

## El cadáver exquisito de César Vallejo

### The exquisite corpse of Cesar Vallejo

STEPHEN M. HART

University College London

(Londres, Inglaterra)

stephen.malcolm.hart@ucl.ac.uk



#### RESUMEN

En este ensayo me propongo arrojar nueva luz sobre la poética vallejana mediante una interpretación del poema «¡Oh botella sin vino! ¡Oh vino que enviudó de esta botella!...». En la primera parte me enfoco en la relación conflictiva que Vallejo tuvo con el surrealismo, y sobre todo la célebre noción del «cadáver exquisito». Analizo una faceta de la técnica compositiva de Vallejo, la cual se puede vislumbrar en cuatro de los primeros borradores «autógrafos» de los *Poemas humanos* (1938), publicados en la edición Fló-Hart de 2003. Propongo que, en «¡Oh botella sin vino! ¡Oh vino que enviudó de esta botella!...», Vallejo reconoce que la vanguardia —incluyendo el surrealismo— formó parte de su formación artística, pero finalmente el poeta peruano rechaza el «vino muerto» del surrealismo. En la segunda parte de la ponencia evalúo la proyección que, específicamente en *Poemas humanos*, Vallejo hace de su propio «cadáver exquisito».

**Palabras clave:** César Vallejo, surrealismo, cadáver exquisito, manifiesto poético, *Poemas humanos*.

## ABSTRACT

This paper intends to provide a fresh understanding of Vallejo's poems through an interpretation of the poem «*iOh botella sin vino! iOh vino que enviudó de esta botella!...*» ('Oh bottle without wine! Oh wine the widower of this bottle!...'). The first part is focused on the troubled relationship between Vallejo and the surrealism, and particularly in his famous line «*cadáver exquisito*» ('exquisite corpse'). The facet of the compositional technique of Vallejo found in four of his '*autograph*' early drafts of *Poemas humanos* ('Human Poems', 1938) and published in the 2003 by Edition Flo-Hart is also analyzed. It is proposed that, in «*iOh botella sin vino! iOh vino que enviudó de esta botella!...*» Vallejo recognizes that the avant-garde - including surrealism - was part of his artistic training, but finally he rejects the «*vino muerto*» ('the dead wine') of surrealism. The second part of the paper evaluates Vallejo's projection, specifically in 'Human Poems', of his own 'exquisite corpse'.

**Keywords:** Cesar Vallejo, surrealism, exquisite corpse, poetic manifesto, *Poemas humanos* ('Human Poems').

Recibido: 27/03/18 Aceptado: 05/05/18 Publicado online: 30/11/18

*La obra de César Vallejo  
puede contarse entre los logros  
creadores más auténticos de  
nuestro tiempo.*

THOMAS MERTON

César Vallejo es, quizá, uno de los poetas más incomprendidos del planeta. Y no hablo solamente de esa dificultad hermenéutica de su poesía, esa famosa ambigüedad vallejana<sup>1</sup>. No, me refiero a algo más fundamental, a saber, la aparente contradicción entre su poesía y su prosa. Así, hay algunos críticos que consideran que hay una gran diferencia entre Vallejo el poeta y Vallejo el periodista. Un buen ejemplo de este punto de vista es la intervención del poeta y crítico Eliot Weinberger<sup>2</sup>. En mayo de 1994, en Nueva York, Weinberger dio una conferencia interesantísima sobre la poesía revolucionaria, y dijo lo siguiente de Vallejo:

In retrospect, there is perhaps only one major world poet who managed to keep his commitment to Communism, keep writing, and never write a line of doggerel: Cesar Vallejo. His solution was to churn out colorless Party-hack prose and keep the poetry utterly uncontaminated, free to do whatever he wished: a prose to serve the people, and a poetry to serve poetry. Not coincidentally, it may be the most political, and the most revolutionary, poetry every written by a Latin American – a poetry not only written out of extreme poverty and the trashheap of history, but one that dismantled and reinvented the received language of the conquistadors (1999: 35).

Primero, debo confesar que estoy de acuerdo completamente con Eliot Weinberger cuando dice que la poesía escrita por Vallejo es la

---

1 Véanse Eduardo Neale-Silva (1975), Ricardo González Vigil (2009) y Alain Sicard (2015).

2 Weinberger también es un traductor destacado de la poesía de Octavio Paz, Vicente Huidobro y Xavier Villarrutia al inglés.

más revolucionaria de cualquier poeta latinoamericano —incluyendo a Pablo Neruda— y que es una poesía escrita a consecuencia de una pobreza extrema y derivada del basurero de la historia. Conuerdo igualmente con su criterio cuando añade que, en su poesía, Vallejo desmanteló —para luego recrearla— la lengua recibida de los conquistadores españoles que llegaron al Nuevo Mundo a finales del siglo XV. Y también acepto la opinión ofrecida por Weinberger cuando dice que Vallejo se mantuvo fiel al comunismo pero, por eso, nunca escribió versos ramplones (en inglés «doggerel»). Pero lo que no puedo aceptar es la idea propuesta por Weinberger de que había una línea divisoria clara y precisa entre el Vallejo que escribió prosa para servir al pueblo y poesía para servir a la poesía. En efecto, Weinberger sugiere que la solución escogida por Vallejo era, por un lado, producir en serie artículos que seguían la línea del partido como reportero del tres al cuatro y, por otro, escribir poesía para servir la causa trascendental de la poesía. Esta última afirmación la interpreto como un equivalente poético de «el arte por el arte», a saber, que la poesía tiene la meta exclusiva de crearse (es decir, crearse a sí misma) —y así la política no puede entrar legítimamente en la casa de la poesía—. El problema con el análisis de Weinberger —a despecho de tener algunos componentes sensatos— es que nos ofrece una versión esquizofrénica de Vallejo: hay el Vallejo que escribió poesía (el verdadero) y el Vallejo que escribió articulillos de baja calidad intelectual (el postizo). Y, a pesar de residir en la misma cabeza, estas dos versiones de «Vallejo» no se conocieron. Efectivamente, la interpretación de Weinberger —que no es muy lejana de la perspectiva de Juan Larrea, según veremos más adelante— le quita importancia al periodismo de Vallejo injustamente y convierte al Vallejo político en una máscara del yo auténtico del poeta<sup>3</sup>. En lo que sigue voy a cuestionar la tesis de Weinberger, y tratar de localizar un espacio común en que

---

3 Ha habido varios estudios del periodismo de Vallejo, que enfatizan, por ejemplo, su importancia en su obra en un sentido más general, incluyendo Emilio Cabezas Olías, *Prosa creativa y prosa crítica de César Vallejo* (tesis, New York University, 1971); Winston Orrillo (Lima: UNMSM, Fondo Editorial, 1998) y Valentino Gianuzzi Armijo, *César Vallejo's Journalism in Context: A Quest for Autonomy* (tesis doctoral, University College London, 2013).

pueden coexistir estas dos proyecciones de Vallejo: el yo poético y el yo ensayístico. Y trataré este asunto desde la óptica del surrealismo y su técnica del cadáver exquisito.

El papel desempeñado por el surrealismo en la obra de Vallejo es ambiguo. André Coyné, por ejemplo, en un ensayo publicado en 1970, «Vallejo y el surrealismo», analizó la ruptura de Vallejo con los surrealistas en 1930, pero, al mismo tiempo, señaló la presencia de elementos ilógicos en la obra poética de Vallejo que se asemejan al estilo surrealista (1970: 243-301). Por su parte, Keith McDuffie (1977) propuso que Vallejo, al romper con André Breton, probablemente no entendía muy bien los fundamentos del surrealismo. Finalmente, Juan Larrea, quien estuvo con Vallejo en Francia y en España a finales de los años veinte y a principios de los años treinta, puntualizó que, en su opinión, y aun teniendo en cuenta que Vallejo por razones políticas se alejó públicamente del surrealismo en 1930, había rastros típicamente surrealistas en su poesía:

Podrían también sostenerse dentro del mismo tema —seguía yo cavilando— y en contradicción con la preceptiva de los escritores soviéticos y aun con las propias opiniones del poeta en 1930 en adelante, que en su poemario póstumo no solo se advierten rastros sino hasta maneras típicamente surrealistas, ya que el control racional que revelan algunas de sus composiciones merece calificarse de mínimo (1980: 254).

Así podemos ver que hay una variedad de opiniones con respecto a la supuesta influencia del surrealismo sobre Vallejo; algunos ven la ruptura de Vallejo con el surrealismo como un rechazo radical y consciente mientras otros la interpretan como un acto público y pragmático que no expresa adecuadamente la actitud interna de Vallejo<sup>4</sup>. En efecto, estamos vislumbrando la aparición de la misma «máscara» propuesta por Eliot Weinberger. Y la pregunta otra vez se hace: ¿Vallejo es Vallejo?

---

4 Para un análisis de la perspectiva larreana sobre Vallejo, véase Stephen Hart (2014: 295-297).

¿Fue Vallejo consistente en su comprensión del credo surrealista y su rechazo del mismo?

Revisemos otra vez los hechos del caso, empezando con la historia del «cadáver exquisito», una técnica verbal y visual usada por los surrealistas en París en los años veinte. El cadáver exquisito se basa en un viejo juego de mesa llamado «consecuencias» en el cual los jugadores escribían por turno en una hoja de papel, la doblaban para cubrir parte de la escritura, y después la pasaban al siguiente jugador para otra colaboración. El primer caso del cadáver exquisito fue inventado en 1925 en la casa de Marcel Duhamel en 54, rue du Château en París; el grupo de los creadores consistía, aparte de Duhamel, en Yves Tanguy y Jacques Prévert. Las palabras tenían que salir en el orden siguiente: sujeto-verbo-complemento, y el primer ejemplo del cadáver exquisito verbal fue la frase o poema «le cadavre exquis boira le vin nouveau» (el cadáver exquisito beberá el vino nuevo). Muy pronto el cadáver exquisito se convirtió en una moda literaria, y se publicó un número especial de *La Révolution surréaliste*, el portavoz de los surrealistas, dedicado a la escritura automática y al cadáver exquisito. En el número 9-10 de *La Révolution surréaliste*, por ejemplo, que apareció en octubre de 1927, se incluyeron muchos ejemplos del «cadáver exquisito», tales como «L'huître de Sénégal mangera le pain tricolore» y «La grève des étoiles corrige la maison sans sucre».

serpentin de papier, comme on en jette dans les fêtes et les bars de nuit.

Ces visites rentrent de plus en plus dans la normale. Pas une nuit ne s'est passée depuis le 16 novembre sans qu'elle vienne et son abstention me causerait probablement un trouble inexprimable. J'ai besoin qu'elle vienne.

Quant à la manière dont elle part, je ne m'en rends, la plupart du temps, pas compte. Je me réveille au matin, sans savoir comment je me suis endormi et avec jusqu'au dernier moment de mes souvenirs de l'état de veille, le souvenir de sa présence.

Il m'est arrivé de rentrer tard et de n'être pas encore endormi quand elle arrivait, mais il ne m'est jamais arrivé de n'être pas encore couché à ce moment. A trois reprises, je l'ai vue partir. J'ai entendu la porte se refermer derrière elle et son pas décroître dans la cour. Une nuit de pluie, j'ai remarqué que ses chaussures étaient tachées de boue.

Enfin, deux fois, j'ai couché ailleurs que chez moi. A deux heures environ, je me suis réveillé et j'ai été torturé par l'idée qu'elle était seule chez moi et que peut-être le feu était éteint. Dans une somnolence voisine de l'anéantissement, j'évoquais mon atelier dans ses moindres détails et elle, seule, assise dans le fauteuil. Cela me causait une telle gêne que désormais je ne coucherai plus ailleurs que chez moi.

*Nuit du 16 décembre 1926.*

J'avais résolu dans la journée de mettre mon fantôme à l'épreuve en le touchant. Je devais poser ma main sur la sienne. Qu'attendais-je de cet acte? Je ne saurais le dire, mais j'attendais quelque chose.

Et tout s'est passé le plus normalement du monde. Je crois avoir posé ma main sur la sienne. Elle l'a retirée, mais n'est pas partie. Je dis « crois » car au réveil j'ai douté de l'avoir fait et je me suis trouvé en présence d'un moi-même sceptique et chicaner. Pour convaincre ce second dont les arguments me désespèrent, j'ai résolu de tuer cette nuit \*\*\* avec un poignard malais à longue lame.

*Nuit du 17 décembre 1926.*

Comment ai-je pu imaginer un acte aussi stupide. Elle est venue et je n'ai rien fait. J'ai trouvé ce matin le poignard près de mon oreiller. Comment ai-je pu croire que je m'en servirais?

*Nuit du 18 décembre 1926.*

Et pourtant j'ai voulu recommencer et, au matin, je ne me rappelle pas ce qui s'est passé. Elle est venue et s'est assise. Ce matin, j'ai retrouvé le poignard sur le fauteuil. Impossible, absolument impossible de savoir ce qui s'est passé. Pourvu qu'elle revienne la nuit prochaine.

*Nuit du 19 décembre 1926.*

Elle est revenue.

*Nuits du 20 décembre 1926 au 5 janvier 1927.*

Elle est venue chaque nuit, mais le souvenir que je garde de ses visites est de moins en moins précis. Je ne saurais plus dire au réveil si elle s'est assise sur le lit ou sur le fauteuil.

*Nuit du 6 janvier 1927.*

Pour la première fois depuis le début de ses visites, je ne puis affirmer que \*\*\* est venue cette nuit. Il me semble bien qu'elle est arrivée, mais je ne puis faire la différence entre la perception de cette visite et l'habitude que j'en ai prise.

*Nuits du 6 au 24 janvier 1927.*

Je doute de plus en plus qu'elle continue à venir me voir. Certains jours j'en suis presque certain mais le lendemain je suis presque persuadé que mes souvenirs me trompent.

*Nuit du 25 janvier 1927.*

Elle n'est certainement pas venue cette nuit et pourtant j'étais éveillé à l'heure habituelle de son arrivée et je ne me suis pas endormi avant le petit jour.

*Nuit du 26 janvier 1927.*

Elle n'est pas venue.

*Nuits du 27 janvier à fin février.*

Elle ne vient certainement plus. J'ai continué à m'éveiller à l'heure de sa visite journalière et, au début, j'avais sans la voir l'impression de sa présence. Puis cette impression a disparu. Les dernières nuits j'ai dormi sans m'éveiller.

*Maintenant.*

Elle ne reviendra plus.

Robert DESNOS.

## LE CADAVRE EXQUIS :

« LA VAPEUR AILÉE SÉJOURNE L'OISEAU FERMÉ A CLÉ. »

« L'HUITRE DU SÉNÉGAL MANGERA LE PAIN TRICOLOR. »

« LA GRÈVE DES ÉTOILES CORRIGE LA MAISON SANS SUCRE. »

« LE MILLE-PATTES AMOUREUX ET FRÈRE RIVALISE DE MÉCHANCÉTÉ AVEC LE CORTÈGE LANGUISSANT. »

« LE CHLORE EN POIRE FAIT PARLER LES SÉNÉCHAUX ATROCES. »

« LE BOTTIN, OUI LE BOTTIN SENSUEL, POURFENDRA ISABEAU DE RAVIÈRE. »

« MONSIEUR, MADAME ET LEURS ENFANTS DÉCOLORÉS SE PERDENT VOLONTIERS DANS LES SENTIERS AVEC LES THÉORÈMES RAPIDES. »

Figure 1. *La Révolution surréaliste*, numéro 9-10 (octobre 1927), p. 11.

El «cadáver exquisito» también podía ser visual, y en ese caso el orden de sujeto-verbo-complemento empleado en el «cadáver exquisito» verbal se reemplazaba por el orden siguiente: cabeza-estómago-pies, según vemos en este dibujo del hombre-araña-cántaro, que salió en el mismo número de *La Révolution surréaliste*:

## REVES

**Aragon :**

Après une longue marche je me trouve dans un compartiment de troisième classe où il y a d'autres voyageurs que je distingue mal. Sur le point de m'endormir je remarque que les secousses régulières du wagon scandent un mot, toujours le même, qui est à peu près *Adéphaude*. L'*Adéphaude* est une pierre précieuse jaune que je vois posée dans le filet à côté d'un paquet très mal fait, enveloppé dans de la toile d'emballage, sur lequel une étiquette de chemin de fer porte cette inscription : Rhodes 1415, ce qui est une erreur, j'en suis convaincu. Il m'est impossible de retrouver la bataille dont il est question, malgré les vanniers que j'interroge l'un après l'autre au bord de cet interminable marécage que je traverse sous l'aspect d'un vagabond. Je suis arrivé dans un compartiment de deuxième classe. Je me fais sur un ton sardonique l'observation qu'il y a maintenant dans le filet deux paquets portant la mention : Rhodes sans date. A ce moment je remarque dans le coin opposé une jeune dame qui parle avec agitation à un compagnon d'abord invisible, qui pourrait être moi-même, ou quelque parent éloigné d'une certaine dame Carnegie que je pense avoir connue dans mon enfance. La jeune dame est habillée avec une grande élégance. Je n'arrive à saisir que quelques mots de la conversation : « ... au défaut de *laque*... » Il s'agit évidemment des paquets qui en effet ont un aspect extraordinairement écaillé. Je tourne les yeux vers l'interlocuteur de la dame et je m'aperçois qu'il est couvert d'une armure qui le cache complètement. Je me lève indigné. A mes pieds se trouvent les restes d'une collation froide. La dame s'essuie les mains avec un mouchoir de dentelle. Nous sommes en pleine campagne, auprès d'un talus. C'est le soir de la bataille de Marignan.

**Pierre Naville :**

L'action se passe dans le jardin de la maison, rue de Grenelle. Placé derrière une fenêtre quelconque j'aperçois dans ce jardin trois généraux, parmi lesquels se distingue le général Gouraud. Les regardant avec beaucoup d'attention, je me trouve maintenant dans une pièce de la maison en contre-bas qui ne comporte comme ouverture qu'un soupirail grillagé, au ras du sol. Je prends un *browning* et je tire à travers ce soupirail sur le général Gouraud, que je tue net. Il tombe à terre, raide, face en avant, et les deux autres généraux (il y a donc leur costume, casquette, décorations, sabre, etc...) se précipitent sur son

cadavre, le soulèvent, et l'apportent vivement vers ce soupirail au travers duquel je viens de tirer, ouverture d'un sous-sol dans lequel je ne me trouve plus maintenant. Le carreau du soupirail a été brisé par la balle du revolver, et c'est par l'étroite ouverture ainsi pratiquée que le général Gouraud est introduit dans le sous-sol. Les deux autres officiers s'éloignent rapidement. Au même instant je me trouve reporté dans une chambre à l'étage supérieur, pour l'*atibi*.

L'appareil de la justice est mis en branle. Il y a dans cette maison un nombre énorme de policiers et de juges d'instructions. Qui a tiré ? qui a ramené le cadavre dans le sous-sol ? on sait que j'étais dans la maison, on m'interroge. Naturellement je nie sur le fond, je ne comprends rien. Mais voici de quelle façon : j'affirme avoir été dans la pièce d'où est parti le coup au moment où l'on a tiré ; j'ai tout vu, mais rien compris, donc rien fait. Pourquoi tucaï-je un général de cette manière absurde ? Précisément parce que je suis seul à affirmer que j'étais dans la pièce d'où l'on a tiré (tandis que « des témoins » prétendent m'avoir rencontré ail-



*Le cadavre exquis*

Figura 2. *La Révolution surréaliste*, número 9-10 (octubre 1927), p. 8.





creencia surrealista en el poder transformativo del subconsciente, desencadenado a través de juegos, los cuales funcionaban mediados por ciertas reglas<sup>6</sup>. Mientras que en el manifiesto de 1924 Breton había privilegiado la escritura automática como la definición misma del surrealismo, para 1930 ya había decidido defender el cadáver exquisito como el instrumento más apto para darle acceso al subconsciente (Mical 2006: 160-161)<sup>7</sup>. Por eso Breton describió —con mucho entusiasmo— el método y el objetivo de la técnica del cadáver exquisito en el *Segundo Manifiesto del Surrealismo* en 1930:

Au cours de diverses expériences conçues sous forme de «jeux de société», et dont le caractère desennuyant, voire récréatif, ne me semble en rien diminuer la portée: textes surréalistes obtenus simultanément par plusieurs personnes écrivant de telle à telle heure dans la même pièce, collaborations devant aboutir à la création d'une phrase ou d'un dessin unique, dont un seul élément (sujet, verbe ou attribut – tête, ventre ou jambes) a été fourni par chacun [...], à la définition d'une chose non donnée [...], à la prévision d'événements qu'entraînerait la réalisation de telle condition tout à fait insoupçonnable [...], etc., nous pensons avoir fait surgir une curieuse possibilité de la pensée, que serait celle de sa *mise en commun*. Toujours est-il que de très frappants rapports s'établissent de cette manière, que de remarquables analogies se déclarent, qu'un facteur inexplicable d'irrefutabilité intervient le plus souvent, et qu'à tout prendre c'est un des lieux de rencontres les plus extraordinaires (1977: 140)<sup>8</sup>.

---

6 Breton, «Le surréalisme et la peinture». En *La Révolution surréaliste*. N.º 9-10, octobre 1929, 36-43.

7 Para una discusión más detallada del papel desempeñado por el subconsciente en el arte según los surrealistas, véase André Breton (1929 y 1977); y A. Brotchie (1993: 25 y 143-144). En efecto, el mismo número de *La Révolution surréaliste* tiene un ensayo de Freud traducido al francés, «La question de l'analyse par les non-médecins», *La Révolution surréaliste*. N.º 9-10, octobre 1929: 25-32, el cual tiene dos ilustraciones que son cadáveres exquisitos (28 y 30).

8 Véase también *Surrealism and Architecture* (Mical 2006: 160).

Como Breton indica, el elemento más importante del juego surrealista —el cual daba acceso al subconsciente— era el azar. Y fue precisamente ese elemento del azar que Vallejo focalizó para crear su crítica del surrealismo, según veremos.

Desgraciadamente para Breton, el mes de enero de 1930 fue precisamente el momento escogido por los surrealistas para deshacerse de su líder. El rechazo muy público de Breton —lo llamaron «cadáver», así imitando al gesto original de Breton mismo, quien insultó a Anatole France, calificándolo de «cadáver» de la cultura francesa y símbolo de su antiintelectualismo (Breton 1977: 14)— fue el acto que inspiró, a su turno, a Vallejo para atacar a Breton.



Figura 4. «Un Cadavre», 15 de enero de 1930.

En su artículo titulado «Autopsia del superrealismo», escrito en París en febrero de 1930 y publicado en *Variedades* el 26 de marzo de 1930 (n.º 1151), Vallejo señala que hay una crisis en el Occidente —la llama «el ocaso de la civilización capitalista»— y anuncia la muerte del surrealismo:

La última escuela de mayor cartel, el superrealismo, acaba de morir oficialmente. En verdad, el superrealismo, como escuela literaria, no representaba ningún aporte constructivo. Es una receta más de hacer poemas sobre medida, como lo son y serán las escuelas literarias de todos los tiempos. Más todavía. No era ni siquiera una receta original. Toda la pomposa teoría y el abracadabrante método del superrealismo fueron condensados y vienen de unos cuantos pensamientos esbozados al respecto por Apollinaire. Basados sobre estas ideas del autor de *Caligramas*, los manifiestos superrealistas se limitaban a edificar inteligentes juegos de salón relativos a la escritura automática, a la moral, a la religión, a la política (2002a: 828-829).

Vallejo había estado al tanto durante los años veinte de los percances y altibajos del surrealismo en París —en efecto, el poeta peruano los había vivido él mismo— y se refirió en el artículo a la decisión tomada por los surrealistas en 1927 de politizarse:

Pero, más tarde, andando las cosas, los superrealistas llegaron a apercibirse de que, fuera del catecismo superrealista, había otro método revolucionario tan «interesante» como el que ellos proponían: me refiero al marxismo. Leyeron, meditaron y, por un milagro muy burgués de eclecticismo o de «combinación» inextricable, Breton propuso a sus amigos la coordinación y síntesis de ambos métodos. Los superrealistas se hicieron inmediatamente comunistas. Es solo en ese momento —y no antes ni después— que el superrealismo adquiere cierta trascendencia social (Vallejo 2002a: 829-830).

Sin embargo, los surrealistas, según Vallejo, terminaron por desviarse del «buen camino»:

Por desgracia, Breton y sus amigos, contrariando y desmintiendo sus estridentes declaraciones de fe marxista, siguieron siendo, sin poderlo evitar y subconscientemente, unos intelectuales anarquistas incurables. [...] A la hora en que estamos, el superrealismo —como movimiento marxista— es un cadáver. (Como cenáculo meramente

literario —repito— fue siempre, como todas las escuelas, una impostura de vida, un vulgar espantapájaros). La declaración de su defunción acaba de traducirse en dos documentos de parte interesada: el *Segundo Manifiesto Superrealista* de Breton y el que, con el título de *Un cadáver*, firman contra Breton numerosos superrealistas, encabezados por Ribemont-Dessaignes (Vallejo 2002a: 831)<sup>9</sup>.

La actitud de Vallejo parecía muy clara: rechazo total del surrealismo por razones tanto políticas como artísticas. Según puntualizó en los párrafos concluyentes del artículo:

Así pasan las escuelas literarias. Tal es el destino de toda inquietud que, en vez de devenir austero laboratorio creador, no llega a ser más que una mera fórmula. Inútiles resultan entonces los réclames tonantes, los pregones para el vulgo, la publicidad en colores, en fin, las prestidigitaciones y trucos del oficio. Junto con el árbol abortado se asfixia la hojarasca (Vallejo 2002a: 833).

Los vallejistas —por lo general, y con algunas excepciones aisladas tales como Juan Larrea— aceptaron la narración: Vallejo se desvió del surrealismo en febrero de 1930. Fue una pauta de su largo camino político.

Sin embargo, todo cambió en 1996. En un artículo publicado en aquel año Juan Fló dio la noticia sorprendente del hallazgo inesperado de un conjunto de fotografías de unos manuscritos de Vallejo cuya existencia, a la sazón, era totalmente desconocida. Fueron las primeras versiones de cincuenta y dos poemas de *Poemas humanos* y *España, aparta de mí este cáliz*. Vallejo los usó como un archivo para crear las copias dactilográficas de sus poemas, los cuales se publicaron en la edición príncipe de 1938, editada por Georgette, los *Poemas humanos*, y en edición facsimilar en 1968. Primero, estos autógrafos demostraron

---

9 Los surrealistas que atacaron a Breton en el panfleto «Un cadavre» (enero de 1930) fueron —aparte de Georges Ribemont-Dessaignes— Robert Desnos, Raymond Queneau, Michel Leiris, Jacques Prévert, Roger Vitrac y Max Morise.

que la fecha que figuraba en las copias dactilográficas era la misma que la que aparecía en los autógrafos. En efecto, Vallejo había escrito sus poemas el mismo día que figuraba en la versión mecanografiada. Esta siempre había sido la tesis de Juan Larrea, el enemigo de la viuda de Vallejo, Georgette. Este hecho sugería otra hipótesis. Por eso quizá Georgette solo había querido publicar los autógrafos si las circunstancias fueran propicias (Fló y Hart 2003: xii-xvii). En efecto, los autógrafos fueron publicados después de la muerte de Georgette.

Pero había otra pista en los autógrafos que nadie esperaba. Los autógrafos descubiertos por Juan Fló demostraron que Vallejo utilizaba una fórmula para escribir sus poemas (o, por lo menos, cuatro de ellos)<sup>10</sup>. Antes de escribir el poema Vallejo incluía en el margen derecho de la página una lista de vocablos que, metódicamente, utilizaba para escribir el poema. El orden de las palabras en la lista correspondía, por ejemplo, al orden de aparición de estas mismas palabras en el poema. Después de integrarlas en el poema, Vallejo las tachaba en la lista, para certificar su inclusión en el mismo. Curiosamente, estas palabras no tenían nada que ver ni con el argumento ni con el contexto ni la idea primaria del poema; parecían arbitrarias, azarosas. Dada la aparente arbitrariedad de las palabras en la lista, la composición de los poemas de Vallejo demostraba una semejanza sorprendente con la fórmula utilizada por los surrealistas, es decir, el famoso «cadavre exquis» mencionado arriba. Una interpretación posible de esta evidencia es que demuestra otra vez la existencia de una supuesta máscara de Vallejo, a saber, que Vallejo decía una cosa públicamente —para mantener cierta distancia política entre él y los surrealistas—, pero, clandestinamente en su gabinete, hacía otra. Recordemos que Larrea sugirió que muchas de las composiciones de *Poemas humanos* son «visiblemente desesperadas y un tanto surrealistas» (1980: 255). ¿Cómo explicamos esta contradicción? ¿Fue Vallejo un hipócrita?

---

10 Se trata de cuatro poemas, que son: «¡Oh botella sin vino! ¡Oh vino que enviudó de esta botella!...», «Al fin un monte...», «Quiere y no quiere su color mi pecho...», y «Terrestre y oceánica...»; véanse los facsímiles de estos cuatro poemas en *César Vallejo: autógrafos olvidados*. Edición facsimilar de cincuenta y dos manuscritos al cuidado de Juan Fló y Stephen M. Hart (2003: 40-42 y 73).

Dados los confines limitados de este ensayo, me propongo analizar uno de los autógrafos de estos cuatro poemas, para tratar de penetrar en lo que Vallejo, en el artículo arriba citado, llama el «austero laboratorio creador» del verdadero artista. La fecha en que se escribió el poema fue el 16 de septiembre de 1937, es decir, siete años y siete meses después de la composición de su artículo en contra del surrealismo. La primera cosa que hay que subrayar es que la lista de las palabras escogidas y escritas en el lado derecho de la página en que Vallejo escribió su poema es muy evidente en el facsímil del poema. Las palabras incluidas en la lista, en efecto, parecen bastante extrañas para un poema dedicado a una botella sin vino. Incluyen, por ejemplo, palabras tales como «teje», «olvido», «zuela», «cerdo», «zafia», «fútil», «metaloide» y «palillos». Parecen encajar bien con la fórmula del cadáver exquisito por su arbitrariedad evidente.

Pero hay una característica del poema que indica que Vallejo sabía exactamente lo que hacía, y es el detalle del vino en el poema. No es casual que el primer poema creado por los surrealistas y ofrecido como el prototipo del cadáver exquisito fuera un poema dedicado igualmente al vino. Según anotamos arriba, el primer poema creado en francés utilizando este nuevo «método» rezaba así:

«Le cadavre - exquis - boira - le vin - nouveau»  
(El cadáver exquisito beberá el vino nuevo).

Y esta fusión ilógica de elementos nació de una nueva visión del mundo, según los surrealistas. Eran las mismas palabras utilizadas por todo el mundo, claro, pero su ordenamiento —fijado por lo que Breton llamó la «chimie de l'intelligence»— les dio un sesgo completamente diferente<sup>11</sup>. Vallejo —según sus artículos periodísticos demuestran— había seguido de cerca los debates y los altibajos de los surrealistas en los años veinte y no es posible, en mi opinión, proponer que Vallejo hubiera escogido el tema del vino por mera coincidencia en su poema.

---

11 «Le surréalisme et la peinture». En *La Révolution surréaliste*. N.º 9-10, junio 1929, 43.







Según veremos, el primer poema escrito por Vallejo en que utiliza el «método» surrealista fue una exploración de la temática del poema prototípico de los surrealistas por un lado —la existencia de una botella con «vino nuevo» (*vin nouveau*)— al mismo tiempo que una indagación en el concepto que subyacía la fórmula, a saber, el azar como factor determinante de la vida y del arte.

La primera mera estrofa de «¡Oh botella sin vino! ¡Oh vino que enviudó de esta botella!...» nos presenta una escena cotidiana en que el vino de una botella ha sido bebido, y por eso el vino está muerto, y la botella se ha convertido en una «viuda» de su vino:

¡Oh botella sin vino! ¡Oh vino que enviudó de esta botella!...

Tarde cuando la aurora de la tarde

flameó funestamente en cinco espíritus.

Viudez sin pan ni mugre, rematando en horrendos metaloides

y en células orales acabando (Vallejo 1997: 165, vol. III).

Vallejo alude, irónicamente, por lo demás, al contraste que existe en el poema surrealista prototípico, según el cual «El cadáver exquisito beberá el vino nuevo», y la situación en que se encontraba el poeta en septiembre de 1937, simplemente mira y considera una botella de vino que acaba de beber. El vino ha «muerto», y por eso, «enviudó» de su botella. La «muerte» del vino fue acompañada por un espectáculo celestial, con «llamas» («flameó») y la aparición de «cinco espíritus». Sin embargo, este vino nuevo tuvo un triste destino final; desapareció en la boca de Vallejo («en células orales acabando»). La segunda estrofa sigue con la meditación del poeta sobre el «destino» del pobre vino:

¡Oh siempre, nunca dar con el jamás de tánto siempre!

¡Oh mis buenos amigos, cruel falacia,

parcial, penetrativa en nuestro trunco,

volátil, jugarino desconsuelo!

Esta destrucción oral del vino crea en el alma del poeta un estado de «desconsuelo», porque parece demostrar que no hay eternidad dentro

del tiempo («¡Oh siempre, nunca dar con el jamás de tanto siempre!»). Entonces Vallejo rechaza los consejos de sus «buenos amigos», que en este caso propongo que son los surrealistas, por sus palabras falaces que penetran —como el vino— en su cuerpo («trunco»), porque es nada más un juego efímero («volátil, jugarino desconsuelo»).

¡Sublime, baja perfección del cerdo,  
palpa mi general melancolía!  
¡Zuela sonante en sueños,  
zuela  
zafia, inferior, vendida, lícita, ladrona,  
baja y palpa lo que eran mis ideas! (Vallejo 1997: 165, vol. III).

Vallejo alude aquí a la idea más famosa de los surrealistas, a saber, que el arte puede captar y entender el subconsciente a través del sueño, y Vallejo describe este descenso dentro del ser como si fuera una «suela» que bajara y palpara «lo que eran mis ideas». La selección de «suela» para sugerir el instrumento que tantea el subconsciente es genial porque está conectada con la parte más baja del cuerpo humano; se sitúa debajo de la planta del pie.

Y Vallejo también le guiña el ojo al lector porque alude sutilmente al juego verbal tan típico de obras surrealistas tales como *Rose Sélavy* de Robert Desnos. Vallejo no dice «suela» sino —como buen peruano— «zuela» con zeta, y juega con la materia física de la lengua: «¡Zuela sonante en sueños, / zuela / zafia, inferior...». Imitando a los surrealistas, Vallejo usa el significante y construye una cadena de significantes para crear el significado en su poema, así volviendo al revés la fórmula platónica del saber, la cual está basada en la importancia del significado y la esencia:

Tú y él y ellos y todos,  
sin embargo,  
entraron a la vez en mi camisa,  
en los hombros madera, entre los fémures, palillos;  
tú particularmente,

habiéndome influido;  
Él, fútil, colorado, con dinero  
y ellos, zánganos de ala de otro peso (Vallejo 1997: 165, vol. III).

Este poema, en mi concepto, puede leerse como un «poème à clé» y propongo a André Breton como el aludido bajo el anónimo «tú» en la frase: «Tú y él y ellos y todos, / sin embargo, / entraron a la vez en mi camisa, / [...] tú particularmente, / habiéndome influido»<sup>12</sup>. Aunque Vallejo dice que Breton lo ha influido, termina por rechazar tal influencia. Y, por eso, concluye con la misma idea de la «muerte» y la inutilidad del vino en la última estrofa: «¡Oh botella sin vino! ¡Oh vino que enviudó de esta botella!...».

Después de las cuatro estrofas del poema, el estribillo ahora se ha cubierto con un tono sutilmente irónico. En la botella del surrealismo —el poeta se da cuenta de ello después de investigar su fórmula— no había en efecto vino «nuevo» sino que era simplemente vino «muerto». Según Vallejo dijo en su artículo escrito hacía más de siete años: «Junto con el árbol abortado se asfixia la hojarasca» (citado arriba). Y así Vallejo anuncia la muerte definitiva del surrealismo en su poema escrito en septiembre de 1937.

En efecto, Breton se había convertido en una especie de fantasma malévolos para Vallejo en aquel tiempo. Por eso el poeta peruano, en un poema escrito seis semanas más tarde, el 5 de noviembre de 1937, rechaza otra vez la fórmula de Breton, cuando dice:

Un cojo pasa dando el brazo a un niño,  
¿Voy después a leer a André Breton?  
(«Un hombre pasa con un pan al hombro...»; Vallejo 1997: 241, vol. III).

Es la misma idea que la que encontramos en «¡Oh botella sin vino! ¡Oh vino que enviudó de esta botella!...»: la vida es más importante que el «vino muerto» del surrealismo.

---

12 Hay que señalar que, en efecto, Vallejo fue influenciado por los surrealistas. Por eso, quizá, su rechazo de su poética fuera tan fuerte y tan radical en febrero de 1930.

En ese sentido, podemos interpretar «¡Oh botella sin vino! ¡Oh vino que enviudó de esta botella!...» como *arte poética* de Vallejo, un poema en que expresa su nueva teoría de la poesía. Vallejo acepta y señala en el poema que el surrealismo fue importante para él en la primera etapa de su búsqueda poética. Y un estudio de *Trilce* y los artículos que publicó en revistas tales como *Mundial* y *Varietades* lo demuestra; la vanguardia —incluyendo el surrealismo— formó parte de una formación fundamental para Vallejo<sup>13</sup>. Pero, después de todo, Vallejo rechazó ese «vino muerto» del surrealismo.

En uno de sus apuntes en *Contra el secreto profesional*, Vallejo alude a su propia obra y a la de Neruda en términos de un movimiento llamado el «verdadismo» (2002b: 515).

Y sugiero que esto es lo que Vallejo quiso decir con esta frase: la verdad de la vida es más importante que la verdad del arte, porque la vida es más importante que el arte. No debería sorprendernos el que Vallejo hubiera empleado un poema como un soporte para la explicación de su propia visión del mundo. Lo hizo, por ejemplo, en *Trilce* con un poema de Albert Samain para expresar su alejamiento del modernismo:

Samain diría el aire es quieto y de una contenida tristeza.

Vallejo dice hoy la Muerte está soldando cada  
lindero a cada hebra de cabello perdido, desde la cu-  
beta de un frontal, donde hay algas, toronjiles que  
cantan divinos almácigos en guardia, y versos anti-  
sépticos sin dueño (Vallejo 1997: 108)<sup>14</sup>.

Lo mismo, sugiero, hace Vallejo en «¡Oh botella sin vino! ¡Oh vino que enviudó de esta botella!...» para trazar su alejamiento *ex abrupto* del surrealismo. Expresa una poética irónica en el sentido de que emplea una fórmula creativa deliberadamente para luego destruirla. «¡Oh

---

13 Véanse por ejemplo las referencias al surrealismo en las «Notas» de Vallejo de los años veinte y treinta (2002b: 463-473).

14 «Tr. LV».

botella sin vino! ¡Oh vino que enviudó de esta botella!...» articula una poética deconstruccionista y crea, en efecto, otro cadáver del material de un cadáver exquisito, pero el cadáver de Vallejo es vivo y, en algún sentido, eterno.

A modo de colofón, quiero añadir unas observaciones finales. A raíz del experimento verbal trazado en «¡Oh botella sin vino! ¡Oh vino que enviudó de esta botella!...» en que Vallejo expresa su despedida del surrealismo, Vallejo empezó a ver su cuerpo —a diferencia de los surrealistas que lo veían como un componente trivial de un juego artístico— como algo empírico y real. Y, después de septiembre 1937, este tópico empieza a cobrar una intensidad emocional que lo canaliza en otro sentido, como cuerpo a punto de morir, es decir, un «cadáver vivo». En el segundo verso de «Transido, salamónico, decente...», por ejemplo, leemos «cadavérico» (26 de septiembre de 1937; Vallejo 1997: 179, III), y, en la segunda estrofa de «Confianza en el antejo, no en el ojo...», Vallejo el poeta habla de su confianza «en el cadáver, no en el hombre» (5 de octubre de 1937; Vallejo 1997: 185, III). Se refiere a su «corona de carne» en «Terremoto» (6 de octubre de 1937; Vallejo 1997: 187, III), y alude en «Traspié entre dos estrellas» a gentes que son «tan desgraciadas, que ni siquiera / tienen cuerpo» (11 de octubre de 1937; Vallejo 1997: 197, III). Y luego, en la última estrofa del último poema (si nos atenemos a las fechas en los autógrafos) que escribió, expresó lo siguiente:

De esta suerte, cogitabundo, aurífero, brazudo,  
defenderé mi presa en dos momentos,  
con la voz y también con la laringe,  
y del olfato físico con que oro  
y del instinto de inmovilidad con que ando,  
me honraré mientras viva – hay que decirlo;  
se enorgullecerán mis moscardones,  
porque al centro, estoy yo, y a la derecha.  
también, y, a la izquierda, de igual modo.

(«Sermón sobre la muerte»; 8 de diciembre de 1937; Vallejo 1997: 299, III).

Esta última estrofa es ambigua, y una de las palabras más misteriosas aquí es esta «presa», porque Vallejo dice —en la hora de su muerte— que va a defenderla. ¿En qué consiste esta presa? Podría ser una «víctima», o una «cantera», o un «dique», o una «captura». Pero, dadas las dos alusiones a «oro» (en «aurífero»), y «con que oro» (que también podría ser la primera persona del verbo «orar»), sugiero que el mejor sentido es que se trata de «un premio», o «tesoro de oro». Y también sugiero que Vallejo emplea esta metáfora para aludir así a sus poemas.

También sugiero que los «moscardones» son los críticos que —Vallejo lo sabía— vendrían después de su muerte, para enorgullecerse de sus poemas. Estoy basando mi hipótesis en un análisis comparativo con otro poema, a saber, «Aniversario», escrito el 31 de octubre de 1937, en que Vallejo igualmente parece referirse a los descubrimientos que ocurrirían después de su muerte:

¿Qué te diré ahora,  
quince feliz, ajeno, quince de otros?  
Nada más que no crece ya el cabello,  
que han venido por las cartas,  
que me brillan los seres que he parido,  
que no hay nadie en mi tumba  
y que me han confundido con mi llanto (Vallejo 1997: 221, III).

La alusión a «que me brillan los seres que he parido» parece ser una premonición con respeto a sus propios poemas que, un día, «brillarían». Vallejo nos advierte que vamos a confundir a Vallejo con su llanto, y nos anima, por eso, a distinguir entre una interpretación superficial de su obra («es un hombre que parece que llora mucho») y un análisis más concienzudo de la retórica de sus poemas.

A modo de conclusión: un análisis del poema «¡Oh botella sin vino! ¡Oh vino que enviudó de esta botella!...» demuestra que Vallejo empleó la fórmula del «cadáver exquisito» de los surrealistas para moldear su propia poética, la cual tenía que ver con el «verdadismo» más que con una superrealidad imaginaria y superficial y con una técnica que fuera una «mera fórmula». El choque realizado por ese

encuentro con los parámetros del surrealismo francés llevó a Vallejo a explorar la connotación de su propio cuerpo como otro tipo de «cadáver exquisito», a saber, una fuente del tesoro de sus propios poemas que serían descubiertos por sus «moscardones» años después de su muerte, una profecía que —aunque parecía inverosímil a sus contemporáneos, tales como su esposa, Georgette, y su buen amigo, Juan Larrea— se reveló finalmente como verdadera.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRETON, André (1929). «Le surréalisme et la peinture». *La Révolution surréaliste*, 9-10, 36-43.

\_\_\_\_ (1977). «Second manifeste du surréalisme». *Manifeste du surréalisme*. París: Gallimard, 65-150.

BROTCHIE, Alastair (ed.) (1993). *Surrealist Games*. Boston: Shambhala Redstone Editions.

CAWS, Mary Ann (2004). *Surrealism*. London: Phaidon.

COYNÉ, André (1970). «Vallejo y el surrealismo». *Revista Iberoamericana*, 36, 243-301.

DUROZOI, Gérard (1997). *History of the Surrealist Movement*. Chicago: The University of Chicago Press.

FLÓ, Juan (1995-1996). «Acerca de algunos borradores de Vallejo: reflexiones sobre el surgimiento de la novedad». *Nuevo Texto Crítico*, 16-17, 93-127.

FLÓ, Juan y Stephen HART (eds.) (2003). *César Vallejo: autógrafos olvidados*. Edición facsimilar de 52 manuscritos al cuidado de Juan Fló y Stephen M. Hart. Londres-Lima: Tamesis/Pontificia Universidad Católica del Perú.

GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo (2009). *Claves para leer a César Vallejo*. Lima: Editorial San Marcos.

HART, Stephen (2014). *César Vallejo. Una biografía literaria*. Lima: Editorial Cátedra Vallejo.

LARREA, Juan (1980). «César Vallejo frente a André Breton». *Al amor de Vallejo*. Valencia: Pretextos, 249-303.

LEWIS, David J., Marc TSURUMAK y Paul LEWIS (2006). «Invernizzi's Exquisite Corpse: The Villa Girasole: An Architecture of Surrealism». En MICAL, Thomas (ed.). *Surrealism and Architecture*. Londres: Routledge, 156-167.

MCDUFFIE, Keith (1977). «César Vallejo y el humanismo socialista vs. el surrealismo». *Surrealismo, Surrealismos: Latinoamérica y España*. Edición de Peter Earle y Germán Gullón. Philadelphia, PA: University of Pennsylvania Press, 67-73.

MICAL, Thomas (ed.) (2006). *Surrealism and Architecture*. Londres: Routledge.

NEALE-SILVA, Eduardo (1975). *César Vallejo en su fase trícica*. Wisconsin, MA: University of Wisconsin Press.

SICARD, Alain (2015). *César Vallejo: el poeta de la carencia*. Lima: Editorial Cátedra Vallejo.

VALLEJO, César (1997). *Poesía completa*. Edición de Ricardo Silva-Santisteban. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

\_\_\_\_\_ (2002a). «Autopsia del superrealismo». *Artículos y crónicas completos*. Tomo II. Edición de Jorge Puccinelli. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 828-833.

\_\_\_\_\_ (2002b). *Ensayos y reportajes completos*. Edición de Manuel Miguel de Priego. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

WEINBERGER, Eliot (1999). «The Revolution at St. Mark's Church». *Thus Spake the Corpse: An Exquisite Corpse Reader, 1988-1998*. Edición de Andrei Codrescu & Laura Rosenthal. Santa Rosa, CA: Black Sparrow Press, 29-37.