados del espíritu y las necesidades de la vida histórica, y a las inclinaciones de la idiosincrasia local, podemos quizás empezar a esbozar una respuesta afirmativa al respecto.

### Author contributions

**Federico Iglesias:** Conceptualization, Supervision, Methodology, Investigation, Writing The Original Draft, Review, and Editing.

### Conflicto de intereses

El autor admite que este estudio no presenta conflictos de intereses.

### 4. Referencias

- Aguilar Mora, J. (1999). “Amauta o Vanguardia”, en Sosnowski, S. (Ed.) *La cultura de un siglo. América latina en sus revistas*. Alianza Editorial.
- Ansaldi, W. y Funes, P. (1998). “Viviendo una hora latinoamericana. Acerca de rupturas y continuidades en el pensamiento en los años veinte y sesenta”, en Cuadernos del CISH, n° 4, pp. 13-75.
- Bosi, A. (2002). “La parábola de las vanguardias latinoamericanas”. En Schwartz, J. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Fondo de Cultura Económica.
- Breton, A. (1995). *Manifiestos del surrealismo*. Labor.
- Castro Morales, B. (1999). “Favorables París Poema y Caballo verde para la poesía: vitalismo e impureza en dos revistas de la vanguardia extraterritorial”, en Sosnowski, S. (Ed.) *La cultura de un siglo. América latina en sus revistas*. Alianza Editorial.
- Devés Valdéz, E. (2000). *El pensamiento latinoamericano en el siglo XX. Entre la modernización y la identidad. Tomo I*. Biblos-Centro de investigaciones Diego Barros Arana.
- Funes, P. (2006). *Salvar la nación. Intelectuales, cultura y política en los años veinte latinoamericanos*. Prometeo libros.
- Mariátegui, J. C. (2004). *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Gorla.
- Merino, A. (1996). *César Vallejo. Narrativa completa*. Akal.
- Miceli, Sergio. (2010). “Vanguardias literarias y artísticas en el Brasil y la Argentina: un ensayo comparativo”, en Altamirano, C. (Ed.) *Historia de los intelectuales en América Latina*. Vol. II “Los avatares de la “ciudad letrada” en el siglo XX”. Katz Editores.
- Pellegrini A. (1981). (2a ed.) *Antología de la poesía surrealista*. Argonauta.
- Rivera, D. y Breton, A. (1989). “Manifiesto por un arte revolucionario independiente., México, 25 de julio de 1938”, en Trotsky L., *Literatura y Revolución y otros escritos sobre la literatura y el arte*. Ediciones Crux.
- Salazar Bondy, A. (2004). *¿Existe una filosofía de nuestra América?* (16a ed.) Siglo Veintiuno Editores.
- Sánchez Lihón, D. (2007). *Mañana arde Santiago (Sucesos que motivaron el encarcelamiento de César Vallejo el año 1920)*. <https://www.monografias.com/trabajos911/dia-adios-regreso/dia-adios-regreso2>
- Schwartz, J. (2002). *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Fondo de Cultura Económica.
- Terán, O. (2008). *Historia de las ideas en la Argentina. Diez lecciones iniciales, 1810-1980*. Siglo Veintiuno Editores.
- Vallejo, C. (1973). *Obras completas, tomo segundo*. Mosca Azul editores.
- Vallejo, G. (1983). *Apuntes biográficos sobre Cesar Vallejo*. Laia.