

de Vivero, uno de los pocos libros «sinceros» —«con latido vital y sincero»— salidos últimamente en América.⁴⁴

No tenemos por qué dudar que Vallejo, entonces, *sinceramente*,⁴⁵ prefiriese lo «profundo y sincero» de un libro como *Ausencia*, que hablaba «sana y naturalmente» al «corazón», al —digamos— «fervor bonaerense» de «ese Jorge Luis Borges», «tan falso y epidérmico como el americanismo de Gabriela Mistral» y «el cosmopolitismo a la moda de todos los muchachos americanos de última hora» entre los cuales, junto a Borges, citaba a Neruda y a Maples Arce.

Con todo, antes de dejar el Perú, Vallejo había dado a la imprenta *Trilce*, libro en el que, por cierto, no había observado ningún «catecismo», ni había aplicado «una receta más de hacer poemas sobre medida»,⁴⁶ pero libro cuya «poesía nueva», «a base de sensibilidad nueva», distaba mucho de darse «simple y humanamente», sin que cupiera la posibilidad, ni «a primera vista», de «tomarla por antigua» o de no advertir su carácter innegablemente «moderno».⁴⁷ Y en ningún momento Vallejo se arrepintió de ser el autor de *Trilce*. Por el contrario, poco antes de declararse «contra el secreto profesional» y «la poesía seudo-nueva», con motivo de un juicio emitido en Chile sobre «el revolucionarismo»⁴⁸ radical de su libro de 1922, lo había reivindicado con tranquilo orgullo de artista: «Siempre gusté de no discutirme ni explicarme, pues creo que hay cosas o momentos en la vida de las cosas que únicamente el tiempo revela y define»;⁴⁹ y, no mucho después, a la hora de su adhesión al marxismo, sería con el mayor júbilo que recibiría la noticia de que G. Diego y J. Bergamín se interesaban por reeditar *Trilce* en Madrid. Conviene, asimismo, recordar los términos de la carta que, a raíz de la primera edición de *Trilce*, en Lima, Vallejo escribió a Antenor Orrego, su mentor de Trujillo: «El libro ha nacido en el mayor vacío. Soy responsable de él. Asumo toda la responsabilidad de su estética» y, líneas más abajo: «¡Dios sabe hasta dónde es cierta y verdadera mi libertad! ¡Dios sabe cuánto he sufrido para que el ritmo no traspasara esa libertad y cayera en libertinaje! ¡Dios sabe hasta qué bordes espeluznantes me he asomado, colmado de miedo, temeroso de que todo se vaya a morir a fondo para mi pobre ánima viva!»⁵⁰

Está claro que para Vallejo la *sinceridad* consentía en el campo *poético* una escala de grados, de niveles. El siempre abominó del «celestinaje», tanto de las «perspectivas» como de las «teorías», cuanto sonaba a «escuela» o significaba «divorcio entre la vida y el arte».⁵¹ Le censuró a Huidobro «la excesiva importancia» que «daba a la inteligen-

⁴⁴ «Contra el secreto profesional», en *Desde Europa*, ed. de J. Puccinelli, pp. 204-6.

⁴⁵ *Tal vez sea bueno apuntar aquí el uso y abuso que hace del vocablo el habla cotidiana del Perú: «Te lo digo sinceramente, etc.»*

⁴⁶ «Autopsia del Surrealismo», en *Desde Europa*, p. 400.

⁴⁷ «Poesía nueva», id., p. 141.

⁴⁸ *En sentido artístico*.

⁴⁹ «La conquista de París por los negros», en *Desde Europa*, p. 75.

⁵⁰ *Carta citada por primera vez en J.C. Mariátegui, Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana (Lima, 1928).*

⁵¹ «Contra el secreto profesional» y «Vladimiro Maiakovsky», en *Desde Europa*, pp. 205 y 214.

cia en la vida», oponiéndole «sus votos por la sensibilidad». ⁵² Su continua obsesión por lo *natural* —«el timbre humano», «la emoción pura, prepotente y eterna»— lo llevaba a barruntar dondequiera el *artificio* —«menesteres de estilo, manera, procedimiento, etc.»— ⁵² De ahí que se mostrara más de una vez ciego, y consecuentemente injusto: lo vimos, en 1926-28, con algunos de los auténticos «poetas nuevos» de América; podríamos verlo también, en 1930, con Breton y los surrealistas en general y, en forma más incómoda, con Maiakovsky al día siguiente de su suicidio. ⁵³

Sea lo que fuere, si, desde 1926, Vallejo insistía en lo urgente que era «devolver las palabras a los hombres», ⁵⁴ y si, por 1931, llegó a celebrar conjuntamente «la derrota y desbandada de la literatura capitalista» y el surgimiento de una «literatura proletaria», cuyo «signo más importante estaba en que devolvía a las palabras su contenido social universal», «dotándolas de una expresión y una elocuencia más diáfanas y humanas», ⁵⁵ cuando, en la segunda de esas fechas, se interrogaba para saber si «el arte socialista» ya «actualmente existía», ⁵⁶ al responder: sí, traía como «ejemplos» a «Beethoven, muchas telas del Renacimiento, las pirámides de Egipto, la estatuaria asiria, algunas películas de Chaplin, el propio Bach, etc.» ⁵⁷

No bien la conoció, en 1925, había hecho suya la frase de Joseph Conrad: «Dadme la palabra justa y el acento justo, y moveré el mundo». ⁵⁸ La repetirá muchas veces, y por último en Madrid, en su intervención en el Congreso de Escritores de julio del 37: en dicha circunstancia para significarles a los presentes la «responsabilidad» que les cabía por ser «dueños del arma más formidable» de todas, «que es el verbo». ⁵⁹

Recordaba en sus adentros que era frase «salida de la boca de un poeta». ⁵⁸ Tanto así que, de vuelta a París, no bien acabó el Congreso, dejó que los demás cumplieran con lo más *exterior* del mensaje, destinó una última página a la *opinión* del momento, ⁶⁰ y se despidió del «intelectual revolucionario» —«el hombre que lucha escribiendo y militando simultáneamente»— ⁶¹ que en 1931 firmara bajo su nombre *El Tungsteno, Rusia en 1931, Lock Out*. Luego, se abandonó, de una vez para siempre, a esa conciencia *agónica* que alternativamente lo habitaba desde su despertar *poético*, hacia 1915, en Trujillo, una «tarde» de «vida agonizante»; en adelante, mientras «todo» siguió «agitándose / en su vientre de macho extrañamente» y hasta que, sobreponiéndose a «la facultad común de volver», lo venza «la esclavitud común de partir», ⁶² no fue más que aquel

⁵² «Entre Francia y España», id., 82.

⁵³ «Autopsia del Surrealismo» y «Vladimiro Maiakovsky», id., pp. 399 y 412.

⁵⁴ «Se prohíbe hablar al piloto», id., p. 165.

⁵⁵ «Duelo entre dos literaturas», id., p. 435.

⁵⁶ Al tiempo que disertaba sobre «literatura proletaria», Vallejo establecía distingos entre tres tipos de arte: el arte revolucionario (cualquier arte auténtico), el arte socialista (en el sentido ampliamente humano que vemos ahora) y el arte bolchevique (el de mera «propaganda y agitación», como el que censuraba en Maiakovsky) («El arte y la revolución», passim).

⁵⁷ Capítulo «¿Existe el arte socialista?», en *El Arte y la Revolución*.

⁵⁸ «Carta de París», en *Desde Europa*, p. 57.

⁵⁹ «La responsabilidad del escritor», id., p. 446.

⁶⁰ El artículo «Hispanoamérica y Estados Unidos ante el Tratado nipo-alemán-italiano», id., p. 447.

⁶¹ Capítulo «Función revolucionaria del pensamiento», en *El Arte y la Revolución*.

⁶² «Alejarse! Quedarse! Volver! Partir! Toda la mecánica social cabe en estas palabras».

«poeta socialista» —«*temperamentalmente socialista*», en «su manera de ver una estrella, de comprender la rotación de un carro, de sentir un dolor, de hacer una operación aritmética, de levantar una piedra, de guardar silencio o de ajustar una amistad»—,⁶³ su más viejo compañero y el único realmente *íntimo*, poeta a secas el cual, ya en 1917-18, debía los versos de *El pan nuestro*, *La cena miserable*, *Agape* y que, ahora iba a ayudarlo a dejar constancia anticipada del extremo de su *agonía*, de repente consubstanciada con la *agonía* de España.

«El artista, según Marx, para que su obra repercuta dialécticamente en la Historia, debe proceder con riguroso método científico y en pleno conocimiento de sus medios. De aquí que no hay exégeta mejor de la obra de un poeta como el poeta mismo. Lo que él piensa y dice de su obra, es o debe ser más certero que cualquier opinión extraña».⁶⁴ Según Marx. Mas según Vallejo, cuando leía a Marx sin confesarse todavía marxista: «Como hombre, puedo simpatizar y trabajar por la revolución, pero como artista no está en las manos de nadie ni en las mías propias el controlar los alcances políticos que pueden ocultarse en mis poemas».⁶⁵ De hecho, entre el Vallejo pre-marxista y el Vallejo marxista no media tanta diferencia. El primero: «Si el artista renunciase a crear lo que podríamos llamar las nebulosas políticas en la naturaleza humana, reduciéndose al rol, secundario y esporádico, de la propaganda o de la propia barricada, ¿a quién le tocaría aquella grande taumaturgia del espíritu».⁶⁶ El segundo: «En el poeta socialista, el poema no es un trance espectacular, provocado a voluntad y al servicio de un credo o propaganda política, sino que es una función natural y simplemente humana de la sensibilidad».⁶⁷

Lo más probable es que, cuando, a principios de septiembre de 1937, optó por recluirse definitivamente en *poesía* como otros se recluyen en *religión*, Vallejo no volvió a interrogarse sobre la «correspondencia» que existía entre «arte» y «política». Sus notas *Del carnet de 1936/37 (¿1938?)*⁶⁸ muestran que, si, por un lado, quedaba atento a «lo que pasaba en España», lo que solicitaba su atención eran pequeños hechos, anécdotas reveladoras de lo *singular* del hombre: de *este* o *aquel* hombre, «individuo», «señor», «animal», «hombre al fin»; y que, por otro lado, mientras seguía apuntado cualquier idea de «diálogo»,⁶⁹ podía reiterar: «¡Cuidado con la substancia humana de la poesía!», el único interrogante que lo apremiaba era el «del proceso de creación de un poema», para el cual tenía que encontrar nueva solución cada día.

«Llegamos al cementerio recitando mi verso *Ser poeta hasta el punto de dejar de ser-*

⁶³ Capítulo «Ejecutoria del arte socialista», en *El Arte y la Revolución*.

⁶⁴ Capítulo «El caso Maiakovsky», en *El Arte y la Revolución (reproduce «Vladimir Maiakovsky», artículo recogido en Desde Europa, p. 412)*.

⁶⁵ «Literatura proletaria», en *Desde Europa, p. 305*.

⁶⁶ «Los artistas ante la política», *id.*, 255.

⁶⁷ Capítulo «Ejecutoria del arte socialista», en *El Arte y la Revolución*.

⁶⁸ La responsable por el título es Georgette Vallejo, quien, no menos curiosamente, repartió esas notas entre *Contra el Secreto Profesional y El Arte y la Revolución*, cuando las entregó para su publicación a la editorial *Mosca Azul de Lima*, en 1973.

⁶⁹ De *diálogo teatral: desde 1928, y sobre todo desde 1930, el teatro había pasado a ser un tema permanente de su reflexión*.