

# CÉSAR VALLEJO: ENUNCIACIÓN Y TEATRALIDAD

*Gustavo Geirola*  
Whittier College

“¡Ah de la vida!”... ¿Nadie me responde?

*Francisco de Quevedo*

[L]os lugares no siempre están situados donde los hemos visto, sino que ellos saben andar y burlarse de nuestros ojos. Solemos entonces llegar a ellos alumbrados por todo lo que vosotros queráis, menos por la perspectiva inmediata que tenemos a la vista.

*César Vallejo, Crónicas 1926:9<sup>1</sup>*

## I. TEATRO Y TEATRALIDAD: LA POLÍTICA DE LA MIRADA EN VALLEJO

La teatralidad no puede ser definida desde un punto de vista extractivo, operación que Barthes inaugurara en sus *Ensayos críticos*, para bien o para mal de la semiótica. Si es irreverente el uso y abuso que se hizo de la famosa definición (la teatralidad es el teatro menos el texto verbal), más inadecuado es cancelar la dimensión política de la teatralidad como política de la mirada<sup>2</sup>. Marx planteaba a Domela Nieuwenhuis, en 1881, que “no

<sup>1</sup> De ahora en adelante, cito año y número de las *Crónicas* según la edición de Ballón Aguirre.

<sup>2</sup> La historia discursiva de la que surge el ensayo de Barthes (incluso con el precedente, si no teórico, al menos literario de Blanchot), es parte de un horizonte de teorizaciones más amplio desde el cual se puede pensar la teatralidad: por un lado, las consideraciones fenomenológicas y marxistas, específicamente sartreanas, al momento de categorizar filosóficamente la *mirada*; por el otro, la elaboración lacaniana de lo imaginario. Teniendo en cuenta que Barthes proviene de la crítica teatral y de la lectura de los textos brechtianos, que abren el camino político de su esteticismo, podemos entonces pensar la teatralidad en el encuadre de estas confluencias.

se puede resolver ninguna ecuación a menos que en sus términos estén implicados los elementos de su solución”, lo que equivale a afirmar que si un problema resulta insoluble es porque definitivamente está mal planteado. Y esto viene al caso de la teatralidad, porque justamente es aquello ensayísticamente insinuado en la frase barthesiana y demasiado rápidamente incorporado a esa sospechosa disciplina denominada “semiótica del teatro”, que intentaría reducir los efectos de la teatralidad al “teatro” y a los signos de la representación.

Esta irresoluble cuestión de no poder dar cuenta de lo no-verbal al abordar el teatro, no sólo “naturaliza” la génesis burguesa del teatro (blanco y europeo), sino que cancela toda posibilidad de repensarla en términos históricos como formando parte de otras teatralidades alternativas. Este reduccionismo también conlleva el gesto de buscar la teatralidad *en* el teatro, y excluir su pertinencia en la configuración de otros géneros y, más importante aún, en la semiotización que todo texto realiza a nivel de una teoría de la lectura.

Es así que Guido Podestá, siendo quien se ha ocupado *in extenso* del teatro vallejiano, aún en su último libro continúa deudor de aquella desafortunada intuición barthesiana:

Vallejo descubre en una situación un tanto fortuita, la asistencia a un espectáculo en el que se emplea un idioma que desconoce, un efecto que le permite corroborar la poca importancia que tienen o deben tener las expresiones verbales en una puesta en escena. Piensa incluso que esa falta de competencia lingüística favorece la recepción de la teatralidad (*Desde Lutecia* 179).

Dejando de lado la dudosa concepción de lo verbal que Podestá proyecta sobre César Vallejo en cuanto a la “poca importancia” de las expresiones verbales, la separación que el crítico opera más bien obtura antes que promueve una investigación sobre la teatralidad en los textos vallejanos. Podestá concibe la teatralidad como “la ‘sinfonía’ que produce la combinación de voces, ruidos, movimientos y todo lo que es parte de la escenografía” (170), con lo cual reduce la investigación a los textos dramáticos y postula su visión rupturista en el debate sobre la “continuidad renovada” (Tord 20) u organicidad de la exploración vallejiana sobre el lenguaje y la modernidad.

La separación entre textos dramáticos y textos líricos, entre poesía y prosa, que los críticos afirman o niegan, se suma a las otras dos rupturas que Alberto Escobar rescata de la bibliografía crítica sobre Vallejo, a saber, (a) el “divorcio insalvable entre la obra de Vallejo escrita en el Perú y la redactada en Europa” y (b) “la experiencia política de César Vallejo y

sus presupuestos ideológicos [en tanto] son descartables en la consideración de su trabajo creativo, o en todo caso, externos a su verdadera significación” (20). Este ensayo tratará de esforzarse en argumentar la preocupación vallejana por la teatralidad como política de la mirada en base a los reacomodamientos de las estrategias enunciativas, ambas involucradas o concebidas como eje de su escritura. De esta manera, intentamos *poner en escena* la ideología subyacente a las lecturas críticas en cuanto a la separación infundada de la práctica política y la práctica textual.

Cabe señalar hasta qué punto el estudio de/por los géneros, asimismo, ha parcializado la comprensión del proceso por el cual algunos autores, como Lorca o Vallejo, van configurando un texto dramático en una génesis escópica que los precede y que plantea múltiples reacomodamientos del sujeto de la enunciación. Visto desde este proceso, el advenimiento de Lorca o Vallejo al teatro constituye más un resultado que la simple adopción de “otra” opción genérica; el teatro deviene así lo que se decanta a partir de una exploración sufriente de la teatralidad como *ensayo* de posiciones subjetivo-enunciativas en una política que quiere abordar lo real por medio de lo imaginario. La dimensión de esta encrucijada escrituraria se puede percibir cuando se piensa el estatus de la mirada en relación a la praxis, toda ella configurada sobre la relación entre lo simbólico y lo real, tal como Lacan, siguiendo en eso a Marx, la “visualiza”<sup>3</sup>.

La escritura vallejana, casi ejemplar en cuanto a los procesos enunciativos de un escritor latinoamericano frente a la modernidad y sus imposiciones, casi parábola y matriz de otros itinerarios de escritura (mencionar a Cortázar resulta aquí ineludible), tiene un recorrido específico que, a su vez, determina negociaciones puntuales con el otro y el Otro. La opción por el teatro es casi la culminación de un proceso enunciativo que, describable en términos de teatralidad como política de la mirada, va más allá, según intentaremos demostrar en este ensayo, de ser una matriz de opciones temáticas o de repertorios de imágenes.

En la fragua de lo verbal (pero nunca separado de ella) hay siempre un murmullo del significante que persiste como tal después de advenir la dimensión simbólica como imposición escópica. El texto es, pues, la bisagra

<sup>3</sup> Lacan subraya en la praxis el carácter “negociado” de la acción y la transformación simbólica. La praxis –dice– “[e]s el término más amplio para designar una acción concertada por el hombre, sea cual fuere, que le da la posibilidad de tratar lo real mediante lo simbólico. Que se tope con algo más o algo menos de imaginario no tiene aquí más que un valor secundario” (*Seminario XI: Los cuatro conceptos del psicoanálisis* 14).

entre lo visible y lo no visible, lo legible y lo ilegible, lo escribible y lo no escribible. Es la dimensión escópica la que sostiene todo contrato de lectura, la que protocoliza mediante lógicas diversas las alianzas intersubjetivas, sintomatizadas por la materialidad significativa de la escritura. Efectivamente, la teatralidad es una estrategia, una política de la mirada (Geirola 1993, 1995), razón por la cual no es ajena a estas cuestiones la problemática del cuerpo y de la temporalidad que aquél permite hacer visible por medio de su (re)presentación frente al otro y al Otro. En este campo de lucha, de guerra óptica, de figuración del dominio y de la *souffrance* del sometimiento, la teatralidad aparece como una lógica (escópica) posible para el abordaje de la vida social, especialmente de la modernidad y de sus máscaras (Rama).

Una semiótica de la teatralidad (no del teatro) asume desenvolverse en el espacio agonal de la dialéctica del poder, abordando *relaciones* específicas en el proceso dialéctico de su determinación (relación del sujeto con su identidad o la serie de sus identidades,<sup>4</sup> y con su cultura, con el otro y con la Ley).

El sujeto enunciador vallejiano es un “sujeto en proceso” (Kristeva) en la topología de esta semiótica de la teatralidad, no porque Vallejo nos haya dejado una serie de textos dramáticos, sino porque la teatralidad constituye en él justamente el espacio prediscursivo o, mejor, el generador dinámico de su producción textual (lo que no ocurre siempre ni en todos los autores ni con todas las obras, aunque la *lectura* siempre ponga en juego la teatralidad). Este sujeto enunciador, como el diseño del sujeto enunciatario inherente a la escritura vallejiana, se *construye* a partir de un planteo crítico y a lo largo de un proceso textual, determinado por problemáticas culturales específicas.

El marxismo de Vallejo, asimismo, no será por esto una opción que se le ofrezca en un momento histórico empíricamente demarcable,<sup>5</sup> sino el

<sup>4</sup> No vamos a tratar en este trabajo las “distintas identidades [que —según Marco Martos— Vallejo fue asumiendo] a lo largo de toda su vida” (224). Nuestro objetivo es describir las posiciones subjetivas a nivel de la enunciación, más como una topología de la mirada que como la serie de máscaras o personas vallejianas a partir de una “topografía de los contextos”, según los términos de José Cerda-Bazán en su interesante lectura.

<sup>5</sup> En este punto, mi lectura es exactamente contraria a la de Podestá, quien afirma que “Vallejo se hace simultáneamente marxista y dramaturgo” (329) en París. En las primeras páginas, sin embargo, da una versión más matizada: “La

resultado de una génesis que ya lo involucraba en los avatares de la dialéctica. Por eso, su escritura se adelanta a los desarrollos conceptuales de Guy Debord, por ejemplo, y apela a esa teatralidad que, como guerra de las miradas, determina la secuencia metonímica de sus sujetos enunciativos en la dimensión performativa de una socialidad vivida como espectáculo.

La escritura vallejana *teoriza* y en ese hacer se desenvuelve. En consecuencia, su escritura no descuida la productividad y eficacia de su espectacularización. Hay dos socialidades que teatralizar y espectacularizar: la europea (Francia/Rusia/España) y la latinoamericana (peruana, especialmente). A los golpes “tan fuertes” de la escena americana corresponden en forma invertida los “golpes de teatro” [1926:2] de la europea. La cuestión es: quiénes miran. Lo que significa no sólo “quiénes leen”, sino quiénes son potenciales lectores de sus textos, quiénes los potenciales sujetos de la seducción y, correlativamente, cuál debe ser la posición escrituraria adecuada. En efecto, podría decirse de los textos vallejanos lo que Barthes dice, al sesgo de la deslumbrante histeria de su textualidad, de los suyos:

Au carrefour de toute l'œuvre, peut-être le Théâtre: il n'y a aucun de ses textes, en fait, qui ne traite d'un certain théâtre, et le spectacle est la catégorie universelle sous les espèces de laquelle le monde est vu (*Roland Barthes par Roland Barthes*, 179).

Por eso, el límite del teatro (o de la teatralidad de un texto), es la vanguardia misma, a la que Vallejo no cede. El lugar de Vallejo en la vanguardia— escribe Foffani— es “inestable y nómada” (139). Pues si el escándalo vanguardista supone una teatralidad *pasmante*, es a riesgo de imposibilitar al otro, al espectador, de participar, de continuar dialécticamente el proceso de su *incorporación al decir*. Y si esto podía formar parte de la estrategia del colonizador (sea o no de los discursos disidentes en los espacios metropolitanos), nunca podía ser la del colonizado. El teatro, se presente

lectura de las crónicas me convenció que el teatro no era simplemente un tema. Formaba parte de un discurso más complejo que Vallejo desarrolla al llegar a París” (viii). Nosotros, en cambio, sostendremos, desde la conceptualización de la teatralidad como política de la mirada, que cuando Vallejo llega a París, su marxismo y su teatro ya estaban contenidos en su propia génesis escrituraria. Para usar una frase a su estilo, podríamos decir que Vallejo se descubre en París siendo y habiendo sido marxista y dramaturgo.

como quiera en la vida social, incluso como artículo de magazine, no puede carecer —por más escandaloso que se quiera— de ese otro que autoriza con su mirada la gestualidad discursiva, como lector o como espectador: ¿cuál es la diferencia? Otra vez, se trata de *descomponer*, esto es, resituar la mirada del otro, sacarla del voyeurismo (que es una perversión burguesa y, por ende, histórica, de la lectura), y no de *destruir* al otro, enceguecerlo, dadaística o surrealísticamente. “Dios sabe —escribe Vallejo en 1922— cuánto he sufrido para que el ritmo no traspasara esa libertad y cayera en libertinaje”.

En fin, no se trata de elitizar la teatralidad, sino de colectivizarla. Por eso es que en los textos vallejianos, sobre todo hasta 1928, haciendo corte transversal con el arte del realismo socialista, no se establece nunca la imitación “informativa”, sino la deformación, la grandilocuencia, la farsa, la parodia del referente histórico, atendida a la potenciación cómica —espectacular— de su público. No se trataba entonces de despolitizar la dimensión contestataria, ni de politizarla por el terrorismo intelectual, sino de descomponerla para reformularla, y eso es muy claro en sus *Notas sobre una nueva estética teatral* (1934), donde Vallejo señala que la revolución buscada es la revolución a *nivel de la estructura* y no, según diríamos hoy con términos de nuestra época, a nivel del imaginario.

No se trata de un juego sintáctico, a la manera de Pirandello, ni tampoco de llegar al extremo de exponer la crueldad para “asustar a la gente”, conservándole su posición contemplativa, como en el caso de Artaud; se trata, dice Vallejo en dichas *Notas*, de abordar el teatro como un sueño (y no como una pesadilla), esto es, una (de)formación cuyas reglas *permitirían aún la legibilidad* a partir de su gramática fundamental, de su lógica profunda. No un sueño que se expone frente al espectador y lo captura en el éxtasis de un frenesí primitivo, sino un sueño que se desarrolla incluyendo al espectador y haciéndolo simultáneamente consciente de la interpretación.

La incoherencia de las metamorfosis, las contradicciones aparentes, la lógica profunda, la dialéctica subterránea, el orden esencial en el desorden de superficie (*Notas* 169).

Habría que hacer intervenir a los espectadores en la escena, y viceversa, los actores retirarse a las galerías. Es, quizá, el único juego propiamente teatral que puede diferenciar el écran cinematográfico —en el cual el espectador no puede intervenir— del tablado en el que sí puede entrar y participar. *Esto también semejaría la escena a los treteaux de las ferias, en que el público es llamado y admitido a realizar o constatar la verdad, autenticidad y belleza de la hazaña* (*Notas* 170, el destacado es de

Vallejo y corresponde a lo que en el original francés escribió en español).

Anticipando las preocupaciones posteriores de los teatristas frente al cine (en Estados Unidos, Europa y América Latina, especialmente durante los *sixties* [Geirola 1995]), Vallejo se sitúa como un proto-estructuralista; se le imponen dos tareas: a) redefinir el pacto estético y b) deconstruir la consistencia del teatro *actual*:

Toda la cuestión consiste en descomponer el teatro actual, sus escenas, sus actos, sus cuadros, sus entreactos, en sus elementos más simples para después recomponer el conjunto de una manera totalmente diferente: ordenarlos, cortarlos, combinarlos, dorarlos, hacerlos alternar y encadenar (engranar) según otro sentido estético y otra orquestación escénica. He ahí la cuestión. ¿Cuál es el elemento más simple, el electrón teatral? ¿Una réplica? ¿La entrada o salida de un personaje? ¿Un golpe de luz o de sombra del reflector? ¿Un paso? ¿Aun una sola palabra? ¿Incluso un silencio? ¿El levantar el telón? ¿Una pausa? ¿El decorado? (*Notas* 175)

Al leer estas “notas”, resulta evidente cómo, más allá de las diferencias o similitudes con Brecht o Piscator, o con el constructivismo ruso que la crítica ha tratado de polemizar, Vallejo hace visible la politización del lugar del enunciador y del enunciatario al momento de producir una socialización del discurso, de su discurso. Esta tarea es la que coloca a Vallejo en el lugar de la ruptura epistemológica latinoamericana a nivel de la producción escrituraria (como en el caso de Arlt, por ejemplo), aunque no sean nuevas —cómo habrían de serlo— las ideas o temáticas que desfilan por su literatura. No se trata de temas políticos (al fin y al cabo todos lo son), ni siquiera de proponer que es político el lugar de la enunciación (lo que resultaría una perogrullada), sino de *hacer espectacular la politización de la enunciación* (lo que la torna insoportable para la ideología burguesa, toda ella empeñada en “naturalizar” cualquier hecho de habla), de modo de afrontar cualquier tema, incluso el más banal, y hasta el más parasitario, y hacerlo estallar en su escandalosa determinación histórica ante los ojos del lector/espectador. Por eso, toda formulación de un corpus no debe dejar de plantearse previamente ese lugar enunciativo, sus vicisitudes, sus pulsiones (o las vicisitudes de la pulsión, como le gustaba más a Freud), esto es, el *cuerpo vallejiano*, como deseante, como sufriente.

## II. EL EXILIO ESCRITURARIO TRILCEANO

“Pensaba partir de aquí y aborrecí a esta vida, y sentí como un deseo de desarraigarme, de no estar, de no rozarme con nada, de escurrirme, de espiritualizarme totalmente acaso...”, escribe Vallejo en Lima el 27 de febrero de 1918. A esta demanda del cuerpo dará lugar más tarde la escritura de *Trilce* (1922). Este poemario marcará un hito en la producción de la otredad, en el advenimiento, por medio del trabajo poético, de una “otra” zona no exterior al lenguaje, pero sí exterior a la moral y a la epistemología burguesas del lenguaje. Ese más allá oteado por *Trilce* se vislumbra como un espacio antiteológico<sup>6</sup> donde los efectos significantes parecieran abrir el juego de una dialéctica infinita en la que enunciador y enunciatario estuvieran en un devenir interminable; donde no hubiera otra legalidad que se impusiera a la lectura sino la que testimonia del acto mismo, de su performatividad, es decir, la práctica efectiva de leer. Algunos críticos (Foffani, Franco) han subrayado, especialmente para *Trilce*, *Fabla salvaje* y *Poemas humanos*, no sólo la autoparodia de la enunciación, la especularización y el juego del doble, sino también la apelación vallejana al imaginario del circo, la comedia dell’arte y el teatro de feria. Foffani insiste en que *Trilce* es “el libro

<sup>6</sup> Hemos investigado la génesis de este espacio antiteológico en la formación capitalista y su relación con la literatura hispana en nuestro trabajo “Para una lectura profana del *Cántico Espiritual* de San Juan de la Cruz” (*Cuadernos para la Investigación de la literatura hispánica*, en prensa). Es interesante subrayar aquí que, así como San Juan de la Cruz entrevé el espacio presemiótico como una instancia maternal presintáctica y reprimida por lo simbólico (la Amada del *Cántico* es reparada en el mismo lugar en que su madre fuera violada), así también Jean Franco entrevé, en la trayectoria escrituraria de Vallejo, desde su perspectiva un tanto sociologista, esa opción final por la madre España. Aunque Franco no la desarrolla, esta intuición resulta fructífera, tanto desde el punto de vista semiopoético como político. En efecto, entre la Revolución Rusa y la resistencia popular española, Vallejo opta por la segunda (Fuentes 412). Entre el espacio cartesiano o el cálculo marxista y la “cólera del paria”, Vallejo asume su tradición romántica y se inclina por la prepotencia de la pasión, por esa instancia presemiótica que trabaja en la contracara de la ley. Nótese que la palabra “paria” podría dar lugar a una interesante discusión sobre el estatus del nacionalismo en César Vallejo. Martos contribuye a problematizar este enfoque, cuando anota esa actitud vallejana de “forzar la lengua heredada” (227). Por su parte, Cerna-Bazán explora la aparición de este “territorio de lo femenino maternal” como un “[m]ás allá de la filiación patriarcal” (224) en los relatos de *Escalas melografiadas*.

que se lee a sí mismo” (138) y que la autoparodia del texto adquiere “una forma dramática (y dramática en los dos sentidos: como lo trágico y como escenificación teatral)” (139). Se trata —agrega Foffani— de un “discurso que espejea la presencia de un sujeto que padece y otro que se observa padecer” (138). Jean Franco, por su parte, constata que “cada poema opera como un mini-teatro en el cual se juega un drama irónico” (56). Apelando a un apresurado lacanismo, la autora señala que “[n]o se trata del doble sino de la descentralización del yo que nunca puede enunciar el yo real” (56); para ella, los poemas resultan de una ironía que adquiere un “aspecto tragi-cómico”, pues articulan una “proyección dramática” hacia el futuro, entre una mirada autoritaria y paternalista, por un lado, y el vaciamiento de su palabra, su propia desautorización, por el otro (62-63). Sea como fuere, la teatralización como base de su escritura poética es algo que el mismo Vallejo de alguna manera certifica cuando en *Temas y notas teatrales* anota un posible proyecto que se derivaría de *Trilce*.

Y es también con *Trilce* que Vallejo se cerciora de cómo la fuerza de la palabra abre el espacio del otro y obliga por ello a salir del hastío del terruño (narcisista/regional/nacional), a fin de procurarse horizontes donde validar esa experiencia y validarse a sí mismo. Y si desde *Los heraldos negros* (1918) se inicia una trayectoria enunciativa movilizadora por la responsabilidad de la forma, trayectoria cuyo proceso tiene momentos de euforia, de estabilización escrituraria, y otros de ruptura, de alelamiento y reorientación del flujo escriturario, el salto cualitativo trilceano, en cambio, pondrá al enunciador en un lugar del que no sólo no parece vislumbrarse un más allá, sino del que no habrá retorno posible, salvo retrocesos calculados. Son estos desgarramientos pautados los que abren el viaje enunciativo vallejiano, todo él balizado por encrucijadas siempre más acá de la extensión inaugurada por *Trilce*.

Cada intelectual, cada escritor, cada sujeto, se debate en el marco de su clase y de su tiempo, y por debajo o por encima de sus textos dibuja una línea cuya configuración conviene describir críticamente, porque es en función de tal presentación que puede alimentarse el tensionante desarrollo de las contradicciones y ofrecer no el campo de un saber validado, a la manera del conocimiento científico, sino el espacio polémico donde se inaugura la escritura por venir. La textualidad vallejiana es, entre otras pocas de Latinoamérica, ejemplar, ya que su escritura, como la del Inca Garcilaso, la de Sor Juana o la de Arlt, se dan ya no como una práctica de *expresión*, sino de implicación absoluta de su cuerpo y de su ética.

Se puede esbozar esa *línea*, esa pulsión que determina algo así como los *posibles ideológicos* de una escritura y, en esas alternativas, evaluar las

decisiones históricas en la dimensión presionante y alienante de la ideología, y la fisura irrecusable de un imperativo ético. En tanto la ética se ocupa del bien del hombre, y en tanto la avanzada freudiana supone la emergencia de una pregunta insoportable desde el imperativo del deseo (¿cuál es el objeto que es mi bien desde que éste ancla en el saber del inconsciente, que no me está disponible, esto es, es mi no saber?), todo sujeto escribe la dramática de su deseo, a lo largo de la secuencia metonímica de los objetos que lo capturan y lo hacen precisamente *sujeto*.

Si debido a sus tácticas enunciativas *Los heraldos negros* elabora una ruptura con la legalidad (paternidad) modernista, y si *Trilce* supone ya un otro espacio donde no habría legalidad sino la momentánea (no menos histórica) del *encuentro* (*tyche* del acontecimiento mismo [Lacan 62]) entre el texto y el lector, el proceso continúa en las *Crónicas* (que suponen a su vez nuevas etapas, repliegues, investigaciones), y finalmente en la narrativa, en el teatro y en su última poesía (la publicada por él y la póstuma). Todas ellas dejan leer un recorrido donde la escritura se exaspera y trabaja la cada vez más demoledora certeza de que no hay legalidad “momentánea” o “contingente”, sino que, por el contrario, toda otredad descubierta tiende a proponer su propia institucionalización, como registro simbólico que ingresa en su implacable proceso de contradicción y autoritarismo.

La escritura vallejana vive este proceso intensamente, sin renunciamentos, y a pesar de ello, se “encebolla” y se entrapa, se contorsiona frente al límite, al Amo absoluto: la muerte.

### III. LAS ANTIMITOLÓGICAS CRÓNICAS VALLEJIANAS: VANGUARDIA, ESCÁNDALO Y ESPECTACULARIDAD

“Van para tres meses —escribe Vallejo el 15 de octubre de 1923— que estoy en París. Vivo a diario y con toda fraternidad con Silva, que es lo único de grande que hasta ahora he hallado en Europa. Lo demás está, sin duda, aún *tras de los telones* que no he *forzado* todavía” (el destacado es mío). Primera mirada a la cultura parisina como un enorme escenario; primera ubicación del enunciador en la platea, socializando con sus colegas y paisanos, en el ritual de una espera que, sin duda, devendrá defraudada. Sin embargo, hay una conciencia anticipada del tipo de escritura que habrá que practicar: escritura violenta capaz de forzar y enfrentar esa “otra” máquina de escritura que se esconde “tras los telones” de la Europa moderna y burguesa. Si hay “una incipiente de la escena peruana” (como dirá más tarde, en *Crónicas* 1924:7), pronto la escena europea aparecerá en toda su decadencia. Vallejo entrevé su primera tarea en términos de una mimesis

especular con el gesto policial y por eso la describe como “aporrear la sensibilidad” del espectador (1924:1).

Conviene detenerse un momento en el proceso enunciativo de las *Crónicas*, porque se efectúa allí una serie de transformaciones que hablan de la dialéctica entre la producción textual y su efecto, es decir, de la eficacia buscada en el otro por medio de la lectura. Sin lugar a dudas, Ballón Aguirre (1985) tiene razón cuando puntualiza —en relación a estos textos— que “el enunciador Vallejo desestabiliza” la relación del enunciatario con el referente histórico en la pretendida objetividad del discurso histórico y oficial. Este desajuste produce un espacio entre texto y lectura, que permite al enunciador producir la politización de los mitos que aborda. Porque, en efecto, el enunciador aborda los mitos burgueses, las escenas de ese teatro que es París, y los hace desfilar, oponiéndole justamente aquello que los inhabilita en su funcionamiento mítico, esto es, su usual transformación de la historia en naturaleza.

Sin duda, las *Crónicas* pueden leerse como contrapartida de las textualidades europeas, no sólo en relación a las crónicas que les preceden (del descubrimiento, conquista y colonización de América), sino en el registro de las antimitologías. Podríamos decir, hoy, que los textos de Vallejo hacen del barthesiano *Mitológicas* un texto retrasado, incluso mimético y hasta colonizado, al que le faltaría esa confesión al estilo Foucault cuando éste reconoce en el origen de *Las palabras y las cosas* un texto de Borges. Este repliegue de la colonia sobre la metrópoli, esta anticipación, o contra-colonización, no se efectúa sin desgarramientos. De todos modos, la primera etapa de las *Crónicas*, hasta 1928, supone una euforia sostenida por lo que podríamos denominar la semántica del escándalo. Pues cabría decir que el discurso no sólo teatraliza su relación con su referente (sea “histórico”, sea histórico-discursivo), sino que al ficcionalizarlo, lo muestra en su “literaturización”, esto es, lo muestra en su escándalo.

Pero, ¿qué se espera de este escándalo, diferente a los balidos de Dadá? ¿Qué es un escándalo? Sin lugar a dudas, el escándalo es un tipo particular de espectáculo, una forma inflacionada, asombrosa, de la teatralidad. Es ella ahora la que nos permite generar una estrategia metodológica (y política) para abarcar un cuerpo de textos, un arsenal de discursos diversos, tal como el corpus vallejiano.

El escándalo es, según cualquier diccionario de la lengua española, una acción o una palabra que se da como causa del mal obrar o mal decir de un sujeto, respecto de otro. El diccionario postula entonces al escándalo como reacción que se ubica en una dimensión ética en la que opera el sujeto. Pero también el escándalo, siendo una estructura de intersubjetividad, se

presenta como colectivizado, en un campo de asombro, de inquietud, es decir, *pasional*, no cartesiano, espacio sin control y sin pudor. Como alboroto y como tumulto, el escándalo se propone además como una polifonía desorganizada, ruidosa, desenfrenada.

El espectáculo, por su parte, aparece definido en una dimensión colectiva y en forma más circunscripta, esto es, ligado a un lugar bien delimitado, pero no menos sacudido por el pasmo emocional, ligado al deleite o al dolor, entreverado en la dimensión del bien o del mal, y causante del escándalo. El espectáculo supone contemplación, mirada, representación.

De modo que tenemos así una serie de términos (teatralidad, espectáculo, escándalo), a los que el diccionario remite circular y recursivamente. Estos términos a su vez configuran un encuadre atravesado por la sonoridad, la mirada y el placer. Dimensión semiótica por excelencia, donde el sujeto, a partir de la dimensión simbólica, puede hacer del ruido un fonema, de la mirada un objeto o un signo y del placer una finalidad, una economía. Es decir, que el escándalo puede, por intermediación del sujeto y lo simbólico, ser una forma del sentido, justamente su exceso y hasta su destrucción.

Ubicado en el límite del lenguaje, el escándalo es un borde extenuado, que da cuenta de las torsiones del sentido, de las tensiones musculares de la contradicción en las entrañas del decir. Un sujeto puede situarse allí para dar cuenta de la *descomposición* del buen decir, del sentido recto, de la normatividad, pero a su vez se alela en la imposibilidad de *destruir* el sentido, ya que el lenguaje carece de exterioridad. Lugar utópico, pues, el de la exterioridad del lenguaje, desde donde sería posible desplegar la subversión, destrucción y anarquía contenidas en los supuestos de la ley. Vallejo observa esta soberbia de las vanguardias (dandismo, dadaísmo), y la somete a una mirada feroz: la del colonizado en Europa, la del otro latinoamericano frente a los míticos patrones de la cultura metropolitana. Desde el primer momento, Vallejo, como sujeto a una cultura de postguerra, no se desentiende de estas cuestiones; por el contrario, emprende la evaluación de los límites vanguardistas, es decir, la evaluación ético-política de la producción discursiva.

Vallejo no mimetiza la espectacularidad de las vanguardias. Por el contrario, sitúa el proceso de su textualidad entre dos certezas: por un lado, se conecta a los procedimientos vanguardistas, con los avatares, los desplazamientos, las tachaduras, el collage, los montajes (en la medida en que supongan el escándalo de las ideologías que sostienen la "propiedad" del decir; y en eso salta por encima de la obsesión de sus propios críticos ansiosos de reponer el texto *original* o *definitivo* de sus poemas). Por otro

lado, estos procedimientos son evaluados contra el telón de fondo de la cultura en la que emergían y en la que Vallejo mismo tenía que hacerse de un lugar. Vallejo sabía que este lugar no era ni inocente ni intrínsecamente consagratorio, porque estaba rodeado de muerte. Frente a los residuos, las ruinas de la guerra y los cadáveres, de los que el osario discursivo no era menor, se trataba de mantener un contacto con el territorio nativo abandonado, y de prolongar un *espacio* descubierto en las desgarraduras lingüísticas y poéticas de *Trilce*.

La mirada de Vallejo será al mismo tiempo simétrica e inversa a la de Colón. Pero la plusvalía del dolor del colonizado será más lúcida que el exceso imperialista del Almirante al momento de dar cuenta de una cultura. Si la escritura de las crónicas colombinas se guía reduciendo la diferencia —como expone Noé Jitrik (1983)—, las crónicas vallejianas se instalan justamente donde la diferencia estalla y trabaja. Así, en el espacio europeo, este peruano excarcelado se ve necesitado de construir una estrategia discursiva como responsabilidad del exilio: *armar (construir y armamentar) un espacio dialéctico para la enunciación*. Este trabajo político no será ni confortable ni hecho de una sola vez; será un proceso que se va vislumbrando entre los intersticios de la cultura y de los textos.

#### IV. METRÓPOLI Y COLONIA: SATISFACCIÓN DE LA DEMANDA Y TRASTORNO DEL DESEO

El proceso enunciativo de las *Crónicas*, como ya hemos dicho, deja leer distintos posicionamientos del sujeto enunciadador y, por ende, su correlativo diseño del enunciatario, que también varía. Desde 1918, si exceptuamos su tesis sobre *El romanticismo en la poesía castellana* (1915), que remite a un tribunal evaluativo y a un enunciatario completamente institucional (lector intelectual, juez, docente universitario, supuestamente especialista, etc.), hasta la crónica titulada “Oyendo a Krishnamurti” (1928:30), se plantea el ensayo a partir de lo que hemos denominado la teatralidad del escándalo. Aquí, el enunciatario vallejiano es fundamentalmente “el peruano”, pero no obligadamente el intelectual (como pudo ser para Cortázar, en similares condiciones, su enunciatario argentino), sino el alfabetizado, obrero o pequeñoburgués interesado en el deporte, la moda, la farándula artística y el mundo europeo, parisino en particular, en su grandilocuencia, en su avanzada, en su frivolidad. Conviene puntualizar desde el principio que cualquiera sea el grado de contradicción (Podestá, “El Perú” 321) o de “mitización vallejiana” (Paoli 189) respecto a la cuestión indígena, aquí sólo nos interesa subrayar el hecho de que en ningún caso, ni en ninguna

etapa de todo el proceso enunciativo, Vallejo tiene al indígena como enunciatario.

La escritura de Vallejo tiene que cubrir una distancia empírica, geográfica, y una distancia simbólica (no menos “real”), sea en la *horizontalidad* que supone la distancia cultural entre los espacios hegemónicos con la periferia o espacio “colonial” (y/o dependiente), sea en la *verticalidad* de la jerarquización imaginaria que supone un polo privilegiado y otro reproductor, mimético.

Productor de cultura y consumidor de cultura ajena, he ahí una primera diagramación. Pero, ¿qué cultura es la que se produce en la metrópoli? ¿Qué autoriza su consumo? El enunciatario diseña un destinatario al que hay que *satisfacerlo en su demanda y trastornarle (descomponerle) su deseo*. Siendo la demanda una demanda de amor (Lacan), de mirada anhelante hacia un París imaginarizado, el enunciatario Vallejo lo va a hacer desfilar en sus *Crónicas* como farsa, como ridiculez, como danza macabra. Se trata, entonces, de crónicas, esto es, de un discurso —como el de los españoles en América— que trata de historizar la realidad del otro, de anotar lo notable, de hacer memoria, de preservar la *escena*, pero todo ello desde un interés particular y un espesor de saberes que le son inherentes a la ejecución del dominio de la mirada. Vallejo posiciona la escena parisina como abyecta.

¿Y de qué escena se trata? Pues de lo que Michèle Cointet, haciendo la historia de su propio país, y para la misma fecha en que escribe Vallejo, designa como “cataclismo”; en efecto, desgarramiento de una certidumbre cultural (basada en el racionalismo, la moral cristiana, la Ilustración, el progreso, etc.), demolida por la presencia de la guerra, la Primera Guerra Mundial (así la llaman los europeos), que escandaliza las tramas más sensibles de la red cultural y abre a los ojos de todos una escandalosa presentación de lo que venía anunciándose en los escritos de Marx, de Nietzsche, incluso del primer Freud: se teatraliza ahora “la otra escena”, la de los nacionalismos, la de la lucha de clases, la del armamentismo, la de la Revolución Rusa, el fascismo en ascenso, etc. La “teatralización de la vida política”, dice Cointet, va a ser el punto de inspiración de ese partido nuevo en la vida política francesa, que es el partido comunista, a los efectos de la propaganda partidaria (a la que Vallejo será más que sensible), pero también será la estrategia de dominación y de reorganización de la burguesía, a través de los cambios cosméticos del liberalismo, la escisión del socialismo, el reformismo, etc. Momento, sin duda, de efervescencia y de absoluta necesidad de tácticas que pudieran insertarse en la contradicción planteada entre el fin de la guerra (violencia, muertes, ausencias) y, por tanto, del

anhelo pacifista, por un lado, y la necesidad de hacer avanzar —desde la Rusia Soviética— la lucha de clases, por el otro. Se desbarrancarán desde allí no sólo todos los reformismos, sino también las reacomodaciones del campo intelectual, con sus redistribuciones, pasajes (del ateísmo al catolicismo ortodoxo, por ejemplo), traiciones y demás espectáculos escandalosos.

La estrategia vallejana es la de describir esta *amoralidad*, encontrándole su estructura, para ofrecerla como espectáculo a sus lectores peruanos. Y esta descripción no va sin plusvalía ni sin contrapartida, pues si por un lado el trabajo de la escritura permite un rédito de la relación con su referente europeo, especialmente francés (Vallejo no usa la misma estrategia con España), no por ello deja de suponer un proceso de desacralización de esa cultura. Carnavalizar al Amo Cultural: París, ofrecerlo mediante el rictus (a veces trágico y cruel) de la risa, de la extravagancia decadente y de su vaciamiento, supone satisfacer la demanda y reorientar el deseo. Pues si en Perú se quiere saber de París, allí lo tienen, parece decir Vallejo; y así y todo, parece preguntar a sus lectores peruanos: ¿estarían dispuestos ahora a seguir imitando o sosteniendo la mirada, en ese espectáculo lamentable?

El enunciador Vallejo tiene también que reorientar su mirada; ese giro lo hará en sus piezas dramáticas, a costa de sus inevitables sufrimientos.

Este giro tiene una historia, y Rusia juega aquí un papel fundamental.

## V. GÉNESIS REVOLUCIONARIA Y TEATRALIDAD PEDAGÓGICA

En efecto, si en las *Crónicas* hasta 1928:30 se puede observar el proceso de espectacularización mediante la moda, el deporte, la política partidista francesa, la literatura, las artes, y hasta los ritos fúnebres o las ceremonias judiciales, y si además estos temas remiten a un sujeto selector de acontecimientos posibles de recibir el tratamiento discursivo del escándalo, ahora la escritura hace otra transformación y aparece el *discurso pedagógico*. La selección de los temas y el discurso del escándalo vuelven a aparecer, aunque más esporádicamente, porque ahora es evidente la reconsideración del enunciatario, a partir de la crónica “Los maestros del cubismo” (1928:31), donde la teatralidad del escándalo se desplaza a la teatralidad del docente, lo cual implica una primera discriminación en el diseño de enunciatario que se desarrollaba hasta ese momento.

Este discurso pedagógico, con su teatralidad “áulica”, supone una reacomodación del “sujeto supuesto al saber” (Lacan) y es el resultado de un nuevo posicionamiento frente a la práctica escrituraria y, por ende,

política. La contemplación de la miseria, producto de la gesticulación burguesa, y la generalización de la injusticia social, se suman ahora a fraudes que cruzan la trama biográfica: el robo del salario. Si en 1925 le escribía a Juan Larrea que “hay que imponerse a los demás, hay que exigir a los demás vasallaje, dineros, la dicha, a que tenemos derecho”, ahora leemos en las cartas dirigidas a Pablo Abril de Vivero, las subetapas de este proceso:

a) etapa subjetiva marcada por la posición “hijo abandonado” o del “Padre malo”:

La verdad es que yo no debo merecer el más mínimo socorro, en concepto de los peruanos. El más desgraciado y obscuro de los vagabundos peruanos consigue pasaje y pasaje en dinero. Las recomendaciones se cruzan en el aire y llueven pasajes, pensiones, asignaciones, premios, regalos, etcétera. Sólo este pobre indígena se queda al margen del festín. (...) No sé muy bien si las revoluciones proceden, en gran parte, de la cólera del paria (17 de marzo de 1928) (*Epistolario* 173-4).

b) etapa de generalización de la crisis marcada por la posición “hermano” (alianza entre hermanos, asesinato del Padre, no sin cierto léxico de violencia al estilo nietzscheano):

Nada se queda impune entre los hombres. Todo tiene fin y compensación, tarde o temprano. Todo tiene fin y sanción, hoy o mañana, inclusive los crímenes del bizantinismo peruano.

A medida que vivo y que me enseña la vida (la letra —dice el adagio— con sangre entra), voy aclarándome muchas ideas y muchos sentimientos de las cosas y de los hombres de América. Me parece que hay la necesidad de una gran cólera y de un terrible impulso destructor de todo lo que existe en esos lugares. Hay que destruir y destruirse a sí mismo. Eso no puede continuar; no debe continuar. Puesto que no hay hombres dirigentes con quienes contar, necesario es, por lo menos, unirse en un apretado haz de gentes heridas e indignadas y reventar, haciendo trizas todo cuanto nos rodea o está a nuestro alcance. Y, sobre todo: *hay que destruirse a sí mismo* y, después, lo demás (18 de abril de 1928) (*Epistolario* 175, el destacado es nuestro).

c) etapa del robo marcada por la “castración simbólica”:

Entre tanto, y como contaba con ese dinero que no viene, me muero de miseria. Ya se ve que en el Perú todos son unos ladrones: unos negando lo que se pide con derecho y otros quedándose con lo ajeno. Mi

apoderado me cobra en los periódicos mis crónicas, se queda en silencio y sólo cada medio año me envía lo que se le da la gana. No sé quién me está robando: él o las revistas (26 de abril de 1928) (*Epistolario* 176).

d) etapa del salto cualitativo a lo político, marcado por el acceso al orden simbólico:

Estoy dispuesto a trabajar cuanto pueda, al servicio de la justicia económica<sup>7</sup>, cuyos errores actuales sufrimos: usted, yo y la mayoría de los hombres, en provecho de unos cuantos ladrones y canallas<sup>8</sup>. Debemos unirnos todos los que sufrimos de la actual estafa capitalista, para echar abajo este estado de cosas. Voy sintiéndome revolucionario y revolucionario por experiencia vivida, más que por ideas aprendidas (27 de diciembre de 1928) (*Epistolario* 190).

Entre las etapas c) y d) hay que incluir dos acontecimientos decisivos en esta “novela familiar”: la lectura de los textos marxistas y el primer viaje a Rusia emprendido eufóricamente el 19 de octubre de 1928, después de una convalecencia en la campaña francesa. Las crisis de escrituras están, pues, pautadas por somatizaciones: todo el cuerpo se hace legible en su propia crisis, en su desarreglo, en su miseria:

Le escribo en un estado de espíritu horrible. Hace un mes que estoy enfermo de una enfermedad de lo más complicada: estómago, corazón y pulmones. Estoy hecho un cadáver. No puedo ya ni pensar. Sufro también al cerebro. Un mes que no duermo. Una debilidad horrible. Mi temperatura no sube más de 35.8, en todo momento. Dispéñeme que no le dé detalles, porque el médico me ha prohibido escribir y leer absolutamente. Como Ud. comprenderá, mis nervios vuelan y estoy con una desesperación galopante. (...) Estoy en la miseria absoluta y perezco de debilidad. Si me sucediese algo, no sería inesperado. Me apena solamente que termine yo tan pronto. Me dan ganas de llorar... (30 de mayo de 1928) (*Epistolario* 177).

<sup>7</sup> Obsérvese de paso que Vallejo no está muy interesado en la justicia “social”, sino que siempre está apelando a la transformación estructural. La justicia social es, en tal caso, un derivado “imaginario” posterior a la transformación simbólica.

<sup>8</sup> Vallejo, además, insinúa —de acuerdo a los términos que luego utilizará Josefina Ludmer— el carácter delincuente del Estado o de lo hegemónico en general.

## VI. DE LA POLITIZACIÓN DEL MITO A LA MITOLOGIZACIÓN DE LA POLÍTICA

Hoy parto para Moscú (...) en medio de convalecencia, me siento otra vez, y acaso más que nunca, atormentado por el problema de mi porvenir. Y es, precisamente, movido del deseo de resolverlo, que emprendo este viaje. Me doy cuenta de que mi rol en la vida no es éste ni aquél y que aún no he hallado mi camino. Quiero, pues, hallarlo. Quizás en Rusia lo halle, ya que en este otro lado del mundo donde hoy vivo, las cosas se mueven por resortes más o menos semejantes a las enmohecidas tuercas de América. En París no haré nada nunca. Quizás en Moscú me defienda mejor del porvenir (19 de octubre de 1928) (*Epistolario* 185).

Otra vez la utopía de la frontera y de la otredad, de la necesidad de ir más allá en busca de una geografía que se supone a la vez paralela de una nueva tópica discursiva. El regreso de Rusia y el incremento de los estudios marxistas no lo llevarán a la constitución de un discurso científico, sino a la mitologización de la “ciencia” y de la revolución proletaria, inaugurando así una triste tradición del marxismo latinoamericano, de múltiples consecuencias. “Vallejo —escribe Fuentes— celebró los mitos revolucionarios” (408). El combate discursivo se hace ahora de mito burgués a mito proletario; lo que antes era una estrategia marcada por la politización del mito, ahora se ha transformado en el mito de la política. En vez de politizar el mito, desmitificarlo, se hace un discurso mítico sobre un referente político.

Hablar de la revolución supone redefinir al enunciatario: se tratará entonces de escribir para el peruano, pero ya no el receptor de discursos masivos, sino —como en el *Ariel*, de Rodó— para “las inteligencias jóvenes de América, a las que de preferencia nos dirigimos” [1929:17]. Este parece ser ahora su “público de América” [1929:37]. Paralelamente, mientras el escándalo como estrategia discursiva es abandonado paulatinamente, el discurso pedagógico, vertical, paternalista —“bancario”, diría Paulo Freire— se inscribe ahora como táctica. A partir de las crónicas de 1929:8 se puede ir constatando este desplazamiento.

Esta operación discursiva ya no está jugándose en el mismo orden de eficacia que la anterior: puestas las cosas en el nivel de una guerra de discursos, y frente a la mitologización, la sociedad burguesa gana. Ella tiene el poder de neutralizar y absorber todo lo que se produzca como mito: puede incluso hacer una moda del “intelectual revolucionario”, como ocurre hoy con el Che. La lección vallejana, para nosotros, en esta instancia

actual de fin-de-siglo latinoamericano, pareciera ser justamente este error: la mitologización de los temas políticos, en vez de la politización de la estructura enunciativa (Cfr. carta a Juan Luis Velázquez, del 31 de mayo de 1937). El enunciador Vallejo yerra, pues, cuando afirma, en la *Tesis sobre la acción a desarrollar en el Perú*, que “[e]s urgente comenzar la verdadera tarea de construcción”, que él entiende como mitologización por medio de una estrategia propagandística (sin base científica) e institucionalización progresiva para el encuadre de la acción revolucionaria.

Obedeciendo a la realidad, tenemos el deber de crear las bases efectivas de la acción, los organismos fundamentales que han de ser, más tarde, los factores de la función social que debemos llevar a cabo (*Tesis*).

La alternativa escrituraria está otra vez atravesada por la pasión y por la ética, pero sus consecuencias no son felices. En primer lugar, porque el informe sobre la situación peruana —salvo algunas fechas y algunos folklorismos particulares— no es más que la situación colonial a la que está sometido cualquier país latinoamericano por el capitalismo; por ende, el encuadre teórico que sostiene la *Tesis* es extensivo para cualquier otro país dependiente del continente y, en ese sentido, no puede ser eficaz para la conducción específica de la acción política peruana, salvo en perspectivas muy generales. En segundo lugar, porque la estrategia supone una discriminación de los receptores potenciales, paralela a una jerarquización o elitización del mismo, que no se acompaña con lo que en la táctica anterior suponía el elemento político fundamental: el componente persuasivo. El enunciador establece una prioridad válida, pero parcial:

Nuestra tarea en París tiende a una doble finalidad: la primera, formar militantes capaces, preparados para interpretar la realidad, mediante un conocimiento integral de la ciencia marxista-leninista, que más tarde se ponga al servicio exclusivo de la clase obrera. La segunda finalidad es la de mantenemos en constante comunicación con todos los grupos y centros que se constituyan en el Perú o que se hallen constituidos (*Tesis*).

El imperativo ético, sin embargo, contemplará —dentro del encuadre pedagógico— la tarea propagandística y la eventualidad de un receptor no necesariamente intelectual. Esta tarea de divulgación del marxismo y de la experiencia soviética se realizará en *Rusia en 1931* y en *Rusia ante el segundo plan quinquenal*. Mientras se agudiza la mitologización del Soviet, se acentúa la censura desde la tierra natal: a partir de 1929 las crónicas se hacen más breves, y a partir de 1930 se hacen más esporádicas las publicadas en Lima, incrementándose en cambio las publicaciones europeas.

Pero el discurso no pasa sin consecuencias: hay un diseño del enunciatario que, cediendo a la demanda (facilismo, subestimación, sencillismo en el uso del lenguaje, etc.), descuida por primera vez la transformación a nivel del deseo. Sin embargo, la enunciación aquí no suscribe totalmente su referente. Si bien el enunciador quiere sostener una visión crítica acerca de la revolución rusa, en un alarde ético que garantizaría su honestidad y objetividad, en fin, su imparcialidad por el otro, no siempre asume aquello que comunica. Permítasenos citar extensamente el impresionante párrafo final de la crónica 1929:19, titulada "César Vallejo en viaje a Rusia", donde el sujeto de la enunciación y el del enunciado coinciden en una especie de alianza con el lector, muestra de credenciales que, al fin y al cabo, intentan validar la consistencia de la mirada:

Yo no soy invitado de nadie...Nadie me ha invitado oficial ni particularmente. Yo costeo mi viaje y, empezando por el sello de mi pasaporte, satisfago todos los requisitos que el Soviet exige para entrar y residir en Rusia, a todos los extranjeros. Para que mi reportaje tenga validez ante la opinión pública y sea una credencial insospechable y rigurosamente objetiva de las realidades auténticas de Rusia, he querido hacer este viaje sin que el Soviet ni ninguna institución soviética comprometa, aun sin proponérselo, mi independencia con facilidades o cortesías más o menos escabrosas. Por otro lado, me encuentro, asimismo, libre de consignas procedentes de los periódicos que represento. Más todavía. Me siento libre de consignas profesionales y partidaristas. Yo no soy empleado de ningún periódico sino simple colaborador y puedo, en cualquier momento y sin sujetarme a venia de nadie, ni a sanciones de ningún contrato u obligación profesional, aumentar o disminuir mi trabajo, modificar sus términos y directivas y hasta interrumpirlo o suprimirlo por mi exclusiva voluntad. Yo no gano sueldo. Yo gano un salario. Soy un obrero intelectual. Esta condición extraprofesional de mi trabajo periodístico se halla, por su propia naturaleza, exenta de intereses creados conmigo mismo y de todo cuanto no sea una suma libertad de criterio para ver las cosas y decir sinceramente lo que veo. Si la realidad contradice hoy el concepto que ella me ha merecido ayer, no tengo, para aceptar esta rectificación, ningún inconveniente. Idéntica y absoluta me parece ser mi independencia en frente a los partidos y doctrinas políticas. Yo no pertenezco a ningún partido. No soy conservador ni liberal. Ni burgués ni bolchevique. Ni nacionalista ni socialista. Ni reaccionario ni revolucionario. Al menos, no he hecho de mis actitudes ningún sistema permanente y definitivo de conducta. Sin embargo, tengo mi pasión, mi entusiasmo y mi sinceridad vitales. Tengo una forma afirmativa de pensamiento y de opinión, una función de juicio positiva. Se me antoja que,

a través de lo que en mi caso podría conceptuarse como anarquía intelectual, caos ideológico, contradicción o incoherencia de actitudes, hay una orgánica y subterránea unidad vital.

A pesar de este despliegue de garantías, y sin mencionar siquiera la cuestión del origen del pasaje, en *Rusia en 1931* y en el entonces impublicado (impublicable seguramente para la época) *Rusia ante el segundo plan quinquenal*, el enunciador sólo parece sostener su lugar asumiendo el puesto de hiperenunciador: hace decir a su interlocutor (o a las estadísticas o a los reportajes parafraseados) aquello que él no va necesariamente a suscribir. Vallejo enuncia, pero es el “informante/protagonista” el que narra; la verdad de lo dicho queda, pues, suspendida en los fingimientos protocolares de todo testimonio. Esta encrucijada, como ocurre siempre en los textos vallejianos, lleva a que la misma textualidad se autodramatice: he aquí el guiño del sujeto.

Momentos hay en que el tono intelectual se repliega en llaneza casi infantil. Con todo, el examen se mantiene siempre ceñido a la esencia, simple y humana, de cada problema. Aquí se aprende a comprender lo sencillo de los más arduos problemas sociales. ¡Qué lejos se está de las caparazones ideológicas y de las complicaciones filosóficas del juicio burgués! En la crítica de masas, el argumento es sincero; la palabra, justa; la convicción, desnuda; la idea, limpia; la intención, diáfana; el cuadro dialéctico, esquemático; el proceso, rápido (*Rusia ante el segundo plan quinquenal* 95-96).

¿Puede esperarse un repertorio más burgués de ideal retórico-discursivo? La idealidad ética es aquí la que juega su mala pasada, porque nada entra en el saber del sujeto por su bondad, sino por su placer. Si las *Crónicas*, especialmente las anteriores a 1930, se dejan leer en la dimensión de una estética, estos textos últimos, en cambio, no se dejan hoy leer sino por la mera curiosidad, forma obscena del saber, convocada por la prohibición burguesa y su cortina de hierro. Pero esta curiosidad queda de algún modo decepcionada porque el movimiento maniqueo del discurso torna al referente (Soviet, revolución, etc.) no sólo inocente, edénico, infantil y hasta elemental, sino, lo que es peor, increíble. La situación, sin embargo, deja aún abierta sus posibilidades para nuevas transformaciones. Se puede constatar que el puente de comunicación deseado, buscado y sostenido con el Perú, se ha roto, y esto genera una nueva etapa en el proceso de enunciación que estamos tratando de describir. Paralelamente, las cartas comienzan a insistir en la posibilidad de volver a Perú y en la necesidad de saber sobre él.

## VII. DISCURSO DOCTRINARIO VERSUS DISCURSO MARXISTA: EL ESTATUS DEL ARTE

El “viaje a Rusia” (englobamos los tres que hizo el autor) establece una serie de alternativas en donde tiene que volver a jugarse la moral de la escritura como instancia de decisión. Por una parte, como vimos, el discurso pedagógico establece una verticalidad que, inmediatamente, es rechazada por el imperativo ético, en tanto sólo está sostenida desde lo que el enunciador *vio y oyó*, pero las lecturas del corpus marxista imponen otro tipo de garantías para el saber y abren dicha verticalidad “bancaria” a una horizontalidad *polémica*, en tanto el discurso marxista supone la emergencia de la ciencia. Por otro lado, la militancia en el socialismo supone una dimensión de agitación y propaganda que encontrará en la escritura escénica —más aún que en el ensayo o la poesía— una resolución más favorable. La alternativa de enunciación para ambos casos obligará a la escritura a definir nuevamente al enunciatario.

“El ‘decir verdad’ del enunciador —escribe Ballón Aguirre— no tiene otra garantía que el *discurso subjetivo* compuesto por juicios y conclusiones no controlados por algún régimen probatorio” (1985, 239). En efecto, Ballón Aguirre se apercibe de la falta de validación de lo que el discurso manifiesta y de la falta ética en la que se incurre en relación al discurso marxista. Si este último trata de suturar la primera falta, lo hace engañosamente, pues —independientemente de las lecturas efectivas que haya realizado César Vallejo— lo que hace falta aquí es el desarrollo y el despliegue de la ciencia marxista y no su exposición programático-doctrinaria.

Así, la moral de la forma impone una salida elegante: establecer la diferencia entre propaganda y sensibilidad, es decir, entre arte bolchevique y arte socialista. El primero está condenado a una coyuntura histórica y, por ende, desaparecerá con ella. El segundo afecta a toda la dimensión cultural, a la instancia corporal total:

El poeta socialista supone, de preferencia, una sensibilidad orgánica y tácitamente socialista. (...) En el poeta socialista, el poema no es, pues, un *trance espectacular*, provocado a voluntad y al servicio preconcebido de un credo o propaganda política, sino que es una función natural y simplemente humana de la sensibilidad... no ha de ser tal únicamente en el momento de escribir un poema, sino en todos sus actos, grandes y pequeños, internos y externos, conscientes y subconscientes, y hasta cuando duerme y cuando se equivoca y cuando se traiciona voluntaria o involuntariamente y cuando se rectifica y cuando fracasa. (*El arte y la revolución* 28-9, el destacado es nuestro).

El arte socialista, en tanto sensibilidad, no se reduce ni a “los temas ni a la técnica del poema”; Vallejo insinúa aquello de “dime cómo escribes y te diré lo que escribes” (*El arte* 67), es decir, “la técnica —dice— no se presta mucho, como a la simple vista podría creerse, a falsificaciones ni a simulaciones. La técnica —continúa Vallejo, diciendo en el mismo texto—, en política como en arte, denuncia mejor que todos los programas y manifiestos la verdadera *sensibilidad* de un hombre” (*El arte* 67, el destacado es nuestro).

La técnica, pues, es el lugar del ejercicio político, en la medida en que es justamente en el lugar de su emergencia (y no en la acumulación léxica o temática, instancia de imitación) donde se valida la filiación política de una forma, de una escritura. Esto supone no sólo —como se comprobó al principio— una instancia de dialectización a nivel de la estructura (registro simbólico), que será, además, el despliegue teórico del formalismo ruso, sino la anulación de la separación tradicional entre producción literaria y producción crítica. La instancia crítica es ahora un momento dialéctico de la escritura literaria y, si se quiere, previo; por eso, sus efectos son los que garantizan la semiotización social del texto al momento de la lectura, su eficacia y sus resistencias. Y esta certeza, por otra parte, no es otra que la ya ejercitada en *Trilce*.

La “crítica”, entonces, deja de ser el discurso galante o impresionista sobre los estilos literarios, que pretendería institucionalizar una escritura en contra de otra (normativizar un placer en contra de otro); por el contrario, para Vallejo la crítica deviene el espacio mismo en donde se ejerce la transformación revolucionaria, que es, desde su perspectiva, la construcción de una nueva sensibilidad, la determinación de un nuevo placer y, por ende, el acceso a una nueva estructuración de lo social.

Se debate aquí el punto más peligroso de cualquier ética escrituraria: *subversión o transformación*. Y es la encrucijada más determinante que debe decidir una estética. Subvertir (como una de las formas diversas de la transgresión) supone una dialéctica negativa en tanto se plantea como el atrapamiento imaginario en aquello de lo que se pretende su defunción. Transformar, en cambio, es un proceso positivo de construcción de una nueva estructura y, en consecuencia, de una nueva legalidad con todas sus consecuencias. Lo paradójico del programa vallejiano es que esta tarea ya estaba concluida al momento de la escritura de *Trilce* y, por lo tanto ahora, a falta de un discurso crítico con base científica que no estaba en ese

momento a su disposición, la enunciación no tiene más resolución que la posible en el plano imaginario<sup>9</sup>.

Así, las *Crónicas* comenzarán a diseñar un destinatario “europeo”, a cuya demanda intentan satisfacer: demanda fundamentalmente puesta en la idealidad o la mitologización de lo incaico, cuya línea puede trazarse desde *Hacia el reino de los Sciris* hasta las crónicas de 1936. Si en el caso de la novela mencionada se buscaba una simple promoción o difusión de lo peruano en Europa, en el caso de las crónicas, por el contrario, se trata del reforzamiento del mito europeo sobre América. Allí el enunciador escribe de segunda mano, engordando turísticamente el mito del Imperio de los Incas, cuya vigencia europea se rastrea desde el impacto renacentista de los *Comentarios reales*. Este gesto dibuja una estrategia invertida en relación a las anteriores, por cuanto no sólo ha cambiado el enunciatario, sino que también se procede a la formulación de mitos: el Perú (ya no como emergencia política presente, sino como país prehispánico deshistorizado) y el uso mítico de la ciencia (como arqueología). Tal vez sean estas crónicas escritas en francés las que podrían configurar el único momento del proceso en el que encontramos el *discurso periodístico* típico de la prensa burguesa. Guido Podestá subraya al respecto la contrapartida de este aparente anonadamiento de la enunciación: en efecto, Vallejo procedería a relativizar la relación de las palabras y las cosas, poniendo en cuestión los criterios de la etnografía francesa tal como Borges lo hará con los sistemas “científicos” de clasificación europeos cuando son abordados desde la perspectiva de una enciclopedia china. La comparación que hace Vallejo entre el arte incaico del siglo XV y el realismo francés del XIX, escribe Podestá, “podría haber sido absurda pero igualmente lo eran los criterios que se empleaban en Europa para clasificar artefactos ajenos a sus tradiciones” (*Desde Lutecia* 249).

## VIII. LA ESCRITURA ESCÉNICA: TEATRALIZACIÓN HISTORIZADA DE LA POLÍTICA

Rusia, sin embargo, ha permitido elucubrar otras posibilidades escriturarias. Por un lado, las condiciones de producción de la escritura vallejana están marcadas por su miseria económica y la cada vez más acuciante falta

<sup>9</sup> Nótese la contradicción involucrada en estos planteos entre construir una nueva estructura y a la vez liberar el placer de toda coerción estructural (tal como lo hace el protocolo de lectura vislumbrado en el texto de *Trilce*).

de trabajo (no hay carta del *Epistolario*, sea a Gerardo Diego, sea a Juan Larrea y sobre todo a Abril de Vivero, en que no hable de dinero, de su falta, de su circulación, etc., esto es, de una posición subjetiva atendida a la figura del hijo endeudado, culpable, miserablemente arrojado al fatalismo de la miseria). Justifica con ello su acceso al *discurso periodístico*. Por el otro, el imperativo ético comenzará nuevamente a implicarse para resolver la contradicción en la forma más favorable. Así, decíamos, el viaje a Rusia ofrece a Vallejo la posibilidad de perfilar un nuevo diseño de enunciación.

Justamente es aquí donde se produce la síntesis de todos los procesos enumerados hasta el presente: superación del analfabetismo (eliminación de las trabas ideológicas que genera el sistema educativo) y, en consecuencia, superación de la limitación a la lectura de textos verbales; agitación y propaganda paralelas a la ampliación del público; implicación del cuerpo y de todos los lenguajes marginados; ejercicio de la ideología sin necesidad de garantías bibliográficas de índole científica; crítica sin abandono de la dimensión persuasiva, etc. Nos estamos refiriendo a lo que Ballón Aguirre denomina muy inteligentemente en su prólogo al *Teatro Completo* de Vallejo “escritura escénica” y no escritura teatral. Es que el acceso a la escritura escénica (que también supone un proceso de transformaciones internas que no vamos a analizar aquí) permite dar el salto cualitativo hacia una forma masiva de comunicación sin necesidad de ceder a la divulgación de los intereses burgueses, esto es, una forma de llevar la lucha contra la burguesía a un campo donde los contrincantes se proponen en el mismo nivel: teatralización y lucha de clases. A la forma mítica y teatralizada de la socialidad burguesa, se opone ahora la teatralización historizada de la política sin necesidad de verse limitada a la alfabetización del enunciatario.

En su libro *César Vallejo: su estética teatral*, Guido Podestá señala acertadamente que el contacto con el teatro ruso de la revolución y con algunas propuestas francesas que intentaron resistirse a los escándalos de la vanguardia (como la esgrimida por Jean Cocteau y sus derivaciones en *Le Cartel*), permitió a César Vallejo descubrir “el trasfondo de la crisis” que, a nuestro entender (que no es ahora el de Podestá), no se limitó sólo a percatarse del “anquilosamiento de la estructura y el material teatral”, sino a penetrar en aquello que, desde el comienzo de este ensayo, hemos definido como la *teatralidad*, es decir, la estructura de la mirada, el campo escópico como campo de relaciones políticas e intersubjetivas e históricas. Basta leer sus crónicas sobre aspectos teatrales, como “El decorado teatral moderno” [1929:24], o sus ya mencionadas *Notas sobre una nueva estética teatral* o *Temas y notas teatrales*, para percibir que es justamente aquí donde se define la certeza de una futura nueva sensibilidad, a la que el contacto

con Federico García Lorca (cuya trayectoria escrituraria es en algunos puntos —y sólo en algunos— paralela a la de Vallejo: desde la poesía al teatro) no ha de haber sido infructífera.

La maquinaria teatral es la forma técnica más homologable a la maquinaria social capitalista, y la teatralidad es la estructura que define las condiciones de producción de la visibilidad e invisibilidad a nivel de la conciencia de clase y de la semiotización de discursos. Jean Duvignaud, en su *Sociología del teatro*, describe un interesante proceso por el cual se llega a conformar no sólo una estética teatral burguesa, sino también un discurso arquitectónico que le permite ejercer su eficacia. La construcción de la caja con perspectiva en profundidad, la ubicación del punto privilegiado de visión (el palco del monarca), la cada vez mayor dimensión de la retroescena y, por ende, del lugar de la tramoya, la disposición jerarquizada de los puntos de observación, etc., muestran que se trata de una metáfora perfecta de la socialidad burguesa<sup>10</sup>. Por eso es realmente impresionante que el enunciador Vallejo haya escrito que “no nos convencen mucho quienes afirman que una cosa es el texto de una obra teatral y otra, su presentación escénica”, pues “[e]n nuestro concepto, ambos elementos van íntimamente unidos y la suerte y el valor del uno dependen del valor y el destino del otro” (1929:24); y esto es sorprendente, porque al tiempo que aquí señala la configuración de la teatralidad como instancia pretextual, también permite decidir el destinatario de su escritura escénica por apelación a la técnica de la puesta en escena.

No hay, pues, una estética teatral que se deriva del texto dramático o del texto espectacular, sino una teatralidad que determina a ambos, porque está ligada a las condiciones de producción semiótica y producción social general de un momento histórico determinado en una cultura determinada.

Así como las primeras *Crónicas* elaboraban su efecto discursivo por medio de la teatralidad del escándalo, ahora la escritura escénica vuelve a retomar aquella teatralidad de la burguesía para definir por contrapartida su escritura escénica: escenas simultáneas cuya coherencia sólo es “visible” desde la estructura; desdoblamiento de actor/personaje; ruptura de la monofocalización de la mirada del público; estratificación de lo real en escena y de la escena de lo real; diseño de la máscara del espectador como

<sup>10</sup> Desarrollamos estas cuestiones en “Desde Marx: cuerpo y máquina en la fábrica y en el teatro” (Geirola, *Teatralidad...*, 107-58), siguiendo los análisis del capítulo XIII (“Maquinaria y gran autómeta”) de *El Capital*, de Marx.

función de la representación; diversas posibilidades sintácticas al momento de organizar la línea argumental a cargo del público; mezcla de géneros, estilos, gestualidades y artes (pintura, música, cine, etc.), en fin, procedimientos que inundan al público de *emoción* (es palabra de Vallejo) y le brindan un “pleno sentimiento de síntesis cósmica”. Sin duda, es la escritura escénica la que permite recuperar la escena social, porque aquélla es justamente metáfora de ésta.

No es sorprendente que el proceso de la escritura escénica de Vallejo, desde *Mampar* hasta *La piedra cansada*, reproduzca de algún modo las etapas de todo el proceso enunciativo que hemos descrito anteriormente: primero, ruptura con los modelos precedentes, como ocurriera en *Los heraldos negros*; anticipación estético-programática, como en *Trilce*; historización del mito y doble intervención en la dialéctica demanda/deseo, luego pedagogía y folklorismo, como en las *Crónicas* y en los ensayos. En cada uno de estos momentos puede colocarse una pieza teatral, que además tiene la magnífica coherencia de acceder a un tipo de texto que a fuerza de no saber cómo denominarlo, hemos llamado antiteológico: aquel que no puede, por definición, estar terminado, ni proponerse como versión definitiva, porque se ofrece a la improbabilidad de su representación, necesariamente sujeta a la dimensión dialéctica de la cultura en la que se haga presente.

Estos textos catastróficos son, evidentemente, deudores de las intensas experiencias soviéticas: incorporan desde la temprana revolución stanislawsiana (que despliega a partir de la naturalización del espacio escénico su consecuente transformación de la acción y, por ende, de la corporalidad actoral), hasta las alternativas imaginadas por Meyerhold y sus derivaciones revolucionarias del teatro de agitación y propaganda. Vallejo asume la superación del naturalismo y la representación con diseño periodístico (“the performance —dice Yuri Rybakov en su descripción de *The Soviet Theatre*— had a journalistic, even a documentary nature”). Se hace cargo también de las nuevas dimensiones proporcionadas por la industrialización con su derivada transformación de las técnicas corporales, vocales, interpretativas en el campo de la actuación; de la intensa relación de la representación teatral y el proceso revolucionario con su correspondiente actividad gremial y la redefinición del trabajo escénico y artístico; de las nuevas formas de narración teatral y las diversas focalizaciones alternativas; de la redefinición y reutilización de los géneros dramáticos existentes (como la sátira, la farsa, el uso intenso de la parodia, el music-hall, la revista, el cabaret, etc.); incluso de la aparición de la creación colectiva, que Claudine Amiard-Chevrel denomina “piezas dialécticas”.

Todo ello puede, sin duda, conformar un campo intertextual e intraexperimental y experiencial en el que se construye la escritura escénica de Vallejo.

La contradicción inherente a esta etapa —equivalente a la que es consustancial al teatro marxista brechtiano (Geirola 1996)— reside en que el destinatario de estas piezas, siendo teóricamente tan amplio como para incluir tanto al latinoamericano como al europeo, queda no obstante reducido por la exigencia técnica de las piezas. En efecto, las piezas teatrales que Vallejo diseña, aparte de su contenido insurgente, resultan en ese momento irrepresentables en América Latina por el estado de desarrollo tecnológico de la maquinaria teatral y de la formación actoral, que él mismo caracteriza como incipiente [1924:7]. Su teatro queda por lo tanto limitado al público francés, soviético o alemán, es decir, a aquellas culturas en las que existían esas posibilidades de representación. Y esto no va a ser sin consecuencias para la problemática del teatro y el arte latinoamericanos, menguados como en todas las restantes dimensiones sociales, en su base técnica y económica, cuando no reprimidos en sus intenciones revolucionarias.

#### IX. WHITHER MARXISM? LA MAQUINARIA DEL INTELLECTUAL REVOLUCIONARIO Y LA RESISTENCIA POPULAR

Finalmente, si la escritura escénica vallejana hace contradicción, al momento de su emergencia, con la dimensión económica y técnica del teatro latinoamericano de la época y, por ende, convierte a sus propios textos en un repertorio momentáneamente clausurado (correlativo en parte a la “ilegibilidad” de *Trilce*), nos queda un último repliegue de este proceso de enunciación que, a nuestro ver, estará en la dimensión del escándalo, si no ya para el enunciatario, sin duda sí para el enunciador mismo. Nos referimos a las *Crónicas* de 1937 sobre la revolución española y el congreso de escritores antifascistas. Descontando cierta visión romántica de los personajes, estas crónicas vuelven a situar al enunciador frente a sus semejantes, quiero decir, sea por latinoamericanos, sea por intelectuales. Escribir para los paisanos o hablar ante los colegas vuelve a establecer un momento de euforia para la que el triunfo del fascismo será como un tiro de gracia capaz de cancelar no sólo la escritura vallejana sino al actor Vallejo.

Por un lado, estas crónicas se proponen definir el rol político del intelectual y, en consecuencia, vuelven a plantear una redefinición de la acción escrituraria en el campo no ya de una revolución, como es el caso de la soviética, sino de un levantamiento en defensa de la democracia. La causa del pueblo español es la causa de todos los pueblos contra el fascismo.

Si en estas refriegas de sangre el intelectual tiene en todo momento una función paradigmática, la tiene en tanto se sitúa como ningún otro frente a la moral del lenguaje. La crónica titulada “Las grandes lecciones culturales de la Guerra Española” (1937:1) constituye el texto final de esta larga meditación sobre el valor del arte y la función del artista en la sociedad:

Si la protesta en comicio y de viva voz, si el ademán viviente, en carne viva, de combate, se estrellan, en la realidad, contra los poderes económicos coaligados, la inflexión intemporal de la idea contenida en un discurso, en un artículo del día, en un mensaje o manifiesto, es petardo que se hunde en las entrañas profundas del pueblo, para estallar, en cosecha segura, incontrastable, el día menos pensado. Es pensando y *construyendo* sin esperar milagros inmediatos fulminantes sobre su obra de la actualidad y dotándola de máximun de fuerza y derechura espirituales necesarias a la interpretación social de los problemas de la hora, cómo Rousseau, Hugo, Pushkin, Dostoievsky, logran influir y encauzar el proceso ulterior de la historia. Y es que lo que importa, sobre todo, al intelectual es traducir las aspiraciones populares del modo más auténtico y directo, cuidándose menos del efecto inmediato (no digo demagógico) de sus actos, más de su resonancia y eficacia en la dialéctica social, ya que ésta se burla, a la postre, de toda suerte de vallas, incluso las económicas, cuando un “salto” social está maduro. (El destacado es nuestro).

Vallejo parece diseñar aquí su respuesta anticipada a la cuestión planteada recientemente sobre *Whither marxism?*<sup>11</sup> En efecto, Vallejo se percató de una diferencia en la temporalidad y eficacia de los saberes. Si ahora nos preguntamos a dónde va el marxismo, no nos hacemos la misma pregunta para el fascismo. Vallejo sabía (igual que muchos intelectuales de hoy) a dónde iba y va el fascismo (Laqueur) y cómo éste retorna fantasmáticamente y travestizado de múltiples formas. Vallejo parece darse cuenta de que la diferencia de saberes, ya sean los promovidos por el fascismo

<sup>11</sup> El sugerente texto de Jacques Derrida, *Espectros de Marx* (1993), se inserta en la dinámica perversa con que el intelectual latinoamericano agenda sus temas y sus debates. La espectralización revolucionaria en América Latina se ilumina desde los aportes de Derrida, y a su vez se (re)descubre como “anterior” y en muchos puntos diferente a ellos. En *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo, por ejemplo, se puede constatar mucho de las reflexiones derrideanas y, a la vez, comprobar las disimilaridades que provoca el fantasma de Marx=Padre en Europa o en México.

(infiltrado o no en la prédica revolucionaria marxista)<sup>12</sup>, ya sean los saberes realmente liberadores, es una diferencia que siempre juega a favor del fascismo. La posición del intelectual puede devenir inmediata y peligrosamente la del *scholar*: es la advertencia de Vallejo para el siglo XX. Vallejo no releva al intelectual —como en la ideología liberal— de un lugar en el campo de batalla, porque no lo reduce a formular sus elucubraciones revolucionarias en la serenidad de un despacho; por el contrario, tanto la realidad soviética de la revolución, como la batalla española, le muestran un anclaje posible del cuerpo y la escritura en el proceso de la realidad social, como prácticas políticas diferenciadas y confluyentes.

Pero el “fragor de una batalla” puede ser, a su vez, la encrucijada de dos certezas inconciliables: por un lado, Rusia aparece como febrilmente arrojada a dar forma a las consecuencias de la revolución y, por ende, al proceso revolucionario mismo, mediante un ejército organizado y dirigido por sus intelectuales (Lenin, Trotsky, etc.) y por su inspiración en los textos de Marx y de Engels. En Rusia, Vallejo comprueba la importancia del rol de los intelectuales y del ejército en su función dirigente y organizativa de las fuerzas sociales y populares. Pero, a la vez, por otro lado, comprueba exactamente lo contrario en la guerra antifascista española, como “*voluntad espontánea del pueblo*” (el destacado es mío).

Si el trasvasamiento de la sociedad jerárquica y feudal rusa en una sociedad socialista supone el sacrificio de varias generaciones, para las cuales la revolución no puede dejar de ser el lugar desgarrante, doloroso, sólo soportable desde la ilusión de la felicidad de algún día (tal como se deja leer numerosas veces en *Rusia en 1931* y *Rusia ante el segundo plan quinquenal*), por el otro, y a pesar de la redefinición del campo intelectual, Vallejo constata que en España, “por primera vez...es el pueblo mismo, son los transeúntes y no ya los soldados, quienes, sin coerción del Estado, sin capitanes, sin espíritu ni organización militares, sin armas ni kepis, corren al encuentro del enemigo y mueren por una causa clara, definida, despojada de nieblas oficiales más o menos inconfesables” (1937:1). Una vez más, Vallejo adhiere a su idea de la “cólera del paria” en el origen de toda

<sup>12</sup> Profundizamos estas cuestiones en “Ghosting Revolutions: Textual Traditions and Textual Violence in Che Guevara’s Guerrilla Theatricality” (Cambridge, en prensa). La captura fascista del sujeto de la lectura y escritura guevarista puede también leerse en “La teatralidad de la guerrilla. Segunda parte: De Loyola al Che Guevara” (Geirola, *Teatralidad...*, 229-348).

transformación social (con todos los resabios románticos que quieran discutirse en esta versión vallejana de la ecuación “civilización y barbarie”), que se suma a su propia vivencia de hacerse revolucionario por experiencia vivida y no por adhesión intelectual.

Dos diseños de lucha promueven dos comprobaciones extremadamente controversiales: por un lado, el debate inmanentemente intelectual tiende a configurar una revolución que no es placentera y que progresivamente reproduce los mismos sistemas coercitivos de aquel autoritarismo que eventualmente se suponía liquidado y que apenas logrará justificarse en una dimensión ética nuevamente conmovida y tensionada; por el otro, el fascismo que —entre sus innumerables monstruosidades— conduce a los pueblos no a la revolución sino a los magros beneficios de la formal democracia burguesa.

Por eso es que esta escritura va prefigurando, a la par de las crónicas, un espacio poético que, publicado o inédito, esboza una última dimensión enunciativa: un espacio casi sin esperanzas, sin alternativas, decididamente no utópico, un espacio que viene de lejos, de una experiencia del pueblo sometido. En efecto, tanto los *Poemas humanos* como *España, aparta de mí ese caliz* permiten vislumbrar un enunciador que emite su discurso desde la dimensión del fracaso y la derrota. Enunciador vencido que aún hace la mueca última de alentar la esperanza, aunque el discurso llegue hasta los bordes de la violencia y la miseria donde una lente sin deformación, fidelísima, se hace cargo de una realidad esperpéntica y desesperada.

## X. EL PORVENIR DE UNA CERTEZA

¿Cuál es entonces la nueva etapa que se abre en la enunciación a partir de estas instancias? No es ahora el autor Vallejo, ni el enunciador Vallejo, quienes nos responden. Bastante se dice en las vicisitudes de su escritura. Es ahora a nosotros a quienes nos toca definirnos, definir una escritura sobre la historia propia, para un destinatario atravesado por la miseria, el analfabetismo, la violencia y la desesperanza. Ya no tenemos la utopía del Soviet, pareciera que tampoco tenemos esperanzas revolucionarias, los pueblos parecen sostenerse en la humillante tarea de sacar algunos réditos perversos del fascismo. ¿Qué lugar dar entonces a nuestro cuerpo, a nuestro placer, a nuestra acción y a nuestras deplorables ideas de museo? En y desde la situación colonial, y no desde una veleidad postmoderna, *Trilce* diseña una dimensión paradójica, la de una legalidad momentánea por medio de la cual el lector se posiciona frente a la historia y frente a su propia construcción de un sujeto liberado como agente del sentido en un proceso

jamás institucionable y, por ende, en un destino de permanente marginación y de exilio frente al lenguaje y la cultura. La tarea titánica de la enunciación vallejana es la de deconstruir, desde las metrópolis culturales y con múltiples estrategias discursivas, todo intento de institucionalización o canonización de la dimensión revolucionaria. Atravesando los fantasmas revolucionarios en su tramado más paradójico, incitando al artista a trabajar lo simbólico en la dialéctica del poder, sin dejarse llevar por los efectos imaginarios, inmediatos, Vallejo diseña la tarea intelectual como transformadora de la dimensión monovocal, autoritaria, opresiva y alienante. Su escritura detecta, en el centro doloroso y sufriente de los cuerpos y las culturas sometidas, la causa permanente de la misión intelectual, abriendo así un horizonte de superación del nacionalismo y de cancelación del exilio. Es aquí, en este lugar minucioso de la palabra y el cuerpo, en esta escena trasfronteriza, donde el lenguaje, disuelto por el horror, quiere volver a entramarse para dar voz a la injusticia. Todo este itinerario puede ser leído como una parábola y como un paradigma de una experiencia intelectual latinoamericana, múltiplemente revivida bajo distintas anécdotas y con diversos nombres, y sobre la que aún queda mucho por reflexionar.

#### OBRAS CITADAS

- Amey, Claude, Claudine Amiard-Chevrel et al. *Le Théâtre d'agit-prop de 1917 a 1932*. Montreaux: La cite-L'Age d'homme, 1977.
- Ballón Aguirre, Enrique. *Poetología y escritura*. México: UNAM, 1985.
- \_\_\_\_\_. "El efecto ideológico en el teatro de César Vallejo: *Colacho Hermanos o Presidentes de América*". *Cuadernos Hispanoamericanos* 454-455 (1988): 423-48.
- Barthes, Roland. *Mythologies*. Paris: Du Seuil, 1957.
- \_\_\_\_\_. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris: Du Seuil, 1975.
- Cerna-Bazán, José. *Sujeto a cambio*. Lima-Berkeley, CA: Latinoamericana Editores, 1995.
- César Vallejo: Actas del Coloquio Internacional. Freie Universität Berlin, 7-8 junio 1979*. Tübingen: May Niemeyer Verlag, 1981.
- Cointet, Michèle. *Histoire Culturelle de la France 1918-1958* France: C.D.U. et Sedes, 1988.
- Debord, Guy. *La Société du spectacle*. Paris: Buchet-Chastel, 1967.
- Derrida, Jacques. *Espectros de Marx*. Madrid: Editorial Trotta, 1995.
- Duvignaud, Jean. *Sociología del teatro*. México: F.C.E., 1980.
- Escobar, Alberto. "Lecturas de Vallejo: mitificación y desmitificación". En *César Vallejo: Actas del Coloquio Internacional*. 19-40.
- Foffani, Enrique. "De la constitución del sujeto en *Trilce*", en *Vallejo: su tiempo y su obra*. Vol. 1. 133-144.

- Franco, Jean. "La 'desautorización' de la voz poética en dos poemas de Vallejo". En *César Vallejo: Actas del Coloquio Internacional*. 54-63.
- Fuentes, Víctor. "La literatura proletaria de Vallejo en el contexto revolucionario de Rusia y España (1930-1932)". *Cuadernos Hispanoamericanos* 456-457 (1988): 401-13.
- Geirola, Gustavo. "Bases para una semiótica de la teatralidad. Espacio, imagen y puesta en escena". *Gestos* 8.15 (1993):25-40.
- \_\_\_\_\_. "Cantinflas, Brecht, Valdez" *Ollantay Theater Magazine* 3.2 (1995): 120-137.
- \_\_\_\_\_. *Teatralidad latinoamericana de la utopía: experimentación teatral experimentación política durante los sixties (1957-1977)*. Diss. Arizona State University, 1995.
- \_\_\_\_\_. "Ghosting Revolutions: Textual Traditions as Textual Violence in Che Guevara's Guerrilla Theatricality". (*Literatura and Political Violence*. Alex Houen, ed. Cambridge UP, en prensa).
- \_\_\_\_\_. "Para una lectura profana del *Cántico Espiritual* de San Juan de la Cruz". *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica* (en prensa).
- Jitrik, Noé. *Producción literaria y producción social*. Buenos Aires: Sudamericana, 1975.
- Kristeva, Julia. *Polylogue*. París: Du Seuil, 1977.
- Lacan, Jacques. *Seminario XI: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 1987.
- Laqueur, Walter. *Fascism: Past, Present, Future*. New York and Oxford: Oxford UP, 1996.
- Ludmer, Josefina. "Política y literatura: una fábula de identidad". *Nuevo Texto Crítico* 7.14-15 (1994-5): 89-97.
- Martos, Marco. "Identidades del hablante en la poesía de César Vallejo". En *Vallejo: su tiempo y su obra*. Vol. 2. 223-230.
- Marx, Karl. *El Capital: crítica de la economía política*. 3 vols. México Fondo de Cultura Económica, 1973.
- Paoli, Roberto. "El indigenismo de César Vallejo". En Flores, Angel. *Aproximaciones a César Vallejo*. Vol. 1. New York: L.A. Publishing Co. Inc., 1971. 189-192.
- Podestá, Guido. *César Vallejo: su estética teatral*. Valencia: Institute for the Study of Ideologies and Literature, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1985.
- \_\_\_\_\_. "El Perú desde Europa: el caso de *La piedra cansada*". En *Vallejo: su tiempo y su obra*. Vol.1. 321-336.
- \_\_\_\_\_. *Desde Lutecia. Anacronismo y modernidad en los escritos teatrales de César Vallejo*. Berkeley, CA: Latinoamericana Editores, 1994.
- Rama, Angel. *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montevideo: Fundación Angel Rama, 1985.
- Rybakov, Yuri. *The Soviet Theatre*. Moscow: Novosti Press (s.f.)
- Tord, Luis Enrique. "Visión del indio en una crónica de César Vallejo". En *Vallejo: su tiempo y su obra*. Vol. 1. 361-365.

- Vallejo, César. *Rusia en 1931. Reflexiones al pie del Kremlin*. Madrid: Ediciones Ulises, 1931.
- \_\_\_\_\_. *Notas sobre una nueva estética teatral*. En Podestá, Guido A. *César Vallejo: su estética teatral*. 169-176.
- \_\_\_\_\_. *Temas y notas teatrales*. En Podestá, Guido A., *César Vallejo: su estética teatral*. 177-179.
- \_\_\_\_\_. *Rusia ante el segundo plan quinquenal*. Lima: Labor, 1965.
- \_\_\_\_\_. *El arte y la revolución*. Lima: Mosca Azul Editores, 1973.
- \_\_\_\_\_. *Obras completas*. Barcelona: Laia (1978).
- \_\_\_\_\_. *Teatro Completo*. Tomo I y II. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Epistolario general*. Valencia: Pre-Textos, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Crónicas*, Tomo I y II. México: UNAM, 1984.
- Vallejo: su tiempo y su obra. Actas del Coloquio Internacional. Universidad de Lima, Agosto 25-28 de 1994*. 2 vol. Lima: Universidad de Lima, 1994.

## ABSTRACT

El ensayo parte de considerar la teatralidad como una política de la mirada, razón por la cual no se atiene, en cuanto a los corpus vallejianos, al estudio de los textos teatrales, sino que intenta la descripción de las estrategias y tácticas enunciativas que afectan la espectacularidad de la escritura de César Vallejo: su teatralización historizada de la política.

Partiendo de los poemarios iniciales (*Heraldos negros* y *Trilce*), el ensayo se detiene en un análisis de las transformaciones discursivas en las *Crónicas*, los epistolarios y en las piezas dramáticas. Este trabajo no se restringe, pues, a las separaciones que los críticos han operado en el proceso vallejiano (poesía, prosa, teatro, por un lado, y por otro América/Europa). Por el contrario, se quiere postular un "sujeto en proceso" que se va reacomodando permanentemente sus puntos de vista mientras reflexiona sobre el escritor latinoamericano, el exilio, la modernidad, el fascismo y la revolución, detectando cada instante de expansión, cada obstáculo y cada redefinición de los protocolos escriturarios, artísticos y receptivos.

### *Enunciation and theatricality*

*Starting from the consideration of the theatrical as a politics of seeing -a reason why the discussion does not restrict itself, insofar as the Vallejan corpus is concerned, to the examination of theatrical texts- this essay intends to identify the enunciative tactics and strategies affecting the spectacularity of Cesar Vallejo's writing; its historicized theatricalization of politics.*

*From the opening poems (Heraldos Negros and Trilce) this essay stops to analyze the discursive transformations in the Crónicas, the epistolaries, and the dramatic*

*pieces. This analysis is therefore not restricted to the customary separation made by the critics in the Vallejan process (poetry, prose and theatre on one side, America/Europe on the other). On the contrary, it intends to postulate a 'subject in process' constantly reaccommodating its viewpoints, while reflecting on the Latin American writer, exile, modernity, fascism and revolution, establishing each moment of expansion, each obstacle and each redefinition of the receptive, artistic and writing protocols.*