

NOTAS SOBRE UNA ESTÉTICA POLÍTICA DE LA REVOLUCIÓN RUSA: LOS VIAJES DE WALTER BENJAMIN Y CÉSAR VALLEJO A MOSCÚ*

JUAN CARLOS HERRERA RUIZ

Facultad de Ciencias Económicas y Administrativas

Universidad de Medellín (Colombia)

jcherrera@udemedellin.edu.co

ABSTRACT

This article seeks to undertake a brief politics & aesthetics-based reading of two works of Walter Benjamin and César Vallejo, relying on significant encounters with Soviet culture through visits to Moscow in the late twenties of the past century. Ideological and aesthetic affinities between the two authors are explored, focusing on the way in which they assimilated and artistically expressed a vision of the city during the first stages of the proletarian revolution. The individual expectations each one harbored relative to the forthcoming change in lifestyle are also outlined.

KEYWORDS

Walter Benjamin, César Vallejo, Russian Revolution's literature, Aesthetics and Politics, Revolutionary Ethics.

1. INTRODUCCIÓN

El punto de partida para este artículo es el ensayo del filósofo y crítico literario colombiano Rafael Gutiérrez Girardot titulado “César Vallejo y Walter Benjamin”,¹ en el que deja planteadas las bases para la formulación de un diálogo estético y político entre dos intelectuales contemporáneos a través de la evocación de una experiencia en común: su viaje a la Unión Soviética, del cual deriva un

¹ En 1993 y 1994 respectivamente se publican en el número 520 de *Cuadernos Hispanoamericanos* y en el número 235 de la *Revista Universidad de Antioquia* dos versiones de un mismo ensayo: “César Vallejo y Walter Benjamin” y “La teologización de la política y el compromiso del intelectual en el siglo XX: César Vallejo y Walter Benjamin”. Una tercera versión con modificaciones menores aparece en la antología *César Vallejo y la muerte de Dios* (2000), edición aquí citada.

*El artículo es producto de una pasantía de investigación posdoctoral de su autor en la Facultad de Filosofía y Ciencias de la Cultura (Geistes- und Kulturwissenschaften, GuK) de la Universidad de Bamberg, Alemania, en 2021, bajo la dirección del Prof. Dr. Enrique Rodrigues-Moura y el auspicio del Servicio Alemán de Intercambio Académico (Deutsche Akademische Austauschdienst, DAAD).

conjunto de afinidades en el modo en cada uno se aproximó al marxismo y la revolución proletaria, en particular en lo que atañe al arte y al papel del artista en el ámbito de esta lucha política. Dicho diálogo se enmarca en la segunda década del siglo pasado, época en la cual la revolución rusa constituía una novedad excitante para la intelectualidad europea y latinoamericana.

Siguiendo un método analítico que evoca las intuiciones de Goethe, Gutiérrez Girardot traza múltiples paralelos y puntos de convergencia entre Walter Benjamin (1852-1940) y César Vallejo (1852-1938) en los que, efectivamente, las “afinidades electivas” del alemán y del peruano adquieren contornos visibles. De ello da cuenta, por ejemplo, la actitud del intelectual proletarizado que identifica su situación personal con la de las masas proletarias, que experimenta en sí mismo la pauperización, la próxima y acosadora miseria, y espera su redención de la revolución comunista (Gutiérrez Girardot, 2000:158), revolución de la cual, dicho sea de paso, recogen elementos que empatizan con sus respectivas tradiciones teológicas, a saber, la judía y la católica. Ulteriormente, la experiencia en el país de los soviets también incidirá, aunque en modo heterodoxo, en el método de conocimiento de la historia que cada uno se propuso modelar en su praxis política y artística.

En un sentido amplio, la intervención crítica de Gutiérrez Girardot apunta a demostrar que en Benjamin y en Vallejo las relaciones entre literatura y marxismo, o bien entre literatura y filosofía, no están determinadas por una norma específica o prefigurada, ni en la esfera estética ni en la política, pues ello implicaría una contradicción de la esencia misma del marxismo como filosofía. Otros temas y tramas que enlazan obra y trayectoria de estas figuras quedan apenas insinuados por Gutiérrez Girardot, entre estos la reflexión en torno a nuevas afinidades poético-literarias que brotan de una suerte de diálogo trasatlántico.²

A un siglo de distancia de la revolución proletaria, dos obras en específico nos permiten avanzar en el trazo de un paralelo estético entre Benjamin y Vallejo: *Moskauer Tagebuch* [Diario de Moscú] de Benjamin³ y *Rusia en 1931. Reflexiones al pie del Kremlin* de Vallejo.⁴ Aunque lejos de ser idénticos, estos materiales resultan afines y dialogantes ya que son expresión de una misma búsqueda: hacen parte de una especie de peregrinaje iniciático en el que contemporáneamente se embarcaron Benjamin y Vallejo, ávidos de experiencias edificantes en el socialismo

² El concepto “diálogo trasatlántico” es caracterizado por Herrera Ruiz & Neira en el artículo titulado “Afinidades trasatlánticas: César Vallejo y Walter Benjamin en la perspectiva de Gutiérrez Girardot” (2015), sobre la base del referido diálogo estético-político y de un análisis en torno a la subjetividad poética y filosófica de ambos intelectuales de cara a la modernidad y al cosmopolitismo.

³ Publicada póstumamente en 1980 por Suhrkamp Verlag (se cita edición en español de 1990). En adelante se enunciará como *Diario*.

⁴ Publicada en 1931 por Ediciones Ulises de Madrid (se cita edición de 2013). En adelante se enunciará como *Rusia en 1931*.

real, motivados por una íntima esperanza en esa nueva sociedad y en el mundo mejor que podría estar gestándose allí.

Efectivamente, en las páginas de sendos libros se percibe una búsqueda del sentido del ser proletario en la que pusieron a prueba, cada uno a su manera, las propias expectativas y las imágenes poéticas que se habían prefijado de cara a la causa de proletariado. Resulta problemático nombrar estos materiales con base en un único patrón formal, ya que ambos tienen algo o mucho de memoria y confesión íntima, crónica de viaje, reportaje periodístico, relato urbano, estudio antropológico, documento político o crítica de arte, sin llegar a concretarse enteramente como lo uno o lo otro. De ahí que sean múltiples las posibilidades de aproximación y los enfoques que se pueden dar a su estudio. Sugerimos, en consecuencia, que una hipótesis de lectura transitoria y en favor del ejercicio que sigue sea la de acoger ambos textos como narraciones autobiográficas que representan, presuntamente, atributos morales e intelectuales de sus autores de frente a un entorno social e histórico particular.

En ambos relatos se cuenta algo sobre la vida de alguien, un autor narrador que manifiesta explícitamente estar escribiendo acerca de sí mismo, en este caso, una autoafirmación de las experiencias que sirven de trasfondo a un tramo particular de su recorrido ideológico y de su vida, y dejando de lado que su desaparición fue por igual demasiado temprana, cabe señalar que eran relativamente jóvenes cuando visitaron Rusia. Es así como una relectura contrastada de *Diario y Rusia en 1931* nos permite interpelar las sensaciones que suscitaron en Benjamin y en Vallejo las imágenes de aquel mundo idealizado, la ciudad de Moscú en el fragor revolucionario, y en torno a la que gravitan relaciones temporales y espaciales asimiladas estéticamente en la sustancia política de cada relato. Todo esto nos remite, por último, a la figura del cronotopo literario como lo entendió Bajtín, a la sazón ruso y contemporáneo de aquellos, en su *Teoría y estética de la novela* (1975), esto es, la composición poética de tipos sociales, imágenes y escenarios vitales de la ciudad que el artista concretiza en su obra como un todo estético, pero también como filosofía de la historia intuida poéticamente.⁵

2. PARALELO ENTRE DIARIO Y RUSIA EN 1931

El primer libro se presenta como una obra esencialmente pesimista en la que predomina un tono nostálgico y escéptico frente a la vida, lo que da a este material un carácter profundamente revelador del momento existencial que atravesaba por

⁵ Valga anotar, a título de evocación, que Benjamin ya había ideado una simbología análoga a la del cronotopo bajtiniano en su *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928) [Origen del drama barroco alemán], en la forma de un pensamiento o idea fundamental de la historia que se presenta como revelación ontológica, en el marco de un discurso filosófico de inspiración poética.

entonces Benjamin.⁶ Aquí, el correlato principal es el diálogo que construye el narrador con el universo de imágenes tristemente pintorescas que le presenta a cada día la ciudad, fragmentos visuales que aquí o allá capturan inevitablemente su atención. Las nuevas condiciones políticas, económicas y sociales, así como las dificultades materiales derivadas de la revolución, y las amenazas que penden sobre esta tienen su peso importante en el conjunto de la narración, solo que vienen enunciadas en un ritmo diverso del estilo reportaje que ensaya Vallejo, algo más parecido a opiniones o reflexiones íntimas, en cualquier caso, no en un orden expositivo ni mucho menos apologético.

El texto corresponde al registro por días que realizó Benjamin de su viaje y permanencia en Moscú entre diciembre de 1926 y febrero de 1927. El viaje sirve de marco al encuentro con dos amigos que había conocido en Italia: el crítico y dramaturgo austriaco Bernhard Reich y la también directora y actriz de teatro letona Asja Lacis, entonces pareja de Reich.⁷ En opinión de Gutiérrez Girardot, el amor de Benjamin por Lacis habría sido, sino la principal, una razón de peso para haber ido hasta Rusia (Gutiérrez Girardot, 2000:156). Sin embargo, es evidente que el narrador de *Diario* se cuida de que así parezca, y de ahí que enfatice también en otros imperativos que alientan su estadía allí, como la perspectiva de trabajar en diversos proyectos editoriales.

Por su parte *Rusia en 1931* se presenta como la organización en un solo volumen de una serie de crónicas y artículos que Vallejo escribió producto de tres viajes que realizó a Rusia en 1928, 1929 y 1931, precedentemente publicados en periódicos y revistas del Perú y España.⁸ Se colige del prólogo que escribe Juan Larrea en la edición crítica de la *Poesía Completa* de César Vallejo (1978), de la correspondencia que sostiene este con su amigo Pablo Abril (1974), y en parte del relato mismo, que ninguna de sus estancias en Rusia habría durado más que algunas semanas. También a este respecto, de las notas biográficas de su viuda Georgette Vallejo, incorporadas al poemario *Contra el secreto profesional* (1983), se deduce que esta lo habría acompañado en el segundo de los viajes, a lo largo de un amplio recorrido, durante el cual realizaron pausas en Alemania, Polonia, Austria, Checoslovaquia, Hungría e Italia.

⁶ Véase al respecto de la deteriorada condición de salud de Benjamin en este periodo, así como de la depresión que padece, la investigación de Gerhard Richter “The Monstrosity of the body in Walter Benjamin’s Moscow Diary” (1995).

⁷ En su autobiografía, *Revolutionär im Beruf* (1971), Lacis dedica un breve apartado a aquel primer encuentro en 1924 titulado “Recuerdo de Walter Benjamin en Capri”.

⁸ A manera de comentario, pues se trata de contextos ya muy transformados con relación a la época que conoció Vallejo, cabe evocar aquí que hacia finales de la década del cincuenta el escritor colombiano Gabriel García Márquez realizó un ejercicio similar producto de su recorrido por la URSS y los países del campo socialista; de ahí salieron una serie de crónicas que escribió para la revista *Cromos* y que más tarde reunió en un volumen titulado *De viaje por Europa del Este* (1978).

En cada uno de los dieciséis apartados de este libro se abordan con exultante optimismo facetas del proyecto revolucionario y de las tareas concretas que para entonces suponía la construcción de una nueva sociedad. En ese sentido, el narrador discurre por temas y problemas políticos y económicos que interesan la vida material de la gente, reflexiona sobre los cambios que se estaban poniendo en práctica con respecto al Estado, el trabajo, la educación, la familia y el arte. No aparecen, empero, cuestionamientos al orden político estalinista.

El escenario donde se enmarca la narración es la capital rusa, que representa la esperanza en la urbe socialista del futuro: socialista, escribe Vallejo, “en el sentido que Walt Whitman concibe el tipo de gran ciudad: como hogar social por excelencia, donde el género humano realiza sus grandes ideales de cooperación, de justicia y de dicha universales” (2013:39). Vallejo se muestra persuadido, además, de que el enorme esfuerzo y las contingencias materiales que impone la lucha revolucionaria al proletariado, el ruso y el internacional, son parte de una condición apenas temporal que hay necesariamente que sufrir, en tanto se da el tránsito hacia mejores condiciones de vida; en suma, se trata de una revolución a la que aún le quedan batallas por ganar.

Tampoco escapan a su atención las serias amenazas que se ciernen en contra de la joven dictadura del proletariado: algunas endógenas como los remanentes culturales de la vieja sociedad zarista, la corrupción y el despotismo de los funcionarios, la burocratización del Estado; otras exógenas, como la hostilidad política y la guerra económico-financiera de las potencias capitalistas.

Del fugaz encuentro de Benjamin y Vallejo con aquella revolución en marcha quedarían importantes lecciones, amén de que sus respectivas cultura y praxis políticas habrían todavía de transformarse y evolucionar hacia otros estadios: en Vallejo esta evolución lo condujo hacia una aparente radicalización en su militancia a favor del oficialismo soviético y a adherir como miembro del partido comunista español en 1930, ya lo era del peruano desde 1929, todo ello como parte de su estudio y progresiva asimilación del materialismo histórico. En contraste con el optimismo de Vallejo, Benjamin jamás adhirió al partido comunista alemán; un preludio a esta renuncia se lee en las notas de *Diario* del 9 de enero de 1927, donde concluye que pertenecer al K.P.D. (Partido Comunista Alemán) lo compelia a organizar su existencia sobre una base reducida: “Aunque mientras siga viajando, prácticamente no podré plantearme el ingreso en el Partido” (Benjamin, 1990:95).

En repetidas ocasiones ambos autores refieren con vivo interés la presencia del elemento étnico de origen asiático, “rostros mongoles”, a lo largo de sus recorridos por Moscú. Provenientes de lejanas regiones en la muy vasta Rusia zarista, para aquellos “mongoles” Moscú era en la dialéctica colonial centro-periferia la misma capital metropolitana que para Vallejo representaba Madrid o París; cabe especular que el poeta andino hubiera hallado cierta familiaridad o, si se quiere, comunidad, con sus propios genes y orígenes, esto en razón de ser él mismo un indio que vio

Moscú como un mundo entre “lo mongol y lo tártaro, entre búdico y cismático-griego” (Vallejo, 2013:37). A Benjamin, en cambio, aquellos rostros le atraían por lo exótico de su expresión, por sus gestos y comportamiento que reúne en imágenes textuales no desprovistas de misterio y fascinación: “En los últimos días de mi estancia tuve la impresión de que los vendedores mongoles volvían a aparecer con más frecuencia” (Benjamin, 1990:143).

Aunque narrado en tonos diferenciales, tanto Benjamin como Vallejo contemplan en esa nueva cultura urbana en construcción la colectivización de un estilo de vida que se contrapone al individualismo burgués y al aislamiento privado al que estaban acostumbrados, respectivamente, en Berlín y en París.⁹ Una diferenciación que se precisa en este sentido, si bien no modifica sustancialmente lo dicho antes, es que Benjamin nació y creció en el seno de una familia burguesa y urbana, de tal modo que la privacidad era para él parte del orden natural de las cosas, mientras que Vallejo creció en un ambiente rural y en el marco de una familia extensa que compartía los espacios vitales sin el pudor que nace del individualismo burgués. Pese a ello, en París, el estilo de vida urbano moderno le impuso a Vallejo, por pobre o marginal que hubiera podido ser su vida material, el imperativo del aislamiento individual, casi siempre en hoteles, que variaban de categoría dependiendo de los recursos disponibles, según comenta dilatadamente en sus notas biográficas Georgette Vallejo.

La lectura de los textos en cuestión ofrece multiplicidad de pasajes en los que sus narradores se plantean introspectivamente cuestiones y problemas muy similares, justamente frente a la vida en aquella ciudad. En Vallejo, por ejemplo, una de las primeras reflexiones que emergen del encuentro de su personaje con la “Urbe socialista y la ciudad del porvenir” (así titula el capítulo I) tiene que ver con el sentido de orientación geográfica del que se precisa para conocerla:

Si el arribo a Moscú es la por la mañana y viniendo del norte, la ciudad queda de lado y a dos piernas, con el Moscova de tres cuartos. Si la llegada es por la tarde y viniendo del oeste, Moscú se pone colorado y los pasos de los hombres ahogan el ruido de las ruedas en las calles. No sé cómo será la llegada a Moscú por el este y al mediodía, ni cómo el arribo a medianoche por el sur. ¡Una lástima! Una falta geográfica e histórica muy grave. Porque para poseer una ciudad certeramente, hay que llegar a ella por todas partes (Vallejo, 2013:33).

⁹ En un artículo titulado “Privacy As They Saw It: Privacy Spaces in the Soviet Union of the 1920-1930s in Foreign Travelogues” (2015), Tatiana Klepikova discurre por una serie de relatos y testimonios de viajeros occidentales que visitaron Rusia en esa década, a quienes también llamó poderosamente la atención, por el marcado contraste con sus países de origen, aquella reorganización y reducción del espacio privado habitable en el marco de la industrialización y consiguiente aumento de la densidad demográfica en las ciudades. Ello hacía parte del intento por forjar una nueva mentalidad en la sociedad soviética, donde la noción de lo privado, entre otros valores burgueses basados en el viejo régimen de propiedad, fueran progresivamente sustituidos por la noción de lo colectivo. Era así como se habría de construir el comunismo.

En una sintomática correspondencia con el relato de Vallejo, el 15 de diciembre se lee en *Diario*: “Un lugar no se conoce hasta no haberlo vivido en el mayor número posible de dimensiones. Para poseer un sitio hay que haber entrado en él desde los cuatro puntos cardinales, e incluso haberlos abandonado en esas mismas direcciones” (Benjamin, 1990:32). Evidentemente, el tenor de vida en ciudades como Berlín o París distaba mucho del que Benjamin contempló en Moscú, de ahí que en el personaje inseguro y aterido que recorre con dificultad las calles de la capital rusa, no se reconoce aquel desenvuelto *flâneur* que hizo del *Boulevard* parisino su medio cotidiano, su espacio vital.

Con todo, ello no despoja a *Diario* de una sensibilidad estética que se confunde con la crítica del capitalismo y de la modernidad, en el marco de una intuición filosófica marxista cuya heterodoxia se expresa a través del análisis semiológico de los hábitos cotidianos, de los objetos, del territorio y, por su puesto, de la ciudad como totalidad ontológica. A propósito de la ciudad, entendida como un ente ético y estético que “ya parece entregarse en la estación de tren. Los kioscos, las lámparas de arco, los grupos de casas se cristalizan en grupos que nunca se repetirán. Pero esto se dispersa en cuanto le busco un nombre” (141). Y es justamente el carácter elusivo del espacio, anota Benjamin a renglón seguido, lo que hace que “la ciudad se resista, se enmascare, huya, teja enredos, seduzca, hasta el agotamiento de vagar perdido por sus círculos” (141); este “vagar perdido”, pone de manifiesto la cuestión filosófica de cómo juntar los materiales caóticos que componen el espacio, cómo fijar sus dispositivos morales y finalmente cómo reducir a un mismo código de interpretación sus fuerzas sociológicas y psicológicas. Una clave útil para salir de este laberinto de pensamiento, si cabe la expresión, la dilucidó Georg Simmel en su “sociología de las socialidades”,¹⁰ de la que abrevaron, además de Benjamin, otros intelectuales afines política y filosóficamente a este tales como Ernst Bloch y Siegfried Kracauer.

3. VIAJE A LA TIERRA PROMETIDA

De acuerdo con algunas fuentes documentales,¹¹ cada una de estas aventuras, la de Benjamin y la de Vallejo, tenía el propósito de poder establecerse en Rusia junto

¹⁰ La categoría se desprende de dos de sus trabajos en torno a lo que había de nuevo y significativo en el interactuar recíproco de los individuos en las ciudades modernas, estructurado a partir de la división social del trabajo y del influjo del capitalismo industrial: *Über soziale Differenzierung* (1890) y *Die Großstädte und das Geistesleben* (1903).

¹¹ Apelamos esencialmente al libro de su amigo Gershom Scholem, *Walter Benjamin. Storia di un'amizizia* (1992) y a un perspicaz bosquejo de la personalidad juvenil del filósofo alemán que traza Daniel Cabrera en su artículo “Manuscritos y juguetes. Sobre el *Diario de Moscú* de Benjamin” (2009); en lo que atañe a Vallejo, además de los ya citados comentarios biográficos de Larrea y Georgette Vallejo, nos referimos aquí también a la edición crítica de la *Poesía completa* de Vallejo a

con la tentativa de integrarse al proletariado ruso como escritores; ello se puede constatar también en la correspondencia con ciertos amigos y mentores. Al margen de otros impedimentos de orden personal e ideológico que hacían inviable una estancia prolongada en Rusia, no se debe soslayar que a las aspiraciones de ambos se interpuso la barrera lingüística, al no poderse comunicar de manera autónoma en ruso, carencia esta última insoslayable dada la naturaleza de sus pretensiones ocupacionales. En efecto ambos personajes dependen casi exclusivamente de sus intérpretes para interactuar con la ciudad, al punto que cada narración ha de acogerse, inevitablemente y aparte de los monólogos íntimos, como una transcripción discrecional de lo presuntamente comunicado por alguno de sus mediadores lingüísticos.

En *Diario* se evidencia que, salvo en las ocasiones en las que el narrador paga los servicios de un intérprete o encuentra algún germanófilo ruso, Reich y Lacis son su principal canal de comunicación con el resto del mundo; en el caso de *Rusia en 1931* queda también claro que Vallejo se sirvió de los servicios de varios intérpretes y que el francés fue la lengua intermediaria.

En repetidas ocasiones Benjamin se muestra mortificado por su desconocimiento del ruso: ya con evidente escepticismo el 20 de diciembre escribe: “Para mí, Moscú es ahora una fortaleza; el duro clima que, por muy sano que me resulte, me afecta también mucho, el desconocimiento de la lengua, la presencia de Reich” (Benjamin, 1990:44). También en una carta de Vallejo a su amigo Pablo Abril en octubre de 1928, encontrándose aun en Rusia, le refiere en desasosiego: “No creo que podré quedarme en Moscú. Lo del idioma es terrible” (Vallejo, 2013:104).

Estas confesiones en Benjamin y en Vallejo revelan que la esperanza proletaria tenía que ser vana; el no aprendizaje de la lengua rusa, que era la lengua viva del movimiento proletario en ese momento histórico, viene a ser en ellos un efecto colateral del no aprendizaje de un código político -y ético- proletario. De ahí que cabe inquirir con respecto a entrambos autores, hombres de letras, bilingües en aquel entonces al menos con el francés, dotados de una extraordinaria cultura poético-literaria: ¿por qué renunciaron a la posibilidad de aprender la lengua rusa? ¿No hubo ningún acicate que fuera lo suficientemente fuerte para permanecer e intentarlo?

En una visita a una fábrica de chocolates Vallejo dialoga, en francés, con “María Schlossberg”, una obrera de origen alemán, quien hace las veces de intérprete en el siguiente diálogo con otro obrero de la fábrica, también alemán:

- ¿Desde cuándo está usted en Rusia?
- Desde 1919, a raíz de la revolución alemana.

cargo de Hernández Novás (1988) y a un artículo de Alejandro Bruzual, “Los viajes de César Vallejo a la Unión Soviética: la dialéctica del vaso de Agua” (2006).

- Pero entonces ¿usted es extranjero?
- No, señor. En Rusia ningún obrero es extranjero [...]
- Cómo ve usted -me dice-, todos somos iguales en Rusia ante el trabajo. El único extranjero es el burgués, que se sustrae al sistema proletario del trabajo. Pero si se proletariza, cesa de ser extranjero y ejerce los mismos derechos y obligaciones de todo el proletariado (2013:51-52).

¿Qué le impedía, pues, a Vallejo (o a Benjamin) proletarizarse como aquel par de obreros? ¿No tuvieron ellos también que aprender ruso? En diversas ocasiones, para efectos del sentido que pretende dar a la narración, Vallejo se presenta a sí mismo como “un burgués” y en tanto tal sabe, y se lo confirma el diálogo con los obreros, que su destino no ha de ser otro que el de sustraerse a tal sistema proletario de trabajo, aun cuando no ahorra en lisonjas para este. Es como si mantuviera oculta la certeza de que aquella nueva concepción del trabajo y de la vida constituyera una esperanza de redención para la humanidad entera, mas no para él.

Sendas renuncias a la proletarización, la de Vallejo y la de Benjamin, han de ser matizadas. De Vallejo no se puede decir que renunciara a ser miembro de un partido comunista, sin embargo, su militancia ostenta rasgos particulares, en el sentido de que se manifestará más crítico y heterodoxo de cara a ciertas cuestiones y menos frente a otras. Benjamin por su parte trabajaría en una concepción heterodoxa del marxismo que, sin renunciar al materialismo histórico en cuanto principio teórico y ético, ni al diálogo con la teología, se caracterizó por una visión crítica del programa del proletariado, así como por un esfuerzo por resignificar desde las imágenes una estética revolucionaria.

Son varios los íconos y lugares representativos de Moscú que en común trasegaron y contemplaron: museos, iglesias, instalaciones industriales, institutos de educación y academias, avenidas y plazas, lugares de reunión, sedes de sindicatos, cooperativas, el Kremlin, entre otros, y en ambos textos se describe con mayor o menor detalle lo apreciado en aquellos lugares. Eran, pues, muchas las caras y facetas que tenía para mostrar aquella revolución en marcha y el aspecto artístico atrajo en particular la atención de ambos visitantes; en ciertos casos, se pueden incluso constatar coincidencias literales de nombres de personajes de la vida cultural de Moscú con las que entraron en contacto. Esta comunidad de intereses concierne a los géneros de arte literario y escénico, así como de la plástica y la técnica, que estaban para entonces en desarrollo en la Unión Soviética.

En cuanto a las consideraciones que sobre la literatura soviética hizo Vallejo, la siguiente sentencia resulta asaz representativa: “No hay literatura apolítica, no la ha habido ni la habrá nunca en el mundo. La literatura defiende y exalta la política soviética” (2013:98). Esta afirmación en el marco del apartado titulado “La Literatura. Reunión de escritores bolcheviques”, reunión a la que asistió Vallejo y en la se encontraban presentes escritores oficialistas que, subraya, “no demuestran por mí esa melosa curiosidad protectora que los eminentes plumíferos burgueses

demuestran ante un escritor extranjero. Me hablan y me tratan con sencillez fraternal” (98). De nuevo lo manifestado por Vallejo en su crónica da pie a inquirir cómo se autodefine, en su *ethos* social, esto es, ¿qué tanto queda en él, de acuerdo con su percepción, de ese odioso escritor “de bufete y levita, libresco y monóculo [...] bohemio, soñador, ignorante y perezoso” (100), que según él ha muerto en Rusia?

En medio del diálogo y las preguntas que formula el invitado a sus colegas de reunión emergen máximas como: “Guerra a la metafísica y a la psicología. Solo las disciplinas sociológicas determinan el alcance y las formas esenciales del arte [...] Nada de surrealismo, sistema decadente y abiertamente opuesto a la vanguardia intelectual soviética” (100), que sirven de contrapunto, si cabe la expresión, a la defensa de una nueva sensibilidad artística donde los temas que cuentan son la nueva organización de la familia y la sociedad, del trabajo y la producción, la beligerancia social, que deben ante todo conducir a la destrucción del espíritu y de los intereses burgueses y reaccionarios, entre otras vías para la construcción de la nueva sociedad. Vallejo añade respecto a la referida reunión, que en la Unión Soviética los escritores están organizados en un sindicato, como cualquier otro obrero, y que allí el ejercicio de la literatura es libre. De la vida del escritor arguye:

Es de acción y dinamismo constantes. Viajan y están en contacto directo con la vida campesina y obrera. Vive al aire libre, palpando en forma inmediata y viviente la realidad social y económica, las costumbres, las batallas políticas, los dolores y las alegrías colectivas, los trabajos y el alma de las masas. Su vida es un laboratorio austero donde estudia científicamente su rol social y los medios de cumplirlo [...] La literatura soviética participa, en cierta medida, del antiguo realismo y del antiguo naturalismo, pero los excede en sus bases históricas y en sus secuencias creadoras (100).

Una pregunta emerge tras la cita anterior: ¿se puede sindicalizar la imaginación? Plantear que la literatura soviética participa de, pero excede al realismo y al naturalismo, significa de alguna manera atribuirle un rasgo burgués propio de aquellos autores que justamente se alejaron de las masas y que fueron, por ello, tan criticados por Vallejo. De ahí que se pueda inquirir también si la invocación de la “vida al aire libre” del escritor soviético ha de entenderse como auténtica libertad intelectual del artista o como sujeción a la norma sindical.

Las reflexiones sobre el arte soviético y sus tendencias tienen por igual su espacio en *Diario*, solo que como sucede con sus impresiones sobre el sistema político y económico o las condiciones de vida en Rusia, aquellas no vienen enunciadas a manera de síntesis explicativa ni de entonadas máximas apologéticas, como en Vallejo, sino que por lo general emergen en monólogos introspectivos o en el marco de conversaciones con Laci, Reich o cualesquiera otros personajes con los que entabla diálogo espontáneo respecto al tema. En efecto, las conversaciones sobre teoría marxista de la literatura, el teatro o el cine, o el compromiso revolucionario del artista, entre otros temas similares, son frecuentes, aunque también

en esas conversaciones surgen desavenencias o discusiones acaloradas que terminan en enojos e incluso en transitorios distanciamientos, especialmente con Lacis.

Un ejemplo palmario en favor de estos distanciamientos son las reflexiones íntimas en las que Benjamin confiesa la difícil tarea en que se tornó la composición de un artículo sobre Goethe para la *Enciclopedia Soviética*, a partir de un ensayo precedente, *Goethes Wahlverwandtschaften* de 1925 [*Las afinidades electivas de Goethe*]. Una de las razones que tuvo el editor ruso para rechazar -en principio- el texto consistió en que Benjamin habría hecho un uso inadecuado de categorías como “revolución”, “lucha de clases” o “proletariado”, y que sus consideraciones desde la perspectiva del materialismo filosófico eran objetables, juicio que en parte compartía Lacis. En una conversación derivada de lo anterior y transcrita en *Diario* con fecha 13 de enero de 1927 Benjamin escribe:

Este incidente le resultó a Reich más desagradable que a mí. Para mí lo fue mucho más por la tarde, cuando hablé de ello con Asja. Pues en seguida empezó con que algo habría de cierto en lo que decía Radek (el editor ruso). Seguro de que algo había hecho mal; yo no sabía cómo se debían abordar aquí estas cuestiones y cosas por el estilo. Entonces le dije en la cara que sus palabras no eran más que el producto de su cobardía y de la necesidad de moverse, a cualquier precio, en la dirección en que sopla el viento (Benjamin, 1990:102).

El pasaje anterior viene a corroborar que, aun a su pesar, Benjamin terminaría por sustraerse a la influencia que Lacis se propuso ejercer sobre él, pero de paso confirma su aversión a todo sometimiento de la literatura a los cánones burocráticos en lugar de a los cánones artísticos y de la crítica literaria en cuanto tal. Era claro, pues, que en aquel sistema de pensar no había lugar para él. Refiriéndose a un momento ulterior del mismo día, en el que la conversación con Lacis prosigue, pero esta vez provisto del manuscrito, Benjamin intenta persuadirla de que el rigor del análisis socioliterario de la época y el medio en que había vivido Goethe le imponían escribir en el modo en que lo había hecho:

Hablé con ella de lo que considero realmente interesante del tema “Goethe”: el hecho de que un hombre que, como Goethe, tuvo que vivir sujeto de tantos compromisos pudiera, sin embargo, realizar cosas tan extraordinarias. Mi respuesta a ello es que tal cosa sería impensable tratándose de un autor proletario. Pero la lucha de clases de la burguesía fue radicalmente distinta a la proletaria. Por eso no se pueden equiparar esquemáticamente el significado de “infidelidad” o “compromiso” en ambos movimientos. Mencioné la tesis de Lukács, a saber, que el materialismo histórico, en el fondo, solo se puede aplicar a la historia del movimiento obrero (103).

Al margen del debate filosófico en torno al maridaje entre materialismo histórico y movimiento obrero, el anterior pasaje saca a la vista la disyunción entre la visión heterodoxa del marxismo de Benjamin y la visión ortodoxa que este se figuraba en Lacis. En cualquier caso, bien fuera por desconocimiento o por desinterés en la

obra de Goethe, Lacis percibía, sin estar del todo desacertada, que en el fondo Benjamin hacía una apología del ser burgués.

En lo que atañe al cine y al teatro, es evidente que Vallejo abrazó la oficialidad canónica soviética: en sus crónicas dedica un capítulo al cine soviético, “Cinema. Rusia inaugura una nueva era en la pantalla”, en el que aborda lo que denomina el proyecto de “intelectualización cinematográfica del mundo” en cabeza de Eisenstein, el nuevo verismo escénico del teatro revolucionario y otras corrientes de las artes escénicas que jugaban un papel central en el crecimiento moral e intelectual del proletariado, además de constituirse en parte habitual del entretenimiento en la nueva sociedad soviética. Allí escribe: “Vladimiro Maiakovski me ha llevado a la *générale* de *La línea general* de Eisenstein” (Vallejo, 2013:205).¹²

En este terreno y en lo que respecta a lo consignado por Benjamin en *Diario*, persiste el extremo individualismo crítico y el escepticismo que caracteriza su recepción de todos los géneros artísticos con los que entra en contacto, orientándose más hacia el descubrimiento de lo incógnito y de lo oculto en los aspectos técnicos y en la forma, que hacia una lectura connivente con los fines propagandísticos que perseguían. Pero al margen de su irremediable inconformismo, y en lo que atañe a sus comentarios sobre las vanguardias rusas en general, deja entrever su interés por aquel tipo de expresión estética que no se separa de la vida cotidiana, como en una unión entre “arte” y “vida”, en oposición al *art pour l’art* de la sociedad burguesa. De ahí que para Benjamin el cine posibilitaba la “reflexión en la dispersión”, lo que equivale a decir que aun para el proletariado era viable disfrutar de la obra estética sin dejar de cultivar una actitud crítica frente a la misma.

En algunas presentaciones coincidieron Vallejo y Benjamin; por ejemplo, ambos autores refieren haber visitado, entre otros lugares análogos, una proyección del *Potemkin* de Eisenstein, el Teatro proletario de Erwin Piscator o el proyecto que entonces dirigía el actor y director Vsevolod Emilievich Meyerhold, que ulteriormente se conocería como *Teatro Meyerhold*, uno de los referentes más emblemáticos de la ciudad, no solo en el campo de las artes escénicas y las tragedias sociales que se representaban allí, sino también por la entonces novedosa arquitectura del edificio que lo albergaba. Es de anotar, según se lee el 31 de diciembre en *Diario*, que por intermediación de Reich Benjamin conoció

¹² De este encuentro con el poeta ruso da testimonio su amigo Luis Alberto Sánchez cuando transcribe el contenido de una carta que recibió de Vallejo en enero de 1930, en la que este reitera la promesa de enviarle la fotografía de Maiakovski, véase al punto el breve artículo “Vallejo, hombre y poeta libre” (1988). Dado que por entonces ambos escribían para *El Comercio* de Lima, se nos antoja pensar que probablemente dicha fotografía iba destinada a un suplemento literario que publicó dicho diario el domingo 14 de septiembre del mismo año titulado “César Vallejo y Vladimir Maiakovski se conocen en Moscú”, en la que se eleva una imagen plástica del poeta suicida sobre la tapa del diario *Izvestiya*

personalmente a Meyerhold, quien le había proporcionado las entradas gratis para la obra *Dayos Europa*, a la que asistió en compañía de Lacis (Benjamin, 1990:74).¹³

En el narrador de *Diario* se percibe mucho de juvenil y de la persistente sensibilidad de un niño, para quien la experiencia moscovita no estuvo desprovista de resonancias del pasado: una obsesión por comprar y coleccionar objetos asociados de algún modo a la niñez, libros con ilustraciones, juguetes, muñecas, adornos navideños, relojes, entre otras piezas artesanales de la economía doméstica, destinados casi siempre a la decoración o a una forma de lúdica pueril.

En su exploración por la ciudad, Benjamin se siente poderosamente atraído por el exotismo comercial que advierte en los escaparates de las tiendas o en los mercados callejeros, todo en un continuo ejercicio semiótico que describe con ternura los objetos que capturan su atención: “1 de enero [...] Luego vi a un vendedor de pequeños trineos para muñecas” (76). Dos semanas más tarde escribe: “14 de enero [...] Compré un gracioso modelo en madera de máquina de coser cuya “aguja” se pone en movimiento girando una manivela, y una muñeca de cartón de piedra que se columpia sobre una caja de música” (105).

En este sentido, la visita al *Museo del juguete* estaba entre las tareas ineludibles en el itinerario moscovita de Benjamin. Entre las piezas que llaman su atención está un curioso mapa que tiene mucho que ver, alegóricamente, con su propia concepción de la historia:

27 de enero

Me llamó mucho la atención un mapa rectangular, estrecho, alargado, que representaba la historia alegóricamente como una serie de ríos en distintas bandas de colores con muchas curvas. En el cauce de los ríos aparecían, respectivamente, los datos y los nombres en sucesión cronológica. El mapa era de principios del siglo XIX; yo lo habría situado ciento cincuenta años antes. Junto a este había un interesante mecanismo: un paisaje colgado de la pared dentro de una caja de cristal. Estaba partido y también se había desprendido el reloj a cuyas campanadas se habían puesto en marcha, en otro tiempo, molinos de viento, norias, batientes de ventanas y personajes (134).

¹³ En la ya citada autobiografía de Lacis, *Revolutionär im Beruf*, se evocan justamente algunos de estos encuentros que ulteriormente se dieron entre Benjamin y connotadas figuras del teatro y del cine soviéticos, debido a sus intereses y proyectos intelectuales en común. Fue también por intermedio de Lacis y de Bertolt Brecht que Benjamin entraría en contacto con el productivismo de Sergey Tretiakov (1892-1937), el multifacético artista ruso que dominaba prácticamente todos los géneros (cine, teatro, literatura, periodismo, radiofonía, litografía) en torno a cuya figura modela su ensayo *Der Autor als Produzent* [El autor como productor] (1934); allí traza un admirable perfil del revolucionario cuya tarea no consiste en hacer de espectador sino en combatir activamente a través de la producción de obras. Casi como un misionero, encaja perfectamente en la noción de teología política a la que adhirió Benjamin: se trata del intelectual que busca la palabra radical y promueve la conciencia en función de un proyecto de salvación común, que acerca su inteligencia a la inteligencia de las masas, que hace esfuerzos por crear y poner en práctica una doctrina que brota de un sentimiento místico.

La descripción del artilugio, que aparece como anacrónico ante el observador y está en parte roto, coincide por eso mismo con la visión crítica de la historia que ensaya Benjamin, por fuera de los cánones del historicismo y de su linealidad, pero de paso confirma su extraordinaria capacidad para hacerse portavoz de la “naturaleza muerta”, si vale decir así, o bien para condensar en imágenes las cuestiones teóricas más complejas. Se trata, en suma, de una historia rota en la que los datos y la cronología son producto de una organización sinuosa. De otra parte, la alegoría que encierra todo el conjunto de imágenes guarda una profunda correspondencia, como veremos más adelante, con la representación de la historia en la primera de sus *Tesis Histórico-filosóficas*.

El 1 de febrero, último día de su estancia en Moscú, Benjamin refiere algo de lo que fueron los preparativos finales antes del viaje en su habitación de hotel, encontrándose allí Lacis: “Yo me senté, bien a su lado, bien en la mesa, donde estuve escribiendo sobres con mi dirección, o me acercaba a la maleta para guardar los juguetes, mi compra del día anterior, mostrándoselos antes de hacerlo. Le gustaron muchísimo” (153).

Esta propensión de Benjamin a comprar juguetes y objetos de diverso tipo, en tanto fuentes inacabables -para él- de significación estética, permite trazar en la narración una afinidad adicional entre aquel y Lacis: de tiempo atrás Benjamin escribía relatos para niños y jóvenes, mientras que una de las áreas de trabajo de Lacis era justamente escribir obras para el teatro infantil, a más de que ambos fueron padres. Pero el punto de mayor polisemia de la muñeca, el juguete y el juego, o más bien, del artilugio que tras los tres se esconde, emerge por última vez en la primera imagen de las *Tesis filosófico-históricas*:

Es notorio que ha existido, según se dice, un autómatas construido de tal manera que resulta capaz de replicar a cada jugada del ajedrecista con otra jugada contraria que le aseguraba ganar la partida. Un muñeco trajeado a la turca, en la boca una pipa de narguile, se sentaba a tablero apoyado sobre una mesa espaciosa. Un sistema de espejos despertaba la ilusión de que esa mesa era transparente por todos sus lados. En realidad se sentaba dentro un enano jorobado que era un maestro en el juego del ajedrez y que guiaba mediante hilos la mano del muñeco. Podemos imaginarnos un equivalente de este aparato en la filosofía. Siempre tendrá que ganar el muñeco que llamamos “materialismo histórico”. Podrá habérselas sin más ni más con cualquiera, si toma a su servicio a la teología que, como es sabido, es hoy pequeña y fea y no debe dejarse ver en modo alguno (Benjamin, 1989:177).

En el mecanismo coordinado que describe y en la impresión que se crea, emergen nuevamente las imágenes de modelos de juguetes que pasaron por las manos de Benjamín mientras estuvo en Moscú, esta vez ejecutando uno de los tantos *performances* posibles en virtud de su apariencia y propiedades mecánicas que logran engañar, o bien dar a conocer la vida de otro modo, a quien aprecia la ejecución de lo que pareciera un teatro o cuento infantil, que gracias a la sensibilidad

y al alma de niño de Benjamin, es igualmente eficiente para representar una faceta de la filosofía de la historia.

Dicho de otro modo, Benjamin ejercita el papel de un teólogo que explica la filosofía de la historia a los niños a partir de la descripción metafórica de un juguete; de ahí lo corto del texto y la alta función representativa de las imágenes que usa, la de un muñeco y la de un enano, por ejemplo, y ¿qué más infantil y lúdico que eso para llegar a plantear que un enano practica el materialismo mesiánico? En un volumen titulado *Escritos. La literatura infantil, los niños y los jóvenes* (1989a) se compila una serie de relatos infantiles escritos por Benjamin entre 1913 y 1932, en parte dedicados a la historia cultural del juguete y del juego como tal; en algunos se alude específicamente a juguetes rusos que son presentados por Benjamin como verdaderas reliquias de la cultura, incluyendo allí también ilustraciones, entre otras, una que por la apariencia correspondería a la maquinita de coser de madera que pinta en *Diario*, que vista en perspectiva representa una forma viva de la cultura del pasado que, por igual, se restaura en la evocación de la experiencia vivida en Moscú.

En Vallejo por su parte, también observador atento, su percepción del mundo de los objetos tiene otros matices, aunque al igual que Benjamin hace de ellos un instrumento para la lectura de los cambios históricos y sociales que se viven en Rusia. En el marco de un capítulo que titula “Capitalismo de Estado y estructura socialista - Régimen bancario - Religión - Agonía de las clases destronadas”, describe una visita al mercado *Smolensky*, donde según le ha explicado su guía, es posible apreciar los estertores de la vieja burguesía zarista:

¿Quiénes son estos desgraciados que venden y compran con gestos y ademanes de pesadilla? ¿Y qué es lo que venden y compran? Estos hombres y estas mujeres son los sobrevivientes del naufragio clasista de 1917 [...] Aquella anciana lívida y esquelética, que aun lleva a la espalda un viejo abrigo de pieles es una duquesa. Lo que quiere vender ahora es un pequeño candelabro de cobre, incrustado con lacas azules [...] Esa otra dama, con aire majestuoso y joven todavía, cuyo pecho va cubierto de encajes amarillos y desgarrados, es una princesa. Vende unos zapatos blancos de *soirée*. Una mujer bonita y muy maquillada - ¿una prostituta extranjera acaso? - va a comprar los zapatos. Pero no. He aquí que la princesa, en un imprevisto movimiento de impudor, se sienta en el suelo, levanta las faldas y se saca los zapatos que lleva en los pies. ¿Qué sucede? La compradora no quería el calzado de *soirée*, y la princesa va a venderle los que lleva puestos. [...] No es la venta comercial, tranquila, sino el remate violento y arrancado de las íntimas entrañas económicas (Vallejo, 2013:185).

Lo antes descrito hace pensar en la culminación de una lucha de clases en la que, los remanentes de la clase dominante siguen aferrados al fetichismo de la mercancía. En Benjamin la naturaleza de los objetos a los que alude Vallejo hubiera despertado otras consideraciones de carácter estético, quizás más meticulosas, pero resulta evidente que también para Vallejo son una alegoría de la filosofía de la historia. Cabe anotar en favor del diálogo estético postulado hasta aquí, que también *Diario* refiere una visita al “bulevar Smolensk” el 21 de diciembre: “Hacia mucho

frío aquel día [...] la calle estaba llena de tenderetes navideños y de puestos de juguetes y papelería. Detrás vendían artículos de ferretería y para el hogar, zapatos, etc.,” (Benjamin, 1990:47). Se podría decir, en suma, que ambos ensayan una forma de historiografía crítica que vuelve su mirada hacia las imágenes, como en una película cinematográfica, soslayando la narrativa historicista anticuaria y monumental, ya para entonces desgastada como paradigma.

Una expresión análoga en Vallejo de ese *déjà-vu* del tiempo recuperado, tal como sucede en Benjamin con las imágenes y los objetos, emerge en el antes citado apartado de *Rusia en 1931*, cuando el narrador expone la nueva situación de la iglesia ortodoxa rusa, del clero y del culto cristiano en general bajo el régimen comunista. Encontrándose de frente a la catedral de *Cristo Salvador*, icono de la Rusia zarista escribe:

Principiando por el atrio, hasta los recónditos altares y sacristías del templo, se advierten signos de abandono y más aún, trazas de haber sido la iglesia despojada de todos sus tesoros artísticos y litúrgicos. El aspecto material del templo es el de un lugar arrasado por un saqueo o por una mudanza no acabada. Ni tapices ni alfombras. Ni escaños ni reclinatorios. Ni colgaduras ni encajes en los altares. Ni cirios ni flores. Ni efigies ni cuadros (Vallejo, 2013:188).

No resulta en absoluto extraño que, así como a Benjamin le llamaron poderosamente la atención los juguetes y los libros infantiles, a Vallejo le llamaran poderosamente la atención, justamente por su ausencia, los objetos litúrgicos que componen el espacio de un templo cristiano, con los que estuvo familiarizado desde la niñez en un modo casi místico, y qué decir de los “cálices” y de los “cristos de alma” de su poesía. Pero lo que encierra esta imagen de despojo, de “mudanza no acabada”, es la transición que él también pondera hacia una sociedad en la que Estado e Iglesia se separan, se nacionalizan los bienes religiosos y se decreta la libertad de cultos, tres cosas que, agrega, “figuran dentro del programa mínimo del liberalismo burgués” (189), y quizás por ello mismo no lo desdeña, sino que prefiere asumirlo como una medida revolucionaria para salvaguardar el orden social.

Parece claro que para los autores de *Diario y Rusia en 1931* las experiencias vividas fueron intensas, al margen de las insoslayables decepciones, y dejaron en cada uno marcas que perdurarían en el tiempo, bien como insumo para su futura producción intelectual o como parte del sustrato formativo que los llevaría a instancias mucho más más complejas y profundas en su evolución como sujetos ideológicos.¹⁴

¹⁴ Según Gerald Raunig, el núcleo del ensayo *Der Autor als Produzent* corresponde a un discurso que leyó Benjamin en 1934 ante el pleno del Partido Comunista Francés, atendiendo la invitación a un evento auspiciado por el Instituto para el Estudio del Fascismo (2005:147). Es difícil no intuir que el mismo Vallejo pudo estar informado, al menos de oídas, de un “tal Walter Benjamin”. Ello resulta plausible, pues hacia 1934 Benjamin se encontraba ya radicado en París, al igual que Vallejo, que

Valga por último evocar que, por esa misma época un contemporáneo de Benjamin y de Vallejo, Federico García Lorca, visitó Nueva York para sumergirse él también en uno de los grandes centros urbanos en los que la historia del siglo XX, en especial la del capitalismo, dejaba marcado su profundo surco. Desde luego, no se trata de contrastar *Poeta en Nueva York*¹⁵ con las obras aquí en cuestión, no porque el ejercicio no valga la pena, sino porque está por fuera del objeto y el alcance de este artículo; se trata, más bien, de resaltar una imagen epocal que se repite en los tres: la del hombre de letras que escapa de una opresión existencial, de la soledad y si se quiere también del desamor, para poner a prueba, en un lugar soñado y muy lejano, su sensibilidad de poeta frente al signo de los tiempos que se deja ver en cada gran ciudad.

REFERENCIAS

Bajtín, Mijaíl (1989) [1975] *Teoría y estética de la novela*. Helena S. Kriukova & V. Cazcarra (Trad.). Madrid: Taurus.

Benjamin, Walter (1989) *Discursos interrumpidos I*. Jesús Aguirre (Ed. Trad.). Buenos Aires: Taurus.

_____ (1989a) *Escritos. La literatura infantil, los niños y los jóvenes*. Juan J. Thomas (Trad.). Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

_____ (1990) [1980] *Diario de Moscú*. Gershom Scholem (Ed.), Marisa Delgado (Trad.). Buenos Aires: Taurus.

_____ (1990a) *El origen del Drama barroco alemán*. José Muñoz M. (Trad.). Madrid: Taurus.

_____ (2004) [1934] *El autor como productor*. B. Echeverría (Trad.). México: Editorial Ítaca.

Bruzual, Alejandro (2006) “Los viajes de César Vallejo a la Unión Soviética: la dialéctica del vaso de Agua”. En: *A contracorriente*, Vol. 6, N°1. (23-39).

Cabrera, Daniel H. (2009) “Manuscritos y juguetes. Sobre el Diario de Moscú de Benjamin”. En: Luisa Rodríguez S. y David Pérez (Eds.). En: *El diario como forma de escritura y pensamiento en el mundo contemporáneo*. Zaragoza: Institución Fernando el católico & CSIC. (109-120).

El Comercio (2014) “César Vallejo y Vladimir Maiakovsky se conocen en Moscú”. Suplemento Dominical del 14 de septiembre de 1930. En:

había regresado de su corto exilio en España, según deducimos de la cronología en los apuntes biográficos de Georgette Vallejo, quien afirma además que su marido jamás interrumpió la militancia política, ni su participación en redes de intelectuales, pese al riesgo que ello le representaba (1983:128).

¹⁵ Se trata de un poemario escrito entre 1929 y 1930 durante un viaje a Estados Unidos y Cuba. Se publicará póstumamente en 1944.

<https://coppasteilustrado.wordpress.com/2014/10/22/cesar-vallejo-y-vladimir-maiakovsky-se-conocen-en-moscu/> 27/01/2020.

García Márquez, Gabriel (1978) *De viaje por Europa del Este. 90 días en la "cortina de hierro"*. Bogotá: Oveja negra.

Gutiérrez Girardot, Rafael (2000) *César Vallejo y la muerte de Dios*. Bogotá: Editorial Panamericana.

Hernández Novás, Raúl (1988) *César Vallejo. Poesía completa*. Edición crítica. La Habana: Casa de las Américas.

Herrera Ruiz, Juan C. & Neira, Edison (2015) "Afinidades trasatlánticas: César Vallejo y Walter Benjamin en la perspectiva de Gutiérrez Girardot". En: Edison Neira y Sophie D. von Werder (Eds.) *Literatura y diálogos trasatlánticos*. Frankfurt am Main: Peter Lang. (65-79).

Klepikova, Tatiana (2015) "Privacy As They Saw It: Privacy Spaces in the Soviet Union of the 1920-1930s in Foreign Travelogues". En: *Zeitschrift für Slavische Philologie*, Vol. 2, N°7. (353-389).

Lacis, Asja (1971) *Revolutionär im Beruf. Berichte Über Proletarisches Theater, über Meyerhold, Brecht, Benjamin und Piscator*. München: Rogner & Bernhard.

Larrea, Juan (1978) *César Vallejo. Poesía completa*. Edición crítica. Barcelona: Barral Editores & Biblioteca crítica.

Raunig, Gerald (2005) *Kunst und Revolution: Künstlerischer Aktivismus im langen 20. Jahrhundert*. Wien: Turia + Kant.

Richter, Gerhard (1995) "The Monstrosity of the body in Walter Benjamin's Moscow Diary". En: *Modern Language Studies*, Vol. 25, N°4. (85-126).

Sánchez, Luis A. (1988) "Vallejo, hombre y poeta libre". En: Ovidio Escalante (Ed.) *César Vallejo. La perspectiva ausente*. México: UNAM. (32-33).

Scholem, Gershom (1992) *Walter Benjamin. Storia di un'amicizia*. Milano: Adelphi.

Vallejo, César (1974) *Cartas. 114 cartas de César Vallejo a Pablo Abril de Vivero*. Lima: Juan Mejía Baca Ed.

_____ (1983) *Contra el secreto profesional y Poemas en prosa*. Barcelona: Laia.

_____ (2013) *Rusia en 1931. Reflexiones al pie del Kremlin*. Sevilla: Renacimiento.