

PAUL ÉLUARD Y CÉSAR VALLEJO:
DE LA VANGUARDIA A
LA FRATERNIDAD UNIVERSAL

PAUL ÉLUARD AND CESAR VALLEJO:
FROM THE AVANT-GARDE TO
THE UNIVERSAL BROTHERHOOD

Camilo Rubén Fernández-Cozman

Universidad de Lima
Lima – Perú
ORCID 0000-0002-7474-8666

Resumen

Paul Éluard y César Vallejo tuvieron un período vanguardista y luego practicaron una poesía de compromiso político donde se desarrolla el tema de la fraternidad universal. Ambos poetas estuvieron influidos por la guerra civil española y pusieron de relieve de qué manera la solidaridad puede vencer a la muerte. El artículo compara dos libros: *España, aparta de mí este cáliz* y *Au rendez-vous Allemand*, en los que tanto Éluard como Vallejo subrayan la hermandad entre los hombres.

Palabras claves: Paul Éluard; César Vallejo; fraternidad; solidaridad universal.

Resumo

Paul Éluard e César Vallejo tiveram um período vanguardista e posteriormente praticaram uma poesia de compromisso político onde o tema da fraternidade universal é desenvolvido. Ambos os poetas foram influenciados pela Guerra Civil Espanhola e ressaltaram como a solidariedade pode derrotar a morte. O artigo compara dois livros: *España, aparta de mí este cáliz* e *Au rendez-vous Allemand*, nos que, tanto Éluard quanto Vallejo, enfatizam no tema da fraternidade entre os homens.

Palavras-chave: Paul Éluard; César Vallejo; fraternidade; solidariedade universal.

Abstract

Both Paul Éluard and César Vallejo went through an avant-garde period and went on to write politically-committed poetry where the theme of universal brotherhood was developed. Both poets were influenced by the Spanish Civil War and highlighted how solidarity can defeat death. This article compares two books: *España, aparta de mí este cáliz* and *Au rendez-vous Allemand*, in which Éluard and Vallejo respectively emphasize the theme of brotherhood among men.

Keywords: Paul Éluard; César Vallejo; brotherhood; universal solidarity.



*Le poète est celui qui inspire, bien plus que celui
qui est inspiré*

Paul Éluard

*Un albañil cae de un techo, muere y ya no
almuerza
¿Innovar, luego, el tropo, la metáfora?*

César Vallejo

La Retórica Comparada puede desarrollarse desde dos perspectivas. La primera pone de relieve la retórica como teoría del discurso y, sobre todo, la comparación entre las culturas orientales y las occidentales, en relación con el sentido del término *retórica*, las partes del discurso del orador y el proceso de persuasión que se materializa en el ámbito de la oratoria judicial, epidíctica o deliberativa (KENNEDY, 1998; PUJANTE; WANG, 2001). La segunda enfatiza la retórica como praxis estética y aborda la obra de autores que pertenecen a dos tradiciones literarias diferentes, aunque pueden compartir algunos rasgos comunes; por ello, examina las técnicas argumentativas, las estructuras figurativas y otros procedimientos persuasivos, articulados a contextos culturales (FERNÁNDEZ, 2016). Por ejemplo, si nos preguntamos acerca del sentido del término *retórica* en la cultura japonesa y lo confrontamos con el que tuvo en la España medieval, asumimos la primera óptica. En cambio, si comparamos la obra de Pablo Neruda con la de Rabindranath Tagore, estamos en la segunda perspectiva analítica.

Nuestra postura hermenéutica se sitúa en esta última porque tiene como propósito cotejar la obra de dos poetas que se adscriben a dos tradiciones literarias y culturales disímiles: César Vallejo (1892-1938) y Paul Éluard (1895-1952). Nos basamos en tres fuentes teóricas. En primer lugar, la Retórica General Textual, representada por Antonio García Berrio (1984; 1989), Tomás Albaladejo (1991), Stefano Arduini (2000; 2004), Giovanni Bottioli (1993; 1997; 2006) y Francisco Chico Rico (1987), entre otros. Dicha óptica supera el enfoque de la Retórica restringida que se limitaba a la *elocutio* o a la descripción inmanente de las figuras literarias al margen de los contextos socioculturales (FONTANIER, 1977; GRUPO MI,

1987). Un concepto clave de Arduini (2000) es el de campo figurativo, un espacio cognitivo que permite la ordenación de un conjunto de figuras literarias a partir de las propuestas de la lingüística cognitiva (LAKOFF; JOHNSON, 2003) en el sentido de que el pensamiento humano es, en gran medida, metafórico; así, hay seis campos figurativos: la metáfora, la metonimia, la sinécdoque, la antítesis, la repetición y la elipsis. En segundo término, nos sustentaremos en la Retórica de la Argumentación que tiene como exponentes a Chaïm Perelman y Lucie Olbrecht-Tyteca (1989) y plantea que existen técnicas argumentativas en los textos literarios. En tercer lugar, tomaremos los aportes de la Retórica Cultural que tiene como representante a Tomás Albaladejo (2008; 2009; 2013), quien desarrolla la noción de análisis interdiscursivo, que implica comparar no solo textos sino procedimientos retóricos que están presentes en distintas disciplinas. Ello se observa cuando comparamos una sinécdoque en un poema con aquella que se manifiesta en un libro de antropología cultural. Asimismo, Albaladejo utiliza la categoría de poliacroasis, mecanismo que subraya el hecho de que un poema el locutor o hablante se dirija a varios alocutarios e intente modificar la conducta de estos últimos sobre la base de la fuerza perlocutiva del discurso poético (FERNÁNDEZ, 2015; 2017)

¿Por qué se ha elegido a los dos poetas antes mencionados para realizar un análisis de Retórica Comparada? Tanto Éluard como Vallejo tuvieron un período vanguardista y luego practicaron una poesía de compromiso político (*littérature engagée*). El poeta francés comenzó en los predios del dadaísmo y luego se adscribió a los planteamientos surrealistas al lado de André Breton, Louis Aragon, Philippe Soupault, entre otros. En su período dadaísta, Éluard respondió a una encuesta planteada por la revista *Littérature*, a finales de 1919 e inicios de 1920, sobre para qué escribía, y en dicha ocasión contestó sin ambages: “Escribo y creo responder de modo interesante. Su joven y breve relato indica su juventud evidentemente crédula. Rompa de inmediato, sin alegría, escriba como si nada” (1981, p. 7). El acto de escritura se justifica por sí mismo y no se presta a ninguna explicación racionalista. Dicho tono ciertamente contestatario y anárquico se percibe aún con mayor claridad en su opinión sobre la moral en noviembre de 1920 donde elogia, sin ningún asomo de remordimiento,

la inacción y la pasividad: “No hacemos NADA, satisfacción DADÁ” (ÉLUARD, 1981, p. 10). En 1925, Éluard se alinea en las filas del surrealismo y cultiva el amor sin límites que busca la unión entre el yo y el tú: “El amor admirable mata” (1981, p. 15); además, cuestiona la racionalidad utilitarista, anclada en la moral burguesa dominante y represiva: “El más noble de los deseos es combatir todos los obstáculos que pone la sociedad burguesa a la realización de los deseos vitales del hombre” (ÉLUARD, 1981, p. 16). Como contraposición, el poeta cultiva un acercamiento irracional a las cosas que está basado en un deseo erótico irrefrenable y en el procedimiento de la asociación libre de ideas que tiene reminiscencias freudianas: “El hombre jamás puede destruir por completo los muros que le ha sido impuestos durante su infancia. Para que se desarrolle libremente sería necesario que, de niño, fuese educado por niños” (ÉLUARD, 1981, p. 16). Posteriormente, motivado por los fragores de la guerra civil española, Éluard transforma su visión estética y cultiva una poesía que busca la transformación social. En 1946, afirma de modo concluyente:

El desarrollo de la imaginación está ligado a la transformación social: se ordenan recíprocamente. La imaginación cambia el mundo. No hay mayor número de poetas sin imaginación que de exploradores, inventores o incluso hombres de Estado sin imaginación. Esta reina del mundo es la madre del progreso (ÉLUARD, 1981, p. 84).

Así, Éluard coincide con el pensador marxista José Carlos Mariátegui, quien afirmaba que el realismo decimonónico no ha demostrado, sino que solamente podemos “encontrar la realidad por los caminos de la fantasía” (1988, p. 23) y ello ha traído como secuela la fundación del surrealismo, de manera que la imaginación tiene –tanto para Mariátegui como para Éluard, una función revolucionaria. Estos dos autores se alejan radicalmente de la teoría del realismo socialista que se desarrolló en la difunta Unión Soviética y, por ello, le asignan un valor imprescindible a la imaginación en la lucha por la transformación social.

En síntesis, Éluard comenzó en los predios del dadaísmo, luego cultivó la poética surrealista, para concluir en una postura estética que, sin dejar de lado la función revolucionaria de la fantasía,

abrazó la idea de una literatura que impulsara el cambio social sin dejar de apreciar el trabajo con el lenguaje artístico.

Por su parte, Vallejo tuvo un período vanguardista con *Trilce* (1922) que fue escrito en el Perú. Un año después, el poeta viajó a París y jamás regresó a su terruño. Paoli (1981, p. 9) afirma que dicho poemario es “quizás el libro más original y fecundo de la vanguardia postbélica” porque el escritor santiaguino asume la poética vanguardista de manera muy personal y no es un mero imitador de ningún autor europeo. En 1926, Vallejo publica en París una breve nota cuyo título es sumamente ilustrativo (*Poesía nueva*) y donde cuestiona el uso artificioso de palabras en algunas corrientes vanguardistas europeas como el futurismo:

Poesía ha dado en llamarse a los versos cuyo léxico está formado de las palabras ‘cinema, motor, caballos de fuerza, avión, radio, jazz-band, telegrafía sin hilos’, y en general, de todas las voces de las ciencias e industrias contemporáneas, no importa que el léxico corresponda o no a una sensibilidad auténticamente nueva. Lo importante son las palabras.

Pero no hay que olvidar que esto no es poesía nueva ni antigua, ni nada. Los materiales artísticos que ofrece la vida moderna, han de ser asimilados por el espíritu y convertidos en sensibilidad.

[...]

La poesía nueva a base de palabras o de metáforas nuevas se distingue por su pedantería de novedad y, en consecuencia, por su complicación y barroquismo. La poesía nueva a base de sensibilidad nueva es, al contrario, simple y humana y a primera vista se la tomaría por antigua o no atrae la atención sobre si es o no moderna (VALLEJO, 2002a, p. 300-301).

Vallejo descrea de la poética vanguardista, anclada solamente en el empleo desmesurado de un léxico tecnológico. En este caso, observamos una crítica velada a la propuesta poética de Marinetti y de otros escritores futuristas como el peruano Juan Parra del Riego, quien en su célebre *Polirritmo dinámico a Gradín* evoca la velocidad

tecnológica a partir de la reconstrucción poética de la figura del futbolista Gradín. Para Vallejo, innovar en el ámbito de la poesía supone el funcionamiento de una nueva sensibilidad que se evidencie en una poesía sencilla y humana, equiparable a la noción de espíritu de la revolución que vence al espíritu de la decadencia tal como lo planteaba Mariátegui (1988). Crítico del barroquismo y de la complicación formal, Vallejo asume su condición de migrante latinoamericano en París y lee críticamente los aportes de algunas corrientes vanguardistas europeas. En su cuestionamiento al estilo barroco, Vallejo coincide con el joven Borges, en su etapa ultraísta, porque este cuestionaba los “trebejos ornamentales” en un poema (léase: artificios meramente decorativos) y pensaba reducir la poesía a la metáfora ajena al léxico tecnológico.

Vallejo fue un duro crítico de la opción estética de Breton y sus seguidores. En su artículo *Autopsia del superrealismo*, publicado en 1930, afirma:

En verdad, el superrealismo, como escuela literaria, no representaba ningún aporte constructivo. Era una más de hacer poemas sobre medida, como lo son y serán las escuelas literarias de todos los tiempos. Más todavía. No era ni siquiera una receta original. Toda la pomposa teoría y el abracadabrante método del superrealismo, fueron condenados y vienen de unos cuantos pensamientos esbozados al respecto por Apollinaire. Basados sobre estas ideas del autor de Caligramas, los manifiestos superrealistas se limitaban a edificar inteligentes juegos de salón relativos a la escritura automática, a la moral, a la religión, a la política (VALLEJO, 2002b, p. 416).

Aquí resulta pertinente mencionar que Vallejo no cree en ninguna receta para hacer poemas. También recusa los manifiestos de las distintas escuelas literarias donde los más connotados representantes de estas últimas establecen determinadas pautas para escribir obras literarias. El surrealismo, para el poeta peruano, es una burda imitación de las propuestas de Apollinaire. Esta crítica es muy parecida a la que realiza Vicente Huidobro (1996), quien cuestionaba la originalidad del futurismo de Marinetti cuyos planteamientos, según el autor chileno, ya se hallaban en las odas de Píndaro. Además,

Vallejo critica el facilismo de la poética surrealista porque Breton y sus seguidores hacen solo juegos de salón y, a partir de un ludismo superficial, extraen conclusiones que se pueden aplicar al complejo ámbito de la política, de la moral y la religión.

En 1937, Vallejo escribió, durante su estancia europea, el poema “Un hombre pasa con un pan al hombro...”, donde cuestiona las construcciones culturales de Occidente que son contrapuestas a una cruda realidad marcada por el hambre y la carencia. En dicho texto, recusa tanto el psicoanálisis como el surrealismo:

Un hombre pasa con un pan al hombro
¿voy a escribir, después, sobre mi doble?

Otro se sienta, ráscase, extrae un piojo de su axila, mátaló
¿Con qué valor hablar del psicoanálisis?

Otro ha entrado a mi pecho con un palo en la mano
¿Hablar de luego a Sócrates al médico?

Un cojo pasa dando el brazo a un niño
¿Voy, después, a leer a André Breton?

(VALLEJO, 1991, p. 671)

Tanto la doctrina psicoanalítica como la poética de Breton terminan como artificios intelectuales absolutamente rebasados por la contundencia de la realidad cotidiana que está signada por situaciones que superan tanto los fantasmas del inconsciente (descifrados por Sigmund Freud) como la escritura automática o la simbología surrealista. La imagen del cojo que da el brazo a un niño supone la solidaridad de alguien que, en su carencia, se da tiempo para mostrar un sentimiento de hermandad a otro ser humano; es decir, el cojo se pone en la posición del otro. La pregunta es la siguiente: ¿tiene sentido leer a Breton después de esta contundente escena?

En suma, Vallejo llegó a la poética vanguardista que no era una imitación de la propuesta de los escritores europeos, cuestionó el surrealismo para llegar a plantear la noción de fraternidad que implica establecer un lazo fuerte entre los seres humanos y dejar de lado los *constructos* intelectuales que son ajenos a esa cruda realidad cotidiana.

Sin duda, Éluard y Vallejo asumieron el credo marxista, militaron en el Partido Comunista y estuvieron muy influidos por la guerra civil española, de manera que hicieron poesía coyuntural como se puede observar en *España, aparta de mí este cáliz* (1939) o en *Au Rendez-vous Allemand* (1944) o *Poésie et Vérité* (1942). La diferencia radica en que Éluard vivió más años y pudo ver las sombrías secuelas de la segunda guerra mundial. Sin duda, el autor de *Capital del dolor* escribe desde el centro (París) y desde allí asume el legado surrealista; por el contrario, el poeta peruano viaja a la Ciudad Luz, pero habla del hambre o de la injusticia, jamás olvida su posición cultural latinoamericana (recuérdese su poema *Telúrica y magnética*, escrito en Europa, donde reconstruye el mundo andino) y, desde ese lugar de la enunciación (la del sujeto migrante peruano en Europa), lee críticamente los aportes de Breton.

Tanto *España, aparta de mí este cáliz* como *Au Rendez-vous Allemand* son poemarios coyunturales, pues el primero elogia a los republicanos durante la guerra civil española, mientras que el segundo celebra la participación de la resistencia francesa contra los nazis. El cronotopo (BAJTIN, 1989; JOFRE, 2011) esencial en el libro de Éluard es París, lugar de encuentro de los combatientes: “Tu vas te libérer Paris/ Paris tremblant comme une étoile” (ÉLUARD, 2003, p. 10); en cambio, en el de Vallejo es España que se subdivide en otros cronotopos más pequeños como Madrid, Bilbao o Santander: “En Madrid, en Bilbao, en Santander,/ los cementerios fueron bombardeados” (VALLEJO, 1991, p. 746). En tal sentido, la acción temporal de la violencia se unimisma con el espacio geográfico en ambos poemarios. Otro aspecto fundamental es el papel que cumplen los personajes colectivos. Por ejemplo, Vallejo pone de relieve la solidaridad y fraternidad de los voluntarios de todo el mundo que apoyan a los republicanos en la batalla. Por su parte, Éluard pondera la participación de los combatientes que van a liberar la ciudad de París de la ocupación alemana.

Ahora vamos a comparar *Masa* de Vallejo y *Avis* de Éluard porque en ambos poemas se desarrolla la idea de un miliciano que ha muerto y a quien sus compañeros vengarán o le expresarán un sentimiento de fraternidad universal. Los dos textos tienen una dimensión coyuntural indiscutible:

MASA

Al fin de la batalla,
y muerto el combatiente, vino hacia él un hombre
y le dijo: «¡No mueras, te amo tanto!»
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.

Se le acercaron dos y repitiéronle:
«¡No nos dejes! ¡Valor! ¡Vuelve a la vida!»
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.

Acudieron a él veinte, cien, mil, quinientos mil,
clamando «¡Tanto amor y no poder nada contra la muerte!»
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.

Le rodearon millones de individuos,
con un ruego común: «¡Quédate hermano!»
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.

Entonces todos los hombres de la tierra
le rodearon; les vio el cadáver triste, emocionado;
incorporóse lentamente,
abrazó al primer hombre; echóse a andar...
(VALLEJO, 1991, p. 792)

AVIS

La nuit qui précéda sa mort
Fut la plus courte de sa vie
L'idée qu'il existait encore
Lui brûlait le sang aux poignets
Le poids de son corps l'éccœurait
Sa force le faisait gémir
C'est tout au fond de cette horreur
Qu'il a commencé à sourire
Il n'avait pas UN camarade
Mais des millions et des millions
Pour le venger il le savait
Et le jour se leva pour lui
(ÉLUARD, 2003, p. 58)

Sobre *Masa* hay una abundante bibliografía. Verbigracia, Hart (1987, p. 19-20) afirma que dicho poema puede ser leído como la dramatización del momento de la integración colectiva, idea tomada de Marx. Escobar (1973, p. 320-321) apunta que la solidaridad humana, en dicho texto, se convierte en una categoría universal. Higgins (1990, p. 142) subraya cómo el sacrificio conduce al bien colectivo a partir de la realización de la utopía comunista porque se “[...] llegará a transformar el mundo y a eliminar muchos de los males que actualmente afligen a la humanidad”. Paoli (1971, p. 368) recalca que el triunfo “de la Masa sobre la muerte equivale a decir que todo el amor posible del Universo vence todo el dolor posible del Universo”. Además, se han analizado las técnicas argumentativas en “Masa” y cómo, en dicho poema, cobra primacía el argumento basado en el modelo representado por el combatiente republicano (FERNÁNDEZ, 2014).

Respecto de *Au Rendez-vous Allemand* (poemario en el cual está inserto *Avis*), Boulestreau (2014) se fundamenta en las ideas de Gaston Bachelard y señala cómo el ave fénix cumple el papel de liberación de la humanidad. En relación con *Aviso*, Bergez (1982, p. 86) señala que, en el final de poema, “Le jour qui se lève est à la fois moment de mort et symbole de victoire. La mort de supplicé est cette naissance à la confiance fraternelle, qu’évoque physiquement et symboliquement le ‘sourire’”.

Masa tiene una estructura narrativa clara con inicio, nudo y desenlace imprevisto. El primero es cuando el primer hombre se acerca al combatiente. El segundo se manifiesta en el momento en el cual millones de individuos se aproximan a este último. El tercero, sin duda, es cuando el combatiente vuelve a la vida y abraza al primer ser humano (léase: el líder) que vino a verlo. A diferencia del poema vallejiano, *Avis* no posee una narratividad visible, pero sí tiene dos partes: el introito, constituido por los cinco primeros versos, que subraya el papel simbólico que cumple la noche asociada a la muerte del soldado; y el desarrollo, que abarca desde el quinto verso hasta el final, donde se subraya de qué manera los compañeros de lucha vengarán al combatiente caído y, entonces, la noche se convierte en el día. El primer momento del poema es sombrío; en cambio, el segundo es luminoso.

Masa revela una *accumulatio*, pues predomina el campo figurativo de la repetición (ARDUINI, 2000) que se materializa en la enumeración. Este rasgo discursivo no es irrelevante porque supone un efecto *in crescendo* que sostiene el hilo temático del poema: desde una persona hasta toda la humanidad clama para que el cadáver retorne a la vida. *Avis*, por el contrario, se sostiene en el campo figurativo de la antítesis (ARDUINI, 2000): el tránsito de la oscuridad a la luz implica el paso de la muerte a la venganza que recobrará la dignidad del combatiente caído.

Se puede sostener que estos poemas tienen un cariz argumentativo. La noción que ambos poetas desean fundamentar es que las masas hacen la historia y no los individuos. Éluard y Vallejo (influidos por la doctrina marxista, pero recreada poéticamente) consideran que los individuos aislados tienen profundas limitaciones para influir por sí solos en el acontecer histórico de la humanidad, pues ellos necesitan incorporarse a la masa para realizar plenamente su individualidad. Se trata de la construcción de un sujeto colectivo y de la utopía de la fraternidad universal; sin embargo, hay diferencias entre Vallejo y Éluard. En el primero, hay una religiosidad que se observa no solo en el título del poemario (*España, aparta de mí este cáliz*), sino en el final de *Masa* donde se alude a toda la humanidad como un todo y, por eso, Vallejo afirma en “Himno a los voluntarios de la República”: “Hacedlo por la libertad de todos/ por la del explotado y del explotador” (VALLEJO, 1991, p. 733). Por el contrario, en *Au Rendez-vous Allemand*, Éluard (2003, p. 11) se esfuerza por calificar negativamente a los enemigos de la resistencia francesa y aserta en “Chant nazi”: “Dernière fête des mères/ Le coeur cède saluons/ Partout la mort la misère [...] / Ainsi chantent chantent bien/ Les bons maîtres assassins”. No obstante, hay un aspecto que comparten ambos escritores: las referencias a la guerra civil española, que son innumerables en el poemario vallejiano y escasas pero muy significativas en el libro de Éluard (2003, p. 19): “García Lorca a été mis à mort/ Maison d’une seule parole/ Un tout petit enfant sans larmes/ Dans ses prunelles d’eau perdue/ La lumière de l’avenir”. Al margen de ello, hay un lazo profundo entre España y Éluard. Por ejemplo, Parrot y Marcenac (1982, p. 46) recuerdan que el poeta francés había sido llamado a España con el fin de ofrecer un conjunto de conferencias con motivo de una retrospectiva del gran

pintor español Pablo Picasso: “L'une de ces conférences fut illustrée par un récital de poèmes de Picasso que présente Ramon Gomez de la Serna”.

El final de ambos poemas es sumamente ilustrativo. El combatiente, en el texto de Vallejo, regresa a la vida, pero se da tiempo para abrazar al líder de la fraternidad universal: el primero que fue a verlo. El soldado, en los versos de Éluard, sabe que las masas lo vengarán y, en ese caso, la solidaridad vencerá a la muerte. Vallejo (1991, p. 733) lo decía: “¡Voluntarios,/ por la vida, por los buenos, matad/ a la muerte, matad a los malos!”, es decir, el ser humano (integrado siempre a su colectividad) tiene una imponente sed de trascendencia.

Referencias bibliográficas

ALBALADEJO, Tomás. Retórica cultural, lenguaje literario y lenguaje retórico. *Tonos digital*, n. 25, julio de 2013, p. 1-21. Disponible en: <https://www.um.es/tonosdigital/znum25/secciones/estudios-03-retorica_cultural.htm>

_____. La poliacroasis en la representación literaria. Castilla. *Estudios de literatura*, n. 0, 2009, p. 1-26. Disponible en: <<https://revistas.uva.es/index.php/castilla/article/view/1/1>>

_____. Poética, Literatura comparada y análisis interdiscursivo. *Acta poética*, v. 29, n. 2, 2008, p. 245-275.

_____. Retórica. Madrid: Editorial Síntesis, 1991.

ARDUINI, Stefano. *La ragione retorica. Sette studi*. Rimini: Guaraldi, 2004.

_____. *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. Murcia: Universidad de Murcia, 2000.

BAJTIN, Mijaíl. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989.

BERGEZ, Daniel. *Paul Éluard ou le rayonnement de l'être*. Ceyzérieu: Champs Vallon, 1982.

BOTTIROLI, Giovanni. *Che cos'è la teoria della letteratura*. Torino: Giulio Einaudi Editore, 2006.

_____. *Teoria dello stile*. Firenze: La Nuova Italia Editrice, 1997.

_____. *Retorica. L'intelligenza figurale nell'arte e nella filosofia*. Torino: Bolla-ti Boringhieri, 1993.

- BOULESTREAU, Nicole. *Les images du Phénix dans Au Rendez-vous Allemand*. 2014. Disponible en: <<http://eluard.org/nicole-boulestreau/>>
- CHICO RICO, Francisco. *Pragmática y construcción literaria. Discurso retórico y discurso narrativo*. Alicante: Universidad de Alicante, 1987.
- ÉLUARD, Paul. *Au Rendez-vous Allemand*. Paris: L'Éditions de minuit, 2003. [Suivi de Poésie et Vérité 1942].
- _____. *El poeta y su sombra. Fragmentos para un arte poético*. Barcelona: Icaria Literaria, 1981.
- ESCOBAR, Alberto. *Cómo leer a Vallejo*. Lima: P.L. Villanueva Editor, 1973.
- FERNÁNDEZ-COZMAN, Camilo. La retórica de la interculturalidad y el sujeto migrante en Canto general de Pablo Neruda. *Tonos digital*, n. 32, enero de 2017, p. 1-30. Disponible en: <<http://www.tonosdigital.com/ojs/index.php/tonos/article/view/1618>>
- _____. Carlos Germán Belli y Jorge Eduardo Eielson. Un ensayo de retórica comparada. *Literatura y lingüística*, n. 33, 2016, p. 61-80. Disponible en: <<https://scielo.conicyt.cl/pdf/lyl/n33/art04.pdf>>
- _____. El referente prehispánico y la poliacroasis en La estación violenta (1948-1957) de Octavio Paz. *Tonos digital*, n. 29, julio de 2015, p. 1-19. Disponible en: <<http://www.tonosdigital.com/ojs/index.php/tonos/article/view/1311>>
- _____. *Las técnicas argumentativas y la utopía dialógica en la poesía de César Vallejo*. Lima: Cátedra Vallejo y Universidad Ricardo Palma, 2014.
- FONTANIER, Pierre. *Les figures du discours*. Paris: Flammarion, 1977.
- GARCÍA BERRIO, Antonio. *Teoría de la literatura*. Madrid: Cátedra, 1989.
- _____. Retórica como ciencia de la expresividad (Presupuestos para una Retórica General). *Estudios de Lingüística*. Universidad de Alicante, n. 2, 1984, p. 7-59.
- GRUPO MI. *Retórica general*. Barcelona: Paidós, 1987.
- HART, Stephen. *Religión, política y ciencia en la obra de Vallejo*. London: Tamesis Books Publishers Ltd., 1987.
- HIGGINS, James. *César Vallejo en su poesía*. Lima: Seglusa, 1990.
- HUIDOBRO, Vicente. *Poesía y poética (1911-1948)*. Madrid: Alianza Editorial, 1996.

- JOFRÉ, Manuel. La escritura nerudiana desde la poética de Mijaíl Bajtin. *Revista chilena de literatura*, n. 79, 2011, p. 71-82. Disponible en: <<https://scielo.conicyt.cl/pdf/rchilite/n79/art04.pdf>>
- KENNEDY, George A. *Comparative Rhetoric. An Historical and Cross-Cultural Introduction*. Nueva York-Oxford, Oxford University Press, 1998.
- LAKOFF, Georges; JOHNSON, Mark. *Metaphors We Live By*. Chicago and London: University of Chicago, 2003.
- MARIÁTEGUI, José Carlos. *El artista y la época*. Lima: Biblioteca Amauta, 1988.
- PAOLI, Roberto. *Mapas anatómicos de César Vallejo*. Firenze: Casa Editrice D'Anna, 1981.
- _____. España, aparta de mí este cáliz. In: FLORES, A. (ed.). *Aproximaciones a César Vallejo*. Nueva York: Las Américas Publishing Co., 1971, t. II, p. 349-370.
- PARROT, Louis; MARCENAC, Jean. *Paul Éluard*. Paris: Éditions Seghers, 1982.
- PERELMAN, Chaïm; OLBRECHST-TYTECA, Lucie. *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*. Madrid: Gredos, 1989.
- PUJANTE SÁNCHEZ, José David; WANG, Minke. ¿Hubo una práctica retórica en la antigua China? Algunos ejemplos del arte de persuadir en su tradición literaria. Castilla. *Estudios de literatura*, n. 26, 2001, p. 121-136.
- VALLEJO, César. *Artículos y crónicas completos, I*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002a.
- _____. *Ensayos y reportajes completos*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002b.
- _____. *Obras completas. Obra poética, tomo I*. Edición crítica, prólogo, bibliografía e índices de Ricardo González Vigil. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1991.

Camilo Rubén Fernández-Cozman é Doutor em Literatura e Catedrático na Universidade de Lima e na Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Membro da Academia Peruana da Língua, da International Society for the History of Rhetoric e do Consejo de la Organización Iberoamericana de Retórica y vocal del Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar. Autor de diversos libros, como *Mito, cuerpo y modernidad en la poesía de José Watanabe* (2009), *La poesía es como el aro-*

ma (Buenos Aires, 2009), *Casa. Cuerpo. La poesía de Blanca Varela frente al espejo* (2010), *Sujeto, metáfora, argumentación* (2011), *César Moro, ¿un antropófago de la cultura?* (2012), *Fulgor en la niebla. Recorridos por la poesía peruana contemporánea* (2014), *Las técnicas argumentativas y la utopía dialógica en la poesía de César Vallejo* (2014), *Interculturalidad y sujeto migrante en la poesía de Vallejo, Cisneros y Watanabe* (2016) e *El viaje a través de la palabra. Antología de ensayos* (1990-2015).
E-mail: crferna@ulima.edu.pe

Recibido em: 10/01/2018

Aceito em: 15/07/2018