

ca—, <sup>43</sup> quiso evidenciar las diferencias existentes entre el sistema socialista y el capitalista:

Contemplando el panorama de Moscú, desde una de las torres del Kremlin —escribía Vallejo—, pienso en la ciudad del porvenir. ¿Cuál será el tipo de la urbe futura? La ciudad del porvenir, la urbe futura, será la ciudad socialista. Lo será en el sentido en que Walt Whitman concibe el tipo de la gran ciudad: como el hogar social por excelencia, donde el género humano realiza sus grandes ideales de cooperación, de justicia y de dicha universales. Lo será en el sentido en que Marx y Engels la conciben: como la forma más avanzada de las relaciones colectivas, cuando la sociedad cesa de ser una jauría de groseros individualismos, un lupanar de instintos bestiales —y menos que bestiales, viciosos—, para empezar a ser una estructura política y económica esencialmente humana, es decir, justa y libre y de una libertad y justicia dialéctica.<sup>44</sup>

Pues bien, frente a este espacio ideal y ejemplar, que recuerda el falansterio de Fourier o la ciudad utópica descrita por Zola en uno de sus cuatro evangelios, *Travail*,<sup>45</sup> se erigía el antimodelo, Nueva York, la ciudad de un sistema, que como ella, no tenía futuro:

El simple espectáculo de sus maravillas mecánicas no la inviste del título ni de las cualidades suficientes para ser la urbe del futuro. Estas maravillas mecánicas constituyen apenas uno de los materiales —el más anodino— del tipo de ciudad a que aspira la humanidad... A Nueva York le falta, pues, la socialización integral del trabajo, de las fábricas y de los productos... Para que las maravillas mecánicas y eléctricas de Nueva York hagan de esta urbe la ciudad del porvenir, deben ser socializadas en su creación y en su aprovechamiento. Si esto no sucede y si, por el contrario, el trabajo y los productos se basan, como hasta ahora, en la injusticia, en la explotación de la mayoría por una minoría y en la división de clases, Nueva York seguirá siendo una selva de acero en que se desarrolla el drama regresivo y casi zoológico de millones de indefensos trabajadores, devorados por unos cuantos patronos, y sus maravillas industriales —tan decantadas y exageradas— seguirán siendo el producto sangriento e inhumano de ese drama.<sup>46</sup>

Las representaciones de teatro que vio en la Unión Soviética contribuyeron de una manera decisiva a la concepción de lo que luego llamaría la «Estética del Trabajo».<sup>47</sup> Refiriéndose a una obra de teatro en la que la acción transcurría en una fábrica, de modo que irrumpían en la escena los ruidos de las máquinas, llegaba a estas conclusiones:

Mientras los demás teatros del mundo no salen de los consabidos decorados a base de residencias burguesas, castillos condales o, a lo sumo, de alquerías pastoriles, he aquí que los *regisseurs* rusos movilizan en la escena, por primera vez en la historia, las fábricas e instalaciones electromecánicas, es decir, la atmósfera más pesada y a la vez más fecunda del trabajo moderno. Hela

<sup>43</sup> Cfr. «Federico García Lorca parla per as obrers catalans», *L'Hora*, 27 de septiembre de 1935, reproducida en F. Caudet, «Lorca. Por una estética popular (1929-1936)», Cuadernos Hispanoamericanos, n.º 435-436, septiembre-octubre de 1986, p. 777.

<sup>44</sup> C. Vallejo, *Rusia en 1931*, op. cit., pp. 18-19.

<sup>45</sup> Cfr. E. Zola, *Travail*, París, Bibliothèque Charpentier, 1901.

<sup>46</sup> C. Vallejo, *Rusia en 1931*, op. cit., pp. 19-21.

<sup>47</sup> En «*Del Carnet de 1934*», *El arte y la revolución*, op. cit., p. 152, había anotado: «El instinto del trabajo es cronológica y jerárquicamente, el primero entre todos, antes que el sexo y que el de la conservación. Lo primero que hace un niño al nacer es un esfuerzo (grito, movimiento, gesto) para contrarrestar un dolor, malestar o incomodidad. Este instinto puede llamarse el de la lucha por la vida (instinto del trabajo), base de una nueva estética: la estética del trabajo.» A la «estética del trabajo» le ha dedicado Julio Vélez un interesante capítulo de su tesis doctoral: César Vallejo. Poesía última. El hombre como expresión de un tiempo y un espacio concretos, Universidad Autónoma de Madrid, 1987.

aquí, en su auténtica y maravillosa realidad, con todos sus resortes estéticos y su dinámica creadora. Es la *mise en scène* del trabajo.<sup>48</sup>

En cuanto al cine ruso, Vallejo sintió por él un entusiasmo casi desbordante. En París, hacia 1928, había descubierto, fue toda una revelación, *El acorazado Potemkin* de Eisenstein.<sup>49</sup> En uno de sus viajes a Rusia tuvo ocasión de ver *La línea general*, cinta que consideró, por un lado, «una revolución de los medios de la técnica y de los fines del cinema», y, por otro lado, una muestra ejemplar de lo que había empezado a denominar la «Estética del Trabajo». Comentando esta película, decía:

El trabajo se erige así en sustancia primera, génesis y destino sentimental del arte. Los elementos temáticos, la escala de imágenes, el *decoupage*, la cesura de la composición, todo en la obra de Eisenstein parte de la emoción del trabajo y concurre a ella. Todo en aquella gira en torno al novísimo mito de la producción: la masa, la clase social, la conciencia proletaria, la lucha de clases, la revolución, la injusticia, el hambre, la naturaleza con sus materias primas, la historia con su dialéctica materialista e implacable. ¿Qué vemos y sentimos en el fondo de estas formas del proceso social? El trabajo, el gran recreador del mundo, el esfuerzo de los esfuerzos, el acto de los actos. No es la masa lo más importante, sino el movimiento de la masa, el acto de la masa, como no es la materia la matriz de la vida, sino el movimiento de la materia (desde Heráclito a Marx)... El trabajo es el padre de la vida, el centro del arte. Las demás formas de la actividad social no son más que expresiones específicas y diversificadas del acto primero de la producción económica: el trabajo.<sup>50</sup>

La comparación con el cine que se hacía en el mundo capitalista era inevitable. Este capítulo sobre Eisenstein concluye con esta exclamación: «¡Qué lejos andamos aquí de Hollywood y todo su *dressing room* de decadencia y pacotilla!»<sup>51</sup>

En lo tocante al arte y a la literatura, al descubrir Vallejo en Rusia una nueva realidad social, una revolución en marcha, la praxis marxista-leninista, que era la negación del mundo burgués americano y parisino —los resortes de París, había escrito en una carta, eran «más o menos semejantes a las enmohecidas tuercas de América»—,<sup>52</sup> cuanto había escrito contra las vanguardias, contra «los plumíferos de gabinete» y contra «la literatura de pijama»,<sup>53</sup> empezaba a tener ahora una más clara dimensión ideológica. El rechazo de esos plumíferos en pijama, que en un principio había tenido que ver sobre todo con una concepción vital y humana del arte, iba acompañado ahora de un rechazo más profundo. Porque se trataba de combatir una concepción del arte que se había convertido en una coartada útil para la sociedad capitalista. En el análisis que hizo de ese arte en *Rusia en 1931*, desde una perspectiva ideológica, entraba también la en él ya arraigada concepción vital/humana del arte;|

<sup>48</sup> C. Vallejo, *Rusia en 1931*, op. cit., pp. 124-125. En la página 126 había puesto esta nota: «Todo el teatro ruso es político y, más aún, teatro de la producción, teatro del trabajo».

<sup>49</sup> Según G. Vallejo, *Apuntes biográficos*, op. cit., pp. 112-113, Vallejo, a partir de 1927-1928, «empieza a estudiar la realidad social y el fenómeno marxista: asiste a charlas y reuniones en las que se exponen y discuten problemas socio-económicos, lee folletos y libros que tratan de la lucha de clases, de la organización socialista del trabajo, se interesa en los autores y en los filmes soviéticos, y asiste, entre otros, a la representación de *El acorazado Potemkin*, que le revela una dimensión desconocida de este mundo.»

<sup>50</sup> C. Vallejo, *Rusia en 1931*, op. cit., pp. 219-220.

<sup>51</sup> *Ibíd.*, p. 225.

<sup>52</sup> Cfr. nota 4.

<sup>53</sup> «*Literatura a puerta cerrada*», art. cit., pp. 260-261, *passim*.

La concepción soviética del arte —escribía Vallejo— no admite la teoría de ciertas capillas literarias burguesas, según la cual las leyes artísticas son totalmente distintas de las leyes de la vida. Esta fórmula, aparte de ser arbitraria, es delirante y casuística, y expresa la manía cerebralista morbosa de las estéticas capitalistas.<sup>54</sup>

Difícilmente se podía escribir una más mordaz descalificación de las vanguardias, tema que le había ocupado años antes y sobre el que volverá en *El arte y la revolución*.<sup>55</sup> Y Vallejo continuaba argumentando:

No hay literatura apolítica, no la ha habido ni la habrá nunca en el mundo. La literatura rusa defiende y exalta la política soviética.

Guerra a la metafísica y a la psicología. Sólo las disciplinas sociológicas determinan el alcance y las formas esenciales del arte. Los asuntos y problemas de que trata la literatura rusa corresponden estrictamente al pensamiento dialéctico de Marx.

La inteligencia trabaja y debe trabajar siempre bajo el control de la razón. Nada de superrealismo, sistema decadente y abiertamente opuesto a la vanguardia intelectual soviética. Nada de freudismo, ni de bergsonismo. Nada de *complejo*, *libido*, ni *intuición*, ni *sueño*. El método de creación artística es y debe ser consciente, realista, experimental, científico.

Los temas literarios son la producción, el trabajo, la nueva organización de la familia y de la sociedad, las peripecias y luchas ineluctables para crear el espíritu del hombre nuevo, con sus sentimientos colectivos de emulación creadora y de justicia universal.

En la literatura rusa hay dos maneras de enfocar la realidad social: la vía destructiva de beligerancia y propaganda mundial contra el espíritu y los intereses burgueses y reaccionarios, de una parte, la vía constructiva del nuevo orden y de la nueva sensibilidad. En esta última se distinguen, a su vez, dos movimientos concéntricos: proletarización de la sociedad entera y socialización del Estado proletario.

Ha pasado el tiempo de las escuelas y cenáculos literarios en Rusia. No queda ni akeísmo, ni presentismo, ni futurismo, ni constructivismo. No hay más que la F.U.D.E.R. (Frente Único de Escritores Revolucionarios), cuyo espíritu y experimentos técnicos pueden generalizarse en la doctrina general del *realismo heroico*.<sup>56</sup>

Y, poco más adelante, concluía:

«El arte realmente revolucionario persigue, ante todo, el objetivo de la propaganda» —pensaba Erwin Piscator al fundar el Teatro del Proletariado de Berlín—. Jorge Grosz decía asimismo hace poco: «El artista de nuestros días no puede escoger sino entre el arte de mera técnica y el arte de propaganda por la lucha de clases. Si no quiere ser un fracasado, habrá de optar por lo último».<sup>57</sup>

Pero eran los escritores y artistas rusos, la antítesis de los literatos de «gabinete» y «pijama», quienes le habían ofrecido el modelo a seguir:

El escritor revolucionario lleva una vida de acción y dinamismo constantes. Viaja y está en contacto directo con la existencia campesina y obrera. Vive al aire libre, palpando en forma in-

<sup>54</sup> C. Vallejo, *Rusia en 1931*, op. cit., p. 124.

<sup>55</sup> Cfr. «Poesía nueva» (nota 15) y «Se prohíbe hablar con el piloto» (nota 16) y «Autopsia del superrealismo», en *El arte y la revolución*, op. cit., pp. 83-89. En «Chaliapin y el nuevo espíritu», *Mundial*, Lima, 19 de julio de 1929, en *Crónicas*, II: 1927-1938, op. cit., p. 439, después de denunciar que este bajo se había salido de las filas de la izquierda, tal vez por un deseo de ganar más dinero, decía «Sólo queremos constatar que, aún siendo el más grande cantor de la época, ha preferido un arte liberal, au-dessus de la melée, a una estética beligerante y selectiva, que excluye y combate lo que no expresa el espíritu nuevo. Ha preferido una fórmula conciliadora de la que, sin embargo, anda proscrita toda pasión revolucionaria.»

<sup>56</sup> C. Vallejo, *Rusia en 1931*, op. cit., pp. 89-90.

<sup>57</sup> *Ibíd.*, p. 216 (nota 1).