

## CESAR VALLEJO Y LA INTERNACIONALIZACION

*José Morales Saravia*

### 1. El problema

Como testimonian varias bibliografías<sup>1</sup>, la obra de César Vallejo ha sido en los últimos años un campo de estudio muy intenso. Para tomar dos casos solamente: el libro de Jean Franco, *César Vallejo. The dialectics of poetry and silence*<sup>2</sup>, incluye en apéndice una guía sobre los textos y la literatura crítica publicados hasta 1974. Por otra parte, David Sobrevilla presentó una comunicación en el Coloquio César Vallejo<sup>3</sup> organizado por la Universidad Libre de Berlín en 1979 donde comentaba las últimas ediciones y estudios vallejanos entre 1971 y 1979. Allí concluía Sobrevilla que la crítica había realizado análisis detallados de los textos y procedimientos vallejanos y que ésta había situado estos hechos dentro del contexto de los problemas poéticos e históricos de la vanguardia europea y, que no obstante, estos intentos críticos se resentían por deficiencias filológicas, metodológicas, espistemológicas y bibliográficas pues Vallejo habría sido un autor polifacético que habría hecho uso de diversos géneros, vivamente interesado por los acontecimientos de su época, llámense éstos Unión Soviética y la construcción del socialismo o la Guerra Civil española y la lucha antifascista<sup>4</sup>. En el mismo Coloquio se preguntaba Gustav Siebenmann en su comunicación si Vallejo habría sido el anunciador de una nueva América o representaría más bien un nuevo espíritu mundial (Weltgeist) todavía no comprensible para nosotros<sup>5</sup>. Todavía Dieter Janik en un artículo sobre Huidobro y Vallejo problematizaba,

1. Cf. Luis Monguió. *César Vallejo (1892-1938): Vida y obra, bibliografía, antología*. New York, Hispanic Institute, 1952. También David Sobrevilla. "La investigación peruana sobre la poesía de Vallejo: 1971-1974". En: *RCLL*. Lima, año 1, n. 1, 1975. pp. 99-150.
2. Jean Franco. *CV. The dialectics of Poetry and Silence*. New York, Cambridge University Press, 1976.
3. David Sobrevilla. "Las ediciones y estudios vallejanos: 1971-1979. Un estado de la cuestión". En: *César Vallejo. Actas del Coloquio Internacional Freie Universität Berlin 7-9 junio*. Editadas y elaboradas por Gisela Beutler y Alejandro Losada. Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1981.
4. *Op. cit.* pp. 93-94.
5. *Op. cit.* p. 1.

en el marco de una publicación sobre lírica y pintura vanguardista, la pertenencia de estos dos poetas a este movimiento. Más concretamente, se preguntaba en qué sentido intelectuales no europeos hicieron suyos los problemas de la vanguardia europea, los elaboraron independientemente y les otorgaron forma con características expresivas particulares<sup>6</sup>. Janik planteaba la pregunta a una de las tantas respuestas dadas a este problema y que por ejemplo Michael Hamburger en su libro *La dialéctica de la lírica moderna*<sup>7</sup> enunciaba de esta manera: “A pesar de todas las diferencias entre las tradiciones y las peculiaridades nacionales que hasta ahora han influido la creación en los poetas, ‘lo moderno’ en la lírica moderna es un fenómeno internacional”. El mismo Hamburger dedicaba unas páginas, en su estudio, a Vallejo, bajo el título de *La nueva abstinencia*<sup>8</sup> (alusión al conflicto entre el yo poético y el yo empírico que sustenta todos sus planteamientos). Naturalmente ligado a este orden de cosas se presentaba también el problema de la “universalidad” o de los elementos “regionales” en la obra de Vallejo. Alberto Escobar escribía en el epílogo a su libro *Cómo leer a Vallejo*<sup>9</sup> que en su poética estaría entrañado el sentido dialéctico de la historia universal y, consecuentemente la agresión fascista a la República Española y la inminencia de su caída, así como la trascendencia de tales eventos para la humanidad nutrirían de sustancia e inspirarían su libro final. Y Américo Ferrari sostenía que Vallejo sería un poeta comprometido, pero comprometido mucho más allá, y desde mucho más acá, de las circunstancias históricas a las que en tanto hombre de su época, pudo adherir en un momento dado<sup>10</sup>. Así nos encontramos con que ambas afirmaciones no pretenden sino resaltar esos méritos de “universalidad” desde posiciones distintas. Escobar practicaría en su comentario una historización sin haber elaborado ese proceso; Ferrari intentaría sacar al poeta de la historia para llevarlo a un planteamiento ontologizante. En el otro polo nos encontramos, empero, también con opiniones que se mueven dentro de este marco de problemas. Por ejemplo, Rubén Barreiro Saguier<sup>11</sup> habla de la condición de mestizo y escritor “colonizado” de Vallejo: Paoli<sup>12</sup>; del carácter especial del indigenismo en Vallejo y Fernando Alegría comenta que Vallejo fue un hombre que vivió su vida en la Corte sin cambiar esencialmente la imagen que traía de

6. Dieter Janik. “Vicente huidobro und César Vallejo: Zwei Aussenseiter der europäischen Avantgarde aus Spanischamerika”. En: Rainer Warning und Winfried Wehle. *Lyrik und Malerei der Avantgarde*. München, Wilhelm Fink Verlag, 1981. pp. 193-209.
7. Michael Hamburger. *Die Dialektik der modernen Lyrik*. München, List Verlag, 1972. p. 7.
8. *Op. cit.* pp. 298-303.
9. Alberto Escobar. *Cómo leer a Vallejo*. Lima, P.L. Villanueva Ed., 1973. p. 329.
10. Américo Ferrari. *El universo poético de César Vallejo*. Caracas, Monte Avila Editores, 1974. p. 22.
11. Rubén Barreiro Saguier. “César Vallejo y el mestizaje cultural”. En: *Seminaire César Vallejo*. Poitiers, Centre de Recherches Latino Americaines, 1973. II- Travaux de Synthèse. pp. 7-18.
12. Roberto Paoli. “El indigenismo de César Vallejo”. En: Angel Flores. *Aproximaciones a Vallejo*. New York, Las Americas Publishing co., 1971. Tomo I, pp. 189-192.

su provincia andina y que para explicar los absurdos que le mataron, no echó mano de lo que pudo aprender en las academias europeas, de esta manera el ojo y el pensamiento suyos siguieron siendo mestizos y no los disimuló ni los negó jamás<sup>13</sup>. Pero todavía estos problemas presentan nuevos matices cuando se considera la poesía vallejana. Uno de los problemas que la crítica ha enfrentado es aquél de la existencia de dos Vallejo, el que escribe en el Perú, el que escribe en Europa. Escobar, para mencionar un caso, se ha preocupado por defender la existencia de un solo Vallejo en su comunicación al Coloquio berlinés arriba mencionado<sup>14</sup>. Sin embargo el asunto radica en preguntarse si la crítica ha planteado al caso Vallejo las preguntas correctas. ¿Qué importancia puede tener el concepto de “universalidad” o “continuidad” en el caso Vallejo? Uno se podría preguntar todavía más maliciosamente por aquello que se esconde tras tales juicios. La historia de la recepción vallejana está todavía por hacerse. Lo que estas páginas, sin embargo, pretenden es tomar la obra de Vallejo como un todo y entenderla como praxis social, como “comportamiento” social, y en base a ello formular algunas hipótesis de trabajo. En este sentido van a quedar de lado consideraciones filológicas, ya que en el estado en que nos encontramos (conocimiento parcial de la obra, imposibilidad de un orden certero para los poemas póstumos, etc.) muchos de estos problemas parecen insalvables. Por el contrario, estas líneas pretenden confrontarse con la pregunta: ¿qué sucede con un escritor que venido de la periferia hace la experiencia de la metrópoli? Para ello queremos practicar primero en excursu un ejercicio comparativo que pueda hacer resaltar algunas similitudes y diferencias, rasgos característicos que destacan en el caso de Vallejo.

## 2. Excurso comparativo

En este acápite queremos pasar revista a los casos Carpentier, Césaire y César Moro que tienen en común muchos elementos. Vamos a relievare en cada uno de estos casos la experiencia europea y sus consecuencias.

### 2.1 Alejo Carpentier

Carpentier hace su primera experiencia novelística en los marcos del nativismo. Como él mismo ha reconocido, ésta fue un intento frustrado en relación a lo que perseguía, es decir, pintar lo profundo, verdadero y universal de ese mundo; esto, sin embargo, había quedado fuera de sus consideraciones y observaciones, se le había escapado el animismo del negro campesino de entonces, las relaciones del negro con el bosque, ciertas prácticas iniciáticas que le habían sido disimuladas por los oficiantes con una desconcertante habilidad<sup>15</sup>. Por ese en-

13. Fernando Alegría. “Las máscaras mestizas”. En: Angel Flores. *Op. cit.* Tomo I, pp. 193-210.

14. Alberto Escobar. “Lecturas de Vallejo: mitificación y desmitificación”. En: *Coloquio Berlin*. pp. 19-40.

15. Alejo Carpentier. “Problemática de la actual novela latinoamericana”. En: *Tientos y Diferencias*. Bs.As. Ed. Calicanto, 1967. p. 12.

tonces (la anécdota es bastante conocida) Carpentier había pasado unos meses en prisión por firmar el *Manifiesto minorista* y gozaba de libertad bajo caución. Robert Desnos pasa por Cuba a un congreso de Prensa Latina, le presta pasaporte y documentos para embarcarse a Francia. En 1928 está en París y a través de Desnos conoce a Breton quien lo invita a colaborar en *La Revolution Surréaliste*. Carpentier participa en las actividades de este movimiento con algunos textos. En 1930 se presentan las primeras disidencias serias. Se escribe un texto, *Un cadavre*, que Desnos y Carpentier firman contra Breton. Este había publicado a finales de 1929 un segundo manifiesto condenando cierto orden de “desviaciones” (demasiada complacencia hacia sí mismo, en Desnos; abstencionismo social, en Artaud y Masson; pasaje incondicional a la actividad política, en Gérard y Naville). Luego viene el “escándalo del Maldoror” que Carpentier reseña en un artículo para la revista *Carteles* de la Habana<sup>16</sup> y el “affaire Aragon” por la participación de éste en la segunda Conferencia Internacional de Escritores Revolucionarios en Kharkov, el pronunciamiento contra el troskismo y el surrealismo, la publicación del poema *Front rouge*<sup>17</sup>. Carpentier está en el grupo disidente, pero un primer arreglo de cuentas con este movimiento se encontrará recién en el prólogo a *El reino de este mundo*. Allí se encuentran afirmaciones como las siguientes: “Pero a fuerza de querer suscitar lo maravilloso a todo trance, los tauturmos se hacen burócratas” o “. . . de ahí que lo maravilloso invocado en el descreimiento —como lo hicieron los surrealistas durante tantos años— nunca fue sino una artimaña literaria, tan aburrida, al prolongarse, como cierta literatura onírica ‘arreglada’, ciertos elogios de la locura, de los que estamos muy de vuelta”<sup>18</sup>. Es interesante señalar que de este confrontarse críticamente con el surrealismo saldría el concepto de lo real maravilloso que ha tenido tanta fortuna en la literatura latinoamericana. Sin embargo, la confrontación con el surrealismo no acabará en ese prólogo; ella es, por el contrario, un elemento constitutivo de la producción carpenteriana y recorre prácticamente todas sus obras. Uno podría leer su siguiente novela, *Los pasos perdidos*, como un nuevo arreglo de cuentas, pero esta vez no sólo con el surrealismo, sino también con la idea de lo real maravilloso. La figura de Mouche es descrita, en esta novela, varias veces de esta manera: “. . .mi amiga, que mucho creía en las videntes de rostro velado y se había formado intelectualmente en el gran baratillo surrealista”<sup>19</sup>. El narrador mismo, por otra parte, nota al final de la peripecia que su búsqueda es inútil, irreparable, que ese mundo maravilloso no es para él y que es el punto de vista quien lo

16. Emir Rodríguez Monegal. “Lo real maravilloso en *El reino de este mundo*”. En: *Ase-dios a Carpentier*, selección y nota preliminar de Klaus Müller-Bergh. Santiago de Chile, Ed. Universitaria, 1972. pp. 100-132.

17. Gérard Durozoi y Bernard Lecherbonnier. *Le Surréalisme*. París, Librairie Larousse, 1972. pp. 50-57.

18. Carlos Rincón: “La poética de lo real —maravilloso americano”. En: *Alejo Carpentier*, serie Valoración múltiple. La Habana, Casa de las Américas, 1977. pp. 123-177. Cf. también C. Rincón. “Antes de lo real-maravilloso americano, Le merveilleux”. En: *Eco* n. 220. Bogotá, 1980. pp. 417-441.

19. Alejo Carpentier. *Los pasos perdidos*. Barcelona, Ed. Bruguera, 1982. p. 27.

crea; los personajes que de verdad le pertenecen no poseen esa perspectiva. Así afirma al final de la búsqueda: “. . . falta ahora saber si no seré ensordecido y privado de voz por los martillazos del Cómitre que en algún lugar me aguarda. Hoy terminaron las vacaciones de Sísifo”<sup>20</sup>. Pero todavía en una obra tardía se puede encontrar esta confrontación. Por ejemplo el personaje José Antonio le dirá a Vera en un pasaje de *Consagración de la primavera* situado en la Habana pre-revolucionaria y utilizando los conceptos del prólogo al *Reino*. . . (es de notar que la caracterización de este personaje es más bien negativa): “Aquí el surrealismo se da en su estado bruto” —me respondió (narra Vera): ‘No hay que suscitarlo, no hay que buscarlo (. . .) Se nos presenta así, sin previo aviso, con la fuerza de una revelación’”<sup>21</sup>. Por otra parte, se lee también en esta novela el tratamiento irónico y crítico a la revista VVV que publicaba Breton en su exilio newyorkino: (la revista) “. . . aunque con algunas geniales ocurrencias de Duchamp y la revelación de *La jungla* de mi compatriota Wilfredo Lam, me devolvían a un ámbito dejado atrás cuando había partido para la guerra de España”<sup>22</sup>. Aquí y en toda la novela el contrapeso crítico cae en la guerra civil española, la revolución rusa y la revolución cubana, y con ello nos encontramos en el otro gran tema que recorre la obra carpenteriana, el tema de la historia, del hacer político en la historia. Piénsese en *El reino*. . ., en *El siglo*. . . en *El acoso*. Uno puede preguntarse ahora en qué marco de problemas se ha movido la producción de este autor, respuestas a qué problemas han pretendido ser sus obras, quiénes han sido los receptores de estas obras. Planteando las cosas en otro términos. ¿Por qué tematiza un autor cubano la historia de la revolución haitiana, la secuela de movimientos revolucionarios en las Antillas, la validez o invalidez de la vanguardia entendida en su sentido histórico-artístico, la guerra civil española?

## 2.2 Aimé Césaire

Nacido en 1913 y con 18 años llega Césaire a París. Lo que deja atrás es un circuito que será después el habitual para el intelectual martinicano: infancia en alguna pequeña ciudad o aldea, estudios secundarios en Fort-de-France, en el Liceo Schoelcher, beca para proseguir estudios en Francia (uno puede leer el relato de esta trayectoria en la novela *La rue Cases-Negres* de Joseph Zobel<sup>23</sup>). Por lo demás, ésta habría sido la trayectoria de Frantz Fanon y Edouard Glissant, ambos alumnos de Césaire en el liceo mencionado cuando éste se encontraba de vuelta en la Martinica y se ganaba la vida como maestro. Además dejaba atrás todo el movimiento exotista regionalista, uno de cuyos ejemplos era la antología de René Bruneville, *Fleurs des Antilles*, impreso con ocasión de la Exposición Universal en 1900, y de la que se elogiaba la fluidez y el dominio del metro y del

20. *Op. cit.* p. 279. Una interpretación de esta novela en este sentido puede leerse en Dario Puccini. “L’evasione impossibile: note su ‘Los pasos perdidos’ die Carpentier”. En: *Letterature d’America*. Anno I, n. 1. 1980.

21. Alejo Carpentier. *Consagración de la primavera*. Madrid, Siglo XXI, 1978. p. 336.

22. *Op. cit.* p. 273

23. Joseph Zobel. *La rue Cases-Négres*. Paris. Présence Africaine. 1974.

ritmo, la elegancia y la hermosa imagen idílica que se presentaba de la isla; dejaba atrás también el discurso de la aristocracia *beké*, cuyo representante mayor, Saint-John Perse, hacía la epopeya de la colonización o escribía desde la perspectiva del señor (*Images a Crusoë, Eloges, La Gloire des Rois, Anabase*)<sup>24</sup>. Césaire mismo ha declarado una vez que todo empezó para él en París: “laissons mon enfance, elle n’a pas d’importance pour moi. Tout a vraiment commencé lorsque j’ai décidé de faire l’agregation des lettres a Paris”<sup>25</sup>. Allí va a entrar en contacto con otros antillanos y africanos. Para entonces existían algunas publicaciones como la *Revue du monde noir* que publicaba el haitiano Dr. Sajous y la martinicana Mlle. Nardal y la revista *Légitime défense*. Césaire va a tomar en relación a estas revistas una posición más bien crítica y junto con Senghor y Damas fundará la revista *L’Etudiant noir* (1931) donde aparecerá por primera vez la expresión *negritud*. Esta publicación pretendía ser “un journal corporatif et de combat avec pour objectif la fin de la tribalisation, du système clanique en vigueur au Quartier Latin. On cessait d’être un étudiant essentiellement martiniquais, guadeloupéen, guyanais, africain, malgache, pour n’être plus qu’un seul et même étudiant noir. Terminée la vie en vase clos”<sup>26</sup>. Unidas a estas publicaciones se encontraban las preocupaciones por el marxismo y las lecturas de autores pre-surrealistas (Rimbaud, Lautréamont). En 1939 publica *Cahier d’un retour au Pays natal* donde trata de arreglar cuentas con su origen antillano, con la lengua francesa, a la vez que se contextualiza. El libro es la expresión del negro prisionero en su isla o prisionero en el exilio, que busca afirmarse. Preguntado algunos años después sobre la significación de la negritud, Césaire respondió, situando este movimiento en su momento histórico, de la siguiente manera: “je reste attaché à une certaine negritude (...) mais qui est étrangement simple, á credo vraiment minimum qui consiste a dire tout simplement que je suis Nègre et que je le sais, je suis Nègre et je me sens solidaire de tous les autres Nègres, je suis Nègre et je considère que je relève d’une tradition et que je dois me donner pour mission de faire fructifier un héritage”<sup>27</sup>. Es en este sentido, en este proceso de contextualización, que aparece la consideración de África y la América del norte negra. Césaire emprende el regreso a la Martinica en 1939, poco antes de que estalle la guerra. Es el período de la fundación de la revista *Tropiques* (publicación que será suprimida por el gobierno de Vichy actuante en la isla) y del encuentro con Breton que pasa por la Martinica y descubre muchos de sus planteamientos realizados en los poemas de Césaire. Sobre este asunto del surrealismo en Césaire y en la poesía negro-africana se ha escrito mucho. Senghor, por ejemplo, le ha dedicado varias páginas tratando de establecer una diferencia entre el surrealismo europeo y eso que él llama también surrealismo, pero negro-africano. El afirma

24. Jack Corzani. *La littérature des Antilles-Guyane Françaises*. Fort-de-France, Desormeaux, 1978. Tome II.

25. M. Ngal. *Aimé Césaire, un homme à la recherche d’une patrie*. Dakar Abijan, Les nouvelles Editions Africaines. 1975. p. 17.

26. Citado por Ngal. *Op. cit.* p. 60.

27. L. Kesteloot y B. Kotchy. *Aimé Césaire, l’homme et l’Oeuvre*. París, Présence Africaine, 1973. p. 234.

que por oposición a aquél, que es empírico, éste sería más bien místico, pues la poesía africana “est d’abord sensuelle, profondément enracinée dans la subjectivité; elle transcende, cependant, ‘le cadre sensible’, pour trouver son sens et sa finalité dans le monde de l’ au-dela”<sup>28</sup>. Así a la imagen-ecuación del surrealismo se opondría la imagen-analogía de la poesía negro-africana, imagen surrealista, pero que presupone y manifiesta, a diferencia del surrealismo europeo, el universo jerarquizado de fuerzas vitales<sup>29</sup>. Uno puede tomar algunos poemas del libro *Les armes miraculeuses* (1946): *Tam-tam I*, *Tam-tam II*, *Batouque* a los que subyace una preocupación rítmica como sus títulos lo indican. Senghor ha señalado también, dentro de este deslinde que exponemos, al ritmo como un elemento definitorio de la poesía negro-africana. Así el poema *Batouque*, la significación de la palabra misma como su constante repetición, han sido explicados en tanto evocación encantatoria, la metáfora-tema del canto mágico que de ritmo deviene danza y de danza cuerpo y de cuerpo pueblo<sup>30</sup>. Y se ha insistido en este elemento como diferencial y definitivo: “cependant, l’image ne produit pas son effet chez le négro-africain si elle n’est pas rythmée. Ici, le rythme est consubstantiel a l’image; c’est lui qui l’accomplit, en unissant, dans un tout, le signe et le sens, la chair et l’esprit”<sup>31</sup>. Césaire mismo ha respondido varias veces al problema de su relación con el surrealismo, ha afirmado que este movimiento le suministró algo que por aquel entonces buscaba confusamente y, en este sentido, habría sido más una confirmación que una revelación, pues lo que buscaba era su expresión y el surrealismo era un instrumento que dinamitaba el francés, es decir, un factor de liberación. Explica Césaire: “j’ai raisonné de la manière suivante: je disais, bon, si j’applique le surrealisme a ma situation particulière, je peux faire appel aux forces inconscientes. Pour moi, c’était l’appel a l’Afrique. Je me disais: c’est vrai que superficiellement nous sommes françaises. On a été, n’est-ce pas, touché par le cartésianisme, par la rhétorique française, mais si on brise tout ça, si on descend aux profondeurs, on trouvera le nègre fondamental”<sup>32</sup>. Pero esta búsqueda del negro fundamental del primer momento experimentará una contextualización histórica y política. Césaire está desde el 39 de nuevo en la Martinica, se inscribe en el Partido Comunista Francés, visita Haití, viene la Departamentalización (1946), es elegido diputado por la Martinica a la Asamblea Nacional y en 1956 escribe su famosa carta a Maurice Thorez donde anuncia su retiro del partido. Entonces no se tratará ya de la negritud sino de la descolonización: la departamentalización ha desembocado en una nueva asimilación cuando fenómenos sociales, de raza, de nacionalidad no lo permiten: “mais je ne cesserai de répéter que l’argument de la ‘dimension’ ne vaut pas. Pas plus que ne valent les ricane-

28. L.S. Senghor. *Liberté I*. Paris, Editions du Seuil, 1964. p. 164.

29. *Op. cit.* p. 210.

30. Bernadette Cailler. *Proposition poétique, une lecture de l’oeuvre d’ Aimé Césaire*. Québec, Editions Naumann, 1976. pp. 79-81. Aimé Césaire. *Les armes miraculeuses*. Paris, Gallimard, 1970. pp. 50,51,62.

31. L.S. Senghor. *Op. cit.* p. 211.

32. René Desprestre. *Bonjour et adieu à la négritude*. Paris, Editions Robert Laffont, 1980. p. 70.

ments de Rosa Luxembourg au sujet de Monténégro, ou ceux de Kautsky aux dépens des 'maigres nationalités. éparésés dans les Balkans. Il faut s'en convaincre: il n'y a pas de 'nationalité maigre' ”<sup>33</sup>. Estos nuevos problemas que Césaire tiene que afrontar lo llevan a echar mano de otros géneros. Ya en 1950 había escrito un ensayo, *Discours sur le colonialisme*<sup>34</sup>, donde había arreglado cuentas con el discurso colonial en Renan, Roger Caillois, Lévy-Bruhl. Ahora en los 60 escribe un estudio histórico sobre la figura de Toussaint-Louverture y la independencia haitiana, “la première de toute les nations noires”<sup>35a</sup>. Luego vienen sus tres obras de teatro. *La tragédie du roi Christophe* (1963), retoma el tema de la revolución haitiana pero desde la perspectiva de cómo construir una nación una vez que se ha logrado la independencia. *Une saison au Congo* (1966) analiza los roles de Lumumba y Mobutu en el proceso de independencia congolés, los roles del político visionario idealista y del militar interesado. *Une tempête* (1969)<sup>35b</sup> es una adaptación para teatro negro de la obra de Shakespeare *The tempest* donde se describe la actual situación del colonialismo y sus mecanismos. Pues bien, si volvemos a las preguntas que planteábamos con el caso Carpentier, algunas de ellas las responde el caso Césaire. Con éste aparece, sin embargo, la pregunta por el receptor de estas literaturas. ¿Quién recepciona las obras de Césaire? Mencionemos *La tragédie du roi Christophe*. El texto fue publicado por la casa editora Présence Africaine con sede en París en 1963. En 1964 fue estrenada en el festival de Salzburgo, al año siguiente en el Odeon, luego en Berlín, Bruselas, en la Bienal de Venecia, en Dakar en el Festival de Artes Negras, en la Exposición Internacional de Montreal, en Yugoslavia, en el Piccolo Teatro de Milán<sup>36</sup>. Mencionemos que uno de los más importantes análisis sobre *Cahier*. . . fue publicado por Les Nouvelles Editions Africaines en 1978 en Dakar. Y la Antología de poesía negra en lengua francesa, donde se publicaron algunos fragmentos de este libro, lleva un extenso prólogo de Sartre con el título de *Orphée noir*<sup>37</sup>.

### 2.3 César Moro

¿Quién recepciona la obra de César Moro? Es un dato conocido que toda su actividad literaria, digamos, su “comportamiento”, estuvo enmarcado en el mo-

33. Aimé Césaire. “Les Antilles et la problème antillais”. En: *Aimé Césaire*. Presentation par Lilyan Kesteloot. Paris, Pierre Seghers éditeur, 1962. pp. 186-196.

34. Aimé Césaire. *Discours sur le Colonialisme*. Paris, Présence Africaine, 1955.

35a. Aimé Césaire. *Toussaint-Louverture*. Paris. Présence Africaine, 1961. p. 300.

35b. Aimé Césaire. *La tragedie du roi Christophe*. Paris, Présence Africaine, 1963. *Une saison au Congo*. Paris, Editions du Seuil, 1966. *Une tempête*. Editions du Seuil, 1969. Sobre el teatro de Césaire se puede consultar los siguientes libros: Rodney Harris. *L'Humanisme dans le théâtre d' Aimé Césaire*. Ottawa. Editions Naamann, 1973; Clement Mbom. *Le théâtre d' Aimé Césaire*. Paris, Editions Fernand Nathan, 1979. Claudia Klaffke. *Kolonialismus im Drama: Aimé Césaire*. Dissertation Inagural. Berlin, 1978.

36. Aimé Césaire. *La tragedie du roi Christophe*. Paris, Présence Africaine, 1963. p. 8.

37. L.S. Senghor. *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*,

vimiento surrealista y que fue a través de ese marco que alcanzó su expresión poética. Tomemos sin embargo el poema *Adresse aux trois règnes* del poemario *Le château de Grisou* (1943) que pareciera poder fungir de poética. Nos encontramos ahí con un yo (en ningún caso el empírico que lleva el nombre de Alfredo Quíspez Asín) que elabora un discurso sobre su discurso, y un discurso que enuncia un receptor muy amplio, pero que va restringiendo cada vez más: “Je parle aux trois règnes/ Au tigre surtout/ Plus susceptible de m’entendre. . .” y todavía una delimitación: “Au vent que ne se situe aucun des trois règnes/ (. . .) Je parle aux sourds aux oreilles tuméfiées/ Aux muets plus imbéciles que leur silence impuisant”; pero inmediatamente la restricción expresada en otro sentido, es decir, a quienes no habla, de quienes huye: “Je fuis les aveugles car ils ne pourront me comprendre/ Tout le drame se passe dans l’oeil et loin du cerveau”. Finalmente una delimitación todavía mayor: “Je parle a mes amis lointains dont l’image trouble/ Derrière un rideau de vacarme de cataractes/ M’est chère comme un espoir inaccessible”. Este mismo poema nos informa todavía de qué habla este yo poético: “Je parle d’un certain enchantement incompréhensible/ D’une habitude méconnaissable et irréductible/ De certaines larmes sèches/ Qui pullulent sur face de l’homme. . .” Y ¿qué lenguaje emplea?: “Pour la terre il faudrait parler un langage de boue/ Pour l’eau un langage de ventouse/ Pour le feu serrer la poésie dans un étau et fracasser la crâne atroce des églises”<sup>38</sup>. En *Miroir ardent*, poema fechado en 1953 y recogido junto a los últimos que escribió encontramos algunos elementos que complementan los hasta ahora ya expuestos. La oposición se presenta entre un ayer y un hoy (tenemos en cuenta los diez años de diferencia y el aspecto crítico de estos versos): “Si je me souviens/ ce n’était pas la voix/ ni cette fureur ni ce mur lisse/ Il y avait le paysage au fond du paysage/ par où les lacs de ta patrie rejoignent/ ces courants sensibles au visages du coeur/ Mais a present tout dort d’un mauvais songe/ les mots de fer/ les pierres n’ont plus le coeur chaud/ la nuit s’affale sous des bijoux de chaînes/ Le ciel est gris/ toute fenêtre close sur l’esprit/ l’odeur insupportable/ le grésillement imbécile des automates/ qui peuplent aujourd’hui la vie/ des mots des bribes des lambeaux/ où la pensée ne brûle/ alors que plus jamais/ ne cessera-t-on d’entendre les noms maudits/ toujours les mêmes associations d’idées/ les mêmes mots-leviers/ continueront de jouer/. . . (los subrayados son nuestros)<sup>39</sup>. Entre este “enchantement incompréhensible” de 1943 y este “les mêmes associations d’idées” se encuentra el cambio de actitud de Moro en relación al surrealismo como veremos mas adelante. Pero lo que ahora nos interesa aislar son algunas palabras cargadas especialmente de sentido. Tomemos otro poema de la colección del 43, *Etoile filante*, donde el tema de la noche se presenta unido al de la palabra: “O nuit libre à toi/ A jamais ô parole”<sup>40</sup> y el últi-

precédée de “Orphée noir” par Jean-Paul Sartre. Paris, Presses Universitaires de France, 1969. El estudio sobre *Cahier*: Zadi Zaourou. *Césaire entre deux cultures*. Abidjan-Dakar, Les nouvelles Editions Africaines, 1978.

38. César Moro. *Obra poética*. Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1980. p. 108 y ss.

39. *Op. cit.* p. 234

40. *Op. cit.* p. 94.

mo poema que trae la *Obra poética*, fechada en 1955, cuyos últimos versos sirven de contrapunto a los que se acaban de citar: “Reviens-moi fantôme de mes nuits. Revois-moi que je me trouve”<sup>41</sup>. Una de las comprobaciones que la sola lectura de los poemas permite (marcadamente los de los libros iniciales) es que se trata de poesía amorosa. Si uno revisa la colección *La tortuga ecuestre*, no hay casi poema que no confronte un *yo* y un *tú* de alguna forma. Este *tú* es múltiple, imaginario, deseado, mentado por su nombre como en el texto compuesto con la frase “ANTONIO es. . .”, inexistente como en *El mundo ilustrado*. Este *yo* y *tú* tienen como escenario la noche: “Y la noche se abre a tu paso” (*Vienes en la noche con el humo fabuloso de tu cabellera*); “Con tus labios elásticos de planta carnívora/ con tu sombra que intercepta el ruido/ Demonio nocturno/. . .” (*La leve pisada del demonio nocturno*); “El amor en la noche” (*Cartas I*). Y es esta relación amor-noche que gana a la palabra, la poesía. La poesía es el relato de esa aparición del *tú* y *yo*, un momento privilegiado, la aparición del encanto incomprensible, de la “maravilla” de los surrealistas. Es muy interesante comprobar cómo la técnica del automatismo facilitada por un procedimiento anafórico, frecuentísimo en los primeros libros, elabora esta temática. En este sentido se pueden ver los poemas *El humo se disipa* (“Tu aliento. . .”), *El fuego y la poesía* (“Amo. . .”), *Varios leones al crepúsculo lamen la corteza rugosa de la tortuga ecuestre*, donde, cosa extraña, la ausencia del *tú* salta a la vista y donde la estructura del poema está construida a base de circunstanciales interminables del tipo “en el. . .” para acumular luego frases nominales sin verbos principales y donde lo más chocante es la aparición del *yo* en verbo finito y en oración subordinada: “escupo”. Otro ejemplo similar es el poema *A vista perdida*. Este mundo de la poesía, mundo nocturno, mundo del *tú-yo*, se matiza mucho en *Le château de Grisou*, aquí el mundo de la poesía es un otro mundo, como Coyné ha escrito<sup>42</sup> y como el mismo Moro hablando de Eguren ha afirmado: “Eguren fue el Poeta, en su acepción de ser perdido en las nubes, de no tener nada que decir, ni hacer, ni ver fuera de la Poesía<sup>43</sup>”; ya no es tanto el mundo del amor apasionado sino uno más sosegado, léase *Voyage de la lumière* o *Au fond du temps*: “Si je pouvais fermer les yeux/ Le monde inachevé quel souvenir/ La pluie battante quel souvenir/ Mais tu guettes grande déchirure/ A forme d’oubli/ A forme dentelée d’hypnose/ Pour une meilleure lumière/ Je guerroye/ Amertume/ Par un mortel oubli je suis servi”, mundo más sosegado, pero más amargo, un otro mundo que se deja penetrar de elementos negativos. En *Comptes à régler* aparece más claramente la dualidad entre el mundo deseado y el vivible que se quisiera olvidar, el último verso reza: “Si je voulais vivre ce ne serait pas sur cette île” y si saltamos un poco hasta los poemas de los 50 se leerá: “Mon ambition est de ce monde mais pas du vôtre” (*Il faux porter*). Pero hablando todavía de los procedimientos anafóricos, es de observar que éstos vuelven a aparecer en poe-

41. *Op. cit.* p. 252.

42. César Moro. *Los anteojos de azufre*. Prosas reunidas y presentadas por André Coyné. Lima, Ed. San Marcos, 1958. p. 2.

43. *Op. cit.* p. 62.

mas más tardíos como en algunos de *Amour à mort* (1949-1950), lo que significa una vuelta al tema de la intensidad amorosa y al mundo de la “maravilla”, aunque ésta ya no sea frecuentemente descrita en los últimos años del poeta. La relación de Moro con el surrealismo ayuda también a explicar este hecho. Coyné opina que “convendría distinguir en la trayectoria de Moro dos épocas, la primera que podríamos llamar surrealista, en el sentido de adhesión a un grupo determinado; la segunda, sin calificación definida, desde que el poeta, inadaptado al mundo circundante porque secretamente adaptado a otro mundo, lleva una personal existencia. . .”<sup>44</sup>. Ricardo Silva-Santisteban escribe: “su abandono del superrealismo llevó a Moro hacia una escritura más libre (...) en la que el sentido plástico cede ante el significado del sonido”<sup>45</sup>. En un poema de *Le château de grisou* nos habla Moro: “De trop t’avoir fixé ô pierre/ Me voilà dans l’exil/ Parlant un langage de pierre/ Aux oreilles du vent/ . . .” (*Pierre mère*). El tema del exilio, el llegar a la palabra y el surrealismo son asuntos enlazados entre sí en el caso de Moro. Nacido en 1903, estudios con los jesuitas, en 1925 viaja a París: contacto con los surrealistas, colaboración y participación en el movimiento. Después de 9 años regresa a Lima y permanece allí entre el 34 y el 38. La actividad que realiza en esta ciudad, además de ganarse la vida enseñando francés, es organizar exposiciones de pintura, escribir pequeños textos divulgatorios del surrealismo y críticas de la situación cultural local como *Los anteojos de azufre* o la polémica contra Huidobro en *La bazofia de los perros*<sup>46</sup>. En 1938 está en México, permanece diez años en ese país. Su llegada coincide con la estadía de Breton. Se organiza una Exposición Internacional del Surrealismo (1939), Moro escribe la presentación y arremete contra los traidores al movimiento como Aragon. En Lima se publica la revista *El uso de la palabra* que llegará a tener un solo número y cuyos editores son Westphalen y Moro. Este último escribía en dicha revista: “En 1925 sitúan los surrealistas el fin de la era cristiana. *El uso de la palabra* quiere recordar que estamos en 1939”<sup>47</sup>. En el mismo número arremete contra el flamante indigenismo en pintura y contra el partido comunista francés, Romain Rolland, Barbusse y Stalin. Es digno de notar que la mayoría de sus libros fueron escritos en esos diez años: *La tortuga ecuestre* (1938-1939), *Le château de grisou* (1939-1941), *Lettre d’amour* (1942), *Pierre des Soleils* (1944-1946). Todavía estando en México (1944-1945) vendrá su confrontación con el surrealismo. Hay un texto de 1944 que no se llegó a publicar y que a propósito de la aparición del número 4 de VVV tocaba los siguientes temas: “Puede parecer más que osada, insolente, nuestra empresa de aclarar posiciones a un movimiento de tal envergadura, de prestigio tal como el surrealismo. Durante muchos años constituyó nuestra razón de ser con la luminosa ceguera que da el amor entrañable. Nunca hubiéramos soñado siquiera que un día deberíamos oponer serias objeciones y manifestar nuestro desacuerdo severo con el surrealis-

44. *Op. cit.* p. 2.

45. César Moro. *Obra poética*. p. 43.

46. César Moro. *Los anteojos de azufre*. p. 12

47. *Op. cit.* p. 15 y ss.

mo". Moro le reprocha no llegar hasta las últimas consecuencias en la aplicación del psicoanálisis, haber perdido rigor y lucidez y que muchas actitudes devienen oportunistas. Aclara que no se trata de animadversión o espíritu de singularización pues "sabemos lo que debemos al surrealismo, sabemos aún que nuestra expresión en el terreno poético le debe más que mucho al surrealismo"<sup>48</sup>. Al año siguiente reseña el libro de Breton *Arcane 17* de manera bastante crítica y decepcionada, lo encuentra una manifestación de retórica, oficio y preciosismo que parece que se hubiera escrito por encargo<sup>49</sup>. Desde esta fecha se inicia su alejamiento. Todavía polemiza contra Diego de Rivera en una nota inédita del 47, colabora en *Las moradas*, revista que Westphalen publica en Lima a partir de ese mismo año y en el 48 regresa a Lima donde vivirá sus últimos 8 años de vida. Antes de partir de México concede una entrevista y señala que su vida queda adherida a México, a los amigos que allí tuvo (Paalen, Eva Sulzer, Vásquez Amaral, Agustín Lazo, Xavier Villaurutia, Benjamín Péret), arremete contra la abominable crónica roja, la canalla intelectualoide, Sabogal, Rivera, Orozco, Siqueiros. Ya en Lima escribirá *Amout à mort* (1949-1950), *Trafalgar Square* (1953) y los últimos poemas. La última mención al surrealismo aparecen en un texto que debió ser la presentación de una muestra surrealista traída por *L'Etoile Scellés*, una galería parisiense, que no se publicó (1954). En cuanto a los poemas escritos a partir del 48, hay muchos ejemplos, como *Coiffer le plat*, que testimonian que el marco dentro del cual se mueve Moro es todavía el surrealismo: la técnica anafórica tan propicia para la escritura automática, esa búsqueda de la "maravilla" a través de los encuentros lingüísticos inesperados. Naturalmente, ya lo ha mostrado el texto que citamos de los últimos poemas, *Miroir ardent*, hay un cansancio de las frases hechas, de la técnica aprendida, de la libre asociación de ideas (piénsese en la reseña al libro de Breton mencionada arriba) y una ausencia de amor que su último verso recogido manifiesta: "Reviens-moi fantôme de mes nuits. Revois-moi que je me trouve" (*Il faux porter*). César Moro llega a su expresión poética a través del surrealismo y sólo en la medida en que se integró a este movimiento. El hecho de su escritura en francés tiene como explicación decisiva, a nuestro parecer, la articulación a ese movimiento. Las razones que explican que la expresión y el "comportamiento" necesiten de tal articulación es una cuestión que el caso Vallejo permitirá responder para Moro, pero también para Césaire y Carpentier, descontado que estos puedan ser reductibles a un solo modelo.

### 3. La internacionalización en Vallejo

Se ha pasado revista a tres casos que pueden ser considerados bajo el rótulo de la internacionalización. En ellos nos hemos limitado a presentar hechos, obras, datos con cierto nivel de evidencia y para ello hemos utilizado propiamente dos variables: el contacto y encuadre en el surrealismo, por un lado; la articulación a un nuevo público a través de la tematización de problemas que trascien-

48. *Op. cit.* p. 59

49. *Op. cit.* p. 40.

den aquellos de su región de origen, por otro lado. El caso de Vallejo se presenta también dentro de este orden de problemas y permite, simultáneamente a manera de contrapunto, tener un acercamiento a los ya vistos.

### 3.1 *El espacio cultural heredado*

Vallejo abandona el Perú en 1923. Tiene 31 años y dos libros publicados: *Los heraldos negros* en 1919 y *Trilce* en 1922. ¿Qué cosa es lo que hasta ese momento ha acontecido? La infancia en Santiago de Chuco, luego Trujillo y la Facultad de Filosofía y Letras, el ganarse la vida como maestro, los contactos con los futuros fundadores del APRA (1915), el viaje a Lima (1918), el encuentro con Abraham Valdelomar, Eguren, González Prada. Entonces viene la visita a la madre y la acusación de incendiario que lo lleva a la prisión donde estará 112 días. Luego la publicación de *Trilce* y las escasas reacciones de estupor. Mencionemos la descripción de César Moro referente al “ambiente” poético de la época: “Por entonces, en Perú, el poeta era el cantor oficial de efemérides patrióticas o el bohemio que prostituía su inspiración, llamémosla así, enteramente banal y de almanaque, al alcance de los pilares de cantina, en una cualquiera de las numerosas y sórdidas trastiendas de *pulpería*”<sup>50</sup>. Un espacio, pues, para el desarrollo de una cultura alternativa no había aparecido o su estado era la clandestinidad: la revista *Amauta* será del año 26, los *Siete ensayos* de Mariátegui del 28 (recién en el 29 reunirá la revista *Amauta* en un volumen *Simbólicas, La canción de las figuras y Sombra* de Eguren, quien había publicado su primer libro ya en el 11 y el segundo en el 16), el APRA, que se conoce desde el 24 en México, se funda en el 30, en el 34 es reprimido y pasará a la clandestinidad. Uno puede todavía para este período aplicar los análisis que la última crítica ha elaborado sobre el proceso del romanticismo peruano<sup>51</sup>. Las líneas generales de estos análisis señalan una curva cuyo punto de arranque es un populismo ilustrado que elabora un proyecto liberal y pretende la modernidad del país en términos totalmente abstractos, mientras que su juego de acción se sitúa en un espacio social tradicional, articulado a los sectores dominantes oligárquicos que hacen naturalmente fracasar tal proyecto y llevan a una crisis de identidad a esta nueva generación liberal. El punto de llegada se constituye en un repliegue a un aristocratismo sentimental y a la elaboración del romanticismo como una cultura privada, intimista y cooptada: “En el Perú (. . .) parece darse un desencuentro entre los intelectuales modernizados y la sociedad nacional tradicional; pero, en vez de resolverse en una ruptura revolucionaria con la clase dirigente que la mantiene fijada en el pasado y aspirar a conquistar el poder para introducir la modernidad, se produce una represión que borra de la conciencia artística todo este horizonte”<sup>52</sup>. Así tenemos las figuras iniciales en este proceso: Pardo y Aliaga, Segura; luego Luis Benjamín Cisneros que representa el punto de llegada de este proceso

50. *Op. cit.* p. 62

51. Alejandro Losada. *La literatura en la sociedad de América Latina: Perú y el Río de la Plata 1837-1880*. Frankfurt/ M. Verlag Klaus Dieter Vervuert, 1983.

52. *Op. cit.* p. 28

que hemos mencionado y Ricardo Palma, romántico del primer momento que elaborará esa decepción y repliegue bajo la máscara de la ironía y lo burlesco que asumirá su distanciamiento y, curiosamente, su relación con la sociedad. Uno puede pensar un poquito después en los casos de Eguren y Martín Adán vueltos a la interioridad visionaria, mágica o metafísica. Pero ¿cómo se sitúan *Los Heraldos negros* y *Trilce* en este contexto? La crítica es más o menos unánime en el juicio de estos dos libros. En relación al primero se ha señalado el marco modernista en el que se mueve, donde la poesía debía ser exquisita, artificial, exótica, musical y, sin embargo, si HN está dentro de esta estética, aparece ya la personalidad y el rasgo vallejianos como por ejemplo en los poemas *Canciones de hogar* o *Truenos*<sup>53</sup>. Se ha señalado también que con este libro Vallejo se inscribe y al mismo tiempo arregla cuentas con esta corriente: “No hay un Vallejo modernista seguido de un Vallejo no modernista, sino coexistencia y conflicto entre ambos dentro de la misma obra, a menudo dentro del mismo poema”<sup>54</sup>. Por otra parte, se ha indicado los temas que recorren este poemario: la ausencia de Dios y el amor, la oquedad de los valores que inspiran la vida<sup>55</sup>, el no-saber<sup>56</sup>. En relación a *Trilce*, no hay tanto acuerdo en la interpretación de los poemas individuales como en los rasgos generales. En primer lugar está la recensión de Luis Alberto Sánchez el mismo año de la aparición del libro, en *Mundial*: “Y he aquí ahora, a un poeta brujo. A un poeta con cuyo libro lucho en vano, cada línea me desconcierta más, cada página aumenta mi asombro (. . .) César Vallejo ha lanzado un libro incomprensible y estrambótico (. . .) Pero ¿por qué habrá escrito *Trilce* Vallejo?”<sup>57</sup>. Esta pregunta y el significado del libro han sido aclarados de diversas maneras: como el fin de una ilusión, como el momento de crisis en que se patentiza la contradicción entre la romántica exaltación del yo y el desplazamiento del hombre del rol central en la creación, como una desmitificación de la poesía<sup>58</sup>. Además se ha subrayado el hermetismo, el rechazo de la armonía, la desaparición del yo, la ruptura de la sintaxis, la invención de términos, la utilización de recursos antipoéticos, el sinsentido, el absurdo<sup>59</sup>. Por otra parte se ha aislado los tópicos de la cárcel, de la imperfectibilidad, la inutilidad de la revuelta racional, la desestructuración, el volver a nombrar las cosas, el fracaso de los mundos ideales y los valores absolutos, la descomposición de la realidad idealizada<sup>60</sup>; para terminar definiendo *Trilce* como poesía “imperfecta”, es decir siem-

53. Angel Flores: “Antecedentes y consecuencias de ‘Los heraldos negros’”. En: A Flores. *Aproximaciones*. . . Tomo 2 p. 10.

54. Américo Ferrari. *Op. cit.* p. 231.

55. Alberto Escobar. *Cómo leer*. . . p. 83.

56. José Ignacio López Soria. “el no-saber”. En: A. Flores. *Aproximaciones*, tomo 2, pp. 13-16.

57. Citado por Georgette de Vallejo. “Apuntes biográficos sobre CV”. En: César Vallejo. *Obra poética completa*. Lima, Mosca Azul ed., 1974. p. 361.

58. Jean Franco. *Op. cit.* pp. 79-116.

59. Saúl Yurkievich. “En torno a *Trilce*”. En: *César Vallejo*. Edición de Julio Ortega. Madrid, Taurus ediciones, 1975. pp. 245-264.

60. Alberto Escobar. *Op. cit.* pp. 87-194.

pre abierta, como un libro construido por una voluntad de desmesura<sup>61</sup>. En suma, a estos juicios que hemos acumulado se los ha englobado bajo el rótulo de “vanguardia” diciendo que éstos eran los intereses y las metas de la vanguardia surrealista, expresionista, cubista, futurista. Así se podría decir utilizando las palabras de Césaire que *Trilce* habría dinamitado el lenguaje para lograr su expresión, planteando los problemas de la modernidad y de un golpe arreglando cuentas con la estética modernista anterior y con la concepción que ésta tenía del poeta y la poesía. Pero este libro, resultaría, como veremos más adelante, también un arreglo de cuentas con la “vanguardia” ya que Vallejo en adelante no querrá repetir esta experiencia o hacer de ella un programa<sup>62</sup>. Por el contrario, él intentará un nuevo camino y con ésto nos encontramos ya en Europa y desde 1923.

### 3.2 *El espacio cultural asumido*

Vallejo vivirá sus 18 años siguientes y últimos en Europa. No volverá a publicar en vida un nuevo poemario pero sí otros textos: en 1931 *El tungsteno* y *Rusia en 1931*; además tratará de colocar alguna de las obras de teatro que ha escrito, *Lock-out*, *Entre las dos orillas corre el río*, sin tener éxito. A través de dos textos inéditos, *Contra el secreto profesional* y *El arte y la revolución*, que fueron publicados en 1973 y escritos a finales de los veinte y principios de los treinta, nos enteramos de qué sucede con Vallejo y dentro de qué preocupaciones se está moviendo en estos años. *Contra el secreto profesional*, escrito más tempranamente (probablemente por los años de composición de *Poemas en prosa*) reúne una serie de textos donde se mezclan pensamientos a base de juegos dialécticos, preocupaciones socialistas, pequeños relatos con historias de temas bíblicos colocados en ambiente contemporáneo. El mismo título se sitúa en un contexto polémico<sup>63</sup>. En 1922 había publicado Cocteau un libro con el título de *Le secret professionnel* donde se elaboraba un código de comportamiento literario que suponía un cierto “angelismo: un desinterés, un egoísmo, una tierna piedad, crueldad, sufrimiento, pureza en la lujuria, mezcla de un gusto violento por los placeres de la tierra y desprecio por ellos, amoralidad inocente, etc”<sup>64</sup>. El texto de Vallejo, por el contrario, reflexionaba sobre el deporte en la sociedad socialista, sobre la superación de la concurrencia como principio y de la idea de campeón; sobre la materialidad de la filosofía y la religión; sobre la forma en que se ve y se debería ver la historia en la realidad; sobre la relación individuo sociedad. Se critica además la especialización, se presentan pequeños relatos de tesis y juegos con lo absurdo. El otro libro, *El arte y la revolución*, que está corrigiendo ya en 1932, es en realidad el libro donde está arreglando cuentas con el

61. Américo Ferrari. *Op. cit.* pp. 235-268

62. Dieter Janik. *Op. cit.* p. 206.

63. César Vallejo. *Contra el secreto profesional*. Lima, Mosca Azul ed., 1973.

64. José Miguel Oviedo. “Vallejo entre la vanguardia y la revolución”. En: *CV*, ed. de J. Ortega. p. 405.

surrealismo y con ciertas ideas sobre el arte que circulan en el marxismo de la época. Uno encuentra en este libro textos sobre el papel del intelectual, sobre la diferencia entre arte revolucionario, socialista, bolchevique, etc. Detengámonos un momento en el texto *Autopsia del superrealismo*. En él aparece la recepción de Vallejo de este movimiento, sus polémicas y quiebras internas. Vallejo critica el espíritu de cenáculo, el surgimiento de los ismos literarios como epifenómeno de la decadencia capitalista, la necesidad de estereotiparse en clichés y recetas, el trasfondo anarquista del superrealismo, su nihilismo. Hecho curioso de eclecticismo le parecería el acercamiento de este movimiento al marxismo, momento que coincidiría con su mayor significación social pues no habría sido antes otra cosa que una fábrica de poemas. Sin embargo este acercamiento no habría influido en su concepción ni en su manera de escribir (Vallejo afirma en otro texto: dime cómo escribes y te diré quién eres) y habrían seguido siendo los de antes: “Del pesimismo y desesperación superrealista de los primeros momentos (. . .) se hizo un sistema permanente y estático, un módulo académico (. . .) El pesimismo y la desesperación deben ser siempre etapas y no metas. Para que ellos agiten y fecunden el espíritu, deben desenvolverse hasta transformarse en afirmaciones constructivas”<sup>65</sup>. Vallejo ve en el segundo manifiesto de Breton y en el texto *Un cadavre*, que reseñamos en el caso de Carpentier, la declaración de defunción del movimiento y concluye: “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”<sup>66</sup>. Además agrega en nota a pie de página que Aragon y Eluard permanecen comunistas (recuérdese la recepción del affaire Aragon en Carpentier y Moro). Pero Vallejo se ocupa por otro lado del caso Maiakovski en un texto con el mismo título. Allí afirma que Maiakovski no es el más grande poeta soviético como se cree, a caballo entre el futurismo pre-revolucionario y su comunismo post-revolucionario programático, fue un “desaxé” y su obra y arte estuvieron más bien basados en fórmulas y no en la sinceridad afectiva y personal: “Maiakovski fue un mero literato, un simple versificador, un retórico hueco”<sup>67</sup>, ni poeta revolucionario ni reaccionario, su lucha interior habría neutralizado su expresión y su sensibilidad artística totalmente. Hablando todavía sobre la poesía nueva opina Vallejo que ésta no lo será porque tome palabras nuevas en uso sino porque esté basada en una nueva sensibilidad, simple, humana. Se puede discrepar de las opiniones de Vallejo o no, pero esto tiene acá poca importancia. Lo que interesa mostrar más bien es el campo de preocupaciones, es decir, con quién arregla cuentas, con quién se articula positivamente. Por ejemplo en el texto *Literatura proletaria* escribe: “Aún no se ha llegado en Rusia a un acuerdo tocante a la literatura proletaria. Los más no quieren darse cuenta que el arte proletario no es, en suma, sino el propio arte bolchevique. Una vez más, Lenin tiene aquí razón sobre Trotsky. . . y sobre Gorki”<sup>68</sup>.

65. César Vallejo. *El arte y la revolución*. Lima, Mosca Azul ed. 1973. p. 75

66. *Op. cit.* p. 79.

67. *Op. cit.* p. 109.

68. *Op. cit.* p. 60

En el texto *Poesía e impostura*: “Hacedores de símbolos, presentaos desnudos en público y sólo entonces aceptaré vuestros pantalones” y en nota: “. . .añadir que el ‘hacedor’ debe ser remplazado por el conductor de vida social y de dolor derivado del capitalismo. Giraudoux —arte por el arte. Artistas de evasión— Eguren, Westphalen”<sup>69</sup>. Refiriéndose a las obras de Valéry, Pirandello y Ortega y Gasset afirma que sus obras contienen una sensibilidad de gabinete<sup>70</sup>. En el texto *Los doctores del marxismo* habla de los marxistas fanáticos que creen que con Marx se acabó el conocimiento y opina, en nota, positivamente de Stalin que procura ir expandiendo estos conocimientos frente a la realidad cambiante. Todavía son mencionados el arte puro de Gris, Schönberg, Valéry; la postura crítica en relación a Huidobro: “No copia la vida, sino que la transforma, Huidobro; pero la transforma viciándola, falseándola”<sup>71</sup>; la *Línea general* de Eisenstein, *El cemento* de Gladkov, *La amapola* de Glier, las pinturas de Katsman, las opiniones de Rosa Luxemburgo sobre el arte y cómo los escritores bolcheviques contradicen tales opiniones<sup>72</sup>; etc. Si uno revisa en estos dos libros las menciones que aparecen sobre el Perú o Latinoamérica nos encontramos con un relato corto titulado *Lánguidamente su licor* cuya acción transcurre en la casa paterna y en la infancia<sup>73</sup>; una alusión a Mariátegui que opina sobre la continua elaboración de la técnica de Vallejo<sup>74</sup>; esta frase aislada colocada entre interrogaciones: “¿Quizá el tono indoamericano en el estilo y el alma?”<sup>75</sup>, frase de resonancias apristas; la mención crítica a Huidobro que transcribimos más arriba; una pequeña polémica contra Alfonso Reyes sobre la danza y un arte radical y otra mención a Reyes manifestando su rechazo a toda obra de tesis; la mención crítica a Eguren y Westphalen; una reflexión sobre la palabra América Latina, su uso y abuso<sup>76</sup> y una pregunta: “¿Sólo los indios sufren y no los cholos y hasta los blancos?”<sup>77</sup>. Toda esta enumeración de temas y confrontaciones que se ha reseñado tiene naturalmente su correlato. En los años veinte existía en el aire la noción de compromiso político que el intelectual debía asumir y Henri Barbusse, autor de la novela *Clarté*, había fundado el movimiento que llevaba ese nombre y era el abogado de tales ideas (los escritores latinoamericanos conocían estas ideas a través de su *Manifeste aux intellectuels* de 1927, Vallejo había traducido en 1931 su novela *L’Elevation* al español y Mariátegui en el Perú había publicado artículos de este movimiento). Por otra parte, Vallejo había visitado por primera vez la Unión Soviética en 1928 con la idea de permanecer allí algún tiempo, cosa que no resultó. Ya de regreso en París se constituye ese mismo año la célula marxis-

69. *Op. cit.* p. 63.

70. *Op. cit.* p. 85.

71. *Op. cit.* p. 13, nota.

72. *Op. cit.* p. 35.

73. César Vallejo. *Contra el secreto profesional*. p. 59.

74. *Op. cit.* p. 79.

75. *Op. cit.* p. 97.

76. César Vallejo. *El arte y la revolución*. p. 129.

77. *Op. cit.* p. 145.

ta-leninista peruana de París de la que forma parte, separándose del APRA con quién mantenía todavía algunas vinculaciones. Al año siguiente vuelve a viajar a la Unión Soviética. En 1930 renuncia a sus colaboraciones en *Mundial* y *Varietades* pues sus artículos empiezan a ser censurados, y viaja a España. Allí publica al año siguiente *Rusia en 1931* que alcanza tres ediciones, una segunda edición de *Trilce* con prólogo de Bergamín y salutación de Gerardo Diego, *El tungsteno* y sus traducciones de Barbusse (*L'Élevation*) y de Marcel Aymé (*La calle sin nombre* y *La yegua verde*). En 1932 está de nuevo en París y termina "Rusia ante el segundo plan quinquenal". En 1933 publica en la revista *Germinal* un largo reportaje en varias entregas sobre *¿Qué sucede en el Perú?*. En 1934-1935 está escribiendo *Hermanos colacho* o *Presidentes de América*, una sátira teatral con rasgos de farsa. En 1936 publica en *Beaux-Arts* "El hombre y Dios en la escultura Inca". Irrumpida la guerra civil española, colabora en los Comités de Defensa de la República y en diciembre viaja a España. Representa al Perú en el segundo Congreso Internacional de Escritores Antifascistas. En julio de 1937 se encuentra de nuevo en París. Es interesante señalar la trayectoria de estos Congresos pues da una idea de las preocupaciones de la época así como del grupo que lleva adelante estos eventos. A sugerencia de Maurice Thorez (quien fue mencionado en el caso Césaire por la *Carta a Thorez*), secretario general del Partido Comunista Francés, organiza Henri Barbusse un encuentro de intelectuales contra el fascismo en 1932 en Amsterdam-Pleyel. Al año siguiente Vaillant-Couturier funda la Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios de cuya revista *Commune* resulta ser director Louis Aragon, además de cabeza de la *Maison de la Culture*, centro cultural donde escritores de izquierda tomaban contacto con un nuevo público de obreros. Las discusiones por aquel entonces giraban en torno a si la formación de un frente de intelectuales contra el fascismo no estaba en contradicción con la lucha de clases, el tema de la libertad personal y la disciplina de partido (Breton, Eluard y Benjamín Peret son expulsados de tal Asociación en 1933). En 1934 en las confrontaciones con la Acción Francesa se funda el Comité de Vigilancia de los Intelectuales Antifascistas y tiene lugar también el Primer Congreso de Escritores Soviéticos donde toman parte Paul Nizan, Louis Aragon, etc. En 1935 en Francia se realiza el Primer Congreso de Escritores e Intelectuales Antifascistas con delegados de 38 países (Aldous Huxley, Heinrich Mann, Bertolt Brecht, Waldo Frank, Boris Pasternak, Ilya Ehrenburg). El nombre de Vallejo no está en la lista, pero él debió haber seguido todos los detalles y discusiones que se publicaban en *Commune*<sup>78</sup>. En *El arte y la revolución* se encuentran referencias como las siguientes: "Citemos a este propósito unas palabras del manifiesto de la Unión de Escritores Revolucionarios. . ."<sup>79</sup>; "Agruparse en un organismo o colectividad mundial, destinada a organizar, sobre una plataforma común (. . .) las actividades de todos los trabajadores intelectuales revolucionarios. Este organismo o colectividad existe ya: la Unión Internacional de Escritores Revolucionarios y el Bureau Internacional de los Ar-

78. Jean Franco. Op. cit. pp. 224-226.

79. C. Vallejo. *El arte*. . . p. 17.

tistas Revolucionarios. La sede de ambos organismos se halla en Moscú”<sup>80</sup>; “Copnez, delegado de la Internacional comunista ante el segundo Congreso Mundial de Escritores Revolucionarios decía. . .”<sup>81</sup>; “En una reunión de escritores bolcheviques, Kolvasieff me había dicho. . .”<sup>82</sup>. Al estallar la guerra civil española en 1936 Bergamín ayuda a fundar la sección española de la Alianza de Intelectuales para la Defensa de la Cultura y Alberti organiza recitales de apoyo en la radio y en el frente madrileño durante la defensa de la ciudad. A ambos conoce Vallejo de sus años en España (1930-1931). Se publica *El mono azul*, órgano oficial de la Alianza de Intelectuales donde colaboran Altoaguirre, Bergamín, Antonio Machado, Emilio Prados, Cernuda, Aleixandre. En París Vallejo es uno de los miembros fundadores de los Comités para la Defensa de la República Española (con Neruda, Siqueiros, García Monge y Aníbal Ponce). En 1937 Bergamín, Max Aub y María Teresa León están en París para organizar el segundo Congreso de Escritores en Defensa de la Cultura. Este se inaugura en Barcelona el 2 de julio de 1937 con una fuerte participación internacional. Entre los participantes están Malraux, Benda, Tzara, Aragon, Marinello, Nicolás Guillén, Carpentier, Jorge Icaza, Bergamín, Alberti, Ramón Sender. Vallejo participa naturalmente. En las sesiones de Madrid habla de “La responsabilidad del escritor” abordando el tema de la relación horizontal del intelectual con el pueblo y el quiebre de las barreras entre espíritu y materia. Vallejo está de regreso en París el 12 de julio; al año siguiente, el 15 de abril, muere. En los 18 años que ha durado su experiencia europea Vallejo se ha integrado a un contexto, articulado a determinados grupos, arremetido contra otros, se ha movido en un nuevo espacio cultural que el conocido en el Perú y es dentro de ese espacio que ha buscado sus respuestas en confrontación con la vanguardia histórico-literaria, especialmente el surrealismo, articulado a las luchas antifascistas y a la construcción del socialismo soviético.

### 3.3 *Los poemas póstumos*

Después de *Trilce* en 1922, que conoció una segunda edición madrileña, Vallejo no publicó otro poemario en vida, no obstante haber tenido la intención de editar *Poemas en prosa* más unos 25 ó 30 de sus “nuevos versos”, según relata su viuda, en 1935<sup>83</sup>. Una vez muerto se publica en París en 1939, bajo el título de *Poemas humanos*, lo que después se conocería como *Poemas en prosa*, *Poemas humanos* y *España, aparta de mí este cáliz* (este último libro conoció una edición española impresa por los soldados del Ejército Republicano que fue destruida por los falangistas después de la caída de Cataluña). Sobre los títulos y la cronología se han suscitado enfrentamientos y discusiones. Según lo más probable hasta el momento para la crítica es que los *Poemas en prosa* son bastante anteriores a *Poemas humanos* y deben verse separados de éstos (cosa curiosa: ni uno ni

80. Op. cit. p. 21.

81. Op. cit. p. 61.

82. Op. cit. p. 104.

83. Georgette de Vallejo. Op. cit. p. 406.

otro título fueron dados expresamente por su autor sino por una decisión voluntaria o involuntaria de sus primeros editores: la viuda del poeta y Porras) y que *España*. . . constituye un conjunto aparte y debe verse como posterior y escrito inmediatamente que Vallejo ha regresado de España en 1937. En relación a *Poemas en prosa* (1923/24-1929?), la crítica ha señalado diferencias con respecto al libro anterior *Trilce*. Escobar resalta, entre otras cosas, el tono dialogal, las referencias a la madre, el descarte de los disloques sintácticos o tipográficos, los tópicos de “ausencia” y “partida” y el intento de elaborar una vocación al servicio de la vida<sup>84</sup>. Ferrari opina que a pesar de algunos rasgos y temas que recurren sobre todo en *El buen sentido y Lánguidamente su licor*, y que podrían considerarse como una prolongación a la manera de *Trilce*, sin embargo, la mayor parte de los textos, en tanto su evolución escritural, pueden asimilarse a la obra posterior del autor; señala además una creciente preocupación por el ritmo y la organización general del poema que hace que el lector no reciba esa impresión de escritura voluntariamente dislocada, sino que recursos como la enumeración y la anáfora desempeñan un papel cada vez más unificador y centralizador<sup>85</sup>. Habría que añadir todavía como características la aparición de un lenguaje paródico de discursos de muy variada procedencia y el uso de la paradoja y la contradicción que se encontrará definitivamente en *Poemas humanos*. Este conjunto de poemas debe haber sido escrito más bien entre 1931 y 1937 como afirma la viuda del poeta que como quiere Juan Larrea: en unos pocos meses y bastante tardíamente. Este es el libro que ha presentado mayores problemas filológicos y cronológicos. A él se han dedicado muchos artículos que analizan en detalle e independientemente poemas. Por ejemplo, si uno revisa el primer tomo del seminario dedicado a Vallejo en la Universidad de Poitiers en 1970-1971, se encuentra con análisis de *Los mineros salieron de la mina: Panteón; Terremoto; Calor, cansado voy con mi oro, a donde*<sup>86</sup>; otro tanto sucede con los dos tomos publicados por Angel Flores<sup>87</sup> con análisis de otros tantos poemas. Entre las opiniones sintéticas sobre este libro se dejan leer las siguientes: en *Poemas humanos* se daría un proceso por el cual, composicionalmente, se tendería no a la dispersión y multiplicidad sino a la unidad e integración: temáticamente, se estaría descartando la idea de “destino” para sustituirla por la de “historia” y alcanzar así una realidad solidaria<sup>88</sup>; formalmente y en cuanto a los recursos, se ha señalado que la versificación se sustrae a toda regla establecida, aunque la predominancia del endecasílabo es de notar; que la organización de los poemas es irregular, no obstante encontrarse algunos sonetos; que la arquitectura, la organización general del libro, se caracteriza por su extrema uniformidad; que el tono particular del libro es el de la conversación del poeta consigo mismo, introduciendo la expresión familiar del español hablado en el Perú y un tono prosaico

84. Alberto Escobar. *Cómo leer*. . . pp. 197-208

85. Américo Ferrari. *Op. cit.* pp. 281, 284, 287.

86. *Seminaire César Vallejo Pitiers*. Tome II.

87. Angel Flores. *Aproximaciones*. . . Tomo II.

88. Alberto Escobar. *Cómo leer*. . . pp. 211-297

que da la idea de la angustia de lo cotidiano; que entre los procedimientos empleados por Vallejo se encuentra aquel de la ‘diseminación colectiva’<sup>89</sup>. Además se ha anotado otras características: algunos poemas como *Gleba*, *Los mineros*. . ., *Salutación angélica*, *Telúrica* y *magnética* son experimentos en poesía social que anticipan *España*. . .; la paradoja tiene una central importancia y muchos de los poemas emplean un lenguaje paródico<sup>90</sup>; la escritura funciona con contradicciones, se ejerce con contradicciones, recurso este que logra superar el discurso idealista de los surrealistas<sup>91</sup>; en este libro hay un sistemático rehusar a separar lo espiritual de lo corporal<sup>92</sup>. En cuanto a *España, aparta de mí este cáliz*, los juicios críticos acerca de este libro han insistido en el cambio de lenguaje, en la aparición de lo himnico en Vallejo, en la supresión de toda ironía y en la posibilidad de utilizar palabras como “grandeza”, “llamar”, etc., desprendidas de su sentido paródico<sup>93</sup>; en la utilización de la simbología bíblico-cristiana incorporada al cuerpo del humanismo marxista<sup>94</sup>. En resumidas cuentas, del Vallejo de *Los heraldos negros* y *Trilce* nos hemos encontrado con un Vallejo que ha emprendido un camino de búsquedas poéticas distintas. Las preocupaciones han cambiado y su poesía, en este caso, se está moviendo dentro de otro marco de problemas, marco nuevo que encontrará explicación en su experiencia europea y en el espacio cultural al que Vallejo se empieza a articular desde 1924. Vemos de esta manera que el concepto de “universalidad” alcanza concretización cuando lo ligamos a la noción de *espacio cultural* y, por así decirlo, lo historizamos. Las preguntas de si Vallejo fue marxista, cristiano, existencialista, a la luz de tal contextualización, devienen poco pertinentes pues lo que alcanzamos como conocimiento en Vallejo es justamente que sus arreglos de cuenta con el surrealismo y otras vanguardias histórico-literarias viene signada por su encuadre entre la lucha antifascista y su voluntad de construir el socialismo; que sus cambios estilísticos y genéricos se deducen de la nueva comprensión que ha alcanzado del poeta y del intelectual y de los medios, procedimientos y utilería que debe emplear tal comprensión. Quizá podemos ahora responder las preguntas que formulábamos al principio.

#### 4. Conclusiones

Después de plantear el problema del que se trataba en el caso Vallejo, procedimos a presentar algunos casos que presentaban similitudes aunque procedían de otras regiones. El caso de Césaire presupone una sociedad colonial cuyo dominio del aparato productivo se encontraba en la metrópoli y una clase media “*mulatre*” educada, dirigida a la administración de esos intereses metropolitana-

89. Américo Ferrari. *Op. cit.* pp. 288-327

90. Jean Franco. *Op. cit.* pp. 192-122

91. *Seminaire César Vallejo Poitiers*. Tome II, p. 39.

92. *Op. cit.* Tome II. p. 90.

93. Jean Franco. *Op. cit.* p. 233.

94. Roberto Paoli. “España, aparta de mí este cáliz”. En: A. Flores. *Op. cit.* Tomo II. pp. 349-370.

nos, dependiente de ellos, que producía formas culturales como el nativismo, el exotismo, elaborando un discurso en la lengua colonial y con los patrones estéticos de ella. En esta ciudad aldea-isla de cultura cooptada y sin espacio para culturas alternativas se desarrolla una contracultura al margen de la sociedad, con otra lengua, el *crèole*, y con otros parámetros culturales, afrocaribeños. Césaire estaría destinado a ser productor de cultura cooptada, pero en la metrópoli, una sociedad compleja donde las culturas alternativas tienen un espacio de desarrollo, toma contacto con tales manifestaciones, descubre su falta de identidad y se elabora una nueva en unión con otras personas que proceden de su misma situación colonial, sean africanos o antillanos. Así surge el concepto de *negritud*, la búsqueda de su pasado negro y no “*mulatre*”, su nueva valoración de la contracultura nativa. De esta manera hace su paso por el surrealismo que se le ofrece como medio intelectual y lingüístico para alcanzar aquello que está buscando. En el proceso que sigue habrá logrado devenir un profesional de la cultura y asumirá una actividad política que irá remodelando sus criterios iniciales, se volverá a la historia regional para examinarla, se articulará a los problemas africanos de la descolonización y estará preocupado en la elaboración de una antillanidad dentro de todo este proceso. El espacio cultural que habrá dejado, un espacio colonizado, se habrá trastocado en un espacio nuevo cuyos componentes serán esta vez los grupos alternativos metropolitanos así como las naciones africanas y grupos norteamericanos negros que están luchando por la descolonización. El caso Carpentier reviste componentes similares. Cuba es una nación de independencia reciente y un lugar donde se despliega el imperialismo expansivo que a través de dictadores nativos ejerce su dominio sobre el aparato productivo y político. La posibilidad de cultura alternativa no será viable o será duramente reprimida. Su presencia en la metrópoli y su contacto con el surrealismo le permitirán ejercer esa cultura alternativa y profesionalizarse, pero su articulación irá cobrando nuevas líneas que lo llevarán a arreglar cuentas con el surrealismo y elaborar los problemas que trae de su origen periférico ligado a los problemas de las revoluciones nacionales, la lucha antifascista y la identidad de su región. Así elaborará estos temas preguntándose por la americanidad, volviéndose a las contraculturas afrocaribeñas, historizándolas en una continua referencia a un “aquí” y un “allá” que no escamotea esa relación metrópoli-periferia. El caso de César Moro es un poco disímil. La sociedad peruana es una sociedad tradicional cuyas estructuras de poder y su aparato cultural no da lugar sino para manifestaciones cooptadas, sean los poetas de efemérides patrióticas o la producción de literaturas privadas y autoreprimidas. La cultura popular se encuentra al margen de la sociedad, como en el caso de las culturas afrocaribeñas, y funcionan como elementos de resistencia. En este espacio no hay sitio para un intelectual profesional pues se trata de ciudades tradicionales y apenas complejas y donde la división del trabajo no es tan diversa. Los desarrollos alternativos son todavía embrionarios. César Moro se integra al surrealismo, a la cultura alternativa metropolitana, asume el idioma y los procedimientos de ella e intenta profesionalizarse; sin embargo no alcanza a elaborar su propia identidad periférica ni la rela-

ción de ambas. Cuando arregle cuentas con el surrealismo se encontrará de vuelta en México o el Perú y pasará a producir una literatura privada y autoreprimida en relación a los problemas peruanos o mexicanos. El caso de Vallejo se diferencia del de Moro, del de Césaire y del de Carpentier en varios aspectos. Vallejo estaba planeando salir del Perú desde 1920 y tras esto hay que entender: salir del espacio cultural tradicional de la cultura cooptada o privada. Recién en 1923 lo hará; para ese entonces tiene ya publicado *Trilce*, es decir, un libro que lograba las mismas metas que la cultura alternativa metropolitana, partiendo de experiencias propias en el Perú. Cuando llega a Europa y entra en contacto con la vanguardia histórico-literaria se da cuenta que él ya ha hecho eso y que esa experiencia no se puede repetir. Desde entonces va a tratar de elaborar su identidad y ésta se le irá perfilando en su acercamiento a la construcción del socialismo que ve en la Unión Soviética así como en las luchas antifascistas que se emprenden por la época. El no recurrirá a la elaboración de una “indianidad” (piénsese en Césaire) pues como él escribía en *Varietades* (22 de octubre de 1927): “La indigenización es acto de sensibilidad indígena y no de voluntad indigenista. La obra indígena es acto inocente y fatal del creador poético o artístico, y no es acto maldicioso, querido o convencional de cualquier vecino”<sup>95</sup>; aunque sí estaba intentando elaborar su ser periférico en artículos sobre el Perú y en algunas obras como *El tungsteno*, *Paco Yunque*, etc. Sin embargo su articulación a la historia actual se da en sus informes sobre Rusia o en sus poemas a España. En su caso se puede hablar de un proceso de internacionalización que coincide con el internacionalismo. Los otros casos son procesos de internacionalización, pero que conducen en otras direcciones. En Césaire al problema de la descolonización. En Carpentier al problema de la revolución. En Moro a la elaboración de la subjetividad privada y alienada. La explicación de la diferencia que existe entre estos casos habría que buscarla en las regiones periféricas de procedencia que dan a cada caso, en su experiencia metropolitana, una agenda de cuestiones a resolver: eliminación de las dictaduras y triunfo de la revolución; liquidación definitiva del colonialismo; superación de la sociedad tradicional por una moderna y plural; construcción del socialismo y victoria de la lucha antifascista.

De esta manera y vistas así las cosas, la pregunta de Siebenmann sobre el nuevo espíritu mundial (*Weltgeist*) habría que enmarcarla en estas articulaciones que se ha operado. Los conceptos de espíritu mundial, fenómeno internacional de la lírica moderna, universalidad o regionalidad, un solo período o dos momentos, cristianismo, marxismo o existencialismo ateo y finalmente la pregunta: ¿qué sucede con un escritor que venido de la periferia hace la experiencia de la metrópoli? deberían encontrar un afine mayor y una respuesta en esta noción de internacionalización<sup>96</sup> que hemos pretendido describir. En su base se han en-

95. Citado por Angel Flores, *Op. cit.* Tomo I. p. 84

96. Sobre el concepto de *internacionalización* se puede consultar: Alejandro Losada. “La internacionalización de la literatura del Caribe”. En: *La literatura latinoamericana en el Caribe*. Ed. Alejandro Losada. Berlín, Lateinamerika-Institut der Freien Universität Berlín, 1983. pp. 266-351.

contrado las ideas de "comportamiento" o praxis social que quisiera tomar la producción literaria del autor como un todo y articularla a su formación social nativa y a la metrópoli a través de la idea de *espacio cultural*, donde se debería desenvolver esta praxis, sean las diferentes subregiones nativas o la metrópoli. Operativamente hemos tomado la variable de la recepción del surrealismo y la variable del público que recepta tales producciones culturales. Ojalá que estas páginas contribuyan en alguna medida a superar alguna de las deficiencias que se reseñaba al principio en relación a la crítica vallejana.



# Hispania

A QUARTERLY JOURNAL  
DEVOTED TO THE INTERESTS OF THE  
TEACHING OF SPANISH AND PORTUGUESE

**THEODORE A. SACKETT, EDITOR**  
DEPARTMENT OF SPANISH AND PORTUGUESE  
UNIVERSITY OF SOUTHERN CALIFORNIA  
LOS ANGELES, CA 90089-0358  
(213) 743-2516  
743-2517

Published by the American Association of Teachers of Spanish & Portuguese.

Membership in the AATSP includes your subscription for HISPANIA.

**Subscription rates:**

Individuals        \$25.00  
Husband-wife     \$37.50  
Students            \$12.50

**Send subscription to:**

James R. Chatham  
Executive Director, AATSP  
Mississippi State University  
Mississippi State, MS 39762-6349