



Selección de citas de la obra de César Vallejo -Informe-

Exposición temporal
Ya viene el día. César Vallejo, el fervor y la palabra

Rodrigo Vera Cubas

2021

Selección de citas de la obra de César Vallejo

1. Deporte – cuerpo

- “Un médico afirma que para fruncir el entrecejo, se necesita poner en juego sesenta y cuatro músculos, mientras que para reír son suficientes trece músculos. El dolor es, por consiguiente, más deportivo que la alegría.” (*Contra el secreto profesional*, p. 40)
- “La mayoría de las gentes gusta ver el deporte, pero no practicarlo. Existen millones de espectadores en los estadios y apenas unos cuantos jugadores. La mayoría ama el deporte cerebralmente, cuando no literariamente.
- Un día desaparecerá el campeón, para dar lugar al hombre en estado deportivo. El deporte no debe ser el arte de unos cuantos, sino una actitud tácita y universal de todos”. (*Contra el secreto profesional*, p. 9)
-
- “Cuando un órgano ejerce su función con plenitud, no hay malicia posible en el cuerpo. En el momento en que el tennista lanza magistralmente su bola, le posee una inocencia totalmente animal. Lo mismo ocurre con el cerebro. En el momento en que el filósofo sorprende una nueva verdad, es una bestia completa”. (*Contra el secreto profesional*, p. 13)

2. Dialéctica – trabajo – revolución

- “Existen preguntas sin respuestas, que son el espíritu de la ciencia y el sentido común hecho inquietud. Existen respuestas sin preguntas, que son el espíritu del arte y la conciencia dialéctica de las cosas.” (*Contra el secreto profesional*, p. 18)
- “Pasamos a la dialéctica en general. Aludo a Trilce y su eje dialéctico de orden matemático – 1-2-0.” (*Contra el secreto profesional*, p. 99)

- “La misma vía que lleva, trae.” (*Contra el secreto profesional*, p. 79)

- “Mariátegui define muy bien la técnica dialéctica del arte en su estudio sobre Vallejo: su técnica está en continua elaboración. Como la técnica industrial y la racionalización de Ford” (*El arte y la revolución*, p. 139)

- “El día tiene a la noche encerrada adentro. La noche tiene el día encerrado afuera.” (*Contra el secreto profesional*, p. 41)

- “El ruido de un carro, cuando este va lentamente, es feo y desagradable. Cuando va rápidamente se torna melodioso” (*Contra el secreto profesional*, p. 42)

- “He visto tres obreros trabajar y hacer un perno: eso es socialismo de la producción. He visto a cuatro compartir una mesa y un pan. Eso es socialismo de consumo.” (*El arte y la revolución*, p. 133)

- “El instinto del trabajo es, cronológica y jerárquicamente, el primero entre todos, antes que el sexo y que el de la conservación. Lo primero que hace un niño al nacer es un esfuerzo (grito, movimiento, gesto) para contrarrestar un dolor, malestar o incomodidad. Este instinto puede llamarse el de la lucha por la vida (Instinto del trabajo), base de una nueva estética: la estética del trabajo.” (*El arte y la revolución*, p. 150)

- “El intelectual revolucionario opera siempre cerca de la vida en carne y hueso, frente a los seres y fenómenos circundantes. Sus obras son vitalistas. Su sensibilidad y su método son terrestres (materialistas, en lenguaje marxista), es decir, de este mundo y no de ningún otro, extraterrestre o cerebral. Nada de astrología ni de cosmogonía. Nada de masturbaciones abstractas ni de ingenio de bufete. El intelectual revolucionario desplaza la fórmula mesiánica, diciendo: «mi reino es de este mundo».” (*El arte y la revolución*, pp. 13-14)

- “Nuestra tarea revolucionaria debe realizarse en dos ciclos sincrónicos e indivisibles. Un ciclo centrípeto, de rebelión contra las formas vigentes de producción del pensamiento, sustituyéndolas por disciplinas y módulos nuevos de creación intelectual, y un ciclo centrifugo doctrinal y de propaganda y agitación sobre el medio social. Nuestra táctica criticista y destructiva debe marchar unida inseparablemente a una profesión de fe constructiva, derivada científica y objetivamente de la historia. Nuestra lucha contra el orden social vigente entraña, según la dialéctica materialista, un movimiento, tácito y necesario, hacia la sustitución de ese orden por otro nuevo. Revolucionariamente, los conceptos de destrucción y construcción son inseparables. Ese nuevo orden social, que ha de reemplazar al actual, no es otro que el orden comunista o socialista. El puente entre ambos mundos: la dictadura proletaria” (*El arte y la revolución*, pp. 16-17)

- “La técnica, en política como en arte, denuncia mejor que todos los programas y manifiestos la verdadera sensibilidad del hombre (...) El cisma original de la social-democracia rusa en bolcheviques y mencheviques se produjo nada menos que por una discrepancia de técnica revolucionaria. “Si no discrepamos sino en la técnica”, le argumentaban los mencheviques a Lenin, en 1903, y este le respondía: Sí, pero justamente la técnica es todo” (*El arte y la revolución*, p. 67)

- “Creen muchos que la técnica es un refugio para el truco o para la simulación de una personalidad. A mi me parece que al contrario, ella pone siempre al desnudo lo que, en realidad somos, y adonde vamos, aún contradiciendo los propósitos postizos y las externas y advenedizas celebraciones con que quisiéramos vestirnos y aparecer” (p. 68.)

- “Más ya que esta supresión no vendrá jamás por acto espontaneo, por un suicidio del capitalismo, ella vendrá, tarde o temprano, por acción violenta de esos cuarenta millones de hambrientos y víctimas de los patronos. Porque el hambre puede mucho. El actual conflicto entre el capital y el trabajo será

resuelto por el hambre social. La teoría de la revolución no ha hecho sino constatar la existencia y la tensión histórica de esta hambre. La revolución no la hará por eso la doctrina, por muy brillante y maravillosa que esta sea, sino el hambre. Y no podrá ocurrir de otra manera. Una doctrina puede equivocarse. Lo que no equivoca nunca es el apetito elemental, el hambre y la sed. De aquí que la revolución no es cuestión de opiniones ni de gustos ideológicos y morales. Es ella un hecho planteado y determinado objetivamente por otros hechos igualmente objetivos y contra los que nada pueden las teorías en pro ni en contra” (*Rusia en 1931*, p. 185)

- “Hay hombres que se forman una teoría o se la prestan al prójimo, para luego tratar de meter y encuadrar la vida, a horcajadas y a mojicones, dentro de esa teoría. La vida viene en esta caso a servir a la doctrina, en lugar de que esta – como quería Lenin – sirva a aquella. Los marxistas fanáticos (...) pertenecen a esta clase de hombres.” (*Los doctores del marxismo*, p. 89)
- “Cuando se les pregunta si el cielo está azul o nublado, abren su marx elemental y, según lo que allí leen, es la respuesta” (ibid.)
- “Los juicios de este libro parten del principio según el cual los acontecimientos no son ni buenos ni malos por sí mismos ni en sí mismos, sino que tienen el alcance y la significación que les da su trabazón dentro del devenir social. Quiero decir con esto que yo avaloro la situación actual de Rusia, más por la velocidad, el ritmo y el sentido del fenómeno revolucionario – que constituyen el dato viviente y esencial de toda historia – que por el índice de los resultados ya obtenidos, que es el dato anecdótico y muerto de la historia.” (*Rusia en 1931*, p. 9)
- “La trascendencia de un hecho reside menos en lo que él representa en un momento dado, que en lo que él representa como potencial de otros hechos por venir.”

- “La revolución no la hará, por eso, la doctrina, por muy brillante y maravillosa que esta sea, sino el hambre. Y no podría ocurrir de otra manera. Una doctrina puede equivocarse, lo que no se equivoca nunca es el apetito elemental, el hambre y la sed. De ahí que la revolución no es cuestión de opiniones ni de gustos ideológicos y morales. Es ella un hecho planteado y determinado objetivamente por otros hechos igualmente objetivos y contra los que nada pueden las teorías en pro ni en contra. Según Marx, la historia la hacen los hombres, pero ella se realiza fuera de los hombres, independientemente de ellos. El día en que la miseria de los desocupados se haya agravado y extendido más, descubriendo la impotencia definitiva de los gobiernos y de los patronos para remediarla y hacerla desaparecer, ese día brillará en los ojos de muchos millones de hambrientos una cólera y un odio mayores que los que brillan en los ojos de este hambriento de Moscú.” (*Rusia en 1931*, pp. 185-186)

- “Rusia es triste. La tristeza de la fuerza.” (*Ante el segundo plan*, p. 254)

- “La vida es una sucesión y no una simultaneidad. Las paralelas aparentes de una línea férrea, no se desarrollan a la vez, sino una después de la otra. Los hombres no conviven, sino que se suceden de uno en uno. Los pueblos tampoco conviven, sino que se suceden. La pluralidad es un fenómeno del tiempo y no del espacio. El número 1 está solitario de lugar. El 2 y los guarismos subsiguientes, dígitos o compuestos, no existen como realidad objetiva, sino como figuraciones abstractas del pensamiento.” (*Contra el secreto profesional*, p. 24)

3. Vida – arte – socialismo

- “Un poeta piensa que, por ser poeta, no puede hacer otra cosa que versos para ganarse el pan. Día y noche escribe versos. No quiere ni se esfuerza por franquear los otros campos de trabajo. ¿Hacer zapatos un poeta? ¡Qué ocurrencia! ¡Qué indignidad! ¿Conducir un coche? ¡Qué ofensa! ¡Qué vergüenza! Unas manos que escriben poemas más o menos perecederos o inmortales, se

mancharían y estropearían si luego de dejar la pluma pasaran a aserrar madera. El poeta, el novelista, el dramaturgo, de este modo, se han parcializado, sustrayéndose a la hermosa pluralidad de trayectorias de la vida y amputándose así otras tantas múltiples vías de sabiduría y riqueza emocionales. Se han profesionalizado. Están mutilados. Están perdidos...

Como se ve, esta teoría se funda en que el escritor ha de estar dotado de fuerzas para hacerlo todo. Tal un Rimbaud. Mientras los otros hombres sólo pueden ser abogados y sólo abogados, o tenientes coroneles y sólo tenientes coroneles y se limitan y se profesionalizan en esta o aquella actividad, el artista, en cambio, ha de hacer tabla rasa de las divisiones del trabajo, practicándolo todos." (*La Gran Piedad de los Escritores de Francia*", en Mundial, núm. 337, Lima, 26 de noviembre de 1926)

- "Yo amo a las plantas por la raíz y no por la flor." (*Contra el secreto profesional*, p. 77)

- "Se puede hablar de freno sólo cuando se trata de la actividad cerebral, que tiene el suyo en la razón. El sentimiento no se desboca nunca. Tiene su medida en sí mismo y la proporción en su propia naturaleza. El sentimiento está siempre de buen tamaño. Nunca es deficiente ni excesivo. No necesita de brida ni de espuelas." (*Contra el secreto profesional*, p. 42)

- "Se rechaza las cosas que andan lado a lado del camino y no en él. ¡Ay del que engendra un monstruo! ¡Ay del que irradia un arco recto! ¡Ay del que logra cristalizar un gran disparate! Crucificados en vanas camisas de fuerza, avanzan así las diferencias de hojas alternas hacia el panteón de los grandes acordes." (*Contra el secreto profesional*, p. 39)

- "Yo no pertenezco a ningún partido. No soy conservador ni liberal. Ni burgués ni bolchevique. Ni nacionalista ni socialista. Ni reaccionario ni revolucionario. Al menos no he hecho de mis actitudes ningún sistema permanente y definitivo de conducta. Sin embargo, tengo mi pasión, mi entusiasmo y sinceridad vitales. Tengo una forma afirmativa de pensamiento y de opinión, una función de juicio

positiva. Se me antoja que, a través de lo que en mi caso podría conceptuarse como anarquía intelectual, caos ideológico, con tradición de incoherencia de aptitudes, hay una orgánica y subterránea unidad vital.” (*César Vallejo en viaje a Rusia. Artículos y Crónicas*, p. 505. El Comercio, el 7 de julio de 1929)

- “Si no ha de ser bonita la vida, que se lo coman todo.” (*Contra el secreto profesional*, p. 98)

- “Es la mise en scene del trabajo (...) No estamos ante una caldería simulada, fabricada de cartón y sincronizada con sonos de añagaza. Es este un taller de verdad, una maquinaria de carne y hueso, un trozo palpitante de la vida real. Los obreros se agitan aquí y allá, a grandes y angulosos movimientos, como en un gran aguafuerte. El diálogo es errátil y geométrico, como un haz de corrientes eléctricas. Los circuitos del verbo proletario y los de la energía mecánica del taller se forman y se rompen, superponiéndose y cruzándose a maneras de aros de un jongleur invisible. Yo, que ignoro completamente el ruso, me atengo y me contento con solo la fonética de las palabras. Esta sinfonía de las voces ininteligibles mezcladas a los estallidos de las máquinas, me fascina y me entusiasma extrañamente. Podría seguir oyéndola, al par que, viendo el movimiento del taller, indefinidamente” (*Rusia en 1931*, p. 125)

- “Ha muerto en Rusia el escritor de bufete y de levita, libresco y de monóculo, que se sienta día y noche ante una muralla de volúmenes, ignorando la vida en carne y hueso de la calle y del camino. Ha muerto, asimismo, el escritor bohemio, “soñador”, ignorante, perezoso y anárquico. Un horario y un plano son inseparables del escritor soviético. En todo instante ajustan su actividad, por la derecha, a la aguja del reloj y, por la izquierda, a la aguja de la brújula” (*Lo que dicen los escritores soviéticos. El arte y la revolución*, pp. 116-117)

- “1. Un artista puede ser revolucionario en política y no serlo, por mucho que, consciente y políticamente, lo quiera, en el arte.

2. Viceversa, un artista puede ser, consciente o subconscientemente, revolucionario en el arte y no serlo en política.
3. Se dan casos, muy excepcionales, en que un artista es revolucionario en el arte y en la política. El caso del artista pleno.” (*Escollos de la crítica marxista. El arte y la revolución*, pp. 34-35)
- “Si el escritor no se hace revolucionario por puro afán de publicidad, por pura gana demagógica, a fin de hacerse popular, sino porque está penetrado de un odio ardiente a la sociedad capitalista y porque está dispuesto a consagrar su talento a la destrucción de esta sociedad (dos características esenciales del arte bolchevique anotadas por nosotros C. V.), la lógica de la lucha, la lógica inflexible de su propio esfuerzo hacia la revolución, tiene que conducirlo a la literatura proletaria”. (*Literatura proletaria. El arte y la revolución*, p. 61)
 - “Para encontrar el sincronismo verdadero y profundamente estético, hay que tener en cuenta que el fenómeno de la producción artística —como dice Millet— es, en el sentido científico de la palabra, una auténtica operación de alquimia, una transmutación. El artista absorbe y concatena las inquietudes sociales ambientes y las suyas propias individuales, no para devolverlas tal como las absorbió (que es lo que querría el mal crítico y lo que acontece en los artistas inferiores), sino para convertirlas dentro de su espíritu en otras esencias, distintas en la forma e idénticas en el fondo, a las materias primas absorbidas. Puede ocurrir, como hemos dicho, que a primera vista no se reconozca en la estructura y movimiento emocional de la obra, la materia vital en bruto absorbida y de que está hecha la obra, como no se reconoce, a la simple vista, en el árbol los cuerpos químicos nutritivos extraídos de la tierra. Sin embargo, si se analiza profundamente la obra, se descubrirá necesariamente, en sus entrañas íntimas, conjuntamente con las peripecias personales de la vida del artista y a través de ellas, no sólo las corrientes circulantes de carácter social y económico, sino las mentales y religiosas de su época. Un análisis químico de la sustancia vegetal constataría, así mismo, un parecido fenómeno biológico en el árbol. La correspondencia entre la vida individual y social del artista y su obra, es

pues, constante y ella se opera consciente o subconscientemente y aún sin que lo quiera ni se lo proponga el artista y aunque éste quiera evitarlo. La cuestión para la crítica está —repetimos— en saberla descubrir.” (*La obra de arte y el medio social. El arte y la revolución*, p. 47)

- “Libertar el arte hasta matarlo – dice Vallejo hablando de Erik Satie.” (*El arte y la revolución*, p. 163)

- “Satie no expresa esto ni aquello. Su arte, como el de Stravisnky, es la vida misma escueta, a priori, una cosa endiablada, es decir, la vida. En Satie se ve cómo la música, llega a ser un arte tan alto y puro, libre e incondicionado, que deja ya de ser arte. Y quizá este es el gran camino: matar el arte a fuerza de libertarlo. Que nadie sea artista. Que el compositor o el poeta componga su música o escriba su poema, de un modo natural, como se come, como se duerme, como se sufre, como se goza. ¿Dónde está el comedor-artista, el dormitorio-artista, el sufridor-artista, el gozador-artista...? ¿Quién duerme sueños impresionistas? ¿Quién sufre sufrimientos románticos? ¿Quién goza goces clásicos...?” (*El músico más grande de Francia. 1926. Artículos y crónicas*, p. 170)

- “Espero una danza, —dice Alfonso Reyes—, que no pretenda contar un cuento, sino simplemente ser danza». Y Alfonso Reyes propone luego «el himno de los hombros, las sonrisas paralelas de la cara y del vientre», etc. Reyes rechaza la danza que cuenta cuentos, pero olvida rechazar la danza que danza motivos musicales. Yo querría algo más radical: la danza que dance la danza y que esté tan lejos de la literatura, como de la música. Algo de esto realiza Lisa Duncan, en «La Internacional» y sus danzas de la revolución rusa.” (*La danza sin música. El arte y la revolución*, p. 53)

- “Todo cuanto existe, digno es de entrar en la obra de arte, porque todo goza de la inmanente dignidad de la existencia. El arte no distingue cosa sucia o inferior. La distinción de cosa sucia podrá venir del estómago. Lo de cosa inferior, del cerebro. El corazón no tiene nada que ver en estas diferenciaciones. Un gran

dolor, un inmenso placer, hacen olvidar lo sucio y lo inferior, nivelándolo todo en emoción.” (*Comunismo integral. El arte y la revolución*, p. 51)

- “El arte bolchevique es fundamentalmente un arte de propaganda y agitación. Se propone de preferencia atizar y adoctrinar la rebelión y la organización de las masas para las protestas, para las reivindicaciones y para la lucha de clases (...) Su misión es cíclica y episódica y termina con el triunfo de la revolución mundial”. (*Ejecutoria del arte bolchevique. El arte y la revolución*, p. 26)
- “Sólo un hombre temperamentalmente socialista, aquel cuya conducta pública y privada, cuya manera de ver una estrella, de comprender la rotación de un carro, de sentir un dolor, de hacer una operación aritmética, de levantar una piedra, de guardar silencio o de ajustar una amistad, son orgánicamente socialistas, sólo ese hombre puede crear un poema auténticamente socialista. Sólo ese creará un poema socialista, en el que la preocupación esencial no radica precisamente en servir a un interés de partido o a una contingencia clasista de la historia, sino en el que vive una vida personal y cotidianamente socialista (digo personal y no individual).
- “En el poeta socialista, el poema no es, pues, un trance espectacular, provocado a voluntad y al servicio preconcebido de un credo o propaganda política, sino que es una función natural y simplemente humana de la sensibilidad. El poeta socialista no ha de ser únicamente en el momento de escribir un poema, sino en todos sus actos, grandes y pequeños, internos y externos, conscientes y subconscientes y hasta cuando duerme y cuando se equivoca y cuando se traiciona voluntaria o involuntariamente y cuando se rectifica y cuando fracasa” (*Ejecutoria del arte socialista. El arte y la revolución*, p. 28)
- “Pero ¿por qué había de ser mi conversación con Maiakovski la clave definitiva de su obra? ¿Hasta qué punto puede una conversación definir el espíritu y, más aún, el valor estético de un artista? La respuesta, en este caso, depende del método de pensamiento crítico. Si partimos del método surrealista, freudiano,

bergsoniano o de cualquier otro reaccionario, no podemos, ciertamente, basarnos en un simple diálogo con un artista para fijar la trascendencia de su obra. Según estos diversos métodos espiritualistas, el artista es un intuitivo, o, para expresarnos en léxico más ortodoxo, un intuitivo. Su obra le sale natural, inconsciente, subconscientemente. Si se le pregunta lo que él opina del arte y de su arte, responderá, seguramente, banalidades y muchas veces, todo lo contrario de lo que hace y practica. Un genio, según esto, se desmiente, se contradice o pierde casi siempre en sus conversaciones. Atenerse a éstas, como fundamento crítico, resulta, por eso falso, absurdo. Mas no sucede lo propio si partimos del método del materialismo histórico, caro precisamente a Maiakovski y a sus amigos comunistas. Marx no concibe la vida sino como una vasta experiencia científica, en la que nada es inconsciente ni ciego, sino reflexivo, consciente, técnico. El artista, según Marx, para que su obra repercuta dialécticamente en la Historia, debe proceder con riguroso método científico y en pleno conocimiento de sus medios. De aquí que no hay exégeta mejor de la obra de un poeta como el poeta mismo. Lo que él piensa y dice de su obra, es o debe, ser más certero que cualquiera opinión extraña. Maiakovski, en las declaraciones que me hiciera, designó, pues, mejor que ningún crítico el sentido y monto verdaderos de su obra." (*El caso Maiakovsky. El arte y la revolución*, pp. 104-105)

- "Esta lucha interior entre el pasado, que resiste, aun perdido ya todo punto de apoyo en el medio, y el presente, que exige una adaptación auténtica y fulminante, fue en Maiakovski larga, encarnizada, tremenda. En el fondo, sobrevivía tenaz e irreductible la sensibilidad pequeño-burguesa, con el juego de todos sus valores fundamentales de vida, y solamente afuera bregaba el afán voluntarioso y viril de ahogar el ser profundo de la historia pasada, para reemplazarlo por el ser, igualmente profundo, de la historia nueva. El injerto de ésta sobre aquél fue imposible. En vano cambió, al día siguiente de la revolución, su chaleco futurista por la blusa del poeta bolchevique. En vano anduvo desde entonces declamando sus versículos soviéticos por calles y plazas, en las fábricas, en los campos, en las «izbas», en los sindicatos, en los cuarteles del ejército rojo...

En vano se hizo el Píndaro de la epopeya proletaria. En vano buscó en las multitudes la sugestión necesaria para sovietizar su ánimo, íntimamente «désaxée»." (*El caso Maiakovsky. El arte y la revolución*, p. 108)

- "Las declaraciones de Maiakovski expresan la verdad sobre su obra en el sentido en que confirman el hecho de que ella responde a un arte basado en fórmulas y no en la sinceridad afectiva y personal. Al sujetarse a un programa artístico, sacado del materialismo histórico, Maiakovski hizo tan sólo versos desprovistos de calor entrañable y sentido, suscitados por tracción exterior y mecánica, por calefacción artificial." (*El caso Maiakovsky. El arte y la revolución*, p. 109)
- "Cuando Haya de la Torre me subraya la necesidad de que los artistas ayuden con sus obras a las propaganda revolucionaria de América, le repito que, en mi calidad genérica de hombre, encuentro su exigencia de gran giro político y simpatizo sinceramente con ella, pero en mi calidad de artista no acepto ninguna consigna o propósito, propio o extraño, que, aun respaldándose de la mejor buena intención, somete mi libertad estética al servicio de tal o cual propaganda política. Una cosa es mi conducta política de artista aunque, en el fondo, ambas marchan siempre de acuerdo, así no lo parezca a la simple vista. Como hombre puedo simpatizar y trabajar por la Revolución pero como artista no está en manos de nadie, ni en las mías propias, el controlar los alcances políticos que puedan ocultarse en los poemas." (*Literatura proletaria. Artículos y crónicas*, p. 438)

Escrito en 1928. Más adelante, con su viaje a Rusia, esta postura se radicalizará. Ya no habrá lugar para un rezago inconsciente, no verbalizado, del sustrato político de la obra de arte.

- "Todo catecismo político, aun el mejor entre los mejores, es un disco, un cliché, ante la sensibilidad creadora del artista (...) El artista debe, antes que gritar en las calles, o hacerse encarcelar, crear, dentro de un heroísmo tácito y silencioso,

los profundos y grandes acueductos políticos de la humanidad, que solo con los siglos se hacen visibles y fructifican, precisamente, en esos idearios y fenómenos sociales que más tarde suenan en la boca de los hombres de acción o en los apóstoles y conductores de opinión.” (*Los artistas ante la política. 1927. Artículos y crónicas*, pp. 364-365)

4. Vanguardia

- “El poeta que dice avión está obligado a ponerse a la altura del temple científico del espíritu o cultura creadora del avión. De otro modo no pasa de ser un chauffeur que conoce pero no comprende el avión que él pilotea en su poema” (*El arte y la revolución*, p. 166)
- “En la poesía verdaderamente nueva pueden faltar imágenes nuevas —función ésta de ingenio y no de genio— pero el creador goza o padece en tal poema, una vida en que las nuevas relaciones y ritmos de las cosas y los hombres se han hecho sangre, célula, algo, en fin, que ha sido incorporado vital y orgánicamente en la sensibilidad.” (*El arte y la revolución*, p. 101)
- “Tan equivocados andan hoy los poetas que hacen de la máquina una diosa, como los que antes hacían una diosa de la luna o del sol o del océano. Ni deificación, ni celestinaje de la máquina. Esta no es más que un instrumento de producción económica, y cómo tal, nada más que un elemento cualquiera de creación artística, a semejanza de una ventana, de una nube, de un espejo o de una ruta, etc. El resto no pasa de un animismo de nuevo cuño, arbitrario, mórbido, decadente” (*El arte y la revolución*, p. 56)
- “Hay la revolución en literatura (que no es necesariamente revolución en política: Proust, Giraudoux, Morand, Stravinski, Picasso) y hay la revolución en literatura (que es necesariamente revolución en política: Prokofiev, Barbusse, Diego Rivera). Esta última revolución es de temas y, a veces, va acompañada de temas. En Rusia sólo se tiene en cuenta o, al menos, se prefiere, la revolución

temática. En París, la revolución técnica. He aquí toda la diferencia entre revolucionario y reaccionario, entre vanguardistas y retaguardistas, etc” (*El arte y la revolución*, p. 141)

5. Lenguaje – gramática - traducción

- “Renan decía de Joseph de Maistre: ‘Cada vez que en su obra hay un efecto de estilo, ello es debido a una falta del francés’. Lo mismo puede decirse de todos los grandes escritores de los diversos idiomas” (*Contra el secreto profesional*, p. 42)

Deleuze años más tarde sintetizaba la fórmula: el estilo es “una lengua extranjera sintetizada en una lengua madre”

- “La gramática, como norma colectiva en poesía, carece de razón de ser. Cada poeta forja su gramática personal e intransferible, su sintaxis, su ortografía, su analogía, su prosodia, su semántica. Le basta no salir de los fueros básicos del idioma. El poeta puede hasta cambiar, en cierto modo, la estructura literal y fonética de una misma palabra, según los casos. Y esto, en vez de restringir el alcance socialista y universal de la poesía, como pudiera creerse, lo dilata al infinito. Sabido es que cuanto más personal (repito, no digo individual) es la sensibilidad del artista, su obra es más universal y colectiva.” (*Regla gramatical. El arte y la revolución*, p. 64)
- “Todos sabemos que la poesía es intraductible. La poesía es tono, oración verbal de la vida. Es una obra construida de palabras. Traducida a otras palabras, sinónimas pero nunca idénticas, ya no es la misma. Una traducción es un nuevo poema, que apenas se parece al original. Lo que importa principalmente en un poema es el tono con que se dice una cosa y, secundariamente, lo que se dice. Lo que se dice es, en efecto, susceptible de pasar a otro idioma, pero el tono con que eso se dice, no. El tono queda inamovible en las palabras del idioma original en que fue concebido y creado.

- Los mejores poetas son, en consecuencia, menos propicios a la traducción. Así pensaba también Maiakovski. Lo que se traduce de Walt Whitman, son calidades y acentos filosóficos y muy poco de sus cualidades estrictamente poéticas. De él sólo se traduce las grandes ideas, pero no se traduce los grandes movimientos animales, los grandes números del alma, las oscuras nebulosas de la vida, que residen en un giro del lenguaje, en una «tournure», en fin, en los imponderables del verbo. Se puede traducir solamente los versos hechos de ideas. Son traductibles solamente los poetas que trabajan con ideas, en vez de trabajar con palabras, y que ponen en un poema la letra o texto de la vida, en vez de buscar el tono o ritmo cardíaco de la vida. Gris me decía que en este error están también muchos pintores modernos, que trabajan con objetos, en lugar de trabajar con colores. Se olvida que la fuerza de un poema o de una tela, arranca de la manera con que en ella se disponen y organizan artísticamente los materiales más simples y elementales de la obra. Y el material más simple y elemental del poema es, en último examen, la palabra, como lo es el color en la pintura. El poema debe, pues, ser concebido y trabajado con simples palabras sueltas, allegadas y ordenadas artísticamente, según los movimientos emotivos del poeta.”
(Electrones de la obra de arte. El arte y la revolución, pp. 69-70)

- “Un poema es una entidad vital mucho más orgánica que un ser orgánico en la naturaleza. A un animal se le amputa un miembro y sigue viviendo. A un vegetal se le corta una rama y sigue viviendo. Pero si a un poema se le amputa un verso, una palabra, una letra, un signo ortográfico, muere. Como el poema, al ser traducido, no puede conservar su absoluta y viviente integridad, él debe ser leído en su lengua de origen, y esto, naturalmente, limita, por ahora, la universalidad de su emoción. Pero no hay que olvidar que esta universalidad será posible el día en que todas las lenguas se unifiquen y se fundan, por el socialismo, en un único idioma universal.” *(Universalidad del verso por la unidad de las lenguas. El arte y la revolución, p. 62)*

6. Poesía y futuro

- “El poeta emite sus anunciaciones de otro modo: insinuando en el corazón humano, de manera oscura e inextricable, pero viviente e infalible, el futuro vital del ser humano y sus infinitas posibilidades. El poeta profetiza creando nebulosas sentimentales, vagos protoplasmas, inquietudes constructivas de justicia y bienestar social. Lo demás, la anticipación expresa y rotunda de hechos concretos, no pasa de un candoroso expediente de brujería barata y es cosa muy fácil. Basta ser un inconsciente con manía de alucinado. Así hacen las sibilas vulgares: no importa que se realice o no lo que anuncian.” (*Profecía y creación o el adivino y el trabajador. El arte y la revolución*, p. 45)

7. Ciudad – modernidad

- “Quiero perderme por falta de caminos. Siento el ansia de perderme definitivamente, no ya en el mundo ni en la moral, sino en la vida y por obra de la vida. Odio las calles y los senderos, que no permiten perderse. La ciudad y el campo son así. No es posible en ellos la pérdida, que no la perdición, de un espíritu. En el campo y en la ciudad, se está demasiado asistido de natas, flechas y señales, para poder perderse. Uno está allí indefectiblemente limitado, al norte, al sur, al este, al oeste. Uno está allí irremediabilmente situado. Al revés de lo que le ocurrió a Wilde, la mañana en que iba a morir en París, a mí me ocurre en la ciudad amanecer siempre rodeado de todo, del peine, de la pastilla de jabón, de todo. Amanezco en el mundo y con el mundo, en mí mismo y conmigo mismo. Llamo e inevitablemente me contestan y se oye mi llamada. Salgo a la calle y hay calle. Me echo a pensar y hay siempre pensamiento. Esto es desesperante.” (*Contra el secreto profesional*, p. 37)

8. Pobreza – dinero

- “Te debo 20 francos; préstame 5 y te quedaré debiendo 15. ¿Comprendes?”

- “La cantidad enorme de dinero que cuesta el ser pobre” (*Contra el secreto profesional*, p. 100)

9. Indigenismo

- “Porque no debemos olvidar que, a lo largo del proceso hispano-americanizante de nuestro pensamiento, palpita y vive y corre, de manera intermitente pero indestructible, el hilo de sangre indígena, como cifra dominante de nuestro porvenir todos o casi todos han fracasado en sus doctrinas indigenistas, no precisamente porque carecieran de buena voluntad o por desdeñar las materias de su labor o sea la población indígena, sino porque no ponen en juego, para el caso, una auténtica sensibilidad aborígen. La indigenización es acto de sensibilidad indígena y no de voluntad indigenista. La obra indígena es acto inocente y fatal del creador político o artístico, y no es acto malicioso, querido y convencional de cualquier vecino. Quiera que no quiera se es o no se es indigenista y no están aquí para nada, los llamamientos, las proclamas y las admoniciones en pro o en contra de estas formas de labor.” (*Una gran reunión latinoamericana*”, en *Mundial*, núm. 353, Lima, 18 de marzo de 1927)