

la época parisina mantiene su deseo de autorrealización individual, en una actitud romántica y conmovedora. Actitud que transporta al terreno de la literatura en su constante quehacer propagandístico. Porque esconde Hugo J. Verani,<sup>14</sup> tras la certera afirmación de que Vallejo no fue propulsor de los movimientos de vanguardia, una parte de la verdad. El autor de *Los heraldos negros* fue un reiterado propulsor —y en este conjunto de colaboraciones periodísticas queda señalado— de su particular *Nueva sensibilidad*. La crítica que desarrolla en *Contra...* contiene todo el petardeo retórico de las vanguardias históricas; acusa a su generación de impotencia para elaborar una poética con «... timbre humano», «latido vital», «sincera», de plagiar los modelos europeos...

Un verso de Neruda, de Borges o de Maples Arce, no se diferencia en nada de uno de Tzara, de Ribemont o de Reverdy.

Pero cuando Vallejo tiene que definir en qué consiste la pretendida especificidad textual americana, debe tomar prestado de otras disciplinas intelectuales que a su vez también han sido prestadas:

Pero en América todas esas disciplinas, a causa justamente de ser importadas y practicadas con remedo, no logran ayudar a los escritores a revelarse y realizarse, pues ellas no responden a necesidades *peculiares de nuestra psicología y ambiente*, ni han sido concebidas por impulso genuino y terráqueo de quienes las cultivan [...] La endósmosis, tratándose de esta clase de movimientos espirituales, lejos de nutrir, envenena.

No sorprende, pues, que el siguiente artículo de Vallejo se titule *Los artistas ante la política*,<sup>15</sup> para él, la política y la literatura no podían dissociarse, son algo inseparables y en «que puestos a señalar jerarquías será la literatura quien ocupe una posición más elevada». Escribe Siebenmann:

La separación en vanguardia política y vanguardia literaria, tal como se puede apreciar en los movimientos vanguardistas europeos, no contribuye mucho a aclarar las relaciones socioculturales en Hispanoamérica. Prueba de ello es precisamente el ejemplo de Vallejo, que empezó a darse cuenta de este problema tan sólo más tarde en París: fue en Europa donde se percató de la posible discrepancia entre la vanguardia artística y la puramente política. Este discernimiento le llegó demasiado tarde, cuando ya tenía escrita su obra principal.<sup>16</sup>

En efecto, durante este período asistimos a una visión totalizadora del artista como ciudadano opuesta a la del artista como propagandista político. Vallejo se pregunta:

¿En qué esfera deberá actuar políticamente el artista?

Incisivo, responde que, lejos de cualquier agitador al uso —cita el ejemplo lamentable de Diego Rivera— condenado a un paulatino enmudecimiento de la *sensibilidad* —de nuevo, la palabra clave— creadora del artista, ese artista gregario de la estrategia política, está obligado a repetir consignas preocupadas más por un efecto inmediato que por un proyecto utopista. Si el *arte verdadero* se constituye como «resorte supremo de creación política»:

El artista debe, antes de gritar en las calles o hacerse encarcelar, crear, dentro de un heroísmo tácito y silencioso, los *profundos y grandes acueductos* políticos de la humanidad, que sólo con los siglos se hacen visibles y fructíferos.

<sup>14</sup> Hugo J. Verani, op. cit., p. 26.

<sup>15</sup> «Los artistas ante la política», *Mundial*, 30 de diciembre de 1927 (reproducido en *Nueva Estafeta*, número 13, diciembre de 1979), pp. 48-49.

<sup>16</sup> Gustav Siebenmann, art. cit., p. 539.

La reflexión vallejana sobre los modelos restauradores de una *nueva sensibilidad* encuentra, por un momento un punto de referencia, un proyecto ético y estético que puede ser útil para crear en América un detonante o movilizador. En *La juventud de América en Europa*<sup>17</sup> leemos:

El movimiento surrealista —en lo que tiene de más puro y creador— puede ayudarnos en esta higienización de nuestro espíritu, con el contagio saludable y tonificante de su pesimismo y desesperación.

Llegamos al momento crucial de todo este entramado surgido de las relaciones entre César Vallejo y las vanguardias históricas, me refiero a las polémicas surgidas en torno a lo que Juan Larrea denominó «relaciones exteriores»<sup>18</sup> de Vallejo con el surrealismo, entendido éste como movimiento literario contextualizado en el período fijado para este trabajo. Parece opinión generalizada que tales relaciones fueron notablemente hostiles, pero... ¿lo fueron en realidad? Si efectuamos una lectura superficial de *Autopsia del surrealismo*,<sup>19</sup> no hay objeciones a dicha hostilidad, pero si procuramos una lectura más atenta, que reproduzca la atmósfera intelectual de esos años alrededor de Vallejo, entenderemos ese cambio de actitud, sin duda violento, que llega a pronunciar el autor de *Trilce* como una oración fúnebre por el surrealismo. Escuchemos:

En verdad, el surrealismo, como escuela literaria, no representaba ningún aporte constructivo.

Afirmación que en nada contradice el argumento anterior de *La juventud...* Lo que lleva a Vallejo a escribir este artículo son varias razones, unas de índole literario, otras de índole político y las demás, puramente personales. Dentro de las primeras, el rechazo se produce cuando Vallejo regresa de la URSS y cree ver en el movimiento de André Breton determinadas actitudes de «cenáculo» y estereotipo, de escuela literaria:

Así pasan las escuelas literarias. Tal es el destino de toda inquietud que, en vez de devenir austero laboratorio creador, no llega a ser más que una mera fórmula. Inútiles resultan entonces los reclamos tonantes, los pregones para el vulgo, la publicidad en colores, en fin, las pretidigitaciones y trucos del oficio. Junto con el árbol abortado, se asfixia la hojarasca.

Los «juegos de salón», las recetas y el clisé surgen como efecto artístico dirigido a un impresionable lector pero que no se justificaban existencialmente. Como resultado de su viaje a la URSS, Vallejo está convencido de que una revolución espiritual es inútil sin una revolución social y material que le anteceda. Con semejantes bagajes ideológicos y con las razones anteriores aparecen otros hechos que ha relatado con minuciosidad Juan Larrea,<sup>20</sup> recién llegado Vallejo a París se publican los dos *Manifiestos* de la diáspora surrealista, el de André Breton, *Segundo* (1929), donde ataca a varios miembros del grupo de manera, relata Larrea, «absolutamente ominosa» y la contestación de los insultados bajo el título de *Un cadáver*, que intencionadamente reproducía el

<sup>17</sup> «*La juventud de América en Europa*», Mundial, 1 de febrero de 1929.

<sup>18</sup> Juan Larrea, *Al amor de Vallejo*, *Pre-textos*, Valencia, 1980, p. 253.

<sup>19</sup> «*Autopsia del surrealismo*», *Nosotros*, n.º 250, marzo de 1930, pp. 342-347; también en *Amauta*, número 30, abril-mayo de 1930, pp. 44-47.

<sup>20</sup> Juan Larrea, op. cit., pp. 250 y ss.

mismo aplicado por los primeros surrealistas a Anatole France. En tal estado de disolución surrealista Vallejo aparece como definitivo liquidador, aunque más parezca un episodio de vida social revuelta donde se tiende a confundir las personas con los conceptos. Hecho este que adquiere pleno sentido cuando, llevado por la prisa de levantar acta de defunción, afirma Vallejo:

El fondo histórico del surrealismo es casi nulo, desde cualquier aspecto que se le examine.

La historia, que suele jugarnos malas pasadas, sobre todo la historia literaria, sujeta por débiles resortes interpretativos, convirtió a César Vallejo en el poeta surrealista de Hispanoamérica. La repetida idea vallejana de convertirse en firmamento, «solitario y solidario» —como señalase en feliz expresión José Bergamín, prologuista de la madrileña edición de *Trilce*— quedaba arrinconada en los huecos de estos artículos que he ido desempolvando, en breves fragmentos: denuncia del mero juego ingenioso (*Poesía Nueva*), desenmascaramiento de las escuelas de vanguardia como aggiornatas académicas (*Contra el secreto profesional*), literatura y política como una empresa de características utópicas (*Los artistas ante la política*), posibilidad del surrealismo como catalizador de rebeldías (*La juventud de América en Europa*), fin de la literatura gestual (*Autopsia del surrealismo*) y, al final, de todo ello quedan una serie de consideraciones que deberían profundizarse con los elementos críticos y documentales adecuados. Así, establecer una clara distinción entre el escritor rupturista, saboreador de límites textuales y existenciales, como Vallejo, como Macedonio Fernández, como Ramón Gómez de la Serna... y los miembros activos de las vanguardias históricas, caso de Marinetti, Maples Arce, el pre-Borges, Huidobro, Brull, Junoy. César Vallejo niega en los artículos literarios lo que su escritura poética, *Trilce*, desde luego, afirma con radicalidad. Porque, dónde situará la crítica futura, el *juego trascendente*, el punto de inflexión que traduce y transporta de:

... la frivolidad lúdica e intelectual del mero juego de ingenio y la novedad formal como fin en sí mismo...

hacia una necesidad de:

... adecuar la palabra a la emoción humana? <sup>21</sup>

Ultraísmo, creacionismo, dadaísmo, futurismo, estridentismo, expresionismo, surrealismo... configuraron el sistema de interpretación estética que hoy parece desmoronarse, pero, no nos engañemos, escribe Jean Baudrillard:

No somos más que epígonos. Los acontecimientos, los descubrimientos, las visiones esenciales fueron las de los años 1910-1930. Vivimos como glosadores cansados de esa furiosa época en la que toda la invención de la modernidad (y hasta el lúdico presentimiento de su fin) se hizo en una lengua que todavía conservaba el resplandor del estilo. El máximo de identidad queda detrás nuestro. <sup>22</sup>

**Fernando R. Lafuente**

<sup>21</sup> Hugo J. Verani, op. cit., pp. 26 y ss.

<sup>22</sup> Jean Baudrillard, «Por una lucidez engañosa», *El País*, 4 de mayo de 1986, p. 16.



Juan, de Quevedo

