

3-31-2013

Vallejo y el dadaísmo: la Vanguardia y la guerra contra la interpretación

Juan V. Ayala

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.usf.edu/surcosur>

Recommended Citation

Ayala, Juan V.. 2013. Vallejo y el dadaísmo: la Vanguardia y la guerra contra la interpretación. *Revista Surco Sur*, Vol. 3: Iss. 5, 43-46.

DOI: <http://dx.doi.org/10.5038/2157-5231.3.5.17>

Available at: <https://digitalcommons.usf.edu/surcosur/vol3/iss5/19>

This NUESTRA AMÉRICA is brought to you for free and open access by the Open Access Journals at Digital Commons @ University of South Florida. It has been accepted for inclusion in Revista Surco Sur by an authorized editor of Digital Commons @ University of South Florida. For more information, please contact digitalcommons@usf.edu.

VALLEJO Y EL DADAÍSMO: LA VANGUARDIA

Y LA GUERRA CONTRA LA INTERPRETACIÓN

por Juan V. Ayala.

Clasificar la totalidad de la obra de César Vallejo bajo alguno de los ismos de la Vanguardia no solamente es una tarea compleja —por lo que confiere su constante cambio de estilo y diferente utilización de los recursos estéticos— sino que iría directamente contra la propia esencia de la misma. Según lo que denota el *Diccionario enciclopédico de letras de América Latina*, a Vallejo le caracteriza justamente “la imposibilidad de adscribirlo a alguno de los ismos con que se autodeterminaban los poetas, sus contemporáneos; le acomodan algunos de los conceptos relativos a la poco definida noción de vanguardia, pero ninguno controla su poesía.” (Guzmán, 4831). Sin embargo, parte de la esencia de la poética vallejana coincide plenamente con los motores que impulsaron muchos movimientos artísticos e intelectuales que componen la Vanguardia, particularmente en lo que se refiere al descontento ante las limitaciones e imposiciones de las formas de expresión tradicionales. Para Greg Dawes, en su escrito *Más allá de la Vanguardia: la dialéctica y teoría estética de César Vallejo*, “Vallejo parece ser el vanguardista por excelencia que cuestiona de forma tajante sus lenguas natural y literaria: el léxico, la sintaxis, la ortografía, la distribución tipográfica, la imagen y hasta el género poético como tal” (67).

El desafío de Vallejo a las estructuras tradicionales de expresión es algo que comparte con muchos vanguardistas. Incluso la frase del poema de Darío “yo persigo una forma que no encuentra mi estilo” podría verse como una de las que apunta a la motivación inicial de los artistas e intelectuales de principios del siglo XX, aunque naturalmente se deben salvar ciertas distancias, particularmente aquellas que tienen que ver con el descontento social que caracteriza a los representantes de los distintos ismos. Si bien es sabido que Vallejo criticó duramente a los vanguardistas, su visión de la sintaxis tradicional como una entidad opresora y limitante es uno de varios puntos que nos permiten encontrar factores comunes al poeta de Trujillo y a uno de los más controversiales movimientos de la Vanguardia: el dadaísmo.

El Silogismo colonial, último de los siete manifiestos DADÁ que escribió Tristán Tzara, afirma que “nadie puede escapar al destino, nadie puede escapar a DADÁ” (47). El dadaísmo plantea desde un no-planteamiento y crítica desde una no-crítica. Este particular movimiento de vanguardia se valió de lo absurdo e incoherente para formar una visión artística (aunque tal como a Vallejo le erizaría ver que lo llamaran vanguardista, a los propios dadaístas les parecería insultante el calificativo “artista”) que rompe con el sentido del lenguaje y del propio significado. El propio origen del movimiento es la palabra —escrita frecuentemente en mayúsculas— DADÁ, que para muchos se relaciona con la lenguarada de un bebé o el balbuceo de un loco. Es curioso, sin embargo, que a partir de un vocablo “sin significado” se origine una postura tan crítica.

En el *Manifiesto del señor Antipirina*, Tzara escribe: “DADÁ no es locura, ni sabiduría, mírame, gentil burgués” (5). Esta frase precede a otra que revelará el sentimiento del dadaísmo hacia la visión artística tradicional, aunque ya por estarse dirigiendo hacia un “burgués” se puede inferir que detrás de lo aparentemente absurdo hay, en efecto, un postulado político. Continúa Tzara diciendo: “[antes] el arte era un juego color de avellana, los niños armaban las palabras que tienen repique al final, luego lloraban y gritaban la estrofa, y le ponían las botitas de las muñecas, y la estrofa se volvió reina para morir un poco y la reina se convirtió en ballena y los niños corrían y se quedaron sin cena”. Tzara culmina afirmando: “el arte no es cosa seria” (5).

Partamos de lo que se expuso anteriormente para comenzar a ver a Vallejo desde una perspectiva dadaísta, siempre recordando que no es nuestra intención llegar a una afirmación (necia por demás) del tipo “Vallejo es dadaísta”. En primer lugar, es difícil encontrar algo que permita entablar una relación entre César Vallejo y el vanguardismo más anti-sistema (es decir, el más revolucionario en lo que a estética se refiere) en obras como *Los heraldos negros*, más próximo al modernismo que al rompimiento con el canon. Es en *Trilce*, para muchos la obra más extravagante de la lengua española, donde se encuentra el Vallejo que experimenta y crea a partir de un rompimiento consciente con las estructuras más fundamentales del lenguaje, aunque en contraste con la aproximación de Tristán Tzara y los dadaístas, no se percibe una actitud lúdica y despreocupada.

Precisamente el nombre de *Trilce* tiene un origen cuasi-dadaísta: según Gladys Heredia y Juan Espejo Asturriaga en *César Vallejo, itinerario del hombre*, el nombre del poemario de Vallejo iba a ser “Cráneos de bronce”, pero surgió un problema con la impresión de la obra, que requería invertir tres libras más para modificar el nombre del autor.¹ La mortificación por el impacto económico de esas tres libras hizo que Vallejo empezara a “manosear” la palabra “tres”: “Por varias veces repitió tres, tres, tres, con esa insistencia que tenía en repetir palabras y deformarlas, tressss, trissss, triessss, tril, trilssss. Se le trabó la lengua y en el seseo salió trilsssce... ¿trilce?, ¿trilce?” (38). No es difícil imaginar a un Vallejo tan juguetón como Tzara al leer esta anécdota documentada en distintas obras y análisis del origen del controversial nombre del poemario. *Trilce* entonces, en su esencia, refleja el espíritu vanguardista de Vallejo, con sus ansias de creación a partir de rotura, descomposición y cambio. Rompimiento puro. No es casualidad entonces que a los movimientos de vanguardia y al propio Vallejo se les asocien comúnmente con las ideologías políticas de la izquierda, por su naturaleza indiscutiblemente revolucionaria.

Jean Franco señala elementos importantes que acercan la visión del poeta peruano al motor detrás de los movimientos de la vanguardia, como las “desviaciones de las normas ortográficas, el uso de la mayúscula para terminar y no para empezar una palabra (nombre), la personificación de lo abstracto (calva Unidad), la transformación del sustantivo en verbo (ejeando), la invención de palabras

compuestas de contrarios (Acrisis), y sobre todo la paranomasia y el calembur² son recursos que destruyen el pensamiento metafísico y son constituyentes de un lenguaje insólito” (Dawes, 67).

Consideramos que el poema II de *Trilce* es uno de los más adecuados para mostrar la técnica de Vallejo de quiebre con lo habitual. Nos tomamos la libertad de copiarlo completo:

Tiempo Tiempo.
 Mediodía estancado entre relentes.
 Bomba aburrida del cuartel achica
 tiempotempotempotempo.
 Era Era.
 Gallos cancionan escarbando en vano.
 Boca del claro día que conjuga
 eraeraeraera.
 Mañana Mañana.
 El reposo caliente aún de ser.
 Piensa el presente guárdame para
 mañanamañanamañanamañana
 Nombre Nombre.
 ¿Qué se llama cuanto heriza nos?
 Se llama Lomismo que padece
 nombrenombrenombrenombre.

Si bien Vallejo no está renunciando por completo al idioma (ello implicaría algo más parecido a los últimos versos de Huidobro en *Altazor* o el vuelo en paracaídas) aun contando con datos sobre su contexto histórico-personal (el hecho de que estuvo en la cárcel, la importancia de la angustia en su motivación artística, etc.) es difícil —por no decir imposible— llegar a una conclusión definitiva sobre el significado intrínseco de este poema, si es que tiene alguno. Cada palabra mantiene (suponemos) su significado original, pero Vallejo priva al lector de una conexión entre frases y palabras, como si su función principal fuese irritar a aquel que se empeña en interpretar textos como se hacía en el modernismo o en épocas tradicionales, acostumbradas a metáforas y alegorías de las cuales no era difícil sacar el néctar del significado.

Susan Sontag señala en *Contra la interpretación* que “el moderno estilo de interpretación excava, y en la medida que excava, destruye; escarba hasta ‘más allá del texto’” (19), y allí parece hallarse el truco de Vallejo —al menos en poemas como el citado de *Trilce*— y el dadaísmo: mediante lo hermético y lo lúdico rompen por completo el proceso habitual de interpretación poética, produciendo en el lector una sensación de confusión y

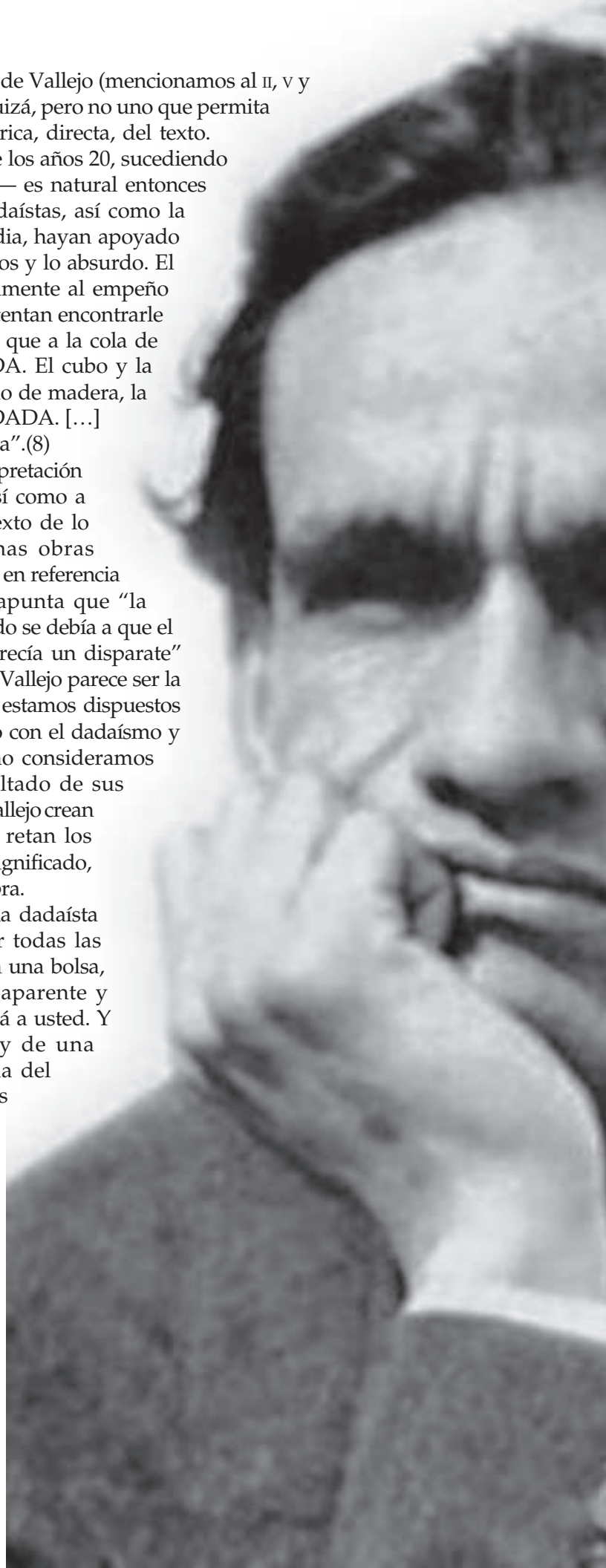
desamparo. La interpretación de algunos poemas de Vallejo (mencionamos al II, V y X) permiten entonces un análisis estructuralista, quizá, pero no uno que permita extraer una interpretación más tradicional, alegórica, directa, del texto.

Reconociéndose en una realidad caótica —la de los años 20, sucediendo una guerra mundial y casi a las puertas de otra— es natural entonces que la sensibilidad artística de Vallejo y los dadaístas, así como la mayoría del resto de los pioneros de la Vanguardia, hayan apoyado el presentar una visión estética que reflejase el caos y lo absurdo. El Manifiesto Dadá, escrito en 1918, critica burlescamente al empeño por buscar significado, enfocándose en los que intentan encontrarle sentido al DADA: “por los diarios se entera uno que a la cola de una vaca santa los negros Krou la llaman: DADA. El cubo y la madre en cierto lugar de Italia: DADA. Un caballo de madera, la nodriza, doble afirmación en ruso y en rumano: DADA. [...] La sensibilidad no se construye sobre una palabra”.(8)

La ruptura con los modelos tradicionales de interpretación (y expresión) pone al dadaísmo y a Vallejo —así como a otros movimientos de vanguardia— en el contexto de lo absurdo. No en vano la recepción de muchas obras vanguardistas obtuvo tal calificativo. Precisamente en referencia a este término se refiere Juan Larrea cuando apunta que “la atracción que el peruano manifestaba por el absurdo se debía a que el mundo, con sus graves injusticias sociales, le parecía un disparate” (253). Larrea está dispuesto a afirmar también que Vallejo parece ser la propia encarnación del absurdo (253), aunque no estamos dispuestos a sostener tal aseveración a la hora de compararlo con el dadaísmo y los movimientos de la Vanguardia. Lo que sí no consideramos descabellado señalar es que en cuanto al resultado de sus planteamientos estéticos, tanto el dadaísmo como Vallejo crean —más el primero que el segundo— obras que retan los preceptos lógicos de la interpretación e incluso del significado, obteniendo el mismo resultado de ruptura y quiebra.

Tristán Tzara escribe que para hacer un poema dadaísta basta coger un periódico, unas tijeras, recortar todas las palabras de un artículo determinado, meterlas en una bolsa, agitar la bolsa y sacar las palabras sin orden aparente y copiarlas. Remata diciendo: “el poema se parecerá a usted. Y es usted un escritor infinitamente original y de una sensibilidad hechizante, aunque incomprendida del vulgo” (35). Aunque su desafío a la sintaxis tradicional no se presenta de la misma manera que en los dadaístas, la estética de Vallejo adopta formas que bien pueden ser vistas como fragmentos inconexos que no ocultan el significado que un lector tradicional podría esperar de un poema.

La diferencia fundamental entre los dadaístas y Vallejo, insistimos, está relacionada entonces con la concepción ideológica del poeta y del movimiento. Como dijimos al principio, estamos conscientes de la inutilidad de identificar a Vallejo con un movimiento de vanguardia tradicional, pero nos interesa enfatizar que aunque se trate de un autor anti-vanguardia, se convierte paradójicamente en un vanguardista.



El rechazo que tuvo Vallejo hacia los movimientos vanguardistas europeos bien pudo tener que ver precisamente con el hecho de que éstos hayan sido europeos. Un abogado de la hispanidad y un marxista confeso como Vallejo no puede —no debe— reconocer influencias extranjeras en su estilo, ni mucho menos ignorar la carga de sufrimiento de su visión del mundo y adoptar una actitud lúdica ante la vida como la de Tristán Tzara y los dadaístas.

Greg Dawes señala que, de hecho, el abandono de Vallejo del estilo vanguardista está estrechamente vinculado a su militancia en la izquierda política: “con los años, el énfasis en la libertad del poeta único que se distingue de las masas, el hermetismo de su lenguaje poético, y la espontaneidad de su método poético desaparecen ante la conciencia estética y política de Vallejo, que se somete a una crítica severa [...] Pasa a un vanguardismo autocrítico, lo que llamaría su ‘vanguardismo antivanguardista’, y finalmente, al decir de Vallejo, al “realismo inexorable”, (68).

Los balbuceos, los neologismos, la onomatopeya, el “error ortográfico” (“¿qué error?” quizá diría Vallejo) intencional, la desconexión del objeto con el significado, todo puede observarse tanto en el dadaísmo como en Vallejo. La diferencia fundamental radica en la visión total de la obra vallejana y el cometido o misión intelectual de los dadaístas. La separación del lenguaje no es la misma para los vanguardistas europeos que para Vallejo, un latinoamericano que ataca al lenguaje por ser símbolo de imperialismo cultural y un instrumento de control.

Es entonces cuando vamos entendiendo que el “significado” de la postura dadaísta y de la rebelión lingüística de Vallejo no se encuentra dentro del texto en sí. Es una voz que al (aparentemente) no decirnos nada apela directamente a un lector imposibilitado de razonar, limitado a sentir. Sontag observa que “es posible que buena parte del arte actual deba entenderse como producto de una huida de la representación. Para evitar la interpretación, el arte puede llegar a ser parodia. O a ser abstracto. O a ser (“simplemente”) decorativo; o a ser no-arte” (7).

Parte de la poesía de Vallejo resulta entonces, desde la mirada que pretende juntarlo un poco con los dadaístas que rechazó (así como al resto de los movimientos de vanguardia), una que repele —y castiga— cualquier intento de interpretación tradicional precisamente porque es contra lo que se rebela. Para Julio Ortega: “Lo paradójico en Trilce es que Vallejo apuesta a

decir el sinsentido, la no-comunicación. La poética de *Trilce* está dada en muchos de los textos del libro; en particular, el I, el xxxvi y el lxxvii. El xxxvi es la formulación basada en la imposibilidad: lo que sobra, lo que falta, lo que no se puede realizar” (160).

La intención y visión del lector entonces se prueba esencial para apreciar o condenar obras que resisten los parámetros habituales del análisis y la interpretación. Para quienes buscan un mensaje claro, los poemas de *Trilce* (en buena medida, aunque no necesariamente toda la obra) resultarán “poemas imposibles” y el dadaísmo les sonará como un piano reventado contra el piso. Pero a veces el impacto de un piano reventándose contra el piso es precisamente la intención de un artista: erizarle los sentidos al espectador, demostrarle que la búsqueda de orden y significado es quizá una de las ilusiones más grandes de la humanidad, y que dentro de tal búsqueda muchas veces nos encontramos con estructuras sin referentes claros cuya función es precisamente la sensación de irritación y desconcierto que producen sus artífices.

Notas:

1. Vallejo decidió publicar la obra bajo el seudónimo “César Perú”, pero luego se arrepiente y usa el suyo de nuevo.
2. Del francés “calembour”, un cierto tipo de juego de palabras.

Bibliografía:

- Dawes, Greg. *Más allá de la vanguardia: la dialéctica y teoría estética de César Vallejo*.
- Flores, Angel. *Aproximaciones a Ceïsar Vallejo*. Long Island, City, N.Y.: Las Americas, 1971.
- Heredia, Gladys. *Vallejo antes de los quince*. Antología. Lima, Perú. Editorial San Marcos. 2006.
- Larrea, Juan. *Ceïsar Vallejo Y El Surrealismo*. Madrid: A. Corazoïn, 1976.
- Sontag, Susan. *Contra la interpretación y otros ensayos*. 2. Barcelona: Seix Barral, 1984.
- Tzara, Tristán. *Siete manifiestos Dadá*. París: Jean Jacques PanvertEditeur, 1963. Trad. Huberto Haltter. PDF.
- “Vallejo, César.” *Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina*. Tomo 3. Caracas: Monteavila Editores, 1995.
- Vallejo, Ceïsar. *Trilce*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1967.