

sico de mimesis—<sup>19</sup>, pero esto muchos años después y de modo muy ajeno a la cultura oficial soviética. Por último sería injusto omitir que por su parte Vallejo tampoco está libre en lo que aquí nos trae del mayor simplismo dogmático, ya que afirma a pie de página: «La obra de arte y el medio social: Larrea, en su obra, refleja su vida y la de su época: inhibición en él, defensa de su clase por la conservación de la sociedad actual» (pág. 51). No perdona, pues, el peruano que su compañero de arte no lo fuera también de viaje. Sin embargo, lo paradójico aquí radica en que si Vallejo hace uso de su cultura positivista (probablemente, fuera del marxismo no tenía otra que hiciera al caso) para arrojar un poco de inteligencia técnica sobre un aspecto que ponía en entredicho su propia experiencia poética y su entendimiento del arte, mediante la afirmación que efectúa sobre Larrea diríase que se ataca él a sí mismo, puesto que literariamente hablando si Larrea es poeta reaccionario al aplicar la dogmática comunista, no lo sería menos el autor del libro *Trilce*. No creo que merezca la pena insistir mucho sobre esta clase de contradicciones, mas no se pierda de vista que análogamente puede reconstruirse una madeja de inconsecuencias vallejianas que va más allá de puras confusiones conceptuales marxistas, pues atañe a una incompatibilidad artística de fondo entre la dogmática comunista que muy a menudo preconiza Vallejo —pese a criticar él mismo a los marxistas dogmáticos (págs. 101-103)— y su propia praxis literaria.

Abandonando ya lo que directa o indirectamente tiene que ver con la teoría vallejana del artista, aunque no con la cuestión del marxismo, para pasar al estudio de la teoría del arte y la literatura o del poema, recordaremos que nuestro poeta se ocupa de argüir con insistencia acerca de los límites entre arte bolchevique y arte socialista. Anteriormente pudimos señalar la importancia que reviste la discriminación revolucionaria o socialista del arte del pasado histórico para la crítica marxista. Pues bien Vallejo, tras asumir la concepción histórica apuntada en este sentido por Plejanov y otros, enjuicia, naturalmente sin originalidad, que el arte bolchevique es circunstancial: tiene la misión de «atizar y adoctrinar la rebelión y la organización de las masas para la protesta, para las reivindicaciones y para la lucha de clases. Sus fines son didácticos [...] Es un arte de proclamas, de mensajes, de arengas, de quejas, cóleras y admoniciones» (pág. 25). Es decir, «su misión es cíclica y hasta episódica y termina con el triunfo de la revolución mundial» (*Ibíd.*). Hasta cierto punto, el arte soviético o bolchevique puede tenerse como socialista, por cuanto es «un medio de realizar el socialismo» y por cuanto es «reflejo y expresión de la sociedad de que procede» (pág. 45), la cual ya disfruta de algún grado notable de socialización. A su vez, siguiendo a Lenin y no Trotsky, la literatura proletaria es la bolchevique y es instrumento del Estado (págs. 65-67). Sin embargo, piensa Vallejo con liberalidad encaminada a evitar profundas contradicciones humanas o culturales (aunque de hecho provoca otras doctrinales intrincadamente históricas) que el arte socialista, constituyente de una gran progresión en la historia, «existe. Ejemplos: Beethoven, muchas telas del Renacimiento, las pirámides de Egipto, la estatuaria asiria, algunas películas de Chaplin, el propio Bach (en Rusia, se toca Bach), etc». Y tales obras son socialistas porque «responden a un concepto universal de masa

<sup>19</sup> Cf., especialmente, G. Lukács, *Estética*, Barcelona Grijalbo, 1982, sobre todo vols. 1 y 2; Th. W. Adorno, *Teoría Estética*, Madrid, Taurus, 1980; L. Goldmann, «El método estructuralista genético en historia de la literatura», en *Para una sociología de la novela*, Madrid, Ayuso, 1975, págs. 221-240.



De izquierda a derecha —sentados— José Eulogio Garrido, Juvenal Chávarry, Domingo Parra del Riego, César Vallejo, Santiago Martín, Oscar Imaña. De izquierda a derecha —de pie— Luis Ferrer, Federico Esquerre, Antenor Orrego, Alcides Speluán, Gonzalo Sumarán. Trujillo, 1916



De izquierda a derecha —sentados— José Eulogio Garrido, Ignacio Meave Seminario, C. Ottone, Cónsul de Chile, Romero Losada, barítono Antón. De izquierda a derecha —de pie— Armas, Antenor Orrego, ( ), Alcides Speluán, ( ), Eloy Espinosa, ( ), ( ), Carlos Valderrama, Carlos Rosse, Macedonio de la Torre, ( ), ( ), ( ), Federico Esquerre, Meléndez, José Agustín Haya, Raúl de la Rosa, ( ), José Félix de la Puente, Oscar Imaña, Domingo López de la Torre, César Vallejo. Foto Paredes Vides. Trujillo, Perú. Reunión con motivo de una exposición de esculturas de Macedonio de la Torre. En esta reunión, celebrada en Trujillo en casa de Macedonio el 10 de junio de 1917, Vallejo recitó por primera vez *Los Heraldos Negros*. (Los espacios entre paréntesis representan a las personas que no se logró identificar)