



# CATEDRAL TOMADA

Revista de Crítica Literaria Latinoamericana ∞ Journal of Latin American Literary Criticism

**Adel R. Fauzetdinova**  
*Boston University*

## **Vallejo y Picasso: "en humanidad su arte, en arte su guerra".**

### **Resumen**

En el Segundo Congreso Internacional de Escritores Antifascistas César Vallejo vio *Guernica*, la obra maestra de Pablo Picasso que influyó en su grandioso poemario *España, aparta de mí este cáliz*. Las dos obras y sus múltiples manuscritos y bosquejos revelan el diálogo entre los artistas en una grieta que Picasso y Vallejo crean para cimentar una nueva humanidad. Los dos borran el concepto del enemigo y se enfocan en las víctimas, elevan la noción de la política de una mera ideología a la preocupación humana y aspiran a reconstruir la humanidad con el arte del pueblo como su tejido porque es la humanidad, no la política, que nutre su arte, y es el arte del pueblo que sustenta la humanidad.

### **Palabras claves**

*César Vallejo; Pablo Picasso; España aparta de mí este cáliz; Guernica.*

### **Abstract**

At the Second International Congress of Antifascist Writers César Vallejo viewed *Guernica*, Pablo Picasso's masterpiece that influenced Vallejo's magnificent collection of poems *Spain, Take This Cup from Me*. Both works and their numerous manuscripts and sketches reveal the dialog between Picasso and Vallejo within a rupture that they create in order to build a new humanity. Both artists erase the concept of enemy and focus on the victims instead, raise the notion of politics from mere ideology to a natural human preoccupation and strive to rebuild the humanity with the people's art as its fabric since it is humanity, not politics, that nourishes their art, and it is the people's art that sustains the humanity.

### **Keywords**

*César Vallejo; Pablo Picasso; Spain, Take This Cup from Me; Guernica.*

"En descanso tu paz, en paz tu guerra".

César Vallejo

## Introducción

Entre los artistas contemporáneos, César Vallejo—poeta peruano exiliado en España—más admiraba a Pablo Picasso, a quien visitó mientras solicitaba firmas a los artistas y escritores en apoyo de la República española. No es casualidad que sea un asunto político que los vincula puesto que el cruce entre arte y política se convirtió en el manantial de las obras mutuamente edificantes y del diálogo entre los dos artistas. En 1937 en el Segundo Congreso Internacional de Escritores Antifascistas, Vallejo vio *Guernica*, la obra maestra que influyó en su libro *España, aparta de mí este cáliz*, donde el diálogo entre los dos está "más allá de su verdad y su ficción, en el nuevo espacio subvertido que refieren" (Ortega 131). En este "espacio subvertido" Picasso y Vallejo cimientan una nueva humanidad: borran el concepto del enemigo (literal y metafóricamente), ensalzan la dignidad humana y reconstruyen la humanidad con el arte del pueblo como su tejido.

Aunque no se puede sobrevalorar el significado de *Guernica* para la obra de Vallejo, los apuntes del poeta entre 1929 y 1930 demuestran el deseo de "transportar al poema la estética de Picasso" (*Ensayos y reportajes* 524), lo que indudablemente logra en *España, aparta de mí este cáliz (España)*. El crítico Ricardo González Vigil anota: "[t]hese poems evoke the most sublime and profound moments ever expressed in Spanish. To a great extent, they are Picasso's *Guernica* transformed into words" (Vigil 64). Roberto Fernández Retamar afirma que "esta obra de Vallejo, como *Guernica* en el orden de la pintura, es su gran texto poético" ("Prólogo"). William Rowe llama el lugar de nacimiento de las dos obras "un vacío", por ser un espacio donde "la palabra ya no funciona" (79). Alejandro Romualdo en ambas obras ve el choque, el entrelazamiento, y la fragmentación de la materia, sea el de las palabras o las imágenes (citado en Martínez 205). Este bombardeo de las palabras del poeta y



las imágenes del pintor agrieta un espacio de la vida normalizada y abre el portal para un "espacio subvertido" en el cual nuevas formas de sociedad pueden avanzar y transformarse.

### Política como una preocupación humana

Si técnicamente *España* fue inspirada en la obra maestra del gran artista malagueño, temáticamente, ambas son provocadas por los sucesos de la Guerra Civil española. Picasso comienza a trabajar en *Guernica* "conmocionado por las fotos del bombardeo que publica la prensa"



**Imagen 1.** Retrato de la marquesa, culo cristiano echándole un duro a los soldados moros, defensores de la Virgen. El 19 de enero de 1937.

Ortega lo llama "el texto literario más valioso que produce la guerra civil española" (126). Sin embargo, ni Vallejo, ni Picasso explícitamente representan al enemigo, ni critican a los "directores" de la guerra. Chipp, aunque considera *Guernica* una obra histórica, añade: "it is not a traditional battle scene representing the heroics of a victor and the suffering of the vanquished, [since] it avoid[s] the traditional glorification of conflict, [and] features those who suffer" (VII). Esta aparente ausencia del enemigo,—especialmente en comparación con "la poesía panfletaria" (Hart 47) de Rafael Alberti y Pablo Neruda y la pintura de Miró quien "aimed not to interpret violence so much as to categorize it as the sole responsibility of the Nationalist forces" (Greeley 185-186)—distingue la obra de Vallejo y Picasso y permite que los críticos se refieran a la ausencia de la ideología política en su obra. Según Martínez García, "estos poemas no son un servicio panfletario a la causa del

comunismo. [...] *España aparta de mí este cáliz* está más allá del marxismo y sus contrarios, porque está más allá de toda ideología" (225). A su vez observa Chipp en cuanto al arte de Picasso: "Although feeling deeply the agony then racking his own country, Picasso had shut it out of the little kingdom of his art" (58). Eso, no obstante, no manifiesta la ceguera política de Vallejo y Picasso, ni su inmunidad al sufrimiento del pueblo. Ambos creadores estaban políticamente activos y entre sus obras hay algunas explícitamente políticas. En los grabados "Sueño y mentira de Franco" (1937) Picasso acusa al líder militar "of following a dream rather than life and of living a lie rather than the truth" (Chipp 12). En otro enunciado patentemente político *Retrato de la marquesa, culo cristiano echándole un duro a los soldados moros, defensores de la Virgen*<sup>1</sup> (Imagen 1) Picasso pinta a una señora religiosa de clase alta como salvaje para denunciar el apoyo de las fuerzas nacionales por la aristocracia española. A su vez Vallejo, a principios de los años 1930 se compromete con el comunismo, primero como trotskista y luego como estalinista, "presentándose como su más ardiente defensor" (Hart 23) y muy abiertamente presenta esta ideología en las novelas *Paco Yunque* y *El tungsteno* y en las obras teatrales *Lock-Out* y *Entre las dos orillas corre el río* que Hart describe como "políticamente comprometidas" (29).

Sin embargo, *España* y *Guernica* evidencian que su compromiso político no surge de una ideología, sino define la manera de los seres sociales y humanos de ver y reaccionar a los eventos de su entorno. Por eso declara Vallejo: "El artista es, inevitablemente, un sujeto político. Su neutralidad, su carencia de sensibilidad política, probaría su chatura espiritual, mediocridad humana, inferioridad estética"<sup>2</sup> (*Artículos y crónicas* 517). Como si fuera el eco de esas palabras, resuena lo que dice Picasso en 1945:

<sup>1</sup> "Picasso poeta" de Artium <http://catalogo.artium.org/dossieres/4/guernica-en-construccion/picasso-ante-el-encargo/picasso-poeta>.

<sup>2</sup> "Los artistas ante la política" publicado en *Mundial*, el 31 de diciembre de 1927.

What do you think an artist is? An imbecile who has only eyes if he is a painter, or ears if he is a musician, or a lyre in every chamber of his heart if he is a poet [...]? Far, far from it: [...] he is also a political being, constantly aware of the heartbreaking, passionate, or delightful things that happen in the world. [...] How could it be possible [...] with a cool indifference to detach yourself from the very life which they bring to you so abundantly? (Martin 9-10)

Así Vallejo y Picasso exponen la inevitabilidad de la penetración de la ideología en la conciencia de un artista y de cualquier miembro de la sociedad más bien como un ser humano individual y no como un autómatas político.

### **El enemigo tachado**

Demostrando sus inclinaciones igualitarias y el pensamiento progresista, ambos artistas suprimen al agresor en su obra y se enfocan en las víctimas. Por ejemplo, el toro en *Guernica*, aunque visto por algunos críticos como hostil y amenazador que viola Europa (Larrea citado en Arnheim 23), más probablemente simboliza el pueblo español "because this animal is almost the totem of the Peninsula [...]. In the larger part of the notations and sketches with Picasso devoted to it, it appears with a handsome human face, impassive or even glorified" (Larrea citado en Arnheim 23). Así a través de la representación del toro, el pueblo toma el lugar del mayor enfoque de Picasso, igual que de Vallejo en *España*. Son "los voluntarios de la república"—"proletario", "hombre de Extremadura", Pedro Rojas, "los mendigos", "los pordioseros", Ernesto Zúñiga: "guerrero en ambos dolores", "camaradas", Ramón Collar, "un héroe de la República", "todos los hombres de la tierra", "niños del mundo"—quienes ocupan el espacio central de los poemas, superando al enemigo, cualquiera que aquel sea.



Vallejo eficazmente erradica al agresor a nivel verbal empleando la palabra "enemigo", usada sólo dos veces en los quince poemas del poemario, de una manera que desestabiliza el concepto del Otro. En "Himno a los voluntarios de la República" el ambiente semántico del "enemigo"—donde el amor al adversario destruye la guerra—cancela el sentido bélico de esa palabra: "Proletario que mueres de universo, ¡en qué frenética armonía / acabará tu grandeza, tu miseria, tu vorágine impelente, / [...], tu gana / dantesca, españolísima, de *amar*, aunque sea a traición, a tu enemigo!" (itálicas mías, *Obra poética* 451, vv.63-66<sup>3</sup>). La palabra "enemigo" luego aparece en el Poema V que originalmente no pertenecía al poemario, lo que incita a Vallejo a "aguerrearlo" por no haber inicialmente entretejido la guerra dentro del poema. Por eso aparece una frase tan agresiva que nunca aparecería en otros poemas de *España*: "Hay que seguirla / hasta el pie de los tanques enemigos" (464, v.21).

Este poema "aguerreado" también ofrece el único caso de la palabra "violenta", tan estrechamente asociada con la animosidad, en la frase: "No es un ser, muerte violenta" (464, v.29). Sin embargo aun aquí, Vallejo rechaza la palabra semánticamente, y así también repudia la muerte no natural, causada por un enemigo. Lo mismo hace el poeta con la palabra "guerra". Por ejemplo, niega su presencia en los versos de "Batallas": "armados de pecho hasta la frente, / sin aviones, *sin guerra*, sin rencor" (itálicas mías, 456, v.46). También la pone en un contexto positivo que quiebra su sentido común en "Cortejo tras la toma de Bilbao": "en descanso tu paz, en paz tu guerra" (465, v.17). Así el poeta acaba con las hostilidades: una guerra que lucha por medio de la paz deja de existir. De esta manera la ausencia de un agresor evidente no señala la indiferencia de Vallejo y Picasso a la política, sino sirve como una manera de transformar el objetivo de una guerra: de la mera derrota del enemigo en la necesidad de aniquilar la guerra misma con sus ejecutores y toda su plétora de atrocidades.

<sup>3</sup> En lo sucesivo, en todas las citas de *España*, *aparta de mí este cáliz* se indican la página y el verso.

Pese a que los dos artistas incorporan su perspectiva política en el arte, no la representan precisamente de la misma forma en que existe en la realidad. "It is not necessary to paint a man with a gun. An apple can be just as revolutionary," —declara Picasso (citado en Greeley 189). Y concurre Vallejo: "El artista absorbió y concatena las inquietudes sociales ambientes y las suyas propias individuales, no para devolverlas tal como las absorbió, sino para convertirlas en puras esencias revolucionarias de su espíritu, distintas en la forma e idénticas en el fondo a las materias primas absorbidas"<sup>4</sup> (*Artículos y crónicas* 735). De aquí los dos no eliminan las cuestiones políticas, sino las filtran, convierten y representan para suscitar cavilaciones en el espectador, el lector y toda la comunidad.

### **El foco en el pueblo y su dignidad humana**

En la cita anterior, Vallejo planteó la imposibilidad de separar las inquietudes personales de las sociales. Es natural, dado que los artistas además de ser individuos sociales, antes que nada son seres humanos, los constituyentes de la humanidad. De igual manera, Picasso basa su arte en su interior íntimo: "My inner self is bound to be in my canvas, since I'm the one doing it. I don't need to worry about that. Whatever I do, it'll be there" (Picasso citado en Parmelin 70). A la vez este interior del artista no está desligado de la preocupación por la humanidad, según observa Hélène Parmelin: "there is in Picasso a strange virtue, a tremendous stubbornness that refuses to suffer injustice, revolts against any attempt at violence, and makes war against war or on the side of the warrior, against prison or on the side of liberty for men and ideas" (47). Para Parmelin la obra de Picasso en su totalidad reproduce una completa ciencia moral de aquella época (Parmelin 53). Por eso en la obra de Vallejo (y también apto para el caso de Picasso) no es la guerra que produce el choque y el entrecruce de los planos y los

---

<sup>4</sup> "La obra de arte y la vida del artista" publicado en *El Comercio* de Lima, el 6 de mayo de 1929.

"fragmentos incandescentes en un verbo erizado que estalla en esquirlas" (Romualdo citado en Martínez 205), sino el amor, el sentimiento más vivo y genuino. Según Alejandro Romualdo es el "amor que finalmente triunfará sobre la muerte, la maldad y el destino, porque 'el hombre ha de ser bueno, sin embargo'" (citado en Martínez 205). Esta aspiración de alcanzar lo profundamente humano, y por extensión, lo bueno, explica el rechazo de Vallejo de la guerra y el deseo de exaltar la humanidad ya en el primer poema con el verso: "¿Batallas? ¡No! Pasiones" (450, v.32).

Pero la preeminencia de la benevolencia humana en estas obras no les quita la sutil presencia del sentido político y bélico. ¿Cómo los dos crean un clamor perpetuo contra la violencia y forjan un fuerte golpe político sin los medios manifiestamente políticos? Tal efecto se logra en el proceso subversivo de la creación artística a través de la destrucción del orden dentro de la materia creativa: la palabra para uno y la imagen para el otro. Mientras que Vallejo emplea "una poética de la tachadura" (Ortega 12), Picasso usa una estética de la destrucción y lo afirma en una entrevista de 1935: "In the old days pictures went forward toward completion by stages [...]. A picture used to be a sum of additions. In my case a picture is a sum of destructions. I do a picture—then destroy it" (Arnheim 68). Esta tachadura y la destrucción rebeldes crean un vacío que permite la presencia de los vestigios de la versión inicial, pero sin su manifestación explícita en el producto final. Según Greeley "[e]ach technique recorded the traces of something that never appeared directly in the final product, tracking its aura or an evocation rather than the thing itself. Each evoked a memory [...] of the original as a means of registering its existence, but did so in the absence of the thing itself" (157). En este espacio liminal los elementos que quedan en el producto final todavía evocan el original, pero en una manera alterada, subvertida.





## Las revelaciones de lo tachado y lo borrado

Para analizar el proceso de la "tachadura" o la "destrucción" son indispensables, como indican Juan Fló y Rudolf Arnheim, los manuscritos y los bosquejos por ser "the most tangible and most reliable data" (Arnheim 13). Aunque tal análisis no pretende descifrar las obras artísticas, sí puede señalar unas tendencias constantes en las elecciones del material, las huellas y el camino

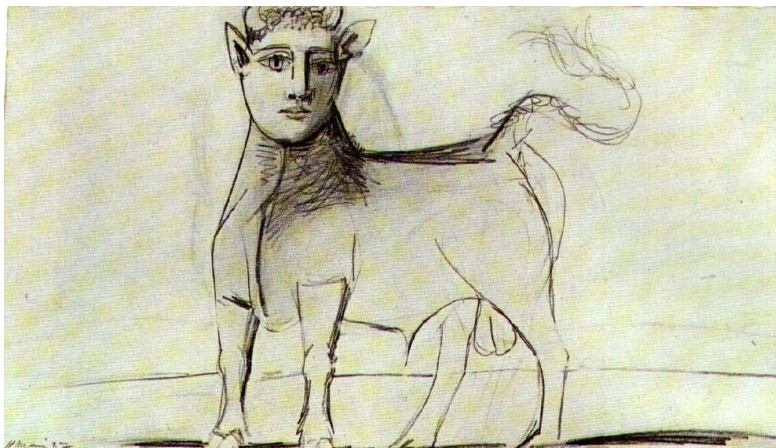


**Imagen 2.** Cabeza de toro con rostro humano. Dibujo preparatorio para «Guernica». El 10 de mayo de 1937.

mismo de Vallejo y Picasso durante la creación. Dice Picasso en la charla con Alexander Liberman: "[p]aintings are but research and experiment. I never do a painting as a work of art. All of them are researches" (Liberman 112). Es asombrosa la semejanza con lo que Vallejo llama "una investigación sobre el lenguaje" o una "exploración de un espacio" (Fló citado en *Autógrafos olvidados* 11). Los dos buscan su arte en la materia, en vez de insertar la materia en su arte. Para Vallejo su "tarea principal consiste en extraer del lenguaje el poema mismo y no, en cambio, expresar con el lenguaje un poema presentado" (Fló citado en *Autógrafos olvidados* 11), de la misma manera que Picasso extrae una pintura de las imágenes que le presenta la realidad. Podemos examinar el proceso de la búsqueda, para entender mejor el producto final, a través de los múltiples bosquejos de *Guernica*, que se hallan en varios estudios, y las etapas de la creación de *España* en sus versiones: la manuscrita, la dactilografiada y la versión final—la publicada<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> La primera es la versión de puño y letra del poeta (V1) publicada en *Autógrafos Olvidados*. Ed. Juan Fló, Stephen M. Hart. Woodbridge: Tamesis, 2003. La segunda es la versión

Al  
comparar y  
analizar los  
cambios que  
realizan Vallejo y  
Picasso en el  
proceso de la  
creación, se  
disciernen unas  
coincidencias: el  
deseo de eliminar



**Imagen 3.** Toro con rostro humano. Dibujo preparatorio para «Guernica». El 11 de mayo de 1937.

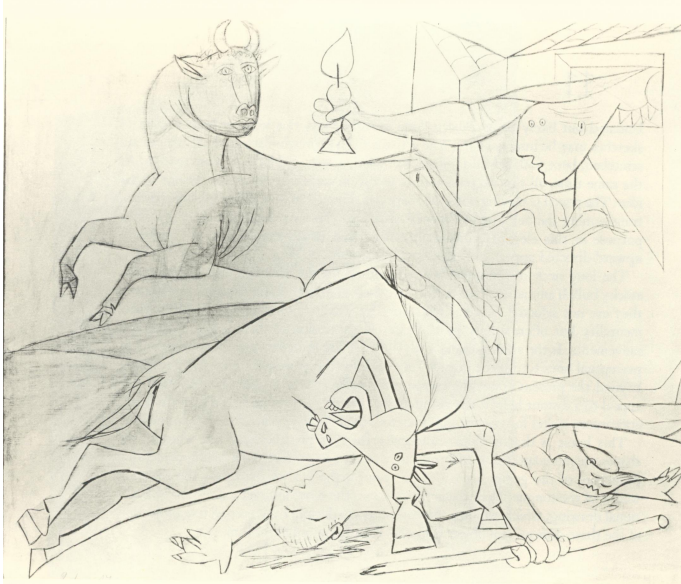
las referencias bélicas y humanizar la guerra; resaltar la humanidad y la fuerza natural del pueblo, excluir la muerte; incluir la esperanza. Así se ve cómo Vallejo y Picasso pudieron crear la obra inspirada en la guerra pero a la vez excluirla, eliminando paso por paso al enemigo, la guerra, y su impulsión política. Por ejemplo, a pesar de que el toro sigue siendo visto de varias maneras por la crítica, como indicado anteriormente, los borradores de *Guernica* revelan el deseo de Picasso de humanizarlo. Uno de los bosquejos<sup>6</sup>, según Arnheim, "committed the painter definitely to a concept of the animal as an ideal, benevolent power.

---

mecanografiada, (V2) tomada de *Obra poética completa: Preparada bajo la dirección de Georgette de Vallejo*. César Vallejo, Georgette Vallejo. Lima: F. Mancloa, 1968. Para la tercera (V3) uso la versión de Américo Ferrari: César Vallejo. *Poems*. Obra poética / César Vallejo. Ed. crítica, 2. ed. / Américo Ferrari, coordinador. Nanterre, France : ALLCA XX : Université Paris X, 1996.

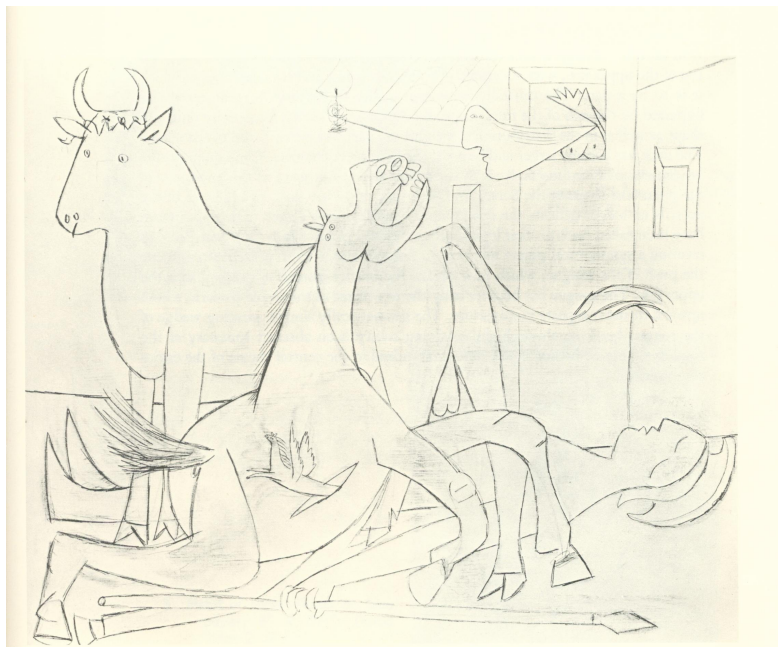
<sup>6</sup> Los bosquejos de *Guernica* se encuentran en el sitio web del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía [http://www.museoreinasofia.es/en/buscar?bundle=&keyword=PICASSO&f%5B100%5D=&fecha=&items\\_per\\_page=15&pasados=1&sort=rel&page=1&f\[100\]=](http://www.museoreinasofia.es/en/buscar?bundle=&keyword=PICASSO&f%5B100%5D=&fecha=&items_per_page=15&pasados=1&sort=rel&page=1&f[100]=).

[...]The face is essentially human [...]. No doubt, a standard of integrity, virtue, and natural power is firmly established" (64) (Imágenes 2 y 3). Además, Picasso



**Imagen 4.** El toro huyendo la escena. *Estudio de composición (V)*. Boceto para «Guernica». El 2 de mayo de 1937.

decidió representar el toro, que permanece robusto en medio del terror y el sufrimiento que permean la escena, no como un ser indiferente, sino como un representante del "indomitable spirit" (Arneheim 24) del pueblo. Existe un bosquejo en que el toro huye de la escena (Imagen 4) y el otro



**Imagen 5.** Bosquejo con Pegaso saliendo del cuerpo del caballo moribundo. *Estudio de composición (IV)*. Boceto para «Guernica». El 1 de mayo de 1937.

está en la dirección opuesta a la escena del sufrimiento (Imagen 5). Al torcer el cuerpo del toro hacia la escena pero mirando al espectador en la última versión, Picasso lo hace participar en el sufrimiento sin ser derrotado por él.

Ya que el toro simboliza el pueblo, por medio de tal representación, el artista palmariamente da prominencia a la fuerza innata y la sensibilidad del pueblo.

El análisis de los bocetos de Vallejo repletos de las tachaduras y añadiduras demuestra el deseo del poeta de eliminar el miedo del pueblo y destacar su ímpetu humano y la invencible fuerza natural, el intento evidente en el Poema IV. Según Hart, en la primera versión de puño y letra Vallejo incluyó las palabras "matar de lejos y querer con migajas de hambre" (V1a, v.13) para describir a los mendigos. Demostrando su descontento, el poeta luego reescribió la descripción como "matan de lejos con tan sólo ser" (V1a rev., v.13) (*Autógrafos olvidados* 165). Al tachar el "hambre" el poeta también elimina la alusión a la debilidad del pueblo, y al demostrar su propio "ser" como el arma, subraya su valor inherente. Finalmente, en la última versión convirtió la oración en "matando con tan solo ser mendigos" (462, v.12). Esta añadidura importante aclara que no cada "ser" es capaz de tener la misma fuerza que tienen los mendigos. Por el mismo deseo de no presentar a los pordioseros como débiles, Vallejo transformó "el alma ruega" (V2, v.16) en "el arma ruega" (462, v.14). Tal personificación a la vez destaca la humanidad, aun del arma.

Las ediciones que introduce el poeta amparan a los percibidos como débiles y, además, invierten su sufrimiento en el fortalecimiento. En el primer borrador del mismo poema Vallejo tachó el último verso: "El poeta saluda al sufrimiento armado" (V1b, v.3). Pero después lo reinstauró y aun añadió los signos de admiración. A primera vista el verso parece un lema político explícito y es sorprendente que Vallejo lo hubiera dejado en el poema. Pero, en realidad, la palabra "armado" a través del poema pierde su sentido aguerrido: primero por ser el sufrimiento que es armado y segundo por presentar las armas de los mendigos quienes luchan con las "súplicas a Dios", quienes en vez de disparar un arma, "lloran plomo social", y en vez de atacar a espada, "atacan a gemidos", disparan

no con las balas, sino con su "mansedumbre", quienes tienen "migaja al cinto" en vez de una pistola, y el doble calibre de su fusil es "sangre y sangre"<sup>7</sup>.

Otro caso de la humanización de la guerra se discierne en el poema VI. Primero, Vallejo cambió el nombre del poema de "Caballería roja" a "Cortejo tras la toma de Bilbao", lo cual subraya lo humano en vez de lo militar en la guerra, por ser "cortejo" el "conjunto de personas que forma el acompañamiento en una ceremonia" (*RAE*). Además el título "Caballería roja" se presentaba como una referencia abiertamente política, ya que rojo es el color explícitamente asociado con el comunismo. El sentido político del poema se aumentaba con la estrofa que

---

<sup>7</sup> Además, a lo largo del poema Vallejo suprime los signos explícitamente políticos. Ya en el primer verso, en la versión original tenía "Los mendigos pelean por España, ¡oh Marx!; ¡oh Hégel!" (V2, v.1), pero después elimina "¡oh Marx!; ¡oh Hégel!" (V3, v.1). Además transforma "para que ganen los pobres la batalla" (V.2, v.6) a "los pordioseros luchan suplicando infernalmente / a Dios por Santander" (462, vv.5-6). Así el poeta cambia el propósito de la lucha de la victoria bélica a la protección de su hogar. Al mismo tiempo, el cambio de "pobres" a "pordioseros" implica el deseo del poeta de reducir las posibles denotaciones como desdichado o "corto de ánimo y espíritu" (*RAE*) que ofrece la palabra "pobre", a la única del "que pide limosna". Así Vallejo resalta la carencia física, de ninguna manera espiritual, de su pueblo. También, al tachar "porque" de los versos "atacan a gemidos, porque los mendigos, / matan de lejos con tan solo ser" (V2, vv. 12-13), el poeta suprime la implicación de que los mendigos ataquen para matar. Lo que quiere subrayar Vallejo a lo largo del poemario es la lucha del pueblo como afirmación de su dignidad humana. Además, al suprimir "porque", sitúa a los "mendigos" al lado de "gemidos", lo que resalta su juego de palabras: "gemidos" se puede construir de la palabra "mendigos", de nuevo señalando que el arma de aquellos pobres es parte de su ser.

El análisis de las tachaduras del Poema III también demuestra la intención de Vallejo de suprimir la violencia y enfocarse en las víctimas. La concepción del poema está vinculada con el hallazgo de un bolsillo de un soldado fallecido en el combate de una nota escrita en un papel que decía: "Abisa a todos compañeros y marchar pronto; nos dan de palos brutalmente y nos matan, como lo ben perdío, no quieren sino barbaridá" (Hart 168). Como señala Hart, inicialmente Vallejo colocó exactamente este mensaje al principio del poema. Pero después lo tachó por completo. Aunque Hart lo explica por el "efecto de clarificar excesivamente el origen concreto del texto" (168), en mi opinión, el mensaje desviaba el enfoque de la piedad del miliciano a la brutalidad del rival, lo que instiga al poeta a modificarlo. Además señala Hart que al final de la versión original del mismo poema había una parte que el poeta tachó: "Juana Vásquez ya está / por eso, acaso, pálida, y espera con el palo" (V1b, vv.27-28). El crítico sugiere que tal final "limitaba el enfoque del poema que, lógicamente, debía centrarse en la última sección en la resurrección de Pedro Rojas" (169). A mi parecer, el poeta tachó este final en relación con la supresión del principio original. Empezaba antes con "Abisa a todos compañeros [...]; nos dan de palos brutalmente y nos matan" (itálicas mías, Autógrafos olvidados 168). Ahora el palo, la misma "arma" que antes tenían los enemigos, pasaba a su esposa. Pero Vallejo no quiere crear, sino tachar la violencia. Eliminó esa estrofa y terminó con "su cadáver estaba lleno de mundo" (V2, v.50), lo que en vez de muerte, llena el cadáver de vida.



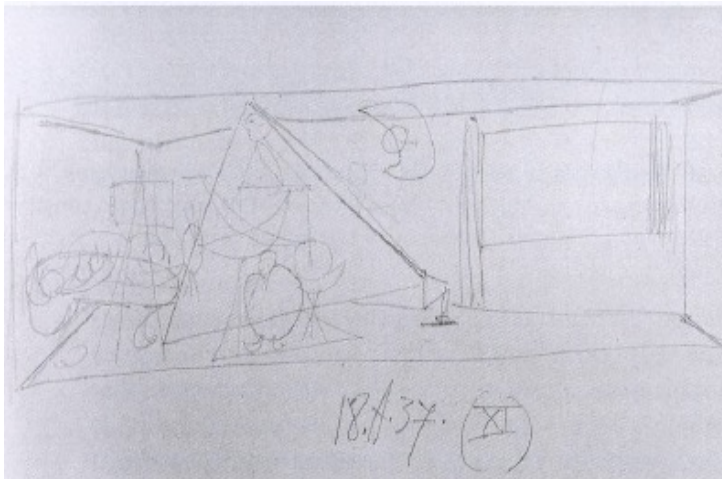
inicialmente empezaba el poema: "jefe de meses (...) / jefe de día, jefe de hora" (V1, vv. 2-3)". Este enfoque en el estatus militar del combatiente, dice Hart, fue "suficiente para que Vallejo decidiera empezar de nuevo el poema" (*Autógrafos olvidados* 146), esta vez, con lo más compasivo: "Herido y muerto, y hermano" (V2, v.1). Al eliminar la "y" en la versión dactilografiada, "hermano" se convierte en el vocativo, que le añade un toque familiar al poema, y la temporalidad (meses, día, hora) de ser "jefe" de la versión original se transforma en la eternidad de ser "hermano": no importa si está sólo herido o ya muerto, para la comunidad de los seres humanos siempre será "hermano". Además Hart apunta que "desde el primer momento, Vallejo recurre a imágenes corporales muy específicas que simbolizan la humanidad (la espina y el tobillo que distinguen al *homo erectus* con respecto a otras especies animales) para realizar el concepto de la grandeza del miliciano muerto" (*Autógrafos olvidados* 146). Así enfatiza Vallejo que la dignidad del soldado está en su humanidad no en el rango militar. También la parte central del manuscrito contenía el verso: "Cómo! (...) un pedazo de cilindro" (V1, v.15) que, en la segunda versión se transformó en: "Cómo! Dónde!..." expresándose / en trozos de paloma" (V2, 12-13). Hart interpreta "un pedazo de cilindro" como una bala que se dispara "durante el homenaje al héroe muerto en el campo de la batalla" (*Autógrafos olvidados* 146). Con eso Vallejo no sólo crea "una visión más poética" (*Autógrafos olvidados* 146), sino también sustituye la referencia armígera del disparo con el símbolo de la paz, la paloma, que también aparece en *Guernica* detrás del toro.

El análisis de las obras y los bosquejos, revela el deseo de Vallejo y Picasso de descartar no sólo a los atacantes, sino también el concepto de la muerte en sí. Como Picasso se deshace de la muerte al convertir en estatua el cadáver que está en el piso<sup>8</sup>, así Vallejo vence a la muerte al ponerla en un contexto positivo o

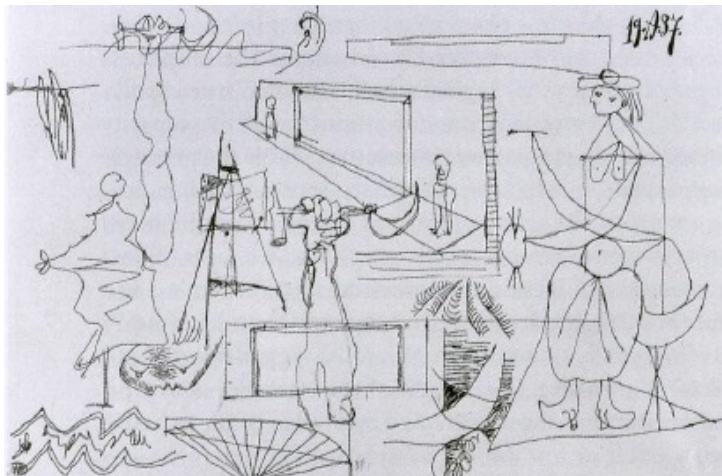
---

<sup>8</sup> Según el bosquejo hecho el 2 de mayo de 1937 (Imagen 4) y el estudio de Arnheim: "There is a beginning [...], in that the warrior has now been decapitated smoothly and symmetrically—a change which announces his transformation into a statue. [...] Being a statue, however, it represents not only material defeat or the pain of it but rather the abstract fact and idea of defeat. Stone does not suffer as horses do" (47).

al rechazarla: "Muerte y pasión de paz" (450), "vosotros haríais la luz, entornando / con la muerte vuestros ojos" (452), "¡Sólo la muerte morirá!" (452), "matad / a la muerte" (454), "parió la muerte" (455), "el caber de una vida en una muerte" (455), "nació mi muerte" (458), y "Ahí pasa la muerte por Irún, / sus pasos de acordeón" (463). En "Batallas" triunfa sobre ella con su lenguaje al transformar el discurso negativo en positivo. Por ejemplo, elimina los versos "falleciendo, las rótulas al hombro" (V1, v.92), "suicidaron a Toledo" (V2, v.96) y "unos cadáveres contra otros" (V2, v.137), borra "los muertos muertos atacaban" (V2, v.138) y lo convierte en los "muertos inmortales" e insiste en su inmortalidad al repetirlo dos veces (V3, vv. 78, 80). En "Imagen española de la muerte" el poeta despoja la



**Imagen 6.** Los bosquejos del *Estudio del artista* con el artista (arriba) y con el puño (a la izquierda). El 18 y el 19 de abril de 1937.



muerte de su atributo más poderoso: el espanto, y en eso se traza una clara diferencia entre su obra y la de Picasso. Ya en el título, reminiscente del verso inicial del soneto de Lupercio Leonardo de Argensola "Imagen espantosa de la muerte", Vallejo tacha el pavor al sustituir la palabra "espantosa" con "española". Además a lo largo del poema en vez de pugnar contra la

muerte, como lo hace de Argensola ("no turbes más mi pecho", "busca de algún tirano el muro fuerte"), Vallejo rehúsa ahuyentarla, y, lo que es más, la convoca.

Para vencer la beligerancia, es fundamental, para los dos artistas, el enraizamiento de la esperanza en su obra. Al hacer que el toro de *Guernica* mire hacia el espectador y no hacia el sufrimiento, Picasso señala su deseo de enfocarse en el futuro (el presente del espectador). Asimismo se aprecia la esperanza en este futuro por la presencia de la paloma y, además, por la serenidad del toro. La esperanza también es una constante en los quince poemas de Vallejo; como lo señala Rowe: "los poemas se orientan al futuro, un futuro donde lo que ha sido destruido regresa" (79). Por eso el último poema Vallejo abiertamente dirige a la generación futura: "los niños del mundo" (481, v.10). Y directamente les pide: "si la madre / España cae [...] / salid, niños del mundo; id a buscarla [...]" (482, v.50). Vallejo y Picasso se enfocan en el futuro, porque, a pesar de que vencen la guerra en su arte, los dos entienden que "[w]ars end, [...] but hostilities endure forever" (Picasso citado en Martin 459). Por eso, sólo por ganar una batalla o una guerra, no van a combatir la brutalidad que todavía existe, lo que los incita a crear una nueva humanidad donde, en palabras de Vallejo, "¡Se amarán todos los hombres / [...] ¡Sólo la muerte morirá!" (452, vv.90, 107).

### **El arte del pueblo para una nueva humanidad**

Los dos artistas atisban el camino a la creación de esta nueva humanidad en el arte. Arnheim apunta que la versión preliminar de *Guernica* tenía el puño de un guerrero en el centro: "muscular, erect arm of the man [...] [that] opposes the theme of death, and its fist creates a powerful center at the spot to be occupied later by the sun lamp" (118). Así a continuación el artista no elimina la fuerza de este puño, sino la transmite metonímicamente a la lámpara, que al exponer la destrucción de la guerra, también "da a luz" al conocimiento. La asociación entre el arte y el arma se afirma aun más cuando se entiende que la mano de la mujer con la vela, que también alumbra la escena, es la misma mano del pintor en los



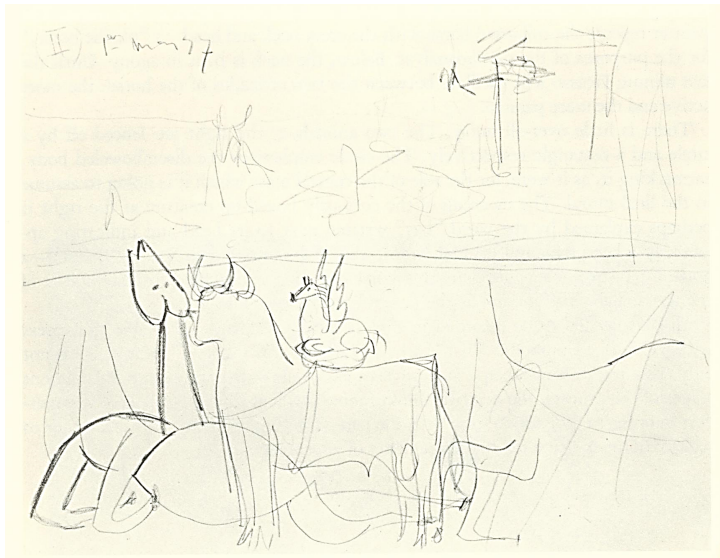


bosquejos del *Estudio del artista*, que Picasso originalmente quería presentar en la exposición en París en vez de *Guernica* (Greeley 160-161) (Imagen 6).

En *España*, Vallejo pone de manifiesto que la victoria del pueblo no está inscrita en la fuerza física, ni las armas, sino en la pluma, y, en definitiva, en la palabra. El verso al final del poema VIII, "¡Salud, hombre de Dios, mata y escribe!" (469, v.39), enseña que Vallejo reconoce el Verbo como "el arma más formidable"<sup>9</sup> (*Artículos y crónicas* 970), al igual que Picasso considera una pintura "an instrument of war" (Martin 9-10).

Pero para Vallejo y Picasso no es sólo su propia obra artística, sino también el arte del pueblo, que posee la fuerza irreducible. Por eso los dos enfatizan la presencia de esta arma en las manos de los protagonistas de su obra. Por ejemplo, en *Guernica* el artista, disfrazado del toro<sup>10</sup>, sólo observa la reacción del espectador, pero quien trae la luz, y así abre el camino para el conocimiento, es una de las víctimas en la escena, la mencionada antes mujer con la candela.

En *España*, son los extremeños que ganan "en español toda la tierra" (456, v.52), y no saben "dónde plantar su olivo



**Imagen 7.** Bosquejo con Pegaso sentado sobre el toro. *Estudio de composición (II)*. Dibujo preparatorio para «Guernica». El 1 de mayo de 1937.

<sup>9</sup> Barcelona, julio de 1937. "La responsabilidad del escritor" publicado en *El Mono Azul* N° 4. Madrid, 1939.

<sup>10</sup> Russell Martin discierne una semejanza entre la mirada del toro y del artista mismo: "it seems impossible to have escaped the artist's notice that wide and insistent eyes of the bull now looked increasingly like his own" (164).

de bolsillo" (456, v.56), es Pedro Rojas que "solía escribir con su dedo grande en el aire" (460, v.1), es Ramón Collar a quien le dice el poeta: "Salud, hombre de Dios, mata y escribe!" (468, v.39), es un héroe de la República de cuyo cadáver "un libro retoñaba" (470, v.2), y es la calavera "hablando y habla y habla" (482, v.35), a quien el poeta quiere que escuchen los "niños del mundo" (481, v.1). Así Vallejo hace hincapié en el arte del pueblo como el arma, y más específicamente en su escritura. Escritura, como nota William Rowe, no en el sentido en que la presenta Ángel Rama en *La ciudad letrada*, que subraya la superioridad de la palabra escrita (84). Para Vallejo aun la voz de la calavera, aun el movimiento del dedo en el aire de Pedro Rojas se convierten en escritura. El poeta libera su significado: "La escritura se abre, efectivamente, pero a todos los grafismos, es decir, a todos los signos trazados en una superficie, y por tanto a todas las formas de la práctica cultural" (Rowe 85).

Aunque el interés de Picasso en el lenguaje no es particularmente transparente en *Guernica*, en general "letters and words are woven through the fabric of Pablo Picasso's art" (Fischer 1); y el análisis de los esbozos de *Guernica* revela que en uno de ellos Pegaso, el símbolo de la inspiración y la poesía, sale del cuerpo del caballo herido (Imagen 5), en otro está sentado encima del toro con lo que éste parece ganar su confianza (Imagen 7). Eso es un mensaje clave que la poesía, el Verbo en el sentido más general, salvará al pueblo.

## Conclusión

"En humanidad su arte, en arte su guerra" – el título nos recuerda que es la humanidad, no la política, que nutre el arte de Vallejo y Picasso, y es el arte del pueblo que sustenta la humanidad. Por ser el lenguaje la argamasa que une tiempos y civilizaciones, Picasso y Vallejo cuidadosamente escogen el contenido de esta argamasa: excluyen al hacedor de la guerra para celebrar la resistencia a la agresión como prueba de la dignidad humana. Por lo cual Vallejo crea un libro del cadáver del miliciano y Picasso pinta "a scene cut from the flesh of a martyred



people" (Decaunes citado en Martin 194). Así los dos cimientan una nueva humanidad – una humanidad sin guerra – por medio del Verbo, pensando más allá de una batalla o una guerra. En vez de ganar una guerra, aspiran erradicarla venciendo la violencia por medio de la paz – una lección que aún no hemos aprendido, como bien demuestra la situación actual con el Estado Islámico y la guerra en Siria cuando una agresión provoca la otra. De esta manera Picasso y Vallejo conciben las obras maestras transcendentales que continúan siendo persuasivas y pertinentes a través de los tiempos. Como *Guernica, España, aparta de mí este cáliz* también debe ser considerada "not only as a protest against bombing of Guernica but as a cry of sympathy for the victims of terrorism everywhere" (Chipp 192). Además del homenaje a los que sufren, tanto el libro como la pintura ofrecen la esperanza de una humanidad mejor, el poder de aventajar al enemigo y de luchar la violencia con el amor en vez de la crueldad e así construir un camino hacia la paz.

### Bibliografía

- Arnheim, Rudolf. *The Genesis of Painting. Picasso's Guernica*. Berkley: University of California Press, 1962. Print.
- Chipp, Herschel Browning. *Picasso's Guernica: history, transformations, meanings*. Berkley: University of California Press, 1988. Print.
- Clayton, Michelle. *Poetry in pieces: Cesar Vallejo and lyric modernity*. Berkley: University of California Press, 2011. Print.
- Fisch, Eberhard. *Guernica by Picasso: a study of the picture and its context*. Lewisburg: Bucknell University Press, 1988. Print.
- Fischer, Susan Greenberg. *Picasso and the Allure of Language*. New Haven:



Yale University Art Gallery, 2009. Print.

Greeley, Robin Adèle. *Surrealism and the Spanish Civil War*. New Haven: Yale University Press, 2006. Print.

Hart, Stephen M. *Religión, política y ciencia en la obra de César Vallejo*. London: Tamesis Books Limited, 1987. Print.

Larrea, Juan. *César Vallejo o Hispanoamérica en la cruz de su razón*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 1957. Print.

---. *César Vallejo y el surrealismo*. Madrid: A. Corazón, 1976. Print.

Lieberman, Alexander. *The Artist in His Studio*. New York: The Viking Press, 1968. Print.

Martin, Russell. *Picasso's War*. Tuscon, Arizona: Hol Art Books, 2012. Print.

Martínez, García Francisco. *César Vallejo: Acercamiento al hombre y al poeta*. León: Colegio Universitario de León, 1976. Print.

Ortega, Julio. *César Vallejo. El escritor y la crítica*. Ed. Julio Ortega, ed. Madrid: Taurus Ediciones, S.A. 1975. Print.

---. *La teoría poética de César Vallejo*. U.S.A: Del Sol Editores, 1986. Print.

Picasso, Pablo. *Cabeza de toro con rostro humano. Dibujo preparatorio para «Guernica»*. 1937. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*. Web. 28 diciembre 2015.

---. *Estudio de composición (II). Dibujo preparatorio para «Guernica»*. 1937. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*. Web. 28 diciembre 2015.

---. *Estudio de composición (IV). Boceto para «Guernica»*. 1937. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Web. 28 Diciembre 2015. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*. Web. 28 diciembre 2015.

---. *Estudio de composición (V). Boceto para «Guernica»*. 1937. Museo Nacional



Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*. Web. 28 diciembre 2015.

---. *Estudio del artista*. 1937. Paris. *Musée Picasso*. Web. 28 diciembre 2015.

---. *Guernica*. 1937. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*. Web. 28 Dec. 2015.

---. *Retrato de la marquesa, culo cristiano echándole un duro a los soldados moros, defensores de la Virgen*. 1937. *Dora Maar ex colección*. Web. 28 diciembre 2015.

---. *Toro con rostro humano. Dibujo preparatorio para «Guernica»*. 1937. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*. Web. 28 diciembre 2015.

“Picasso poeta”. *Artium*. 2010. Web. 27 diciembre 2015.

Parmelin, Hélène. *Picasso says....* Trans. Christine Trollope. London: George Allen and Unwin Ltd., 1969. Print.

Rowe, William. *Ensayos Vallejianos*. Lebanon, New Hampshire: Whitman Communications, 2006. Print.

Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*, n.d. Web. 29 octubre 2015. <<http://www.rae.es/rae>>.

Retamar, Fernández Roberto. “Prólogo a la obra poética completa de César Vallejo. César Tiempo”. *El Orbita*. El Orbita, n.d. Web. 10 octubre 2015. <<http://www.elortiba.org/vallejo.html>>.

Vallejo, César. *Obra poética / César Vallejo*. Ed. crítica, 2. ed. / Américo Ferrari, coordinador. Nanterre, France: ALLCA XX: Université Paris X, 1996. Print.

---. *Artículos y crónicas completos*. Ed. y comp. Puccinelli, Jorge. 2 tomos. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. 2002. Print.



---. *Ensayos y reportajes completos*. Ed. Manuel Miguel de Priego, Perú: Pontificia Universidad Católica del Perú. 2002. Print.

---. *Autógrafos olvidados*. Ed. Juan Fló, Stephen M. Hart. Woodbridge: Tamesis, 2003. Print.

---. *Poemas completos*. Ed. Ricardo González Vigil. Libresa: Quito, 2006. Print.

Vallejo, César y Georgette Vallejo. *Obra poética completa: Preparada bajo la dirección de Georgette de Vallejo*. Lima: F. Moncloa, 1968. Print.

Vigil, Ricardo G, and John L. Winters. "Fifteen High Points of Twentieth-Century Peruvian Poetry." *World Literature Today*. 77.1 (2003): 62-67. Print.



New articles in this journal are licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 United States License.



This site is published by the [University Library System](#), University of Pittsburgh as part of its [D-Scribe Digital Publishing Program](#) and is cosponsored by the [University of Pittsburgh Press](#).

