

REFUTACIÓN DE LA PARADOJA, LA DIALÉCTICA POÉTICA Y SOCIAL DE CÉSAR VALLEJO

ROCÍO OVIEDO
Universidad Complutense

La presencia de Perú en Vallejo no sigue una dinámica regular. Los textos en los que surge el tema peruano abarcan un amplio abanico que incluye desde los ensayos publicados en *Mundial*, que nos resultan bastante alejados de su estro lírico, hasta el teatro de compromiso político que exhibe en obras como *Colacho hermanos*, y con mayor claridad aún en su novela *El Tungsteno*. Otros escritos en prosa confirman y revalidan el interés con que Vallejo observa, analiza y escribe sobre la situación en el Perú, si bien es indudable que alcanza las más altas cotas literarias cuando su poesía se universaliza en ese extraordinario paradigma poético que es *España aparta de mí este cáliz*.

Pese al intenso subjetivismo de Vallejo su obra no es ajena a la idea de una cultura o una política nacional, y en determinadas ocasiones, si bien puntuales, hace gala de su percepción del conflicto peruano. La preocupación por el Perú tiene su primer vástago en las poesías de la sección *Nostalgias imperiales* (*Heraldos Negros*). Es esta lírica la que remite a un declarado paralelismo, salvando las distancias, con la tesis expuesta en *Los Comentarios reales de los Incas* del Inca Garcilaso y con el impulso de la rebelión de Tupac Amaru en los albores del XIX, esgrimiendo los derechos del imperio incaico. Dos circunstancias que sustentan en la raíz nacional el concepto revolucionario de Vallejo.

La poética de Vallejo tiene una dimensión dialéctica en la que reiteradamente insiste la crítica. Una dialéctica que puede expresarse,

entre otras retóricas, mediante el humor¹, pero sin lugar a dudas por aquella retórica que mantiene la tensión entre las dos partes de la proposición como es la paradoja. De este modo esta figura representa de manera singular la dialéctica de Vallejo, y deja como conclusión determinados caracteres como el absurdo y la ironía. En resumen su pensamiento dialéctico, acorde también con su ideología política, se puede ver reflejado en el uso de uno de los recursos más paradigmáticos de la Vanguardia: la paradoja.

Dado que se trata de textos de inspiración y trazado diferentes y con resultados diversos, el presente estudio se distribuye en dos apartados, que preparan la conclusión del tercero:

1º- Los ensayos de Vallejo relativos a dos temas que establecen el concepto de identidad de la literatura en Perú: La situación peruana y los artículos en torno a la poesía o el arte literario. A lo que se suma su novela *El Tungsteno* y las obras teatrales, si bien se analizará tan sólo en *Colacho hermanos* o *Presidentes de América*. El énfasis de Vallejo en la producción teatral, liga este tipo de producción con una propuesta revolucionaria de mayor alcance.

2º- Un estudio diacrónico de la paradoja en los poemarios esenciales de Vallejo: *Heraldos Negros* (1918, centrado en la fórmula no saber/ no ser) *Trilce* (1922, centrado en el desequilibrio de la palabra poética y el absurdo), *Poemas humanos* (1923-1938, centrado en la justicia), y *España aparta de mí este cáliz* (1938, desaparición de la paradoja).

Rocío Oviedo:

Catedrática de Literatura Hispanoamericana en la Universidad Complutense de Madrid. Especialista en la poesía de Rubén Darío, el Modernismo y la Vanguardia (Perú y México). Su interés por la poética de César Vallejo data del año 1988 y ha mantenido una continuidad en el tiempo con títulos como: «Del símbolo a la imagen surrealista», «El Madrid de Vallejo», «El dadaísmo de Vallejo», «Vallejo en el umbral de la Vanguardia» –estudio de los cuentos–, «Vallejo crítico de su tiempo» o «La mirada diagonal. César Vallejo y el cine». Ha dictado durante quince años un curso de doctorado sobre la Vanguardia en César Vallejo y Octavio Paz. En la actualidad su interés se orienta hacia el análisis de la imagen y la construcción del imaginario hispanoamericano.



César Vallejo.

¹ Recientemente César Ángeles señalaba al hablar del humor en Vallejo que el humor es «el cruce dialéctico entre lo trágico y lo cómico», pues de acuerdo con Pirandello se trata de sentir simultánea y dialécticamente los términos de la contradicción y «hacerse cargo de ellos»: «Vallejo y el humor». URL: «http://www.ucm.es/info/especulo/numero12/c_vallej.html».



Entrada de la casa de Vallejo.

2 Jose Carlos Mariátegui, «Proceso a la literatura», en *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Barcelona, Lingua eds., p. 272.

3 Su obra principal, *Humanismo americano* (1966), proponía que los países latinoamericanos se debían integrar en un Humanismo socialista que se aplicara a Latinoamérica. *Mi encuentro con César Vallejo* (1989).

4 Antenor Orrego, «Prólogo», *Trilce*, en Raúl Torres Martínez, *César Vallejo poemas y tormentos*, San José, de Costa Rica, EUNED, 1999, p. 29. Manuel Ibañez Rosazza. *Antenor Orrego y sus dos prólogos a Trilce*, S. L. Trilce eds., 1995.

5 Simposio «César Vallejo: su vida, su obra, su significado», Universidad de Córdoba (Argentina, 1959), recogido en *Aula Vallejo*, 2º vol. En *César Vallejo y el surrealismo*. Juan Larrea recoge apreciaciones semejantes, Madrid, Visor, 2001, p. 143.

6 «El arte y la revolución», Lima, Mosca Azul, 1973, p. 29.

7 David Sobrevilla, «Teoría del compromiso en Vallejo». VVAA, *Encuentro con Vallejo. Coloquio internacional en el centenario de C. Vallejo (1892-1992)*. Lima, Seglusa eds., 1993, pp. 57-82. Destaca tres momentos en los que se advierte la evolución de Vallejo: 1, el artista no puede ser indiferente o neutral política-

mente (1927); 2, *El arte y la revolución* (1929-1934), el escritor se debe comprometer políticamente: el artista revolucionario «crea un arte social o un arte bolchevique de propaganda»; 3, (1937) el artista ha de encauzar la historia mediante sus obras y con el pueblo que traduzca los intereses populares.

8 Un caso paradigmático de la ingenuidad y bondad del indio se encuentra en la actitud

3º- Abandono de la paradoja y la dialéctica en el poema «Masa». Respecto a la presencia de Perú en su obra, José Carlos Mariátegui destaca a Vallejo como iniciador de la auténtica voz de la poesía peruana: «Vallejo es el poeta de una estirpe, de una raza [...] el sentimiento indígena tiene en sus versos modulación propia [...] En estos versos del

pórtico de *Heraldos negros* principia acaso la poesía peruana» (*Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*).

Acierta Mariátegui en su valoración cuando descubre en esta poética nueva sensibilidad y el acceso a un arte nuevo, «rebelde, que rompe con la tradición cortesana de una literatura de bufones y lacayos. Este lenguaje es el de un poeta y un hombre. El gran poeta de *Los Heraldos Negros* y de *Trilce* —ese gran poeta que ha pasado ignorado y desconocido por las calles de Lima tan propicias y rendidas a los laureles de los juglares de feria— se presenta, en su arte, como un precursor del nuevo espíritu, de la nueva conciencia. Vallejo, en su poesía, es siempre un alma ávida de infinito, sedienta de verdad»².

Antes que el director de *Amauta*, Antenor Orrego³ —el fiel amigo de Vallejo— en el prólogo a *Trilce* había señalado que, el poeta, por una genial intuición de lo que son las ciencias, las técnicas y los estilos, «genera una expresión poética carente de retórica, o de lo que hasta entonces se había entendido por tal, y logra llegar a la sencillez prístina y a la pueril y edénica simplicidad del verbo»⁴.

de los soras, y su conformidad con lo que les dan. La mujer del picapedrero, termina «enternecida por el gesto de bondad inocente del sora» *Novelas y cuentos completos. El tungsteno*. Lima, Editorial Jorge Álvarez, Francisco Moncloa (eds.), 1967, 178.

9 «El tungsteno. El arte y la revolución», *Cuadernos hispanoamericanos. Homenaje a César Vallejo*, 454-455 (abril - mayo 1988), pp. 415-422.

La propuesta de Vallejo respecto a la identidad no separa el desarraigo social del desarraigo del lenguaje. Su aparición en la literatura peruana tiene lugar en un momento trágico que refleja a través de la palabra. Trágico por cuanto en el simposium de 1959⁵, Juan Larrea recordó cómo Vallejo confesaba ser lo mismo que huérfano de madre «huérfano del lenguaje». Esta orfandad confirmada por el poeta contribuye a que el desarraigo y la identidad se sitúen en el centro neurálgico de la palabra y de la esencia poética. Una orfandad que, a su vez, en el juego de presencias ausentes, manifiesta su raíz dialéctica.

Él mismo, en sus ensayos sobre *El arte y la revolución*, indica que el poeta socialista crea un poema que no es un espectáculo artístico, ni «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»⁶.

Desde esta perspectiva Vallejo sustenta en dos pilares —que son complementarios— la poética de la identidad y, por tanto, una poética peruana:

- La innovación del lenguaje
- El compromiso del escritor⁷

Desde ambas actitudes Vallejo querrá manifestar la autenticidad de una voz original y diferente, cercana a la experimentación de la Vanguardia.

El compromiso del escritor

Pese a los interrogantes en torno a la peruanidad de Vallejo, se puede afirmar que el poeta colabora en la polémica en torno al indigenismo por los mismos años en que Mariátegui escribía su ensayo en *Amauta*. Sus opiniones le adscriben al pensamiento novecentista peruano, y en varias ocasiones, especialmente en la descripción del valor, el riesgo y la gratuidad con que enfrenta el indio diferentes acciones adopta un tono semejante al de los *Comentarios reales de los incas*⁸. Esta situación no es óbice para que la redacción responda a la práctica de la novela europea revolucionaria, acorde con otras producciones del momento, como recuerda López Alfonso⁹. La primera muestra de su valoración del mundo incaico, exceptuando sus *Nostalgias imperiales*, la proporciona un

artículo publicado en *Mundial* (1927), donde reclama versiones de obras indoamericanas y precolombinas, pues es en ellas donde reside la originalidad: «el folclor de América en los aztecas como en los incas posee inesperadas luces de revelación para la cultura europea». Indigenismo que relaciona la producción novelística y teatral de Vallejo, durante estos años, en obras tales como *El Tungsteno* y *La piedra cansada*.

Su novela, *El Tungsteno*, y su obra teatral, *Colacho Hermanos*, enmarcan en el tiempo el ensayo dedicado a su país. Este ensayo está formado por siete crónicas, bajo el título *¿Qué pasa en el Perú?* (*Germinal*, París, 1933) y en ellas enlaza con las reivindicaciones expuestas por escritores coetáneos como Mariátegui y Riva Agüero (Cf. artículos en este mismo volumen).

Vallejo desde el principio destaca la peculiaridad del país que hoy se repite en las aulas por todos los niños peruanos, sus tres zonas: la costa, la sierra, la selva. Esta triple circunstancia geográfica, marcada por la diversidad que dificulta la unidad, le lleva a interrogarse:

«¿Nos encontramos, pues, en el Perú ante una nacionalidad fallida? ¿No ha existido nunca? Se sentiría uno tentado a creer que esas zonas han vivido siempre aisladas entre sí, desarrollándose o vegetando, sin sospechar siquiera la existencia de sus vecinos, si los historiadores de América Precolombina –Markham y Prescott, entre otros– no nos hablasen de la existencia, bajo los últimos Incas, de una sólida nacionalidad peruana que comprendía muchos de los territorios que integran los tres Perús de hoy»¹⁰.

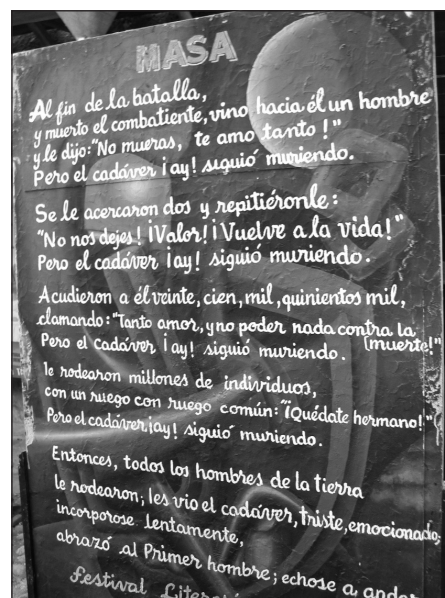
En el origen de esta quiebra de la unidad del Perú se encuentra la Conquista española. Ruptura que crece y se consolida en el estado republicano¹¹. Para buscar soluciones es necesario analizar las causas que han llevado a Perú a la decadencia presente y para Vallejo una de las fundamentales ha sido el racismo, que confirma el empleo en puestos inferiores a las personas de color.

La dialéctica de Vallejo encuentra su representación más directa en el teatro, género que, en opinión del poeta, devuelve a la palabra su contenido social¹². En su valoración del teatro incluye una evolución que define como teatro revolucionario, bolchevique y socialista. El teatro inicial es revolucionario –calificativo que pertenece a todo deseo de cambio–, en

segundo lugar el verdadero teatro debe ser bolchevique, lo que exige propaganda y agitación (El teatro bolchevique es el que introduce nuevos elementos en la escena, «inéditos resortes plásticos y cinemáticos con evidente significación política y hasta económica»). Y éste, el teatro bolchevique, es necesario para alcanzar la construcción del teatro socialista final¹³. Lograr este teatro socialista es una tarea que exige «descomponer el teatro actual», con el fin de «después recomponer el conjunto de una manera totalmente diferente»¹⁴ (1985: 175). Destrucción y construcción, nuevamente dialéctica, que incluye la confección de un ejercicio paradójico como resorte que haga salir a los espectadores de su inercia: «Habrà que hacer intervenir a los espectadores en la escena y, viceversa, los actores retirarse a las galerías»¹⁵.

La corrupción y el despotismo al que se refiere en los artículos citados, es el eje central sobre el que se desarrolla su obra teatral, *Colacho hermanos o presidentes de América*. Los actores se convierten en personajes arquetípicos que tienden a la alegoría. Los hermanos Colacho, Mordel y Acedal, abusan del pueblo de igual modo que han abusado de Rina. Rina, seguramente símbolo de la patria, es tratada como un objeto que se cambia y se vende, por lo que no dudan, ante la posibilidad de acceder a la presidencia, en entregarla a Tenedy, prototipo de la injerencia económica y política extranjera.

De acuerdo con esta perspectiva el teatro de Vallejo deberá incluir una reivindicación del indígena del que comenta que «en todas partes desempeña el oficio de criado» («¿Qué pasa en el Perú?»). Para Vallejo, como para González Prada y Mariátegui, el problema del indio es económico y social y no educacional: El matrimonio entre castas y razas no se produce. «Caminar en público al lado de una persona de color, constituye una especie de caída social mortífera para el hombre de piel más o menos clara». Una situación que ejemplifica y representa a través de Rina, cuya situación entre los hermanos que la usan indistintamente, se agrava al ser «vendida» al extranjero, Tenedy. Las circunstancias convierten a



Poemas dentro de la casa de C. Vallejo.

10
Cfr. Cesar Vallejo, *Crónicas*, vol. II, Mexico. Universidad Nacional Autónoma de México, 1989, pp.561-562.

11
Sin embargo esta situación presente aparece minimizada por la esperanza en el porvenir. Cita a Keyserling de quien dice, ha predicho grandes cosas de América, Baroja le ha llamado «continente estúpido», Romain Rolland manifiesta su esperanza en el porvenir de América. Luc Durtain, constata «una potencia de transformación social asombrosa». *Ibid.*, 563.

12
«Esta nueva literatura está naciendo y desarrollándose en una proporción correlativa y paralela –en extensión y hondura– a la población obrera internacional». «Duelo entre dos literaturas», 1931va.

13
El arte y la revolución, op. cit., pp. 28-29.

14
Guido Podestá, *César Vallejo, Su estética teatral*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1985, p. 175.

15
Ibid., p. 170.



Hacienda Roma con los Gildemeister.

16
Lo que ejemplifica con dos ejemplos: la obtención del grado en económicas, letras y derecho de un ahijado del presidente en tan solo dos años y la seducción de una mujer casada por parte del hijo del presidente que se saldó con el encierro en un manicomio del marido del que no se ha vuelto a saber más.

17
Voces de muchedumbre, mientras baja despacio el telón: «Abajo la revolución! ¡Abajo el imperalismo norteamericano! ¡Viva el presidente Palurdo!» (294).

18
Crónicas, op. cit., pp. 581-582.

19
Ibid., p. 583.

20
Ibid., p. 616.

la mujer en esclava, como ella misma reconoce. La ambigua actitud de Mordel (uno de los hermanos) y el amor servil de Rina, inician una dialéctica que finaliza en la actitud paradójica de Mordel, dominado por su ambición y dividido por los intereses materiales que dominan sobre los afectivos.

La corrupción del sufragio universal se suma al racismo y tiene como consecuencia la estructura feudal de la economía: prebendas del gobierno a determinados hacendados, y el mismo sistema de haciendas. La corrupción alcanza al Presidente de la república, al que se puede identificar con Leguía¹⁶, también presente en otro artículo de 1927 (*Las diplomacias latinoamericanas en Europa*).

El país se ve envuelto en una compleja paradoja que envuelve cualquier posible solución en un círculo vicioso. Quienes se suceden en el poder mantienen actitudes dictatoriales que convierten al presidente recién elegido en homólogo del anterior. Situación que se representa simbólicamente mediante el presidente Selar y el secretario Colongo, quienes se «sientan alternativamente en el sillón presidencial mientras baja el telón».

Nadie se libra de la corrupción, pues como señala el presidente: «En este pobre país –no lo olvide usted– el Gobierno solo logra hacerse obedecer del Parlamento de dos únicas maneras: comprándolo o a sablazos. Continúe usted General sus patrióticas gestiones. Agotado el primero de los medios, habrá que emplear el último».

Paradójicamente, toda acción revolucionaria cae en el vacío. La victoria o la justicia queda en manos de nadie, si el General Tequila consigue expulsar del gobierno a los Colacho y a sus colaboradores, el que sustituye a éstos es el «Presidente Palurdo». En conclusión y de acuerdo con el subtítulo que da a su obra teatral –farsa teatral en seis cuadros– el gobierno o los presidentes de las repúblicas americanas son finalmente una bufonada¹⁷.

Para Vallejo la crisis finalmente tiene su origen en la injerencia extranjera, puesto que la solución «depende de las grandes potencias», quienes a su vez propician el caudillismo al que tan abocado está el continente americano («¿Qué pasa en el Perú?»)¹⁸.

¿[...] el sistema en el que se apoyan las clases gobernantes en el Perú es un sistema de farsa, sin ningún contenido cívico y susceptible de hundirse al menor empujón? ¿El proletariado industrial naciente y el campesino pobre están actualmente en capacidad de volcar ese sistema? No lo creo. Sus movimientos no responden sino a una inquietud oscura, desprovista de toda conciencia de clase y de toda iniciación doctrinal de partido [...] Sin embargo, debe señalarse un hecho, un hecho de gran importancia como índice del porvenir; su agitación alcanza de día a día una violencia temible en medio del ritmo entrecortado y caótico, sobre el que crece¹⁹.

Finalmente en 1936, y a raíz de las recientes excavaciones en Perú, Vallejo experimenta un legítimo orgullo por el pasado incaico. Son tres artículos: «Recientes descubrimientos en el país de los incas» «Los andes y el Perú», y finalmente, tal vez el más destacado, «El hombre y Dios en la escultura incaica» (11 septiembre 1936). Este último ensayo enfatiza el gran desarrollo de la escultura y cómo esta se aproxima al hombre, en un proceso que culmina en una sociedad, la precolombina de tipo feudo-colectivista, aunque no comunista²⁰. Casi con toda seguridad este descubrimiento es un incentivo para escribir *La piedra cansada*, última de sus obras teatrales.

Pero Vallejo es no tanto un escritor marcado por la peruanidad, sino por la idea del ejercicio de la justicia que extiende también a Europa. Incluso llega a distinguir las tipologías de escritores no en virtud de su procedencia nacional, sino en virtud de su actuación en el entorno social: el revolucionario, el socialista y el bolchevique. Nacional. Su conferencia de 1939 (*El Mono Azul*, nº 4): «La responsabilidad del escritor», pronunciado en Valencia en el conocido Congreso de Escritores antifascistas, hermana a España con Perú y universaliza de este modo la causa de la justicia: Si Perú vive bajo el dominio de una dictadura, sanciona que: «La causa de la República española es la causa del Perú».

Innovación del lenguaje

Frente a esta serie de ensayos, signados por la objetividad y el análisis, la poesía de Vallejo se convierte en un objeto de experimentación que busca la expresividad más intensa en una marca de irrealidad. Su poesía es a la vez un arte del bien hablar pero un lenguaje

que se cuestiona y se pone en entredicho, de donde resulta un lenguaje dialéctico y como tal, paradójico.

El hombre que ignora a qué hora el 1 acaba de ser 1 y empieza a ser 2, que hasta dentro de la exactitud matemática carece de la inconquistable plenitud de la sabiduría ¿cómo podrá nunca alcanzar a fijar el sustantivo momento delincuente de un hecho, a través de una urdimbre de motivos de destino, dentro del engranaje que mueven a seres y cosas enfrente de cosas y seres²¹.

A través de sus definiciones en torno al arte se puede extraer la importancia que otorga a la palabra, materia esencial del poema como el color lo es de la pintura («La nueva poesía norteamericana», 1929). Su modo de operar funciona por yuxtaposición («El poema debe ser, pues, trabajado con simples palabras sueltas allegadas y ordenadas según la gama creadora del poeta»). La praxis poética llega a ser una labor de alquimia («La obra de arte y la vida del artista»), un laboratorio en el que fatalmente, a través de materias primas como la inquietud social y la propia inquietud personal se acrisola el poema. Tanto para Gutiérrez Girardot como para Yurkievich en Vallejo la lectura se ha de realizar en el centro mismo del texto. La renovación surge de la esencia de la palabra vulgar y corriente y se transforma en otro término que induce a la interrogación y por tanto a un lenguaje que esconde tras de sí el misterio y la magia: En «Electrones de la obra de arte» (*El arte y la revolución*²²) destaca el carácter intraducible de la poesía:

Todos sabemos que la poesía es intraducible. 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 («Electrones...», p. 69).

Este tono de Vallejo se establece en la epistemología del dolor, enlazado con el concepto de culpa y la dramática expulsión de un paraíso que para Vallejo será el de la infancia. Su nacer al mundo «un domingo de Ramos», como él señala «ya lejos para siempre de Belén», colabora a un concepto de la historia que diverge de la tradicional. Su propia historia requiere un lenguaje personal que caracteriza el hermetismo de Vallejo²³.

La historia inscrita en el tiempo, es un eterno retorno de lo mismo que cae finalmente en el nihilismo nietzscheano. Paradigmático de este eterno retorno es el poema II de *Trilce* en el que el tiempo se envuelve en un círculo, puesto que la E mayúscula que cierra retorna como mayúscula al comienzo:

«¿Qué se llama cuanto heriza nos?
Se llama Lomismo que padece
nombre nombre nombre
nombrE.

Para enfrentar esta crisis de la historia y de su propia historia, Vallejo elabora un lenguaje que se caracteriza por la contradicción, y que funciona mediante palabras yuxtapuestas, un efecto que contribuye a la formación de la paradoja, o la paranomasia («heriza»/herida).

La utilización de este lenguaje tan sumamente peculiar y connotado de Vallejo va a ser destacado, entre otros, por Jean Franco, quien señala que la novedad de la poética de *Trilce* reside, entre otros elementos, en el uso del calambur y la paranomasia que consigue hacer de cada poema una encrucijada de sentidos.

Aunque podríamos extraer múltiples caracteres derivados de la poética de Vallejo, he seleccionado la paradoja por su relación con la dialéctica que señala Jean Franco y que es el esqueleto estructural de la poética vallejana.

La paradoja es un término que juega entre la certeza y el engaño²⁴. Se disfraza con

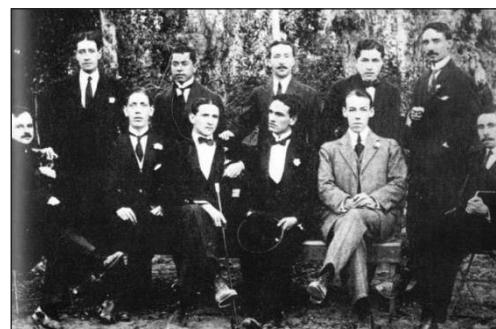


Foto de la Bohemia de Trujillo hacia 1916. Archivo familia Orrego Spelucín.



Casona de San Marcos 1920.

lamente a estos, pero ¿Quién afeita al barbero?), la *Paradoja del mentiroso*, un enunciado y su contrario, los tres enunciados falsos. El *sofisma*: argumento con apariencia de verdadero por el que se pretende convencer a otro de algo que es falso. *Falacia*: sofisma con que se engaña a alguien intencionadamente causándole daño. Pertenecen al rango de las contradicciones aparentes y binarias, frente al oxímoron, que constituye contradicción sólo manifiesta a través de las definiciones de sus términos, pero también binaria; mientras la metáfora se basa en contradicción encubierta bajo la disparidad de sus términos, disparidad que proviene de que el predicado no sea predicable del sujeto» (Romo Feito, *Retórica de la paradoja*, p. 27). RAE: DEFINICIÓN: parádoxos= fuera de lo común. El término paradoja se traduce por el significado de: más allá de lo creíble, pero también se refiere a una afirmación que parece falsa aunque en realidad es verdadera y viceversa.

21 «Muro Noroeste», *Escalas melografiadas*, en *Novelas y cuentos completos*, op. cit. p. 11.

22 *El arte y la revolución*, Barcelona, Laia, 1979, pp. 69-71.

23 Para Uzquiza el de *Trilce* es un lenguaje colérico frente a la poesía de su tiempo. J. I. Uzquiza, «Lírica, lenguaje y

sociedad en César Vallejo», *Anales de Literatura Hispánica* 28 (1999), p. 124.

24 La filosofía y la física contemporáneas se han prodigado en el estudio de paradojas, Tipos: «La paradoja del Barbero de Russell, o Dilema, que no puede elegir entre dos posibilidades (Yo afeito a quienes únicamente no se afeitan a sí mismos, y so-



25
Foucault al definir el enunciado señala que «es a la vez no visible y no oculto» (*La arqueología del saber*, México. Siglo XXI, 1987, p. 184). De su teoría se desprende sustancialmente que la paradoja es una creación humana que no responde al transcurso de la arqueología de las lenguas.

los ropajes de la incertidumbre, frustra la verdad conocida y trata de expresar otra realidad, una nueva realidad. Y en definitiva otra verdad y otra historia «ya lejos para siempre de Belén». La búsqueda de esta otra realidad en los principios de un lenguaje que Vallejo quiere que sea nuevo, y fundador de una poética, contribuye a que, de forma natural, la paradoja sea uno de los instrumentos retóricos más utilizados por el poeta.

El empleo de la paradoja a principios del siglo XX, además, se propaga en varios escritores porque contribuye a la muestra de una realidad que se percibe más compleja y menos adaptable

a los términos del racionalismo que habían producido el progreso. La paradoja ataca al razonamiento lógico. Esta indagación en la mente humana y la defensa del subconsciente desconocido le lleva a coincidir con las retóricas más utilizadas por el surrealismo.

Evolución de la paradoja

Uno de los elementos en los que mejor se reconoce la modernidad de Vallejo está en su utilización de los recursos paradójicos. La paradoja es una provocación como lo fue el discurso de la filosofía finisecular tipo Foucault²⁵ o Deleuze. Porque la paradoja revela la fisura por donde se escapa la verdad de la estadística y de las posibilidades, refuta el orden simétrico del funcionamiento mecánico de un gran reloj establecido por algunos teóricos como Laplace. Las doctrinas más contemporáneas de Heisenberg, que descolocan el universo en su principio de incertidumbre, instauran el universo caótico común a Vallejo y las Vanguardias. La paradoja es refutación del símbolo, pero al mismo tiempo, es un recurso utilizado por la mística —caracterizada por su simbolismo— para expresar lo inefable.

En el caso concreto de Vallejo, desde una poética simbolista propia del modernismo presente en *Heraldos Negros* evoluciona hacia una poética que podríamos calificar inicialmente de paradójica, como fórmula retórica y que concluye en una doble práctica o en un doble resultado: El sentido lúdico, que se confirma en el juego con el lenguaje y, sobre todo,

la conclusión de un pensamiento paradójico: la manifestación del absurdo. Solo ese absurdo no se llega a efectuar sino que cobra sentido en el poema «Masa», como consecuencia de su planteamiento sobre la responsabilidad del escritor, lo que comprobaremos al final de esta disertación.

De *Heraldos Negros* a *Trilce*:

Desde el primer poema constata la complejidad de la realidad. Un ejemplo nos lo ofrece el oxímoron: «De alguna fe adorable que el Destino blasfema». Sin embargo no siendo éste un poema esencialmente paradójico, nos presenta una paradoja de situación: la del poeta ante su destino que se caracteriza por la ignorancia del «No sé», orientado a la radical comprensión de la injusticia.

La ignorancia lleva a la paradoja del sentido —y del absurdo—. El tiempo que podría resolver la paradoja se complica como esa Araña, enorme «a quien impide/ el abdomen seguir a la cabeza», pues las múltiples alternativas de sus múltiples pies le impiden resolverse y dirigir su destino.

El no sé del primer poema como principio de la ignorancia se corresponde con el no saber de la araña, y establece en esa singular disyuntiva del no saber toda la fuerza del destino, más explícito en «La de a mil». La ignorancia de este bohemio dios, causa que la suerte del infinito, llegue a distribuirse de una forma imprecisa:

pero la suerte aquella que en sus manos
aporta, pregonando en alta voz.
como un pájaro cruel, irá a parar
adonde no lo sabe ni lo quiere
este bohemio dios

En «El pan nuestro» nuevamente el destino es manifestación de la ignorancia y se transforma en la paradoja de un concepto singular de alienación.

Todos mis huesos son ajenos;
yo tal vez los robé!
Yo vine a darme lo que acaso estuvo
asignado para otro

Establecidas las bases de la ignorancia que abarca desde la divinidad al hombre, esta ignorancia se manifiesta a través de la paradoja y sus retóricas afines. Porque en definitiva la

paradoja es una demostración de la ambigüedad con que se percibe un mundo indefinido. Su poética antitética y dialéctica es la sustancia sobre la que se construyen poemas como «Los anillos fatigados» («Hay ganas de.... No tener ganas, Señor»), o «Para el alma imposible de mi amada», donde la paranomasia se conjuga como parte esencial de una dialéctica del sujeto, no una dialéctica social («Quédate en la eterna/ nebulosa, ahí/ en la multicencia de un dulce noser»). Finalmente el no saber y el no ser se conjugan como verbos sinónimos en «Encaje de fiebre» («y en un temblor de fiebre, con los brazos cruzados, / mi ser recibe vaga visita del Noser/ Una mosca llorana ne los muebles cansados/ yo no sé qué leyenda fatal quiere verter»). La ignorancia que se atribuye al no saber, permite la nueva distribución del ser, la creación de un mundo diferente y nuevo, signado por la desubicación del tiempo y del espacio. Circunstancia que justifica el resto de las paradojas espacio-temporales que a partir de este momento se multiplican en la poética de Vallejo («Los pasos lejanos»: «Está ahora tan cerca;/ si hay algo en él de lejos, seré yo». O en «Espergesia»: «Bueno. Y que no me vaya/ sin llevar diciembres, / sin dejar eneros»).

La poética de *Trilce*, de acuerdo con Gonzalo Sobejano y Jean Franco es una poética del cuerpo²⁶, en la que yuxtapone como en un cuadro surrealista, el cuerpo humano fragmentado y la fragmentación del cuerpo animal («Cómo escotan las ballenas a palomas./ Cómo a su vez éstas dejan el pico / cubicado en tercera ala. /Cómo arzonamos, cara a monótonas ancás», X). Paradojas espaciales que se superponen a las sensoriales («Mas si se ha de sufrir de mito a mito,/y a hablarme llegas masticando hielo,/mastiquemos brasas,/ya no hay dónde bajar,/ya no hay dónde subir. XIX).

Pero tal vez el poema más significativo por su relación con la poética y la paradoja de Darío, fundada en el sufrimiento de sentirse vivir (ni mayor pesadumbre que la vida consciente), como señalaba Gutiérrez Girardot, es el poema XXXIV: «Y se acabó el diminutivo, para/ mi mayoría en el dolor sin fin / y nuestro haber nacido así sin causa». Una definitiva caída en el absurdo que puede adquirir rasgos espaciales («Y si así diéramos las narices/ en el absurdo,/nos cubriremos con el oro de no tener nada,/ y empollaremos el ala aún no nacida/ de la noche, hermana/ de esta ala huérfana del día, que a fuerza de ser una ya no es ala», XLVI).

La paradoja es en *Trilce* antítesis y absurdo, lenguaje desprovisto de sentido, que dice aparentemente por decir, por significar sin significado (LXV: «Así muerta inmortal»)

LXXIV: «Hubo un día tan rico el año pasado... !,Que ya ni sé qué hacer con él», LXXVII: «¿Hasta donde me alcanzará esta lluvia? / Temo me quede con algún flanco seco; /temo que ella se vaya temo que ella se vaya, sin haberme probado/en las sequías de increíbles cuerdas vocales,/por las que,/para dar armonía,/ hay siempre que subir ¡nunca bajar!;/¿No subimos acaso para abajo?/ Canta, lluvia, en la costa aún sin mar!»).

Poemas humanos

Sin embargo aunque aparentemente, por su «vanguardismo» sea *Trilce* el poemario que podría presentar con mayor frecuencia el discurso paradójico, es en los conocidos también como *Poemas en prosa* donde la utilización de la paradoja se convierte en una constante.

La primera gran injusticia que encuentra el poeta surge de su propio nacimiento en «El buen sentido»: la paradoja se viste de absurdo al no poder alcanzar jamás la edad de la madre, al controvertirse las normas establecidas, del tiempo climático (espacio) y del tiempo del reloj (ser). (Hay, madre, un sitio en el mundo, que se llama París. Un sitio muy grande y lejano y otra vez grande./Mi madre me ajusta el cuello del abrigo, *no porque empieza a nevar, sino para que empiece a nevar.*/La mujer de mi padre está enamorada de mí, *viniendo y avanzando de espaldas a mi nacimiento y de pecho a mi muerte/...../¿Qué*



Rectorado y Paraninfo de la Universidad Nacional de Trujillo.



Vista de Santiago de Chuco, ciudad natal de Vallejo.



Trujillo. Perú.

26

«Para Vallejo el nuevo hombre y la nueva poesía no pueden producirse sin una transformación radical y casi biológica del ser humano». Jean Franco, *op. cit.*, 10.

Refutación de la paradoja,
La dialéctica poética y social de
César Vallejo

ROCÍO OVIEDO



Plaza de Armas de Trujillo.



Ex-Hotel El Arco, casa donde vivió Vallejo en Trujillo.

falta hará mi mocedad, si siempre seré su hijo? ¿Por qué las madres se duelen de hallar envejecidos a sus hijos, *si jamás la edad de ellos alcanzará a la de ellas?*²⁷).

Los ejemplos de situaciones paradójicas e imposibles se multiplican: «Murió mi eternidad y estoy velándola», «La violencia de las horas» o en «Voy a hablar de la Esperanza», un poema en el que la injusticia del dolor es mayor al no tener edad, ni tiempo (le falta espalda para anochecer) ni espacio, ni luz o sombra. Como indicó Gutiérrez Girardot, la gratuidad del dolor de Vallejo es el punto en el que inflexiona el lenguaje y se transforma.

Yo creía hasta ahora que todas las cosas del universo eran, inevitablemente, padres o hijos. Pero he aquí que mi dolor de hoy no es padre ni es hijo. Le falta espalda para anochecer, tanto como le sobra pecho para amanecer y si lo pusiesen en la estancia oscura, no daría luz y si lo pusiesen en una estancia luminosa, no echaría sombra. Hoy sufro suceda lo que suceda. Hoy sufro solamente.

Paulatinamente esta estructura paradójica del sujeto se transforma en poemas como «Los nueve monstruos» en un sentimiento universal, por la coincidencia en el dolor:

Jamás, señor ministro de salud, fue la salud
más mortal
y la migraña extrajo tanta frente de la frente!
Y el mueble tuvo en su cajón, dolor,
el corazón, en su cajón, dolor,
la lagartija, en su cajón, dolor.

Coincide, pues, Vallejo, en la valoración del dolor, con Walter Benjamin, quien lo contempla como fuente de reflexión para el sujeto y las sociedades: «¿Qué sería una felicidad que no se midiera por el inmenso dolor de lo existente? Porque el curso está trastornado. El que se adapta cuidadosamente a él, por lo mismo se hace partícipe de la locura, mientras

que sólo el excéntrico puede mantenerse firme y poner algún freno al desvarío. Sólo él podría reflexionar sobre la apariencia del infortunio, sobre la 'irrealidad de la desesperación' y darse cuenta no solamente de que aún vive, sino además de que aún existe la vida»²⁸.

Sin embargo, al enfrentar sus convicciones religiosas o sociales, la paradoja se transforma en ironía como se puede observar en «Una mujer de senos apacibles», «En el momento en que el tenista» o «Lomos de las sagradas escrituras». Ambos recursos retóricos coinciden en un aspecto: llevan al juego terminológico y al absurdo:

En el momento en que el tenista lanza magistralmente su bala, le posee una inocencia totalmente animal;
en el momento
en que el filósofo sorprende una nueva verdad
es una bestia completa.
Anatole France afirmaba
que el sentimiento religioso
es la función de un órgano especial del cuerpo humano
hasta ahora ignorado y se podría
decir también, entonces
que, en el momento exacto en que un tal órgano
funciona plenamente,
tan puro de malicia está el creyente,
que se diría casi un vegetal.
Oh alma! ¡Oh pensamiento! ¡Oh Marx! ¡Oh Feuerbach!

Si la paradoja es la constante en los llamados *Poemas en prosa*, no surge con igual frecuencia en *Poemas humanos*. Aquí se espacia, aunque no desaparece, y podemos observar su aparición en los expresivos versos de «Sombrero abrigo guantes» o en «Epístola a los transeúntes» («Reanudo mi día de conejo/ mi noche de elefante en descanso»).

El juego con el discurso de la mística, el siempre, siempre, siempre teresiano se convierte en discurso paradójico al contraponerse en antítesis a jamás. El dolor resurge con fuerza inusitada ante la posibilidad de la muerte y nuevamente resuelve su expresividad en un discurso paradójico («Hoy me gusta la vida mucho menos»)

¡Tanta vida y jamás!
¡Tantos años y siempre mis semanas!...

El espacio que se trata de consolidar y apresar es, consecuentemente, el del cuerpo humano abocado a la destrucción de la vida. Lo mínimo y lo pequeño son indicios de que

27
Las cursivas son mías, como se puede advertir es en el segundo párrafo de la proposición, distribuido armónicamente, donde se produce la paradoja.

28
Recogidas en *Mínima Moralía*, II de Adorno, Madrid, Akal, 2004.

realmente se está en la existencia («Me gusta la vida enormemente/ pero, desde luego,/con mi muerte querida y mi café»):

y diciendo:

Es un ojo éste; una frente ésta, aquélla... Y repitiendo:

¡Tánta vida y jamás me falla la tonada!

¡Tántos años y siempre, siempre, siempre!

Vallejo en los años de París es un sujeto marcado por la incertidumbre económica, social y personal. La palabra, el verbo del poeta se contagia también de esta interrogante y da lugar a uno de los poemas más claramente paradójicos, dividido entre dos tensiones: la aspiración del poeta y la trágica e irónica realidad en poemas como «Intensidad y altura»:

Quiero escribir, pero me sale espuma,
quiero decir muchísimo y me atollo;
no hay cifra hablada que no sea suma,
no hay pirámide escrita, sin cogollo.

Quiero escribir, pero me siento puma;
quiero laurearme, pero me encebollo.
No hay voz hablada, que no llegue a bruma,
no hay dios ni hijo de dios, sin desarrollo.

El hombre es para Vallejo un ser esencialmente dialéctico: tensado entre la tesis y la antítesis, ha perdido su nivel de analogía, se encuentra en un mundo en que la palabra no reconoce su referente y la mimesis aristotélica se convierte en una utopía sobre la que no cabe siquiera discutir, mientras la dialéctica es el dominio de la diégesis. Le angustia la vaciedad de la palabra poética, un nihilismo de la palabra que era paradigmático desde el primer poema de *Trilce*. En su ensayo «Duelo entre dos literaturas» afirma: «El verbo está vacío [...] Nadie dice nada [...] El vocablo del individuo para la colectividad se ha quedado trunco y aplastado en la boca individual».²⁹

Esta afirmación tiene su reflejo en el paradigmático poema «¡Y si después de tantas palabras», resumen de la sustancia poética que, como se ha ido analizando, construye el discurso paradójico: la ignorancia establecida ahora no ya en el no sé, sino en el condicional, «si...», que indica la ambigüedad de lo probable; en segundo lugar, la disyuntiva vida/muerte y la interrogación sobre la existencia; en tercer lugar, el dolor y la corporeidad como confirmación de la vida, si bien ya no por

la fragmentación corporal, sino por el rastro que el sujeto deja en la existencia, un deseo de perdurar en las posibles huellas que deja el ser, una herencia banal que no confirma lo perdurable.

Y si después de tantas palabras
no sobrevive la palabra!
¡Si después de las alas de los pájaros,
no sobrevive el pájaro parado!
¡Más valdría, en verdad,
que se lo coman todo y acabemos!
¡Haber nacido para vivir de nuestra muerte!

.....
¡Y si después de tanta historia, sucumbimos,
no ya de eternidad,
sino de esas cosas sencillas, como estar
en la casa o ponerse a cavar!
¡Y si luego encontramos,
de buenas a primeras, que vivimos,
a juzgar por la altura de los astros,
por el peine y las manchas del pañuelo!
¡Más valdría, en verdad,
que se lo coman todo, desde luego!
Se dirá que tenemos
en uno de los ojos mucha pena
y también en el otro, mucha pena
y en los dos, cuando miran, mucha pena...

Entonces... ¡Claro!... Entonces... ¡ni palabra!

Este poema construido sobre la relación muerte/ palabra/ perduración, y la existencia paradójica, angustiosa y terriblemente paradójica del hombre, permite establecer un paralelismo con el poema «Masa», con el que vamos a concluir.

España aparta de mí este cáliz representa una inflexión en la poética de Vallejo. La guerra del 36 sitúa en primera línea el concepto de revolución, cuya definición se ha analizado al comienzo, y por primera vez el poeta auspicia una esperanza. El valor positivo del heroísmo y la justicia llega a tener un sentido que rompe cualquier estructura paradójica. Confirma Jean Franco que al estallar la guerra del 36 consideró la posibilidad de una nueva escritura hecha por el sacrificio colectivo en el libro de la humanidad. Esta situación nueva no transforma la idea ética de Vallejo, que sigue percibiendo el cristianismo no como una religión sino como una conducta, pero sí cambia su esperanza en el mundo y en la palabra poética.

La búsqueda de la justicia es un carácter que confiere unidad a toda la poética de



Tumba de César Vallejo. Imagen cedida por el Instituto de Estudios Vallejanos. IDEV (Filial Utah-EE.UU.)



César Vallejo y su esposa Georgette Philippart.

29
«Duelo entre dos literaturas»,
El arte y la revolución, op. cit.,
p. 95.



Casa de César Vallejo en Santiago de Chuco. Archivo Carlos Lezama.



Casa de César Vallejo en Santiago de Chuco-La Libertad.

Vallejo. Una idea de justicia que, como él mismo indica en *El arte y la revolución*, «es la única capaz de armonizar el lenguaje y el hombre mismo» y a la que califica de «gran aclaradora, la gran coordinadora de intereses»³⁰. La lucha por la justicia desde el ámbito social se explicita a través de la antítesis, la lucha de contrarios, la dialéctica. La lucha es doble. Contra sí mismo y contra el otro. La solución a la dialéctica se encuentra en la Revolución. Y es en este punto donde por primera vez coincide pensamiento político y práctica poética, como confirma en distintos poemas de *España aparta de mí este cáliz*, en los que se impide la paradoja y permite un mundo de afirmaciones

(como en los dedicados a Ramón Collar y Pedro Rojas).

En el poema «Y si después de tantas palabras» (*Poemas humanos*), la cantidad de palabras no supone la supervivencia de la palabra. Es más: el condicional facilita la aparición de la paradoja. Sin embargo, en el poema «Masa» la cantidad es, precisamente, el sujeto que logra la resurrección. Coincidencias entre ambos poemas se encuentran también en la selección de una gramática construida sobre la frase negativa: En la primera se repite: no sobrevive, en «Masa», la contraria: no mueras.

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;
incorpórase lentamente,
abrazó al primer hombre; echóse a andar.

La futilidad de las acciones en el primer poema se contrarresta por la calidad heroica del combatiente, salvador de la humanidad y salvado por ella. Ha logrado una función, una labor en la existencia. La cantidad de hombres, esa masa significativamente material desde el título, unidos en la armonización del amor que rompe la dialéctica, consigue la resurrección.

La sustitución de la fuerza del trabajo como mercancía por el amor, logra la «maravilla» utópica de la resurrección. De algún modo anticipa la escuela de Frankfurt, que evoluciona desde la teoría crítica al desengaño de la razón. El amor, el sentimiento menos «razonable», entra en acción como liberación del fatum o del destino que se encontraba en *Heraldos negros* y elimina la ignorancia del «no saber/no ser». Para Eric Fromm: «Tener fe en la posibilidad del amor como un fenómeno social y no sólo excepcional e individual, es tener una fe racional basada en la comprensión de la naturaleza misma del hombre»³¹.

Es el amor, la confraternidad de los países, a la que se refería en el congreso de escritores, como hemos visto al comienzo, lo que le lleva finalmente al mayor logro en este paradigmático poema: dar la vida. La paradoja desaparece y la dialéctica se transforma en utopía. Volvemos también al principio. El compromiso del escritor hace de Vallejo no solo la voz más auténtica de la poesía peruana, la palabra del maestro, sino también un escritor consciente de su función y del valor de su propia poesía. La palabra transformada por la revolución es al mismo tiempo el combatiente y el legado que deja al futuro.

En el discurso pronunciado en el Congreso de Escritores antifascistas y publicado en el *Mono Azul* afirma:

Dadme un punto de apoyo, la palabra justa y el asunto justo y moveré el mundo. A nosotros que poseemos ese punto de apoyo, nuestra pluma, nos toca, pues, mover el mundo con esta arma.

30
Ibid., p. 95.

31
El arte de amar, Barcelona, Paidós, 2000.