



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

Referencia bibliográfica

González Montes, A. (1999). *Escalas de Vallejo. Tradición y experimentación narrativas* [Tesis para optar el Grado Académico de Magíster en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Posgrado.

REPOSITORIO DIGITAL DE TESIS
DE LA BIBLIOTECA DE LETRAS
DE LA UNMSM

Título: Escalas de Vallejo. Tradición y experimentación narrativas

Autor: Antonio Raúl González Montes

Año: 1999

Lugar de publicación: Lima, Perú

Tipo de tesis: Maestría

Palabras claves: César Vallejo, vanguardia, modernismo, narrativa.

Referencia en APA 7ma. ed. González Montes, A. (1999). *Escalas de Vallejo. Tradición y experimentación narrativas* [Tesis para optar el Grado Académico de Magíster en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Posgrado.

Resumen

La tesis surge debido al poco abordaje que tiene la narrativa de César Vallejo, en específico, su primer libro de estampas y cuentos *Escalas* (1923). El investigador propone que el libro analizado es una obra narrativa singular porque relativiza el concepto de narratividad convencional, lo cual obedece a su ubicación en un periodo de cambio. La hipótesis específica plantea que dicha tensión se percibe en la propia estructura del libro, siendo la primera sección (Cuneiformes) conformada por cuentos de corte experimental, mientras que la segunda sección (Coro de vientos) está conformada por cuentos de un corte más tradicional.

Palabras Clave: César Vallejo, vanguardia, modernismo, narrativa.



UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

Universidad del Perú, DECANA DE AMÉRICA

ESCUELA DE POST - GRADO

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

UNIDAD DE POST - GRADO



ESCALAS DE VALLEJO. TRADICIÓN Y EXPERIMENTACIÓN
NARRATIVAS

TESIS

PRESENTADA POR EL LICENCIADO
ANTONIO RAÚL GONZÁLEZ MONTES

PARA OPTAR EL GRADO ACADÉMICO DE MAGÍSTER EN
LITERATURA PERUANA Y LATINOAMERICANA

LIMA - 1999



ÍNDICE

| | |
|--|--------|
| ÍNDICE | 3 |
| DEDICATORIA | 9 |
| INTRODUCCIÓN | 11 |
| CAPÍTULO I | 16 |
| ESCALAS Y LA OBRA LITERARIA DE CÉSAR VALLEJO | 16 |
| I.1. LA OBRA NARRATIVA Y ESCALAS | 16 |
| I.1.1. LA OBRA EN PROSA ANTERIOR A ESCALAS | 18 |
| I.1. 2. LA OBRA NARRATIVA PRÓXIMA A ESCALAS | 19 |
| I.1. 3. LA OBRA NARRATIVA POSTERIOR A ESCALAS | 21 |
| I.1.3.1. LA OBRA NARRATIVA EDITADA EN VIDA DEL AUTOR | 22 |
| I.1.3.1.1. “SABIDURÍA” Y LA REVISTA AMAUTA DE MARIÁTEGUI | 22 |
| I.1.3.1.2. EL TUNGSTENO Y LA NOVELA PROLETARIA | 25 |
| I.1.3.2. LA OBRA NARRATIVA INÉDITA Y PÓSTUMA | 28 |
| I.1.3.2.1. HACIA EL REINO DE LOS SCIRIS | 29 |
| I.1.3.2.2. PACO YUNQUE | 30 |
| I.1.3.2.3. LOS OTROS CUENTOS INÉDITOS | 32 |
| I.1.3.2.4. EL CASO DE CONTRA EL SECRETO PROFESIONAL | 35 |
| I.2. LA OBRA POÉTICA Y ESCALAS | 38 |
| I.2.1. LA POESÍA ANTERIOR A ESCALAS | 39 |
| I.2.1.1. LOS POEMAS DE REVISTAS Y PERIÓDICOS | 39 |
| I.2.1.1.1. POEMAS EN CULTURA INFANTIL (1913-1917) | 39 |
| I.2.1.1.2. POEMAS EN PERIÓDICOS: LA REFORMA (1915-1917) Y LA | |
| INDUSTRIA (1916-1917) | 40 |
| I.2.1.2. LOS HERALDOS NEGROS | 41 |
| I.2.2. LA POESÍA PRÓXIMA A ESCALAS: TRILCE | 45 |
| I.2.2.1. TRILCE Y ESCALAS | 46 |
| I.2.3. LA POESÍA POSTERIOR A ESCALAS | 48 |
| I.2.3.1. POEMAS HUMANOS | 50 |
| I.3. LA OBRA PERIODÍSTICA Y ENSAYÍSTICA | 52 |
| I.3.1. LOS TEXTOS PERUANOS | 53 |
| I.3.2. LAS CRÓNICAS DESDE EUROPA | 55 |
| CAPITULO II | 60 |
| LA CRITICA LITERARIA FRENTE A ESCALAS | 60 |
| II.1. VALLEJO ANTE LA CRÍTICA LITERARIA | 60 |
| II.2. LA CRÍTICA PRÓXIMA A LA APARICIÓN DE ESCALAS | 67 |
| II.2.1 EL CUENTO PERUANO EN LAS PRIMERAS DÉCADAS DEL | |
| SIGLO XX | 69 |
| II.2.2 LA CRITICA LITERARIA EN LAS PRIMERAS DÉCADAS DEL | |
| SIGLO XX | 71 |
| II.3. LA CRITICA POSTERIOR: SUBORDINACIÓN A LA POESÍA .. | 75 |





| | | |
|-----------------|--|-----|
| II.3.1. | TEXTOS DE ESCALAS EN ANTOLOGÍAS Y ESTUDIOS SOBRE EL CUENTO PERUANO..... | 77 |
| II.3.1.1. | LA ANTOLOGÍA DE ARMANDO BAZÁN (1942)..... | 77 |
| II.3.1.2. | APRECIACIONES CRITICAS DE LUIS MONGUIÓ (1952) SOBRE ESCALAS..... | 78 |
| II.3.1.3. | LA NARRACIÓN EN EL PERÚ (1956) DE ALBERTO ESCOBAR..... | 80 |
| II.3.1.4. | LA ANTOLOGÍA DE ESTUARDO NÚÑEZ (1963)..... | 82 |
| II.3.1.5. | LAS MÚLTIPLES CONTRIBUCIONES BIOGRÁFICO-CRÍTICAS DE JUAN ESPEJO ASTURRIZAGA (1965) (1989)..... | 82 |
| II.3.1.6. | LA ANTOLOGÍA DE FRANCISCO CARRILLO (1966)..... | 86 |
| II.3.2. | LA APARICIÓN DE NOVELAS Y CUENTOS COMPLETOS (1967)..... | 87 |
| II.3.2.1. | LA RECENSIÓN DE ANTONIO CORNEJO POLAR A LA EDICIÓN DE NOVELAS Y CUENTOS COMPLETOS (1967).... | 88 |
| II.3.2.2. | ANDRÉ COYNÉ: RECENSIÓN (1967) Y OBRA SOBRE VALLEJO (1968)..... | 92 |
| II.4. | LA CRÍTICA RECIENTE: AUTONOMÍA E INTERTEXTUALIDAD..... | 97 |
| II.4.1. | EL APOORTE EXEGÉTICO DE EDUARDO NEALE-SILVA (1987)..... | 99 |
| II.4.1.1. | DEFINICIÓN DE TÉRMINOS..... | 100 |
| II.4.1.1.1. | DIFERENCIA ENTRE "POEMA" Y "POEMA EN PROSA"..... | 102 |
| II.4.1.1.2. | DIFERENCIA ENTRE RELATO Y CUENTO..... | 103 |
| II.4.1.1.3. | EL CONCEPTO DE ENSAYO..... | 104 |
| II.4.1.1.4. | EL CONCEPTO DE ESTAMPA..... | 106 |
| II.4.1.2. | "EL POETA Y SU ÉPOCA"..... | 107 |
| II.4.1.3. | "EL CUENTO VALLEJIANO EN ESCORZO"..... | 109 |
| II.4.1.3.1. | "EL CUENTO TRADICIONAL"..... | 110 |
| II.4.1.3.2. | "EL CUENTO VANGUARDISTA"..... | 111 |
| II.4.1.3.2.1. | LOS NUEVOS TEMAS EN EL CUENTO VANGUARDISTA.... | 112 |
| II.4.1.3.2.1.1. | EL "PERSONAJE" VANGUARDISTA..... | 113 |
| II.4.1.3.2.1.2. | LA CIRCUNSTANCIA HUMANA FUSIÓN DE ANTÍTESIS..... | 114 |
| II.4.1.3.2.1.3. | LA REALIDAD FÍSICA, EL ESPACIO Y EL TIEMPO..... | 114 |
| II.4.1.3.2.1.4. | EL SUBCONSCIENTE, LO ONÍRICO Y LO SEXUAL..... | 115 |
| II.4.1.3.2.1.5. | LA NATURALEZA Y EL DESTINO DEL HOMBRE..... | 116 |
| II.4.1.3.2.2. | LAS NUEVAS TÉCNICAS EN EL CUENTO VANGUARDISTA..... | 117 |
| II.4.1.3.2.2.1. | LA INFLUENCIA DEL CINE..... | 118 |
| II.4.1.3.2.2.2. | LOS NARRADORES..... | 119 |
| II.4.1.3.2.2.3. | RITMO Y LENGUAJE..... | 120 |
| II.4.1.3.3. | "RASGOS DISTINTIVOS DE LA CUENTÍSTICA VALLEJIANA"..... | 121 |
| II.4.1.4. | LAS OTRAS PARTES DEL LIBRO DE NEALE-SILVA..... | 123 |
| II.4.2. | EL "BOOM" CRÍTICO DE ESCALAS (1988-1994)..... | 124 |



| | | |
|---------------------------|---|------------|
| II.4.2.1. | LOS APORTES INTERPRETATIVOS DE TRINIDAD BARRERA (1988)..... | 125 |
| II.4.2.2. | LA LECTURA CRÍTICA DE SONIA MATTALIA (1988)..... | 127 |
| II.4.2.2.1. | LA VANGUARDIA HISPANOAMERICANA: TENDENCIAS Y CARACTERÍSTICAS..... | 128 |
| II.4.2.2.2. | ANÁLISIS DEL TÍTULO Y DE LOS TEXTOS DE ESCALAS..... | 129 |
| II.4.2.3. | LA VISIÓN CRÍTICA DE C. E. ZAVALA (1988)..... | 131 |
| II.4.2.4. | LA ANTOLOGÍA DEL CUENTO PERUANO (1990) DE RICARDO GONZÁLEZ VIGIL..... | 133 |
| II.4.2.5. | LA TESIS DE KIM KYUNG BUM: EL NARRADOR VALLEJO: ALINEACIÓN Y SOLIDARIDAD (1990)..... | 136 |
| II.4.2.6. | LA TESIS DE FISHER, JEFFREY CHARLES, PH. D.: THE PROSE FICTION OF CESAR VALLEJO AND VICENTE HUIDOBRO(1991)..... | 138 |
| II.4.2.6.1 | LA CONCEPCIÓN CRÍTICA DE J. FISHER..... | 140 |
| II.4.2.7. | EL PRÓLOGO DE RICARDO GONZÁLEZ VIGIL A LA EDICIÓN DE ESCALAS (1992)..... | 141 |
| II.4.2.8. | TRES APORTES DEL AUTOR DE ESTA TESIS SOBRE LA NARRATIVA DE CÉSAR VALLEJO (1992), (1994)..... | 144 |
| II.4.2.9. | IRMTRUD KÖNIG: UNA LECTURA MESTIZA DE ESCALAS MELOGRAFIADAS (1994)..... | 146 |
| II.4.2.10. | E. CASTAÑEDA: LAS RELACIONES DE GÉNERO EN DOS LIBROS DE CÉSAR VALLEJO (1994)..... | 147 |
| CAPÍTULO III | | 151 |
| EXÉGESIS DE ESCALAS..... | | 151 |
| III.1. | LA PROBLEMÁTICA DE LAS EDICIONES..... | 151 |
| III.1.1. | LA EDICIÓN PRÍNCIPE DE 1923..... | 151 |
| III.1.2. | LA EDICIÓN DE NOVELAS Y CUENTOS COMPLETOS (1967: LA EDICIÓN; 1970: 2ª EDICIÓN)..... | 152 |
| III.1.3. | EL DESCUBRIMIENTO DE COUFFON (1988) Y LA “NUEVA VERSIÓN” DE ESCALAS MELOGRAFIADAS(1994)..... | 153 |
| III.1.3.1. | DESCRIPCIÓN DE LA EDICIÓN DE ESCALAS (1994) DE CLAUDE COUFFON..... | 156 |
| III.2. | NUESTRO ANÁLISIS DE ESCALAS..... | 159 |
| III.2.1. | ANÁLISIS DE CUNEIFORMES..... | 160 |
| III.2.1.1. | ANÁLISIS DE “MURO NOROESTE” (MNO)..... | 160 |
| III.2.1.1.1. | EL NARRADOR (PUNTO DE VISTA ESPACIAL)..... | 160 |
| III.2.1.1.2. | EL NARRADOR (PUNTO DE VISTA TEMPORAL..... | 163 |
| III.2.1.1.3. | EL NIVEL DE REALIDAD..... | 165 |
| III.2.1.1.4. | ESTRUCTURA DISCURSIVA..... | 167 |
| III.2.1.1.4.1. | EL RELATO INICIAL..... | 168 |
| III.2.1.1.4.2. | EL PÁRRAFO PUENTE..... | 169 |
| III.2.1.1.4.3. | EL DISCURSO ENSAYÍSTICO..... | 170 |
| III.2.1.1.5. | EL GÉNERO O LA ESPECIE DE MNO..... | 171 |
| III.2.1.1.6. | LA CONCEPCIÓN VALLEJIANA DE LA JUSTICIA..... | 173 |



| | | |
|----------------|--|-----|
| III.2.1.2. | ANÁLISIS DE MURO ANTÁRTICO (MA)..... | 173 |
| III.2.1.2.1. | EL NARRADOR (PUNTO DE VISTA ESPACIAL)..... | 173 |
| III.2.1.2.2. | EL NARRADOR (PUNTO DE VISTA TEMPORAL)..... | 175 |
| III.2.1.2.3. | EL NIVEL DE REALIDAD..... | 177 |
| III.2.1.2.4. | ESTRUCTURA DISCURSIVA..... | 179 |
| III.2.1.2.4.1. | EL RELATO DE LOS SUEÑOS..... | 180 |
| III.2.1.2.4.2. | EL DISCURSO LÍRICO DIRIGIDO A LA HERMANA AMADA | 182 |
| III.2.1.5. | EL GÉNERO O LA ESPECIE DE MA..... | 184 |
| III.2.1.2.6. | LA CONCEPCIÓN AMOROSO-ERÓTICO EN MA..... | 186 |
| III.2.1.3. | ANÁLISIS DE MURO ESTE (ME)..... | 188 |
| III.2.1.3.1. | EL NARRADOR (PUNTO DE VISTA ESPACIAL)..... | 188 |
| III.2.1.3.2. | EL NARRADOR (PUNTO DE VISTA TEMPORAL)..... | 189 |
| III.2.1.3.3. | EL NIVEL DE REALIDAD..... | 192 |
| III.2.1.3.4. | ESTRUCTURA DISCURSIVA..... | 196 |
| III.2.1.3.4.1. | LA SECUENCIA-MARCO..... | 197 |
| III.2.1.3.4.2. | LA SECUENCIA INTERNA..... | 198 |
| III.2.1.3.5 | EL GÉNERO O LA ESPECIE DE ME..... | 199 |
| III.2.1.3.6. | ALGUNOS TEMAS EN ME..... | 200 |
| III.2.1.4. | ANÁLISIS DE MURO DOBLEANCHO (MDA)..... | 201 |
| III.2.1.4.1. | EL NARRADOR (PUNTO DE VISTA ESPACIAL)..... | 201 |
| III.2.1.4.2. | EL NARRADOR (PUNTO DE VISTA TEMPORAL)..... | 204 |
| III.2.1.4.3. | EL NIVEL DE REALIDAD..... | 206 |
| III.2.1.4.4. | ESTRUCTURA DISCURSIVA..... | 208 |
| III.2.1.4.5. | EL GÉNERO O ESPECIE DE MDA..... | 209 |
| III.2.1.4.6. | LA CONCEPCIÓN DE LA JUSTICIA EN MDA..... | 211 |
| III.2.1.5. | ANÁLISIS DE ALFÉIZAR (ALF)..... | 213 |
| III.2.1.5.1 | EL NARRADOR (PUNTO DE VISTA ESPACIAL)..... | 213 |
| III.2.1.5.2. | EL NARRADOR (PUNTO DE VISTA TEMPORAL)..... | 215 |
| III.2.1.5.3. | EL NIVEL DE REALIDAD..... | 216 |
| III.2.1.5.4. | ESTRUCTURA DISCURSIVA..... | 217 |
| III.2.1.5.5. | EL GÉNERO O LA ESPECIE DE ALF..... | 218 |
| III.2.1.5.6. | LA ORFANDAD DEL NARRADOR Y LA RECUPERACIÓN DEL PASADO FAMILIAR..... | 220 |
| III.2.1.6. | ANÁLISIS DE MURO OCCIDENTAL (MO)..... | 221 |
| III.2.1.6.1. | UN TEXTO SINGULAR..... | 221 |
| III.2.2. | ANÁLISIS DE CORO DE VIENTOS..... | 222 |
| III.2.2.1. | ANÁLISIS DE MÁS ALLÁ DE LA VIDA Y LA MUERTE (MADLVYLM)..... | 223 |
| III.2.2.1.1. | EL NARRADOR (PUNTO DE VISTA ESPACIAL)..... | 223 |
| III.2.2.1.2. | EL NARRADOR (PUNTO DE VISTA TEMPORAL)..... | 225 |
| III.2.2.1.3. | EL NIVEL DE REALIDAD..... | 227 |
| III.2.2.1.4. | ESTRUCTURA DISCURSIVA..... | 229 |
| III.2.2.1.4.1. | EL "PROSEMA"..... | 229 |
| III.2.2.1.4.2. | EL RELATO..... | 230 |
| III.2.2.1.5. | EL GÉNERO O LA ESPECIE DE MADLVYLM..... | 235 |



| | | |
|----------------|---|-----|
| III.2.2.1.6. | ALGUNOS TEMAS EN <i>MADLVYLM</i> (LA VIDA Y LA MUERTE, LA ORFANDAD, EL MISTERIO)..... | 236 |
| III.2.2.2. | ANÁLISIS DE <i>LIBERACIÓN</i> (<i>LIB</i>)..... | 237 |
| III.2.2.2.1. | EL NARRADOR (PUNTO DE VISTA ESPACIAL)..... | 238 |
| III.2.2.2.2. | EL NARRADOR (PUNTO DE VISTA TEMPORAL)..... | 240 |
| III.2.2.2.3. | EL NIVEL DE REALIDAD..... | 242 |
| III.2.2.2.4. | ESTRUCTURA DISCURSIVA..... | 243 |
| III.2.2.2.4.1. | EL NARRADOR PRINCIPAL..... | 243 |
| III.2.2.2.4.2. | EL RELATO DE SOLÍS..... | 244 |
| III.2.2.2.5. | EL GÉNERO O LA ESPECIE DE <i>LIB</i> | 246 |
| III.2.2.2.6. | ALGUNOS TEMAS EN <i>LIB</i> | 249 |
| III.2.2.3. | ANÁLISIS DE <i>EL UNIGÉNITO</i> (<i>EL UNI</i>)..... | 252 |
| III.2.2.3.1. | EL NARRADOR (PUNTO DE VISTA ESPACIAL)..... | 252 |
| III.2.2.3.2. | EL NARRADOR (PUNTO DE VISTA TEMPORAL)..... | 254 |
| III.2.2.3.3. | EL NIVEL DE REALIDAD..... | 256 |
| III.2.2.3.4. | ESTRUCTURA DISCURSIVA..... | 258 |
| III.2.2.3.4.1. | LA HISTORIA AMOROSA DE MARCOS Y NÉRIDA..... | 259 |
| III.2.2.3.4.2. | WOLCOT Y EL NIÑO MISTERIOSO..... | 260 |
| III.2.2.3.5. | EL GENERO O LA ESPECIE DE <i>EL UNI</i> | 261 |
| III.2.2.3.6. | ALGUNOS TEMAS EN <i>EL UNI</i> | 262 |
| III.2.2.4 | ANÁLISIS DE <i>LOS CAYNAS</i> (<i>L.CAY</i>)..... | 264 |
| III.2.2.4.1. | EL NARRADOR (PUNTO DE VISTA ESPACIAL)..... | 265 |
| III.2.2.4.2. | EL NARRADOR (PUNTO DE VISTA TEMPORAL)..... | 267 |
| III.2.2.4.3. | EL NIVEL DE REALIDAD..... | 269 |
| III.2.2.4.4. | ESTRUCTURA DISCURSIVA..... | 271 |
| III.2.2.4.4.1. | EL RELATO DEL PRIMO DE URQUIZO..... | 272 |
| III.2.2.4.4.2. | EL RELATO DEL NARRADOR RACIONAL..... | 273 |
| III.2.2.4.5. | EL GENERO O LA ESPECIE DE <i>L.CAY</i> | 274 |
| III.2.2.4.6. | ALGUNOS TEMAS EN <i>L.CAY</i> | 275 |
| III.2.2.5. | ANÁLISIS DE <i>MIRTHO</i> (<i>MIR</i>)..... | 277 |
| III.2.2.5.1. | EL NARRADOR (PUNTO DE VISTA ESPACIAL)..... | 278 |
| III.2.2.5.2. | EL NARRADOR (PUNTO DE VISTA TEMPORAL)..... | 280 |
| III.2.2.5.3. | EL NIVEL DE REALIDAD..... | 282 |
| III.2.2.5.4. | ESTRUCTURA DISCURSIVA..... | 284 |
| III.2.2.5.5. | EL GENERO O LA ESPECIE DE <i>MIR</i> | 285 |
| III.2.2.5.6. | ALGUNOS TEMAS EN <i>MIR</i> | 285 |
| III.2.2.6. | ANALISIS DE <i>CERA</i> (<i>CE</i>)..... | 287 |
| III.2.2.6.1. | EL NARRADOR (PUNTO DE VISTA ESPACIAL)..... | 287 |
| III.2.2.6.2. | EL NARRADOR (PUNTO DE VISTA TEMPORAL)..... | 289 |
| III.2.2.6.3. | EL NIVEL DE REALIDAD..... | 290 |
| III.2.2.6.4. | ESTRUCTURA DISCURSIVA..... | 291 |
| III.2.2.6.5. | EL GÉNERO O LA ESPECIE DE <i>CE</i> | 294 |
| III.2.2.6.6. | ALGUNOS TEMAS EN <i>CE</i> | 294 |
| III.3. | ADDENDA..... | 296 |

IV.CONCLUSIONES..... 298

300

300

300

300

301



V.BIBLIOGRAFÍA.....

- V.1. OBRAS DE CÉSAR VALLEJO.....
- V.1.1. NARRATIVA.....
- V.1.2. POESÍA.....
- V.1.3. PERIODISMO.....
- V.2. SOBRE CÉSAR VALLEJO.....





A

Lula, mi esposa

In Memoriam

Ximena, mi hija



INTRODUCCIÓN

En las siguientes líneas de esta Introducción queremos explicar de qué modo nuestro proyecto de Tesis de Maestría en Literatura Peruana y Latinoamericana, intitulado *Escalas de Vallejo: Tradición y experimentación narrativas* se ha convertido en un texto científico que sometemos a consideración de los especialistas.

En el citado proyecto partíamos de la constatación de que la obra narrativa vallejana y, en especial, su primer libro de estampas y de cuentos *Escalas* (1923) no habían sido suficientemente atendidos por la crítica literaria nacional. Nuestro propósito consistía en estudiar exhaustivamente la ubicación e importancia de dicho libro en relación con la narrativa vallejana y con la literatura peruana de los decisivos y controvertidos años veinte.

En cuanto a nuestra hipótesis general, afirmábamos que *Escalas* es una obra narrativa singular porque relativiza el concepto de narratividad convencional y ello obedece a su ubicación especial entre lo tradicional y lo experimental. Nuestra hipótesis específica planteaba que en la propia organización textual se percibía esta tensión, porque la primera sección, “*Cuneiformes*”, agrupa a textos que responden a una estética vanguardista y experimental, mientras



que la segunda, “*Coro de vientos*”, reúne a narraciones de corte tradicional, es decir modernista y postmodernista. Asimismo agregábamos que *Escalas* es uno de los pocos libros de narrativa breve en donde el cuento fantástico o psicopatológico tiene una presencia significativa, consecuencia de influencias propias de la época en que Vallejo pergeñó su obra.

Este planteamiento de conjunto se ha convertido en un trabajo constituido por tres capítulos, a través de los cuales desarrollamos y comprobamos las proposiciones que nos sirvieron de punto de partida.

El Capítulo I se denomina “*Escalas y la obra literaria de César Vallejo*” y en él, guiándonos por el criterio de la intertextualidad, muy pertinente en el análisis literario, examinamos la obra narrativa estudiada en relación con el corpus escritural global vallejiano, del cual forma parte. Tomando en cuenta, también, el criterio temporal, esclarecemos los nexos temáticos, estructurales y estilísticos que existen entre *Escalas* y la producción narrativa, la poética y la periodística de Vallejo, tanto la anterior, la contemporánea, como la posterior al libro de 1923. De este modo, hemos establecido con exhaustividad todas las conexiones posibles existentes entre una obra específica y el resto del corpus escritural de un autor. La intertextualidad puesta de manifiesto es muy fructífera para el análisis de cada uno de los textos de *Escalas*.

El Capítulo II se denomina “*La crítica literaria frente a Escalas*” y se propone examinar, en primer lugar, cómo han sido las



relaciones de Vallejo con la crítica literaria nacional y extranjera. Igualmente, asumiendo un punto de vista cronológico hemos establecido, con cierta coherencia, la existencia de tres etapas en relación con la lectura y apreciación del libro de 1923. Una primera etapa corresponde a la crítica que está cerca de la aparición de la obra y que la evalúa con los criterios vigentes en dicho momento; una segunda etapa muestra que el interés de analizar *Escalas* es subsidiario de la necesidad de estudiar todas las fuentes posibles de la poesía vallejana. La tercera etapa, cuyos inicios se sitúan en la década del 80, rinde justicia al libro y lo evalúa con autonomía y criterios adecuados, que se construyen a lo largo de un lento y laborioso proceso crítico. Hemos expuesto lo sustantivo de los aportes de un número significativo de estudiosos de *Escalas* y hemos tratado de llegar hasta la más cercana actualidad, aunque, sin duda, quedan vacíos y omisiones involuntarios.

El Capítulo III de la tesis, “*Exégesis de Escalas*”, tiene como propósito someter al universo textual del libro a un análisis operativo y funcional. Para ello, hemos aplicado un mismo método de lectura a todos y cada uno de los textos de las dos secciones del libro: “*Cuneiformes*” y “*Coro de vientos*”. Aunque existen marcadas diferencias entre los textos de una y otra sección, el método es lo suficientemente flexible para dar cuenta de la singularidad de cada objeto analizado, pero a la vez permite establecer conexiones y distintos niveles de lectura e interpretación. Algunos de los rubros de análisis han sido tomados del libro de Mario Vargas Llosa, *Cartas a*



un novelista (1997) y las otras categorías de lectura pertenecen a los dominios del análisis de la narrativa en términos generales. No nos hemos ceñido a ningún autor específico y por el contrario nuestra experiencia académica en el análisis de textos narrativos nos permitió sortear las dificultades que se presentan al leer textos tan herméticos o complejos como los de *Escalas*.

En relación con los propósitos de este capítulo debemos señalar que la aparición del denominado manuscrito Couffon en 1994 plantea nuevos problemas exegéticos a la crítica vallejana, en tanto las nuevas versiones de la gran mayoría de los textos de *Escalas*, nos sitúan prácticamente frente a otro libro, muy distinto del que se editó en 1923. Nosotros hemos trabajado con dicha edición y de manera sucinta hemos abordado el problema de las comparaciones entre las versiones primigenias del año 23 y las posteriores, de fecha desconocida. Esta es una tarea por realizar, pero para ello era necesario proceder a una lectura sistemática y exhaustiva de los textos de *Escalas* para poder examinar su doble condición de textos tradicionales y experimentales. Creemos haber logrado este objetivo y en las conclusiones a las que hemos llegado figuran los que consideramos los principales aportes de nuestro trabajo.

Lima, diciembre de 1999.

Antonio González Montes



CAPÍTULO I

ESCALAS Y LA OBRA LITERARIA DE CÉSAR VALLEJO

I.1. LA OBRA NARRATIVA Y ESCALAS

Según Juan Espejo Asturrizaga, uno de los biógrafos más autorizados de los años juveniles de César Vallejo, “a mediados de marzo (de 1923) recibe (el escritor) los primeros ejemplares, (de *Escalas*) que distribuye entre sus amigos, remitiendo algunos ejemplares a Trujillo” (1989: 159). Esta edición, íntegramente costada por la modesta economía del autor, constaba de sólo 200 ejemplares, 135 páginas y un índice. En la cubierta lleva el título de *Escalas melografiadas* y en la portada el de *Escalas*. Ambos títulos se emplean indistintamente, pero nosotros utilizaremos el segundo de ellos⁽¹⁾.

Con la publicación de este libro, el escritor inicia su producción narrativa, la cual habrá de incrementarse con otro título, *Fabla salvaje* (1923), muy próximo en el tiempo a *Escalas*, con una novela editada en España, *El tungsteno*, y con varios textos que, al igual lo que lo más valioso de su obra poética, serán dados a conocer póstumamente y en diferentes fechas, lo cual ha llevado a

⁽¹⁾ Cf. Ricardo González Vigil. “*Escalas* corregidas de César Vallejo”, en suplemento *Dominical* de *El Comercio*. Lima, 31 de julio de 1994; p. 12.



un continuo reexamen de la obra escrita íntegra del autor santiaguino. Incluso, la propia *Escalas* ha sido objeto de una nueva edición, diferente a la primera y única que Vallejo publicó en su vida. Couffon Claude, el editor, explica los entretelones de esta nueva versión de *Escalas*⁽²⁾.

Por ello, para situar a esta obra en su exacta ubicación cronológica, estética e ideológica, vamos a contextualizarla en relación con el corpus más significativo de la producción literaria del autor, pues una característica esencial de la escritura vallejana es la inter-textualidad existente entre sus más diversos textos⁽³⁾, sea que pertenezcan éstos a un mismo género o a diferentes formas literarias, hayan sido dados a conocer en vida del autor o póstumamente. Guiándonos por este criterio, vamos a ir ubicando al libro citado, de acuerdo a la afinidad de género o tema⁽⁴⁾.

I. 1.1. LA OBRA EN PROSA ANTERIOR A *ESCALAS*

Como ya hemos señalado, con *Escalas* inicia César Vallejo su obra narrativa, pero no es, en ese año de 1923, un autor inédito. Ya ha publicado, desde 1915, algunos títulos y en este apartado vamos a referirnos a aquellos textos que tienen en común con *Escalas* el

⁽²⁾ Cf. Couffon, Claude: "Una versión inédita de *Escalas*" en *César Vallejo: La escritura y lo real. Cincuentenario de Vallejo*; Madrid, Ediciones de la Torre, 1988; pp. 39-44.

⁽³⁾ Uno de los que ha trabajado más sistemáticamente con el concepto de intertextualidad de Enrique Ballón (1974).

⁽⁴⁾ Edgar Montiel cuestiona la separación de la obra de Vallejo en géneros y postula la unidad de la escritura. Cf. "La prosa matinal de un poeta" en *Cuadernos Hispanoamericanos* Nos. 454-455. Homenaje a César Vallejo. Abril-Mayo 1988. Vol. I.



estar escritos en prosa⁽⁵⁾. En esta modalidad del lenguaje literario, que Vallejo domina tan bien como el verso, tenemos, en primer lugar, la publicación, en 1915, de su tesis universitaria, sustentada ese mismo año en la Universidad Nacional de Trujillo, según dato que nos proporciona con exactitud Juan Espejo Asturrizaga. El trabajo se denomina *El Romanticismo en la poesía castellana* y es, como su nombre lo indica, un discurso ensayístico a través del cual el autor ejercita sus dotes críticas con respecto al Romanticismo literario europeo, latinoamericano y peruano⁽⁶⁾.

Puede parecer irrelevante la mención a la tesis universitaria de César Vallejo y a su condición de discurso ensayístico crítico; sin embargo, como señala Eduardo Neale-Silva (1987), uno de los estudiosos más solventes y rigurosos sobre la cuentística vallejana, la propia narrativa breve del autor, y, en particular, varios de los textos que integran *Escalas* (sobre todo los de la sección “*Cuneiformes*”) poseen un sesgo ensayístico y argumentativo, que es necesario tomar en cuenta, pues éste parece ser un rasgo esencial del estilo del autor, en prosa e inclusive en verso⁽⁷⁾.

Además, como parte de la prosa anterior a *Escalas* también es pertinente considerar algunos textos periodísticos que Vallejo publicó en el diario trujillano *La Reforma* en los primeros meses de 1918. Cabe precisar que dichos textos eran colaboraciones que el autor mandó desde Lima al diario norteño y los tres envíos

⁽⁵⁾ Sobre el concepto general de prosa vallejana han trabajado Luis Monguió (1952), Roberto Paoli (1964), Carlos E. Zavaleta (1989), entre otros.

⁽⁶⁾ David Sobrevilla da cuenta de la existencia de varias ediciones de la citada tesis (1995: 40). Nosotros hemos consultado la que aparece en el volumen: César Vallejo, *Crónicas*, México: UNAM, 1984; T. I, pp. 53-95.

⁽⁷⁾ En los capítulos II y III veremos que lo ensayístico o el concepto de ensayo están íntimamente relacionados con *Escalas*.





versaban sobre autores que Vallejo había tenido oportunidad de conocer y admirar en Lima: Abraham Valdelomar, José María Eguren y Manuel González Prada ⁽⁸⁾.

La estrecha vinculación de la escritura narrativa con la periodística también es perceptible en Vallejo, pues muchos años después, durante su estadía europea, a través de sus crónicas periodísticas perfeccionó originales relatos que han sido considerados por Neale-Silva como parte de su producción narrativa. ⁽⁹⁾. En todo caso la existencia de estos textos en prosa confirma, desde 1918, el afán del escritor por utilizar diversos moldes expresivos, para dar curso a su multifacética actividad intelectual. (Cf. I.3.1).

I.1.2. LA OBRA NARRATIVA POSTERIOR PRÓXIMA A ESCALAS

Inmediatamente después de haber publicado *Escalas*, el autor agregó un nuevo título a su producción narrativa. En efecto, siempre según el testimonio confiable de Juan Espejo Asturrizaga, Vallejo da a conocer su novela corta *Fabla salvaje* en mayo de 1923. El volumen apareció en la colección *La Novela Peruana*, publicación quincenal ilustrada. (Año I, N° 9, Lima, 16 de mayo de 1923, 49 páginas, con 5 ilustraciones de Raúl Vizcarra). La colección era dirigida por Pedro Barrantes Castro, quien fue el que

⁽⁸⁾ Los tres artículos se denominan: "Con el CONDE DE LEMOS" (18 de enero de 1918), "Con José María Eguren" (30 de marzo de 1918) y "Con Manuel González Prada" (9 de marzo de 1918). Cf. Juan Espejo Asturrizaga (1989: 265 y ss.).

⁽⁹⁾ Nosotros en un trabajo sobre la narrativa de César Vallejo hemos analizado las relaciones entre narrativa y periodismo. Cf. Antonio González Montes (1992: 32.)



pidió a Vallejo el texto original de *Fabla salvaje*, para ser incluido en la citada colección . Cf. Espejo Asturrizaga, Juan (1989: 309)⁽¹⁰⁾.

Los puntos de semejanzas y de diferencias entre *Escalas* y *Fabla salvaje* son múltiples y polémicos y vamos a examinar algunos. En primer lugar, llama la atención la cercanía temporal entre las fechas de publicación de ambos títulos: tan sólo dos meses de diferencia. A esta proximidad cronológica, más estrecha que la que existe con Trilce, hay que agregar que las dos obras son las últimas que Vallejo publica en el Perú, poco antes de viajar en forma definitiva a Europa, un mes más tarde en junio de 1923.

En cuanto al aspecto formal, *Fabla salvaje* está más próxima a los cuentos psicopatológicos de la segunda sección de *Escalas* (“*Coro de vientos*”), que a las estampas lírico-narrativas de la primera sección de dicho libro (“*Cuneiformes*”). Ello ha llevado a Luis Monguió a problematizar el género o la especie de *Fabla* en los siguientes términos: “*Fabla salvaje* es un cuento largo o una novela corta, una novella en el sentido italiano de la palabra.” (1960: 134).

En lo concerniente al aspecto temático también existen coincidencias entre algunos de los cuentos de la sección “*Coro de vientos*” y la historia que *Fabla salvaje* presenta. Por ejemplo, el relato “*Mirtho*” tiene en común con la citada novela el estar elaborado alrededor de la temática del conflicto amoroso entre los protagonistas de ambos textos. Las desavenencias surgidas tienen su explicación última en ciertos desajustes de la personalidad de alguno de los personajes de las narraciones. Este aspecto lo hemos

⁽¹⁰⁾ Esta novela ha sido estudiada por Edmundo Bendezú (1992), Antonio González Montes (1993), Carlos E. Zavaleta (1996), entre otros.



estudiado en un trabajo ya citado y lo volveremos a examinar en capítulos posteriores de esta tesis. Cf. Antonio González Montes (1993A: 21).

También pueden advertirse semejanzas de contenido entre *Fabla salvaje* y los cuentos “*Los caynas*” y “*El unigénito*”. En este sentido un estudio exhaustivo e intertextual de *Escalas*, como el que pretendemos realizar, debe examinar extensamente los nexos relacionales de dos obras que finalmente pertenecen a un mismo autor y que, no por simple azar, fueron publicadas muy próximas en el tiempo. Ese análisis pormenorizado se realiza en el capítulo III de este trabajo.

En mérito de *Fabla salvaje*, novela muy vinculada, pues, a *Escalas* cabe señalar que la crítica literaria última ha destacado sus múltiples méritos artísticos y temáticos y la ha ubicado dentro de los márgenes estéticos e históricos del Modernismo o Post-modernismo, aunque el tema puede discutirse más ⁽¹¹⁾.

I.1. 3. LA OBRA NARRATIVA POSTERIOR DISTANTE A ESCALAS

Ya en Europa, desde junio de 1923 hasta su muerte en abril de 1938, Vallejo siguió escribiendo textos y obras, algunos de los cuales lograron publicarse en vida del autor y otros se han editado con posterioridad a la muerte de aquél. En una visión de conjunto de toda la producción escrita, conviene considerar la obra editada

⁽¹¹⁾ Cf. González Vigil, Ricardo (1992-10), Bendeziú, Edmundo (1992), Antonio González Montes (1993), Zavaleta, Carlos E. (1996) la conceptúa como novela poética.



en vida de Vallejo y la póstuma, pues el valor global de la obra entera depende del conocimiento del íntegro del *corpus* escritural vallejiano. En el caso específico de la obra narrativa posterior a *Escalas* vamos a clasificarla, justamente, de acuerdo a la distinción que acabamos de establecer.

I.1.3.1. LA OBRA NARRATIVA EDITADA EN VIDA DEL AUTOR

Bajo este rubro se deben mencionar a dos textos que el autor alcanzó a editar, pese a las dificultades económicas y de otro tipo que un escritor peruano podía tener en un país europeo, sea éste Francia o España. Es de destacar la tenacidad y sacrificio que desplegó Vallejo para mantenerse presente en el mundo de las ediciones, con textos que permitían mostrar su evolución estética e ideológica, como es el caso de los títulos que dio a conocer, uno a través de una revista peruana y el otro mediante una editorial española.

I.1.3.1.1. “SABIDURÍA” Y LA REVISTA AMAUTA DE MARIÁTEGUI

No es de extrañar que Vallejo publicara en el N° 8 de la revista *Amauta* (1927) un texto narrativo denominado “*Sabiduría*”, que años más tarde utilizará como un fragmento de su novela *El*



tungsteno. La relación entre Vallejo y Mariátegui, según David Sobrevilla “se remonta a 1918: Vallejo había colaborado por entonces con tres poemas en *Nuestra Epoca* que dirigía el Amauta”⁽¹²⁾. La mutua admiración y colaboración entre ambos escritores no se interrumpió totalmente sino a la muerte de cada uno de ellos, Mariátegui en 1930 y Vallejo en 1938.

Antes de señalar algunas características de “*Sabiduría*” y sus nexos con *Escalas*, cabe destacar la significativa presencia que tuvo Vallejo en los diarios y revistas más importantes de su época. En las páginas de varios órganos periodísticos nacionales y extranjeros, el autor de *Trilce* dejó testimonio continuo de la actualidad noticiosa europea y además utilizó las páginas periodísticas para mostrar a través de ellas, sus trabajos estrictamente creativos. Lo había hecho con respecto a su poesía, que se publicó primero en diarios trujillanos y limeños (Cf. González Vigil, Ricardo, 1988: 25-64). Y ahora en Europa seguía sirviéndose de los medios informativos para dar a conocer aquello que iba produciendo en el contexto europeo.

Como han documentado sus diversos biógrafos y los estudiosos que han recopilado la ingente producción escrita de sus primeros años europeos, Vallejo colaboró con asiduidad y brillo en varios medios expresivos de esos años, entre ellos: *El Norte* (Trujillo), desde febrero de 1923 hasta 1930; *Mundial* (Lima), desde julio de 1925 hasta 1930; *Variedades* (Lima) desde julio de 1926 hasta 1930; *El Comercio* (Lima), desde julio de 1929 hasta 1930⁽¹³⁾. Como puede constatarse, hay una coincidencia, que no es

⁽¹²⁾ David Sobrevilla (1994: 213).

⁽¹³⁾ Cf. Aurelio Miró-Quesada (1992).



gratuita, en el año en que concluye su rol de colaborador en varias publicaciones peruanas.

Al respecto nos dice un estudioso: “este año (1930) dejan de salir las revistas limeñas *Amauta*, *Mundial* y *Variedades*. El final del gobierno (once años) de Augusto B. Leguía, derrocado por el levantamiento del Comandante Sánchez Cerro, crea una situación grave de desorden y represión en el Perú; súmese a ello la depresión económica mundial que siguió al quiebre de la Bolsa de U.S.A. en 1929, para entender la desaparición de muchas publicaciones peruanas (inclusive *El Comercio*, a fines de 1930 suprimió su Suplemento Dominical, terminando las colaboraciones de Vallejo en dicho diario el 14 de diciembre)”⁽¹⁴⁾. Es en este contexto que cabe ubicar la publicación de “*Sabiduría*”.

Si bien sólo habían pasado cuatro años desde la publicación de *Escalas*, Vallejo había evolucionado mucho en los planos individual, social e ideológico-estético. De ahí que Sobrevilla caracterice los años de 1926-1927, como de aproximación al marxismo y de surgimiento de un decidido interés político, el cual “nació en parte de sus lecturas, sobre todo de la revista *Amauta* que había comenzado a aparecer en setiembre de 1926 y que llegaba regularmente a París donde era leída por muchos peruanos. La influencia de José Carlos Mariátegui fue determinante en la evolución de Vallejo”⁽¹⁵⁾.

Esto explica que el fragmento narrativo “*Sabiduría*”, dado a conocer en la citada *Amauta*, muestre un vuelco notable con respecto a los textos de *Escalas*, tanto a las estampas lírico-

⁽¹⁴⁾ Ricardo González Vigil (1992, 1: 73).

⁽¹⁵⁾ Cf. David Sobrevilla (1994: 212).



narrativas de “Cuneiformes”, como a los cuentos psicopatológicos de “Coro de vientos”. Aunque “Sabiduría” no es todavía un ejemplo de literatura de agitación política, ya se nota una preocupación por temas sociales e ideológicos, y la prueba es que años más tarde pasó a formar parte, con algunos pequeños cambios, de la novela política *El tungsteno*, libro en el cual Vallejo muestra su concepción estética de un arte comprometido. Según David Sobrevilla, ya en 1927 el escritor peruano había elaborado una “primera versión de su teoría del compromiso” y de acuerdo a ella “el artista no puede ser neutral en política” (1994: 218).

I.1.3.1.2. EL TUNGSTENO Y LA NOVELA PROLETARIA

El tungsteno (Editorial Cenit, Col. “La novela proletaria”) se publicó, por primera vez, en Madrid en 1931 y es la última obra literaria que alcanzó a editar personalmente el autor, si es que dejamos de lado su libro de reportajes *Rusia en 1931. Reflexiones al pie del Kremlin* (Ediciones Ulises), que también apareció en 1931, algunos meses después de la citada novela. La importancia de *El tungsteno* en la producción narrativa de Vallejo es enorme y ha sido reconocida por la crítica nacional y extranjera, desde su aparición a comienzos de la década del 30 hasta la actualidad.

Comparándola con *Escalas* resulta ser la antípoda de ésta, pues mientras el libro de 1923 es una obra experimental y vanguardista, aunque con un contrapeso de tradicionalidad narrativa, como tratamos de demostrar a través del presente



estudio, la novela de 1931 es un libro comprometido, con una adhesión ideológica y estética muy clara a la concepción marxista de la historia y al régimen soviético de esos años y que Vallejo tuvo oportunidad de visitar y de “reportear” en más de una oportunidad. Sin embargo, como han señalado varios críticos, *El tungsteno* es una obra con un largo proceso de gestación, que se habría iniciado incluso antes del viaje a Europa: su escritura comenzó en 1921 y 1923, continuó en 1927 y concluyó en 1927⁽¹⁶⁾.

De acuerdo a diversos críticos, el periodo en que se termina de escribir y se publica *El tungsteno* es uno de los más intensos en la vida del autor. Víctor Fuentes, por ejemplo, indica que entre enero de 1931 y febrero de 1932 Vallejo “vivió entregado, en cuerpo y alma, a una intensa actividad política y literaria”. No sólo dio a conocer, como hemos señalado, su novela y *Rusia en 1931*, sino que además acometió la redacción de varios títulos (algunos de ellos de publicación póstuma) *El arte y la revolución*, “Paco Yunque”, *Rusia ante el segundo plan quinquenal* y dos obras teatrales: *Lock out* y *Moscú contra Moscú (o Entre dos orillas corre el río)*. “En total, dice Fuentes, una obra que no tiene parangón (tanto por su extensión, en tan corto tiempo, como por su comprensión creadora del marxismo) entre los escritores españoles e hispanoamericanos que, por las mismas fechas, se acercaron o se pasaron a las filas de la revolución proletaria”⁽¹⁷⁾.

A su vez, David Sobrevilla al estudiar las relaciones de César Vallejo con el marxismo establece un conjunto de 5 etapas, desde 1926 hasta 1938, en cada una de las cuales se detectan ciertas

⁽¹⁶⁾ Cf. Ricardo González Vigil: Prólogo a *El tungsteno* (1992, 7: 10).

⁽¹⁷⁾ Cf. Víctor Fuentes (1988: 403).



características que permiten, precisamente, distinguir cada una de dichas etapas, aunque éstas, en general, son de corta duración. La etapa en la que aparece *El tungsteno* se denomina: “3. La aproximación al estalinismo (setiembre de 1929-enero de 1932)”.

Coincide Sobrevilla con Fuentes y otros estudiosos en el sentido de que esos años fueron intensos y decisivos en la vida y en la producción intelectual del escritor peruano. Los títulos producidos en esa rápida y especial coyuntura son los que mejor encajan dentro de la noción de arte comprometido o literatura política. En este período se percibe, también, la mayor coincidencia con el régimen político establecido en la Unión Soviética y ello coincide con los dos viajes que realiza Vallejo a dicho país en esta fase de “aproximación al estalinismo”.

De hecho, existe una complementación entre *El arte y la revolución*, libro teórico, de publicación póstuma (1973) y *El tungsteno*, obra artística que en su forma novelesca plasma los postulados ideológicos y estéticos que aparecen esbozados conceptualmente en *El arte y la revolución*. David Sobrevilla analiza exhaustivamente y descubre en este libro hasta 4 temas estéticos, de los cuales examina 2: a. El arte, sus variedades, medios y conexiones y b. La relación entre el artista y la sociedad. Cf. (1994: 240).

En suma, frente a una concepción estética individualista y subjetiva, como la que se advierte en *Escalas*, *El tungsteno* expresa una visión artística de cuño marxista, en la que se realiza una crítica a la sociedad capitalista y se esboza los principios de una concepción socialista.



I.1.3.2. LA OBRA NARRATIVA INÉDITA Y PÓSTUMA

César Vallejo al morir en 1938 dejó abundante obra literaria inédita, la cual se ha ido publicando paulatinamente y ha permitido tener una imagen más completa del escritor santiaguino. Se constata que, además de su altísima calidad poética, que lo eleva como uno de los grandes poetas universales del siglo XX, es también uno de los autores más completos de la literatura peruana porque acometió, con éxito, el cultivo de los tres grandes géneros literarios (épico, lírico y dramático) y otros cercanos a la literatura, como el ensayo, el periodismo, la reflexión teórica. Cabe agregar que estos títulos inéditos se concibieron en forma paralela y complementaria a los que sí se editaron en vida del autor, pero como se han publicado muchos años después de la desaparición física de Vallejo, esta circunstancia ha dificultado su difusión y su valoración por la crítica literaria. Esto es lo que ha ocurrido, particularmente, con su producción narrativa; en cambio su obra poética póstuma (la más importante) fue dada a conocer casi inmediatamente, aunque esto no ha impedido que surjan discusiones y polémicas acerca de los criterios manejados por los editores de la producción poética póstuma⁽¹⁸⁾, Sobrevilla, David (1995: 21 y ss.), y González Vigil Ricardo (1991-1992). En el caso de la producción narrativa iremos dando cuenta de las fechas y circunstancias de publicación de todos los textos.

⁽¹⁸⁾ Cf. Américo Ferrari (1988: 29).



I.1.3.2.1. HACIA EL REINO DE LOS SCIRIS

Seis años después de la muerte de Vallejo y en un momento en que todavía no se había iniciado un culto extendido a la poesía vallejana, se publica la novela corta *Hacia el reino de los Sciris*. La revista limeña *Nuestro Tiempo* da a conocer los 5 capitulillos de la obra en tres números que corresponden a enero, marzo y mayo de 1944. Sin embargo, una revisión de la copiosa producción periodística del autor permite constatar que ya “en 1931 el escritor publicó dos textos en *La Voz* de Madrid con los títulos de “Una crónica incaica” “y “La danza del Situa”, que no eran, sino, pasajes o avances de la citada novela”⁽¹⁹⁾.

Hacia el reino de los Sciris, al igual que *El tungsteno*, siguió un largo proceso de concepción que habría comenzado antes del viaje a Europa y que continuó en el viejo continente. Incluso “entre julio y agosto (de 1927) le confiesa a Pablo Abril su deseo de editar en francés, con auspicio económico del gobierno peruano, su “novela de folklore americano” *Hacia el reino de los Sciris*. Pero en setiembre ya está desengañado de todo eso”⁽²⁰⁾. Este dato indica que el autor apreciaba el valor de esta obra que, en cuanto a extensión, se asemeja a *Fabla salvaje*.

En el conjunto de la producción narrativa vallejana, la existencia de esta novela indica la actitud abierta del autor hacia las diferentes opciones narrativas que le brindaba su época. Así como la creación de *Escalas* había obedecido a la elección de la alternativa experimental y vanguardista, con rezagos de

⁽¹⁹⁾ Cf. González Montes, Antonio (1992: 39).

⁽²⁰⁾ Cf. Ricardo González Vigil (1992-1: 67).



tradicionalidad, que le ofrecían la literatura peruana y latinoamericana a principios de los años 20, del mismo modo y pocos años después, Vallejo optaba por otro modelo novelístico puesto en boga, años antes, por el post-modernismo: la novela histórica, cultivada por contemporáneos suyos como Augusto Aguirre Morales y Abraham Valdelomar⁽²¹⁾.

Cabe destacar que, siguiendo su tendencia a establecer conexiones temáticas y estilísticas entre sus más distintos textos (intertextualidad), Vallejo tomó, como punto de partida para su novela, ciertos pasajes de la crónica del Inca Garcilaso de la Vega, los *Comentarios reales* de los incas (1609-1616), luego utilizó varios fragmentos de *Hacia el reino de los Sciris* para la composición de una de sus obras teatrales más logradas: *La piedra cansada*, también de publicación póstuma y escrita, según David Sobrevilla, en los dos últimos años de la vida del escritor ⁽²²⁾. Además la novela no tiene un mero valor folclórico, sino una connotación política señalada por la crítica⁽²³⁾.

I.1.3.2.2. PACO YUNQUE

Este texto es uno de los cuentos más conocidos y antologados de César Vallejo. Su época de escritura está muy próxima a la de *El tungsteno* en 1931. Según una versión “un editor le solicita un cuento para niños y Vallejo escribe *Paco Yunque*; el editor lo

⁽²¹⁾ Cf. González Montes, Antonio (1992: 40 y ss.).

⁽²²⁾ Cf. González Montes, Antonio (1993: 47 y ss.) y Eduardo Hopkins (1993: 15).

⁽²³⁾ Cf. David Sobrevilla (1994: 327 y ss.).



rechaza por “demasiado triste”⁽²⁴⁾. A su vez, David Sobrevilla ubica al famoso cuento en la etapa que va de setiembre de 1929 a enero de 1932 y transcribe la misma versión anterior, cuya fuente es Georgette de Vallejo⁽²⁵⁾.

Paco Yunque, además de estar conectado temporal y estéticamente con *El tungsteno*, también lo está con el libro póstumo *El arte y la revolución*. Diríamos que es una plasmación artística y narrativa de los postulados teóricos planteados en este último, en el que se establece una clara distinción entre arte bolchevique y arte socialista. *Paco Yunque* sería una muestra cabal del primero que “es principalmente de propaganda y agitación. Se propone, de preferencia, atizar y adoctrinar la rebelión y la organización de las masas para la protesta, para las reivindicaciones y para la lucha de clases. Sus fines son didácticos, en el sentido específico del vocablo”⁽²⁶⁾.

El relato vallejiano publicado recién en 1951 está, pues, en las antípodas del tipo de narrativa al que pertenece *Escalas* y es una prueba palpable de la gran evolución ideológica y estética que experimenta el autor en pocos años (menos de una década), a consecuencia de los grandes cambios sociales y políticos que se producen en la Europa oriental y que Vallejo tiene oportunidad de apreciar en los múltiples viajes que realiza al gran país donde, en apariencia, se estaba implementando el sistema socialista, basado

⁽²⁴⁾ Cf. Ricardo González Vigil (1992, 1: 75).

⁽²⁵⁾ Cf. Georgette de Vallejo (1978). *Vallejo: Allá ellos, allá ellos, allá ellos!*. Lima, Editorial Zalvac.

⁽²⁶⁾ Cf. Vallejo, César (1973-II: 26). *El arte y la revolución* Lima, Mosca Azul Editores.



en la concepción marxista que Vallejo abraza en esos años y que trata de construir en el terreno artístico⁽²⁷⁾.

Estas razones y el hecho de que el famoso cuento, a pesar de ser expresión del arte bolchevique, sea una pequeña obra maestra, han determinado que se convierta en uno de los textos vallejianos más antologados y analizados en el ámbito de la narrativa peruana contemporánea. En un trabajo ya citado hemos indicado que *Paco Yunque* es, además, producto de la aplicación creadora y original de los principios del arte revolucionario a la literatura infantil, a la cual, sin duda, pertenece⁽²⁸⁾. Y como agrega Ricardo González Vigil “lo notable es que la sencillez estilística y el esquematismo de la trama de *Paco Yunque* a no generan una pobreza en el plano de la significación, sino un mensaje rico en connotaciones problematizadoras e iluminadoras del tramado social (1992, 6: 59)⁽²⁹⁾.

I.1.3.2.3. LOS OTROS CUENTOS INÉDITOS

En la historia de la producción narrativa de César Vallejo es importante la aparición del volumen *Novelas y cuentos completos*⁽³⁰⁾. En este libro se reúne, por primera vez, el conjunto de títulos y de textos, éditos e inéditos hasta ese momento, que pertenecen al denominado género narrativo, con toda la polisemia

⁽²⁷⁾ Estuardo Núñez (1984: 79) habla de los viajes de Vallejo y Jorge Puccinelli (1987: [xl-xli]) ofrecen un mapa con fechas de los mismos.

⁽²⁸⁾ Cf. González Montes, Antonio (1992: 51).

⁽²⁹⁾ También Antonio Cornejo Polar (1967) e Iván Rodríguez Chávez (1977), entre otros, han analizado este relato.

⁽³⁰⁾ Andre Coyné (1967) y Antonio Cornejo Polar (1967) destacaron la trascendencia de dicha edición.



y ambigüedad que esta expresión posee en el mundo de los estudios literarios.

Los editores, luego de una breve “noticia” introductoria, dividen el gran corpus narrativo vallejiano en 7 secciones que corresponden o a los títulos o a ciertos conjuntos de textos clasificables dentro del mencionado género literario. En las primeras 6 secciones aparecen obras o relatos que ya habían sido editados, sea en forma completa (*Escalas*, *Fabla salvaje*, *El tungsteno*, *Paco Yunque*) o por entregas (*Hacia el reino de los Sciris*). En sentido estricto sólo los relatos que se agrupan en la última sección y que llevan el título de *Inéditos* son tales y se publican por primera vez, incrementando significativamente el corpus narrativo del autor. En la ya citada “Noticia” se dice: “Los cuatro cuentos que figuran al final de este volumen fueron escritos entre los años 1935 y 1936, fecha establecida por G. de V. “Los dos soras” apareció en *Amaru* (Nº 1, 1967).

Los títulos de los relatos son “El niño del carrizo”, “Viaje alrededor del porvenir”, “Los dos soras” y “El vencedor”. Aunque el último de los mencionados, tiene muchos puntos de contacto con Paco Yunque es indudable que todos pertenecen a otra época de escritura y a otra concepción ideológica y estética. Por ejemplo, según David Sobrevilla estos textos se concibieron en la etapa de “El distanciamiento del estalinismo (febrero de 1932-julio de 1936), penúltima en la trayectoria vital y de gran importancia histórica y literaria, pues en esos difíciles y poco conocidos años Vallejo redondeó la escritura de varios de sus *Poemas humanos* (particularmente, aquellos de inspiración marxista como



“Salutación Angélica”, “Los mineros salieron de la mina” y “Gleba”⁽³¹⁾, ensayos sobre temas políticos peruanos, textos teatrales, notas para un guión cinematográfico y los citados *Inéditos*, publicados, pues, por primera vez en 1967.

Sobrevilla sostiene que “los cuatro cuentos de esta época exhiben una visión materialista del mundo, una crítica social y cultural, pero al mismo tiempo confirman el distanciamiento del realismo socialista” (1994: 307). Eduardo Neale-Silva también les concede un gran valor y los analiza uno por uno en su ya clásico libro (1987). Nosotros, también, hemos detectado las relaciones que tienen entre sí y con el resto de la literatura vallejana (1992: 47).

Con respecto a las conexiones existentes entre *Escalas* y los “Inéditos” podríamos afirmar que por su estructura narrativa más tradicional, estos últimos se asemejan a los textos de “Coro de vientos”. De hecho, ya nosotros habíamos advertido nexos entre “Los caynas” y “El niño del carrizo”, “pues en ambos relatos percibimos un proceso de regresión de lo humano hacia lo animal. En el primer cuento, los personajes humanos se creen y actúan como monos, aunque este extraño cambio parece ser fruto de la naturaleza también asume un comportamiento que es más propio de los perros que lo acompañan, y con los cuales lucha de igual a igual”⁽³²⁾.

⁽³¹⁾ Cf. David Sobrevilla (1994: 263).

⁽³²⁾ Cf. Antonio González Montes (1992: 48).



I.1.3.2.4. EL CASO DE CONTRA EL SECRETO PROFESIONAL

Después de la publicación de *Novelas y cuentos completos* de César Vallejo, parecía que el corpus de su producción narrativa quedaba prácticamente cerrado. Sin embargo, la aparición de *Contra el secreto profesional* en 1973, y el trabajo de exégesis de la crítica literaria y, en particular, la labor interpretativa de Eduardo Neale-Silva, (1987) han permitido replantear el perfil narrativo de César Vallejo y apreciar mejor su tarea renovadora en sus años europeos, a lo largo de toda la década del 20.

La edición de este nuevo título vallejiano estuvo a cargo de Georgette de Vallejo y en la nota prologal firmada por ella se indica que este volumen se habría comenzado a redactar a partir de 1923, paralelamente a *Poemas en prosa* hasta 1929, aproximadamente. Incluso el autor, siempre según versión de G. de V., pasó algunos textos de *Contra el secreto profesional* a *Poemas en prosa*. La editora agrega que a los materiales de este volumen preparado por Vallejo ella le ha añadido “unas notas sobre preocupaciones afines, recopiladas de las libretas de apuntes dejadas por César Vallejo”⁽³³⁾.

En la cronología propuesta por David Sobrevilla, *Contra el secreto* pertenece a la etapa denominada “La opción por Trotsky (1928-setiembre de 1929)”, aunque el título que Vallejo escoge para el volumen corresponde a un artículo del mismo nombre, escrito en 1927 en el que el autor “censuraba la adhesión puramente pasiva e imitativa de las generaciones latinoamericanas a las vanguardias

⁽³³⁾ Cf. Georgette de Vallejo (1973: nota prologal).



européas, pronunciándose a favor de otra actitud”⁽³⁴⁾. El artículo citado está recogido en Vallejo, César (1987: 204).

La crítica literaria rápidamente ha tomado consciencia del valor de *Contra el secreto*. Según David Sobrevilla “José Miguel Oviedo fue, probablemente, el primero en señalar la importancia de *Contra el secreto profesional* para la investigación vallejana: se trata de un conjunto de textos que permiten cerrar el vacío existente entre Trilce y la producción posterior de Vallejo”. (1994: 230).

Al mismo tiempo hay que destacar el hecho de que *Contra el secreto profesional* no sea sólo un volumen de narraciones o relatos, al modo de los denominados “Cuentos inéditos”. Su característica es la de ser una obra abierta, un libro en proceso, de perfil misceláneo porque en él se han compilado anotaciones, citas, poemas en prosa, “fabulaciones” y “consorcios narrativos plurales”. Las dos últimas expresiones son conceptos acuñados por Eduardo Neale-Silva para dar cuenta, precisamente de la existencia de un conjunto de textos con valor narrativo en un libro que es, sobre todo, una obra reflexiva y de pensamientos, pues como señala Ricardo González Vigil “de modo variado, sus textos nos hacen recordar las parábolas evangélicas, las anécdotas con fines simbólicos, las narraciones ejemplarizadoras [...], las máximas y los “pensamientos” de Pascal. Es decir, estamos ante pensamientos que usan recursos narrativos y poéticos; en el centro de ellos, palpita un propósito reflexivo, una “moraleja” o una “teoría” esbozada en rápidos apuntes”⁽³⁵⁾.

⁽³⁴⁾ Cf. David Sobrevilla (1994: 218).

⁽³⁵⁾ Ricardo González Vigil (1992-8: 155).



Pese a su naturaleza miscelánea y heterogénea, o gracias a ella, existe en *Contra el secreto profesional* un conjunto de textos de valor narrativo incuestionable y que son, por ello, parte significativa de la obra narrativa global del escritor. Dichos textos son “Individuo y sociedad”, Teoría de la reputación”, “Ruido de pasos de un gran criminal”, “Conflicto entre los ojos y la mirada”, “Magistral demostración de salud pública”, “Lánguidamente su licor” y “Vocación de la muerte”.

Nosotros, siguiendo los aportes de Ricardo González Vigil y de Eduardo Neale-Silva, ya habíamos advertido semejanzas entre el libro que vamos a analizar y el grupo de textos desgajados de *Contra el secreto*, que se han incorporado válidamente al total de la obra narrativa de Vallejo. Nuestra apreciación era que “si comparamos estas narraciones escritas en los primeros años europeos, con lo producido y publicado en Lima en 1923, constataremos que tanto en lo temático, como en lo estructural y en lo expresivo existe una afinidad entre la escritura experimental y vanguardista de las estampas de “Cuneiformes” (*Escalas*) y las “fabulaciones” y “consorcios narrativos plurales” diseminados en las páginas miscelánicas de *Contra el secreto*”⁽³⁶⁾.

En el nivel temático se puede cotejar, por ejemplo, las conexiones existentes entre los textos “Muro noroeste”, “Muro dobleancho” y “Liberación” de *Escalas* y la fabulación “Individuo y sociedad” de *Contra el secreto profesional*. También “Mirtho” es comparable con la fabulación ya citada.

⁽³⁶⁾ Cf. Antonio González (1992: 31).



I.2. LA OBRA POÉTICA Y ESCALAS

Como es reconocido, unánimemente, por la crítica y los lectores en general lo más valioso y universal de la escritura de Vallejo es su poesía. Correspondió a Juan Espejo Asturrizaga el mérito de haber realizado una primera recopilación de los poemas que el escritor publicó en periódicos y revistas antes de reunir algunos de ellos en su primer libro *Los heraldos negros* (1918-1919)⁽³⁷⁾. E igualmente hay que destacar la labor de su viuda Georgette de Vallejo y del historiador Raúl Porras Barrenechea, quienes en 1939, al año siguiente del deceso del poeta, editaron la obra póstuma bajo el título de *Poemas humanos*. Empero, la edición y reedición del corpus poético vallejiano póstumo ha originado una gran cantidad de problemas, como lo ha señalado Américo Ferrari (1988: 29).

Igual que en el caso de la obra narrativa íntegra, vamos a rastrear los posibles nexos existentes entre nuestro objeto de estudio (*Escalas*, 1923) y la poesía anterior, paralela o próxima y la posterior a la edición de dicho libro. Realizamos esta necesaria labor, porque como ya ha señalado la crítica, y nosotros hemos tenido oportunidad de comprobarlo, es perceptible la presencia de una intertextualidad entre varios de los libros vallejianos.

⁽³⁷⁾ Cf. Juan Espejo Asturrizaga (1965: hay una 2ª. ed.: 1989).



I.2.1. LA POESÍA ANTERIOR A *ESCALAS*

Bajo este rubro consideraremos, primero, los poemas que Vallejo publicó en periódicos y revistas trujillanos, y luego los dos libros de poemas que precedieron a la edición de *Escalas*.

I.2.1.1. LOS POEMAS EN REVISTAS Y PERIODICOS

I.2.1.1.1. POEMAS EN *CULTURA INFANTIL* (1913-1917)

Como ha establecido Juan Espejo Asturrizaga, Vallejo dio a conocer sus primeros poemas en la revista escolar *Cultura Infantil* 1913-1917. El editor de dicha revista fue el Dr. Julio Eduardo Manucci, director en esa época del Centro Escolar de Varones N° 241 de Trujillo. Debemos indicar, siguiendo a Espejo Asturrizaga, que por esos años no existía en la citada ciudad una revista de carácter literario y que, pese a su finalidad escolar, publicaron en dicho órgano informativo escritores como José Eulogio Garrido, Carlos C. Godoy, Antenor Orrego, Oscar Imaña, Alcides Spelucín, Federico Esquerre, Juan Espejo Asturrizaga y Francisco A. Xandóval.

Es verdad que en la actualidad los textos publicados por Vallejo en *Cultura Infantil* tienen un valor puramente histórico, pero al mismo tiempo es posible descubrir en ellos ciertos rasgos temáticos, expresivos y estilísticos, que más adelante se van a repetir en las diferentes etapas de su producción literaria, sea en



poesía, en narrativa, en el ensayo o en cualquier otra modalidad escritural que Vallejo cree, en su afán de encontrar las formas más adecuadas para expresar su original visión del mundo.

En ese sentido, cabe advertir que en estos poemas juveniles se descubren, en el plano temático, algunas preferencias que más tarde encontraremos presentes en *Escalas*. Entre ellas podemos citar, por ejemplo, la referencia a la naturaleza, a determinados seres queridos (la madre, el hermano), al hogar, a los animales, etc. En cuanto al plano estructural, es posible descubrir la narratividad que subyace en poemas como “Fosforescencia”, “Fusión”, “Transpiración vegetal”, etc. Así mismo es perceptible el tono argumentativo y explicativo que el escritor emplea en muchos de los poemas, y que se asemeja al que despliega en muchos de los textos de *Escalas*, en especial en los de “Cuneiformes”.

I.2.1.1.2. POEMAS EN PERIODICOS: LA REFORMA (1915-1917) Y LA INDUSTRIA (1916-1917)

Incorporado más plenamente al grupo de intelectuales trujillanos dirigidos por Antenor Orrego⁽³⁸⁾, Vallejo se convirtió en colaborador del diario trujillano *La Reforma*, en cuyas páginas publicó poemas desde 1915 hasta 1917. También en estos textos encontramos atisbos de lo que será, verbigracia, la concepción amorosa exacerbada y trágica o conflictiva de la que Vallejo hace gala en textos de “Cuneiformes” y de “Coro de vientos”. Igualmente

⁽³⁸⁾ Antenor Orrego: (1989).



es constatable el tono de soliloquio de algunos poemas en los que el yo poético se examina en profundidad. Esta característica se repite prácticamente en todas las “estampas” que integran “Cuneiformes”. Algunos de estos textos, sometidos a exigentes revisiones, se publicaron en *Los heraldos negros* ⁽³⁹⁾. Habría que agregar a esta producción anterior a *Los heraldos negros* en los años de 1916 y 1917. En estos textos se repiten los rasgos temáticos y formales ya advertidos en este corpus poético inicial.

1.2.1.2. LOS HERALDOS NEGROS

Los heraldos negros, primer libro de César Vallejo, es importante para su autor y también para la poesía peruana del siglo XX. En este poemario se consolida la cancelación de la hegemonía del Modernismo y se anuncia el inicio de otra estética y de otra visión del mundo que el escritor ha ido configurando paso a paso⁽⁴⁰⁾.

Nos referiremos sumariamente a los nexos temáticos y formales que existen entre *Escalas* y el citado poemario. Comenzaremos con una diferencia formal: *Los heraldos negros* (LHN) es el único libro de Vallejo en el que se utiliza únicamente el lenguaje en verso tradicional. En cambio en *Trilce* y en su poesía póstuma el empleo del verso tradicional o no tradicional está combinado con el uso de la prosa poética. Este rasgo permite,

⁽³⁹⁾ Juan Espejo Asturrizaga (1965) y posteriormente Ricardo González Vigil (1988) han analizado el proceso de transformación operado en Vallejo desde estos poemas iniciales hasta el primer libro.

⁽⁴⁰⁾ Cf. José Miguel Oviedo (1994: 79-91).



entonces, marcar una diferencia formal radical entre el verso de *Los heraldos negros* y la prosa de *Escalas*, que en la sección “Cuneiformes” se aproxima a la prosa poética, aunque sin perder del todo su dimensión narrativa, y en “Coro de vientos” es claramente una prosa narrativa, salpicada de elementos líricos⁽⁴¹⁾.

Pese a esta diferencia formal sí existe en el nivel temático y lexical alguna semejanza entre *Escalas* y LHN. Incluso podríamos decir que una misma concepción existencial y estética emparenta a ambas obras. Ya Luis Monguió había descubierto casos específicos de semejanza entre textos determinados de uno y otro libro. Por ejemplo, señala que el relato “Alfeizar” (“Cuneiformes”) no sólo es comparable con un poema de *Trilce*, que citaremos al hablar de este poemario, sino que también “nos lleva al poema “El pan nuestro” de LHN⁽⁴²⁾. Y en efecto, en ambos textos se recrea escenas de desayunos en los que el sujeto evocador destila nostalgia.

Existe otra semejanza temática a la que también se refiere Luis Monguió en estos términos: “El último cuento de *Escalas*, titulado “Cera”, es interesante más que nada como un ejemplo de la obsesión de su autor con los términos y los objetos del juego, de la suerte, del azar, representantes del sino del hombre, que ya había usado poéticamente en “La de a mil”, y “Los dados eternos”, de *Los heraldos negros*⁽⁴³⁾. Esta singular correspondencia temática, reveladora de la concepción del mundo vallejana, será analizada más adelante.

⁽⁴¹⁾ Incluso Neale-Silva considera que muchos párrafos de textos de *Escalas* se pueden convertir en conjuntos de versos (1987...).

⁽⁴²⁾ Cf. Luis Monguió (1960: 133).

⁽⁴³⁾ Cf. Luis Monguió (1960: 134).



Aún podemos señalar algunos ejemplos más de intertextualidad entre estos dos libros. Alain Sicard alude a ciertos versos del poema “Los Heraldos Negros” texto liminar del libro del mismo nombre y muy representativo de la poética vallejiana en esos años. Sicard cita aquellos versos en los que se dice: “Y el hombre... Pobre...! Vuelve los ojos, como / cuando por sobre el hombro nos llama una palmada; / vuelve los ojos locos, y todo lo vivido / se empoza, como charco de culpa, en la mirada.”.

El crítico indica que “en esa misteriosa palmada en el hombro que hace al hombre volverse y contemplar como dentro de un espejo su propia existencia, el doble acaba de manifestarse por primera vez en la poesía de Vallejo⁽⁴⁴⁾. El detalle descubierto es importante porque, en efecto, el tema del doble es característico no sólo de la poesía vallejiana, sino diríamos del conjunto de su obra literaria. Aunque este concepto del doble lo vamos a desarrollar más adelante, es pertinente ofrecer ahora una explicación para que se sepa a qué nos referimos. El doble es una suerte de obsesión o de idea fija que consiste en que un sujeto tiene la sensación o consciencia, más imaginaria que real, de que alguien lo observa o lo acecha. En otros casos, y algunos relatos de *Escalas* ejemplifican esta posibilidad, dicha obsesión consiste en que el sujeto cree descubrir en otra persona próxima a él (su enamorada o esposa) una doble identidad (“Mirtho”). Como vemos, el doble es un concepto de gran complejidad y de vieja data, pues está empleado, por ejemplo, en obras como *El retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde o *Mr. Hyde y Dr. Jeckil* de Stevenson. En consecuencia,

⁽⁴⁴⁾ Cf. Alain Sicard (1988: 275).



cuando Vallejo configura su poesía o su narrativa este tema estaba en el ambiente.

En *Los heraldos negros* se manifestaría, pues, por primera vez, el símbolo del doble, que se repetirá más adelante tanto en su poesía como en su narrativa. Incluso esta idea fija implica que el propio sujeto puede verse a sí mismo como otro ser humano. En este caso, la obsesión equivale a un desdoblamiento y una manifestación poética de ella es posible descubrir en el poema “Piedra blanca sobre una piedra negra” de *Poemas humanos*, y en algunos otros textos de este mismo poemario.

Otro elemento en común entre *Escalas* y *Los heraldos negros* es el sentimiento de orfandad, tan característico, además, de gran parte de la obra vallejana. En el caso específico del poemario de 1918-19 podríamos citar algunos poemas en los que es perceptible aquel sentimiento y la búsqueda de la superación del mismo mediante el acercamiento afectivo a los padres, a Dios o, incluso a la amada. Entre dichos textos cabría citar a “Heces”, “Setiembre”, “El poeta a su amada”, “Nervazón de angustia”, “Ágape”, “La cena miserable”, “Dios”, “Los pasos lejanos”, “Enereida” y “Espergesia”.

En *Escalas* el sentimiento de orfandad se hace presente, por ejemplo, en “Alfeizar” y en “Más allá de la vida y la muerte”, textos en los cuales el narrador evoca nostálgicamente su mundo de la infancia y lo contrapone al cruel y duro mundo del presente en que desarrolla su discurso narrativo.

En estrecha relación con la orfandad se ubica la concepción amorosa vallejana que es, prácticamente, la misma en ambas obras. Dicha concepción es de raíz romántica y muestra la



tendencia sistemática de nuestro autor a presentar la relación amorosa como una experiencia siempre conflictiva y frustrante. Esta visión se manifiesta en todos los poemas de temática amorosa de LHN y también en textos como “Mirtho”, “El unigénito” y “Muro antártico”.

Un aspecto final de detalle se refiere al hecho de que en LHN existe excelente poema dedicado a “La araña”, texto “de nítido estilo vallejiano” según Ricardo González Vigil, quien realiza un agudo análisis de dicho poema ⁽⁴⁵⁾. A su vez, en Escalas, en “Muro Noroeste”, primero de la sección “Cuneiformes” y, por tanto, del libro, Vallejo desarrolla la anécdota de dicha estampa a partir de la percepción de una “araña casi aérea” que se desplaza por los ambientes de la celda en los que purgan su condena el sujeto narrador y su “único compañero de celda”. La descripción de la araña, la suerte final de ésta y la reflexión que este hecho suscita en el narrador constituyen lo medular del texto, y al analizarlo en el capítulo respectivo compararemos el tratamiento que Vallejo da a un mismo ser en el poema de 1918-19 y en la estampa de 1923.

I.2.2. LA POESÍA PRÓXIMA A ESCALAS: TRILCE

Hemos señalado que LHN cierra un ciclo en la evolución vital y estética de César Vallejo. En el lapso que va entre la publicación de este poemario y la aparición de su siguiente obra, Trilce (1922), ocurren algunos sucesos cruciales en la trayectoria del autor. Por

⁽⁴⁵⁾ Cf. Ricardo González Vigil (1988: 97).



ello, como ha señalado la crítica nacional y extranjera, el poemario de 1922 implica una revolución sin precedentes en el ámbito de la poesía de lengua española. *Trilce* se inscribe plenamente en los predios de la literatura vanguardista, pero constituye una versión muy personal y muy original de dicha tendencia.

Lo relevante para *Escalas* es que también ella es producto de este contexto de ruptura y de transformación que Vallejo cumple en este breve lapso que va de 1918 a 1922⁽⁴⁶⁾. Por ello, las relaciones temáticas y expresivas más estrechas que *Escalas* puede exhibir son las que la vinculan a *Trilce*. Ello obedece a que ambas obras están conectadas con dos sucesos biográficos de la máxima importancia en la vida del escritor. Nos referimos a la muerte de su madre, ocurrida en agosto de 1918, y a la prisión que sufrió Vallejo en una cárcel trujillana, “desde el 6 de noviembre de 1920 hasta el 26 de febrero de 1921, injustamente acusado de instigador de los disturbios ocurridos el 1 de agosto de 1920 en Santiago de Chuco”⁽⁴⁷⁾.

1.2.2.1. TRILCE Y ESCALAS

El que los dos libros se nutran de las mismas circunstancias vitales nos lleva a establecer, en este capítulo, una relación de textos entre los que existen nexos temáticos y formales. Pero quizá convenga antes señalar la coincidencia que se observa en el hecho de que los títulos de 5 de los 6 textos que integran la sección

⁽⁴⁶⁾ Eduardo Neale-Silva habla de una etapa trilcica (1987).

⁽⁴⁷⁾ Cf. Ricardo González Vigil (1992-3: 13).



“Cuneiformes” utilizan el sustantivo “muro”, el cual nos recuerda a “las cuatro paredes de la celda”, mencionados en *Trilce* XVIII. Esta coincidencia ya había sido advertida por la crítica, en especial por Trinidad Barrera, quien llega a desarrollar una correspondencia entre los “muros” de “Cuneiformes” y las “cuatro paredes” de *Trilce*. Al analizar las estampas citadas aprovecharemos los aportes interpretativos de Barrera ⁽⁴⁸⁾.

Sobre la referencia a la cárcel en *Trilce* también cabe citar los poemas II, XLI, LVIII, entre otros. Otro tema común a *Escalas* y al poemario de 1922 es el amoroso o erótico. En “Cuneiformes” dicho tema es el eje de “Muro antártico”, con sus connotaciones de deseo prohibido y en *Trilce* lo amoroso y lo alusivo al sexo se desarrolla en los textos IX, XI, XIII y XXX. De todos estos poemas, el XI acusa una mayor semejanza en cuanto el objeto del deseo amoroso es una prima del sujeto poético, mientras que en “Muro antártico” es su hermana⁽⁴⁹⁾.

A su vez, el tema de la orfandad del sujeto narrador está tratado en “Cuneiformes” en el texto “Alfeizar” y en *Trilce* son varios los poemas alusivos a este motivo tan vallejiano y constante, pues viene desde LHN y se repite en el segundo poemario del escritor en XXIII, XVIII, XXXIV, XXVIII, LVIII, LXI, LXV, entre otros. La sección “Coro de vientos” contiene al ya citado relato “Más allá de la vida y la muerte” que también gira, en gran parte, alrededor de la añoranza de la madre difunta y la situación de orfandad en que queda el hijo.

⁽⁴⁸⁾ Cf. Trinidad Barrera (1988: 319).

⁽⁴⁹⁾ Sobre lo amoroso y lo exótico, véase nuestro trabajo: Antonio González Montes (1994: 263).



El tema de la justicia tiene una presencia significativa en las dos secciones de *Escalas*. En “Cuneiformes” es el eje de, por lo menos, tres textos: “Muro Noroeste”, “Muro Este” y “Muro Dobleancho”. En “Coro de vientos”, el relato “Liberación” se adscribe a esa permanente preocupación de Vallejo por lo justo o lo injusto. En *Trilce* se puede rastrear la manifestación de éste en los textos XVIII, XXII, L y LIII.

Como hemos podido constatar a través de un rápido cotejo, existe una comunicación intertextual sostenida entre *Trilce* y *Escalas*. Al analizar cada uno de los textos de este último libro estableceremos la correspondencia temática y formal con los poemas tríclicos que hemos citado, a propósito de la semejanza innegable que existe entre estos dos libros, cuya cercanía temporal en cuanto a fechas de publicación explica, en gran parte, la coincidencia estética y estilística que ya la crítica ha destacado desde hace mucho tiempo⁽⁵⁰⁾.

1.2.3. LA POESÍA POSTERIOR A ESCALAS

No es sencillo referirse a la poesía vallejana posterior a *Trilce*, último poemario que el autor editó (1922) y reeditó (1930) en vida. Aunque en esta parte de nuestro trabajo sólo mencionaremos los textos poéticos que tengan vinculación temática o formal con *Escalas*, también aludiremos a la problemática del corpus de la obra poética póstuma, pues este

⁽⁵⁰⁾ Cf. Juan Espejo Asturrizaga (1989: 140).



asunto, de hecho, influye en la configuración y valoración de la producción narrativa general y de Escalas en particular.

Al año siguiente de la muerte del poeta y a 20 años de la aparición de LHN sale a la luz, en 1939, la primera edición póstuma de la poesía de Vallejo, que según los datos del libro (*Poemas humanos*) recoge lo producido por el escritor, desde 1923 hasta 1938. Esta edición, como sabemos, se realiza en París, tiene epílogos de Luis Alberto Sánchez, de Jean Cassou, nota biobibliográfica de Raúl Porras Barrenechea, y la edición corre a cargo de Georgette de Vallejo, quien es ayudada por Raúl Porras Barrenechea⁽⁵¹⁾. En esta edición "sin explicar que es un poemario aparte, [se] incluye el conjunto de *España, aparta de mí este cáliz*, aunque en un orden diferente al de la edición de Montserrat de enero de 1939, y al de los originales mecanoscritos que conocemos del poeta"⁽⁵²⁾.

La historia editorial posterior a la publicación de este libro de 1939 es muy larga y complicada y se la puede seguir con bastante claridad en David Sobrevilla (1995: 21 y ss.). El problema en lo esencial consiste en que tanto Georgette de Vallejo, la viuda, como Juan Larrea, amigo cercano del poeta, y posteriores editores del legado poético póstumo de Vallejo han modificado los nombres, el ordenamiento y la cronología de los textos que Vallejo dejó sin publicar en forma de libro, tal como había hecho hasta *Trilce*.

Por considerar que es una ordenación exhaustiva y que asume la problemática íntegra de la poesía póstuma de Vallejo, utilizaremos la edición de Ricardo González Vigil (1991), ya citada,

⁽⁵¹⁾ Cf. César Vallejo *Obras completas* (1991, I: 837).

⁽⁵²⁾ Cf. Ricardo González Vigil (1991: 837).





para rastrear las correspondencias temáticas o formales que puedan advertirse entre *Escalas* y los textos poéticos póstumos.

I.2.3.1. POEMAS HUMANOS

Sin dejar de mostrar su acuerdo con el nombre puesto por Georgette de Vallejo para la denominada producción poética póstuma, (*Poemas humanos*), González Vigil ofrece un ordenamiento básicamente cronológico que permite seguir la secuencia de producción y de publicación de textos, algunos de los cuales no son de aparición póstuma, pues Vallejo los publicó en revistas, con anterioridad a 1938.

En función de este criterio *Poemas humanos* está dividido en 5 secciones más una *addenda*, la cual figura entre II y III. Veamos en qué textos pueden encontrarse referencias que nos recuerden al mundo evocado en *Escalas*. Por ejemplo, en la Sección II, denominada “*Poemas en prosa y ámbito de Contra el secreto profesional*” el texto “El momento más grave de la vida” que “es una letanía y una parábola del sufrimiento humano”, en el que “varios personajes se acercan y citan el momento más crítico de su vida”, nos trae el testimonio de un hombre que afirma: “- El momento más grave de mi vida fue mi prisión en una cárcel del Perú”. Este enunciado nos remite, sin duda, a la prisión que Vallejo sufrió entre 1920 y 1921, y que evocó tanto en *Trilce* como en *Escalas*.

En esta misma importante Sección ubicamos un poema en prosa denominado “El buen sentido” que tiene una enorme vinculación temática con “Más allá de la vida y la muerte” de “Coro



de vientos” (Segunda sección de Escalas). En ambos textos se desarrolla el motivo de la relación entre madre e hijo desde una perspectiva muy connotativa.

Sin embargo, “El buen sentido” también es conectable, por su tema, con “Muro antártico”. Esto lo señala González Vigil apoyándose en lo sustentado por otro crítico. Veamos la cita respectiva: “Comenta Martínez García: “En ‘El buen sentido’, las relaciones entre madre e hijo (de siempre plasmadas en los versos vallejanos como unas relaciones en las que el amor protector era la nota dominante), son erótico-sexuales; se cumple en ellas un complejo de Edipo a la inversa” (1976: 162). Sin embargo, el propio Vallejo eligió un título que invitaba a atender ese “edipismo” en el buen sentido, y no como una desviación patológica, de él o de su madre, o de ambos⁽⁵³⁾.

En la Sección V, llamada “Poemas fechados” ubicamos el poema cuyo primer verso dice: “A lo mejor, soy otro; andando, al alba, otro que marcha/”. González Vigil en su comentario a este texto dice: “La sospecha de ser otro nos lleva al tema del desdoblamiento y el doble, tan notorio en Vallejo desde los días de *Escalas*, *Fabla salvaje* y *Trilce*, pasando por poemas en prosa de los años 20 (entre ellos “¡Cuatro conciencias..”)⁽⁵⁴⁾. De los textos de Escalas, “Mirtho” es el que mejor expresa el tema del doble, aunque referido a la amada del sujeto narrador.

En la misma Sección V, el poema que empieza con el verso: “Tengo un miedo terrible de ser un animal /” evoca con facilidad el tema principal del relato “Los caynas” de la Sección “Coro de

⁽⁵³⁾ Cf. Ricardo González Vigil (1991: 453).

⁽⁵⁴⁾ Cf. (1991: 637).



vientos”. En este texto existe una lucha entre humanidad y animalidad⁽⁵⁵⁾.

A su vez, el poema de dicha sección V, “Un hombre está mirando a una mujer,/” remite al relato “El unigénito” de “Coro de vientos” pues plantea el tema de la relación entre Padre e Hijo, no muy frecuente en la escritura vallejana, pero digno de una atención más detenida. El poema intitulado “El Alma que sufrió de ser su cuerpo”, también de la sección V, vuelve a traer el recuerdo de “Los caynas”.

Según Ricardo González Vigil “La conciencia de la animalidad del ser humano, de su origen antropeide (teoría del Darwin), aunada a la obsesión “regresiva” de que lo animal se imponga sobre lo específicamente humano, aparece abundantemente en los escritos de Vallejo, desde “Los caynas” (Escalas) y Trilce, pero alcanza un desarrollo mayor –casi siempre dialéctico, de pugna por la humanización cabal e integral– en “Poemas humanos”⁽⁵⁶⁾. El desdoblamiento vuelve a aparecer en la prosa poética “En suma, poseo para expresar mi vida, sino mi muerte”.

I.3. LA OBRA PERIODÍSTICA Y ENSAYÍSTICA

Como hemos podido comprobar al referirnos a “Los poemas en revistas y periódicos” (Cf. I.2.1.1.) Vallejo se vinculó con el periodismo desde muy temprano, primero publicando sus poemas en diarios y revistas de la época, y después enviando artículos o

⁽⁵⁵⁾ Cf. Antonio González Montes (1992: 21).



comentarios sobre diferentes tópicos o personajes de la cultura peruana. A lo largo de su vida, el escritor mantuvo una permanente presencia en el periodismo, razón por la cual su obra periodística concita, cada vez, una mayor atención⁽⁵⁷⁾.

Para rastrear las conexiones existentes entre este vasto *corpus* textual y *Escalas* consideraremos la producción periodística del autor, primero en Lima y luego en Europa. En realidad, el mayor volumen corresponde a sus años europeos (1923-1938), pero su producción anterior al viaje a Europa también es relevante y nos permite realizar algunas anotaciones.

I.3.1. LOS TEXTOS PERUANOS

Con este título denominamos a aquellos textos (artículos o crónicas) que Vallejo publicó con anterioridad a junio de 1923 (fecha de su viaje a Europa). Juan Espejo Asturrizaga en su valioso libro ya citado dio a conocer estos artículos (1989: 265 y ss.). En los tres primeros, dedicados al Conde de Lemos (Abraham Valdelomar), a José María Eguren y a Manuel González Prada, respectivamente, es de destacar la calidad narrativa perceptible en todos ellos. Vallejo, para presentar y dar a conocer a sus personajes entrevistados, utiliza las formas elocutivas (descripción, narración, diálogo) que se emplean habitualmente del autor para trazar el

⁽⁵⁶⁾ Cf. R. González Vigil (1991: 685).

⁽⁵⁷⁾ Ejemplo de ello es el artículo de él son el artículo de Luis Jaime Cisneros (1993: 17-29), la recopilación de sus textos periodísticos llevada a cabo por Enrique Ballón Aguirre (1984-1985), Jorge Puccinelli (1987) y Aurelio Miró Quesada Sosa (1992). Winston Orrillo ha realizado una investigación acerca de Vallejo periodista (1992) y también Manuel Jesús Orbezo ha escrito al respecto.



perfil de sus personajes entrevistados y desarrollar una estructura secuencial a través de la cual nos da a conocer un fragmento de vida, aunque sea breve, del personaje abordado. En ese sentido estos artículos poseen una semejanza formal con algunos relatos de “Coro de vientos”, en especial con aquellos que están ambientados en un espacio urbano, como “El unigénito” y “Mirtho”. Tienen en común, también, el estar centrados en la personalidad del personaje, en unos casos reales y en otros ficticios, aunque siempre peculiares.

El cuarto de este conjunto de textos peruanos también muestra alguna semejanza temática con uno de los cuentos de “Coro de vientos” de *Escalas*. Nos referimos al artículo intitulado “Abraham Valdelomar ha muerto”, que se publicó en el diario *La Prensa* de Lima, el 4 de noviembre de 1919, año XVII, N° 9486, edición de la tarde, según el dato de Juan Espejo Asturrizaga (1989: 274).

El tema del texto periodístico, la reacción de César Vallejo ante la noticia de la muerte del poeta Abraham Valdelomar, unifica a este texto con el relato “Más allá de la vida y la muerte”. En ambos casos el escritor expresa su congoja ante la pérdida de seres muy queridos para él: su amigo y mentor, el Conde de Lemos, y su madre. La diferencia reside en que el artículo nos muestra la reacción inmediata y periodística frente a una noticia que lo ha conmovido y de la que tiene que dar cuenta, aunque no la quiera aceptar. En cambio el cuento citado es una ficcionalización compleja y simbólica de un hecho que el escritor trata de superar a través de esta historia en gran parte fantástica e irreal. El cotejo



rápido de estos dos textos nos permite percibir el tratamiento que da Vallejo a un mismo tema, aunque las personas involucradas sean distintas. De un lado, observamos el tratamiento periodístico inmediato y rápido ante la muerte de un amigo y de otro, la elaboración ficticia de un hecho que tuvo un impacto más profundo y duradero.

I.3.2. LAS CRÓNICAS DESDE EUROPA

Dos autores han recopilado la producción periodística vallejana: Enrique Ballón Aguirre (1984-1985) y Jorge Puccinelli (1987). Incluso se produjo una polémica entre estos dos estudiosos, a propósito de la legitimidad del trabajo de recopilación del primero de ellos y en una “Nota sobre la presente edición y otras”, Puccinelli explica al lector el fondo del asunto (1987: XXXIII y ss.). Pero al margen de esta discusión lo concreto es que el *corpus* periodístico de Vallejo es importante en sí mismo y también por sus relaciones temáticas y estilísticas con el resto de la escritura del autor, dividida, como hemos podido ver, en una diversidad de géneros y de especies.

En relación con *Escalas* se puede constatar la recurrencia del tema de la muerte, eje central en el ya citado cuento “Más allá de la vida y la muerte” y también en un texto periodístico intitulado “La necesidad de morir”, escrito en París y publicado en el diario trujillano *El Norte* el 22 de marzo de 1926⁽⁵⁸⁾. Lo destacable es que

⁽⁵⁸⁾ Cf. Jorge Puccinelli (1987: 95).



en el artículo citado, Vallejo ha superado el impacto que le producía la muerte, en particular la de sus seres queridos, y llega a decir que “Si a una persona la escribieran diciéndole siempre que su madre sigue gozando de buena salud, acabaría al fin por sentir una misteriosa inquietud, no precisamente sospechando que se le engaña y que, posiblemente su madre debe haber muerto, sino bajo el peso de la necesidad, sutil y tácita, que le acomete, de que su madre debe morir”⁽⁵⁹⁾.

La preocupación de Vallejo por las relaciones genéticas entre hombre y monos, perceptible en su relato “Los caynas”, encuentra un nuevo motivo de reflexión en la crónica intitulada “La revancha de los monos”, texto escrito en París y publicado en la revista limeña *Mundial*, N° 328, 24 de setiembre de 1926.⁽⁶⁰⁾ El interés por este tema científico indica que Vallejo periodista estaba atento a todas aquellas experiencias que, de uno u otro modo, replanteaban el tema de la condición animal o racional del ser humano.

El tema de la justicia de significativa presencia en *Escalas*, a través de los textos “Muro Noroeste”, “Muro Este”, “Muro Dobleancho” y el del doble en “Mirtho” encuentran un desarrollo complejo e interesante en la crónica “Un extraño proceso criminal”, publicado en la revista *Mundial*, N° 376, 26 de agosto de 1927⁽⁶¹⁾. Incluso esta crónica, de indudables valores narrativos, fue utilizada por Vallejo para elaborar una “fabulación”, que luego incluyó en su libro *Contra el secreto profesional*⁽⁶²⁾.

⁽⁵⁹⁾ Cf. Jorge Puccinelli (1987: 95).

⁽⁶⁰⁾ Cf. Jorge Puccinelli (1987: 147).

⁽⁶¹⁾ Cf. Jorge Puccinelli (1987: 222).

⁽⁶²⁾ Sobre este original caso de intertextualidad, Cf. Antonio González Montes (1992: 31 y ss.).



Otro texto periodístico en el que reaparece la preocupación de Vallejo por la justicia humana es la crónica intitulada “El otro caso de Mr. Curwood”, publicada en la revista *Mundial*, N° 380, 23 de setiembre de 1927⁽⁶³⁾. Dicha crónica plantea la injusta situación” de un tal Mr. Curwood, del Estado de Michigan, que hace dos años fue condenado a muerte, por supuesto asesinato”. Según Vallejo la injusticia reside en que mientras todos protestan a favor de los italianos Sacco y Vanzetti, también en peligro de ser ejecutados, nadie, en cambio se conduele de la suerte de Mr. Curwood y ello obedece a que éste es un individualista y un hombre aislado: en cambio los obreros italianos pertenecen a una organización política y por eso reciben la solidaridad de mucha gente en el mundo.

Vallejo resume la injusticia cometida indicando que “el caso de Sacco y Vanzetti viene a evidenciar esta situación diferente en que se hallan, respecto de la justicia estrictamente humana, el hombre sin amigos y el “camarada” (1987: 232). Incluso este caso nos recuerda al del propio Vallejo que también sufrió prisión injustamente, y que fue liberado porque contó con el apoyo de muchos intelectuales de Lima y de Trujillo, que se solidarizaron con su causa y contribuyeron a su libertad⁽⁶⁴⁾.

El tema de la locura, importante en “Los caynas” es retomado en la crónica “La locura en el arte”, publicada también en *Mundial*, N° 401, 17 de febrero de 1928⁽⁶⁵⁾. En este texto se realiza una suerte de reivindicación de la locura, por lo menos de

⁽⁶³⁾ Cf. Jorge Puccinelli (1987: 232).

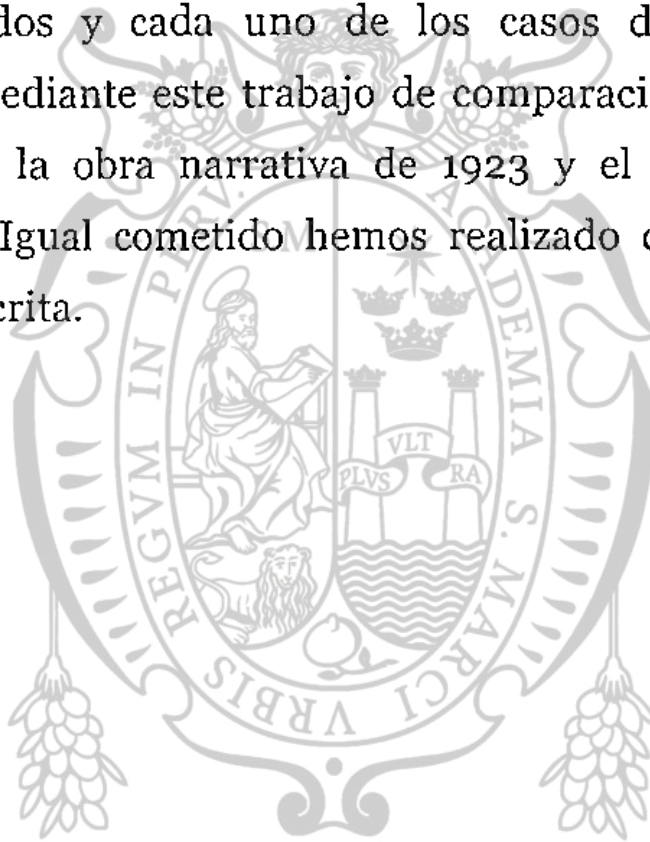
⁽⁶⁴⁾ Cf. Juan Espejo Asturrizaga (1989: 125).

⁽⁶⁵⁾ Cf. Jorge Puccinelli (1987: 260).



aquella que tiene que ver con el arte.

En suma, hemos revisado la intertextualidad existente entre los textos de *Escalas* y los artículos o crónicas que son parte importante de la producción escritural de César Vallejo; y a través de este cotejo hemos puesto de manifiesto algunas constantes temáticas propias de la concepción ideológica y estética del escritor. Al analizar cada uno de los textos de *Escalas* volveremos a examinar todos y cada uno de los casos de intertextualidad detectados mediante este trabajo de comparación entre el corpus escritural de la obra narrativa de 1923 y el de su producción periodística. Igual cometido hemos realizado con el resto de su vasta obra escrita.





CAPÍTULO II

LA CRÍTICA LITERARIA FRENTE A ESCALAS

II.1. VALLEJO ANTE LA CRÍTICA LITERARIA

En este capítulo vamos a examinar la actitud de la crítica literaria –nacional y extranjera; pasada y actual– con respecto a Escalas (1923). Sin embargo, antes de ingresar al análisis del tema específico, nos parece pertinente referirnos, primero, a las relaciones de Vallejo con la crítica literaria en los inicios de este escritor. Debemos recordar que en la actualidad el poeta santiaguino goza de un reconocimiento unánime y cada vez más extendido de la crítica peruana e internacional; incluso, como afirma Max Silva Tuesta, han surgido varios tipos de vallejistas, es decir, de cultores o estudiosos de Vallejo¹.

Si bien, nuestro autor es, hoy, el escritor peruano más estudiado por la crítica, sus relaciones iniciales con ésta no fueron muy armoniosas, especialmente con la oficial, representada por determinados críticos limeños de gusto conservador. En cambio, algunos intelectuales norteños perspicaces y de sensibilidad abierta sí supieron percibir la trascendencia y originalidad del joven

¹ Cf. Max Silva Tuesta (1994)



santiaguino desde muy temprano, y lo alentaron a perseverar en su vocación poética. En ese sentido, cabría decir que el caso de Vallejo ilustra una situación suigéneris: la de una crítica limeña oficial rezagada en sus criterios estéticos, y la de un movimiento intelectual provinciano más progresista y receptivo a las innovaciones que trajo a la literatura peruana este escritor.

Esta singular historia comenzó muy temprano, en 1911, cuando Vallejo contaba con 19 años y residía entre Lima y Pasco, dedicado al trabajo y al estudio. El crítico más reconocido en esa época, Clemente Palma, reprodujo en la célebre revista limeña *Variedades* del 9 de diciembre, unos versos de Vallejo (los más antiguos que se conservan, junto con un comentario adverso y burlón del afamado crítico. Aunque los versos (parte de un soneto) son ciertamente muy elementales, se aprecia en ellos algunos términos característicos de la poesía vallejana posterior: “pienso, ausencia, camino, tiempo y destino”.²

Esta crítica desfavorable y lapidaria, por venir de quien venía, no desanimó al joven escritor, que siguió su camino de artista con perseverancia y sin desmayo. Desde 1911 hasta 1915, Vallejo fue de un lado a otro, tratando de forjar su personalidad intelectual y afrontando la tarea de solventar sus gastos personales y los delicados a su formación profesional. Hacia 1914 conoció a Antenor Orrego y a otros jóvenes norteños que en la ciudad de Trujillo constituían un entusiasta grupo, denominado primero “Bohemia” y luego “Norte”. Estos jóvenes, y, en particular, Orrego, acogieron con entusiasmo al escritor en ciernes y le ofrecieron el

² Cf. Ricardo González Vigil (1988:25)



apoyo y la orientación necesarios para que éste acabara de moldearse y desplegara todo su genio poético.

El propio Orrego en un testimonio valioso y ponderado ³ ha referido su encuentro con Vallejo y la relación amical y estética que se estableció entre estos dos intelectuales, y que, sin duda, fue decisiva para ambos, pero en especial para Vallejo, quien reconoció la deuda humana, intelectual y artística que tiene con Orrego, su descubridor y, en la práctica, el primero en apreciar y respaldar el talento y la genialidad del Cholo Vallejo. Este espaldarazo se tradujo en la publicación de algunos poemas del escritor en las páginas del diario La Reforma, que Orrego dirigía desde 1914.⁴

En suma, el período de 1914 a 1918 fue muy fecundo y provechoso para Vallejo pues le sirvió para encontrarse a sí mismo y para expresarse con la mayor libertad y originalidad que era necesaria en ese momento.

Después del revés que le ocurrió con Clemente Palma en 1911, los años siguientes fueron muy propicios para Vallejo, pues sus jóvenes amigos, sin ser críticos formales y académicos, lo entendieron y lo orientaron con criterio, de tal modo que el escritor maduró y se hizo conocido en Trujillo y Lima con notables poemas, que poco después incluiría en su primer libro *Los heraldos negros* (1918-19). Pero como telón de fondo, se percibía en el ambiente trujillano de esos años un enfrentamiento entre los jóvenes bohemios capitaneados por Orrego y algunos intelectuales conservadores de dicha ciudad.⁵

³ Cf. Antenor Orrego (1989: 33 y ss)

⁴ Cf. Antenor Orrego (1989:40).

⁵ Cf. Ricardo González Vigil (1992, 1: 45)



Además en 1917, año clave en la maduración de su poesía (el 10 de junio de ese año dio a conocer su poema “Los heraldos negros”), Vallejo volvió a experimentar la crítica irónica y mordaz de Clemente Palma. Este desde su revista Variedades (22.9.17) y en la sección “Correo Franco” que él dirigía vapuleó, otra vez, la poesía del escritor norteño, lanzando demoledores dardos contra el poema “El poeta a su amada”, enviado, al parecer, a Lima por algunos de sus enemigos, pues el texto se había publicado en el diario La Reforma del 8 de setiembre de dicho año. Como en el caso anterior el crítico transcribía una estrofa y luego arremetía con saña contra el significado del poema.⁶

Como era habitual, sus compañeros del Grupo “Norte” lo defendieron de los ataques del crítico limeño, pero se infiere que no lo hacían por simple compañerismo, sino porque supieron aquilatar, desde temprano, la originalidad y la fuerza de este poeta que se abría paso a pensar de todo.

A fines de 1917 Vallejo dejó Trujillo y viajó hacia Lima, y en 1918 concita rápidamente el interés de la intelectualidad más representativa de la capital. Conoce a Valdelomar, González Prada, Eguren y hasta el citado Clemente Palma se convierte en admirador de su poesía. El primer libro del autor, LHN, se prepara en esos meses y sale finalmente en 1919. En general, la crítica al poemario fue favorable tanto en Lima como en Trujillo. En la capital, como ha documentado Juan Espejo Asturrizaga, salieron comentarios elogiosos en los diarios La Crónica, El Comercio, El Tiempo, La Razón y en La Prensa. Algunos de los que firmaban los

⁶ C. Juan Espejo A. (1989:63).



comentarios eran gente de prestigio como Luis Góngora (“Aloysius”), Luis Varela y Orbegoso (“Clovis”), “Gastón Roger”, entre otros.⁷

En Trujillo, como era de esperarse, Antenor Orrego hizo la crítica más meditada y lúcida al poemario. Incluso este crítico había publicado en el diario La Reforma un artículo previo a la aparición de LHN y allí apostaba abiertamente por este nuevo valor de la literatura nacional.

Luego de la publicación de LHN, Vallejo siguió muy activo y ese lapso de 1919 a 1923 estuvo lleno de sucesos personales y culturales muy importantes, algunos de ellos funestos para el autor como la pérdida de los trabajos eventuales con que subsistía y la prisión que sufrió en Trujillo, desde noviembre de 1920 hasta febrero de 1921, acusado de supuestos crímenes que habría cometido en Santiago de Chuco. El hecho de que Vallejo se hubiera hecho conocido a través de su obra poética y la repercusión que ésta tuvo en la crítica literaria limeña y trujillana determinó, precisamente que “los estudiantes e intelectuales realizaron una intensa campaña para su liberación.”⁸

La estancia en la cárcel fue muy dolorosa para el escritor y le dejó honda huella de por vida. Pero desde el punto de vista literario el periodo carcelario sirvió para que Vallejo terminara de plasmar Trilce y concibiera la creación de Escalas. Si bien es posible que Vallejo haya comenzado la composición de Trilce con anterioridad a su encierro en la cárcel trujillana, parece que Escalas recién comenzó a gestarse en la prisión, en especial la sección

⁷ Cf. Juan Espejo Asturrizaga. (1989:97).

⁸ Ricardo González Vigil. (1992-1:53)



“Cuneiformes”, como se desprende de una lectura rápida de los textos que la integran. Como en el caso de LHN, este nuevo libro también se editó en Lima.

Otro hito significativo de la relación entre la incipiente crítica literaria de esa época y la producción vallejana es la participación del autor en un Concurso promovido por la institución limeña Entre Nous, en diciembre de 1921. Vallejo gana el primer premio en el género del cuento con su “Más allá de la vida y la muerte”. Según algunas versiones el premio recibido (20 libras) le sirvió “para iniciar la publicación de Trilce el año siguiente”.⁹

Producida la aparición de Trilce en octubre de 1922, la reacción de la crítica literaria, salvo las consabidas excepciones, no estuvo a la altura de la originalidad y de la profundidad del libro. Juan Espejo Asturrizaga dice que el poemario “fue recibido con desconcierto por unos y con una hostilidad cerril por otros”¹⁰ y cita el caso de Luis Alberto Sánchez, Alberto J. Ureta, Arturo Montoya y otros intelectuales de esos años que no supieron comprender la libertad estética del libro.

Algunos jóvenes limeños y trujillanos sí se entusiasmaron con el genio creador de Vallejo y le brindaron su apoyo en esos momentos de dura prueba. Como en ocasiones pasadas, Antenor Orrego estuvo del lado de su amigo en forma total y comprometida. Lo prueba el hecho de que el prólogo al libro lo firmaba él y en esas lúcidas páginas insistía en la genialidad del poeta.¹¹ Por estas razones y por haber apoyado a Vallejo desde sus inicios, Orrego

⁹ Ricardo González Vigil. (1992-1:559)

¹⁰ (1989:137)

¹¹ A. Orrego. (1989:217)



merece ser considerado el primer vallejeista. Así lo reconoce Max Silva Tuesta¹², concediéndole el calificativo de vallejeista pionero.

A su vez, Vallejo era consciente de la novedad de su poesía y asumía “toda la responsabilidad de su estética. Hoy, y más que nunca quizás, siento gravitar sobre mí, una hasta ahora desconocida obligación sacratísima, de hombre y de artista: ¡La de ser libre! Si no he de ser libre hoy, no lo seré jamás”.¹³ Lo paradójico es que, en el mismo momento en que la crítica se mostraba incapaz de decodificar y de apreciar la originalidad artística que traía Trilce a la poesía peruana del siglo XX, José Santos Chocano era coronado como poeta del Perú. En todo caso, la línea interpretativa abierta por Antenor Orrego y otros miembros del grupo “Norte” fructificó algunos años más tarde y ayudó a que se reconociera en Vallejo al máximo creador lírico del Perú contemporáneo.

Este es el contexto en el que hay que situar la aparición de Escalas y la reacción de la crítica frente a un libro que no tiene ciertamente la importancia de Trilce, pero que merece ser analizado y valorado con equidad y conocimiento dado el tiempo transcurrido. Desde la edición inicial de Escalas es posible distinguir, a nuestro criterio, tres etapas en la actitud de la crítica con respecto al libro de 1923. Eso nos permitirá apreciar cómo ha ido evolucionando el juicio crítico en relación con la primera obra narrativa de Vallejo.

¹² Cf. Max Silva Tuesta (1994:398)

¹³ Antenor Orrego. (1989:81)



II.2. LA CRÍTICA PRÓXIMA A LA APARICIÓN DE ESCALAS

Como ya hemos señalado, hacia mediados de marzo de 1923 sale a circulación la edición de 299 ejemplares de Escalas. El libro se imprimió en los Talleres de la Penitenciaría de Lima y consta de dos títulos: Escalas melografiadas y Escalas. El nombre del autor figura como César A. Vallejo y de epígrafe lleva esta cita: “Primero el Pensamiento, después la Razón”, del escritor y filósofo Antenor Orrego, gran amigo y mentor de Vallejo. También se incluye una relación de los tres libros publicados por el autor hasta ese año, incluido Escalas.

Según el testimonio de Espejo Asturrizaga, Vallejo distribuye ejemplares de la edición entre sus amigos en Lima y Trujillo. Un primer juicio acerca de la obra aparece a fines de ese mismo mes de marzo, lo cual indica que hubo una respuesta periodística rápida y breve a la aparición de Escalas. Además, el comentario pese a su brevedad no deja de ser acertado con respecto a los rasgos distintivos del libro, como puede comprobarse al leer lo que consigna Espejo Asturrizaga: “La revista Variedades, Lima, 31 de marzo de 1923, edic. N° 787, publica junto a la carátula del libro un breve comentario en que expresa que Escalas melografiadas, nueva obra del autor de Trilce, señor César A. Vallejo, poeta y cuentista de indudable originalidad, está llamada a causar alboroto por las audacias de estilo y concepción que encierra y en las que cifra su ideal estético el forjador de Heraldos Negros, que en su odio al



lugar común, a la idea manoseada, al pensamiento manido, tortura la frase, para volcar su mundo interior”.¹⁴

Pensamos que este juicio crítico expresa algunas apreciaciones que es pertinente valorar. En primer lugar, destaca la originalidad del autor como poeta y cuentista, lo cual indica que en la consciencia de la crítica de aquellos años se percibía que Vallejo inauguraba una nueva etapa. En segundo lugar, y en esa misma línea, el párrafo citado insiste en que Escalas es una obra de ruptura, audaz y que irrumpe contra la tradicionalidad literaria del momento. Por eso reconoce en dicha obra innovaciones estilísticas y en la concepción estética y acierta, también cuando afirma que “tortura la frase para volcar su mundo interior”.

Otra información ofrecida por Espejo Asturrizaga permite conocer una segunda nota crítica a dos meses de la publicación del libro: Claridad, revista recién aparecida, que dirigía Víctor Raúl Haya de la Torre (año I, N° 1, primera quincena de mayo, 1923), con el título de “Página del poeta rebelde y creador” publica un capítulo de Escalas, “Muro noroeste” con una presentación que, entre otras cosas, expresa: “Contra todos los cánones de la ortodoxia literaria, rompiendo con la inmóvil actitud prosternada de nuestros profesionales del Arte, César Vallejo crea ya una obra de maravillosa originalidad henchida de valores eternos...”¹⁵

Estas son las dos reseñas críticas más próximas a la aparición de Escalas y ambas coinciden en señalar su novedad, su distanciamiento con respecto a la ortodoxia literaria y la ruptura que implica en relación con la tradición narrativa vigente. Con el

¹⁴ Juan Espejo Asturrizaga. (1989:161)

¹⁵ Cf. Juan Espejo Asturrizaga. (1989:161)



fin de precisar el contexto histórico-literario en que aparece Escalas y diferenciar lo ortodoxo de lo heterodoxo, vamos a recordar brevemente algunos hitos relativos a la evolución del cuento peruano en las dos primeras décadas del presente siglo, y luego nos referiremos, también de modo rápido, a lo que era la crítica en esa misma época, para ubicar mejor la tradicionalidad y la novedad con respecto a Escalas.

II.2.1 EL CUENTO PERUANO EN LAS PRIMERAS DÉCADAS DEL SIGLO XX

Entre los más notables libros de cuentos que se publicaron desde inicios de siglo hasta la edición de Escalas podemos citar: Cuentos malévolos (Barcelona, 1904) de Clemente Palma¹⁶; con ediciones nuevas o reediciones en 1912 y 1913; Dolorosa y desnuda realidad (París, 1914) de Ventura García Calderón; La justicia de Huayna Ccapac (Valencia, ¿1918?) de Augusto Aguirre Morales; El caballero Carmelo; cuentos (Lima, 1918) de Abraham Valdelomar; Cuentos (Lima, 1919) de Lastenia Larriva de Llona; Cuentos andinos; vida y costumbre indígenas (Lima, 1920) de Enrique López Albújar, Los hijos del sol (cuentos incaicos) (Lima, 1921) de Abraham Valdelomar. Y al año siguiente de la aparición de Escalas, Ventura García Calderón dio a conocer La venganza del cóndor (Madrid, 1924).¹⁷

¹⁶ De hecho este autor influyó de algún modo en el Vallejo cuentista-línea fantástica.

¹⁷ Cf. Miguel A. Rodríguez Rea. (1983: 300, Lexis, Vol. VII, N° 2).



Una mirada de conjunto a los libros de cuentos editados por la época de Escalas permite constatar que la tradición modernista o post-modernista es la dominante y que dentro de ella cabe distinguir entre el cuento fantástico patológico o misterioso (Clemente Palma, Larriva de Llonca y aun Valdelomar), el relato incaísta o indianista (Aguirre Morales, Valdelomar y Ventura García Calderón) y el cuento criollo (Valdelomar). Esta última línea es la más valiosa desde el punto de vista estético y una de las más representativas en lo tocante a su relación con el referente

que le sirve como materia prima. También se percibe en este período el surgimiento del Indigenismo, encarnado sólo por Enrique López Albújar, porque la ubicación de Ventura García Calderón en este movimiento es discutida por la crítica posterior.¹⁸

En este contexto, Escalas se sitúa en una relación de afinidad, aunque no de absoluta dependencia, con respecto al cuento modernista o post-modernista en su variante fantástica patológica y misteriosa; y de hecho es constatable la influencia de quienes cultivan esta tendencia: Clemente Palma, Larriva de Llonca, y Valdelomar, el más polifacético y original de los tres.

La gravitación de la variante citada es comprobable con facilidad en los cuentos que integran la sección "Coro de vientos"; pero, en cambio, la sección "Cuneiformes" es expresión de la tendencia vanguardista que Valdelomar pre-anuncia en algunos de sus relatos, y que Vallejo desarrolla en la citada sección, y, por supuesto, de manera plena, en su poemario *Trilce* (1922). Son estos aspectos los que están latentes en los juicios críticos que

¹⁸ Cf. Antonio Comejo Polar (1981) y Tomás Escajadillo (1994).



hemos transcrito y que indican que aun para una mirada crítica rápida Escalas es una obra de ruptura.

II.2.2 LA CRÍTICA LITERARIA EN LAS PRIMERAS DÉCADAS DEL SIGLO XX

En realidad, el desarrollo alcanzado por la crítica literaria en la época citada es muy relativo y quizá ello explica la poca atención que se otorgaba a las obras nuevas o el juicio conservador o equivocado que se vertía sobre libros que escapaban a los cánones de la literatura tradicional y vigente. Tal parece haber sido el caso de Trilce, de Escalas y de otros libros semejantes, que en su momento no recibieron la apreciación acorde con su importancia o novedad.

Con respecto a Vallejo, ya hemos señalado que las actitudes de la crítica con relación a su primer libro de narrativa podrían ser tipificadas en los siguientes términos: la crítica académica, representada por José de la Riva-Agüero y que tiene como su principal órgano a la revista Mercurio Peruano (fundada en 1918 y que sigue publicándose hasta hoy) mantuvo una actitud de indiferencia hacia este nuevo autor. La crítica oficiosa, representada por Clemente Palma y que tenía presencia en la revista Variedades y en otros diarios limeños expresó un juicio positivo y breve sobre el libro, y la crítica vinculada con el grupo Norte, a través de la revista Claridad apoyó a esta obra del autor. Otro ejemplo de crítica próxima a la edición de Escalas, es el



comentario de Alcides Spelucín, un miembro conspicuo del citado grupo Norte, y que a criterio de Antenor Orrego constituía un valor por su notable “jerarquía intelectual y literaria”, sólo comparable a la de Vallejo. ¹⁹El artículo de Spelucín aparece a los 8 años de la publicación de Escalas, pero no está dedicado exclusivamente a la valoración de esta obra, sino que se plantea como una visión de conjunto sobre la personalidad literaria del autor hasta ese año de 1931 en que Vallejo, en España, reeditó Trilce (1930) y dio a conocer El tungsteno (1931) y Rusia en 1931 (1931).

El párrafo dedicado al libro de 1923 hace también referencias a Fable salvaje, publicada en ese mismo año; por ello vamos a transcribir lo que Spelucín dice respecto a las dos primeras obras narrativas de Vallejo: “Después de “Trilce” asistimos a la aparición de “Escalas melografiadas” [sic] y de “Fable salvaje”, libro de cuentos fantásticos el primero y novela de fuerte envergadura la segunda. En ambos libros Vallejo se revela como excelente prosista. Arremolina, encrespa los vocablos para lograr inusitados efectos. La potencialidad creadora del poeta llega en “Escalas” a niveles poenianos. “Más allá de la vida y [de] la muerte”, “Los caynas”, “Mirtho” y otros cuentos son verdaderos prodigios de imaginación creadora. “Cera”, aquel intenso cuento de los dados de mármol hace recordar, por su sostenido proceso deductivo y por la alucinante vida de sus personajes a cualquiera de las piezas, a la vez fantásticas y analíticas del autor de “El escarabajo de oro”... en estas dos obras de prosa que con los dos libros de poemas forman el cielo literario de Vallejo, anterior a su viaje, nuestro poeta

¹⁹ Cf. Antenor Orrego. (1989: 49)



reafirma el profundo sentido vital de su arte. En Escalas libera a la imaginación presa durante tantos años en los bajos fondos de un pedestre realismo literario, y la saca a plena luz, la airea, la sacude, la devuelve, en una palabra, a su función original”.²⁰

El juicio crítico de Spelucín, dentro de su brevedad, apunta a aspectos temáticos y expresivos específicos de Escalas y que coinciden, en lo esencial, con lo señalado por los comentarios que hemos transcrito y analizado. En esa línea es interesante observar que también Spelucín adscribe el volumen citado a la línea del Cuento fantástico, no muy importante en nuestra narrativa²¹. También destaca la calidad de la prosa vallejana y sus recursos.

El comentario de Spelucín pone de manifiesto la importancia que posee lo expresivo y lo lingüístico en la prosa vallejana de Escalas, recalca el trabajo de ruptura estilística que lleva a cabo el autor “para lograr inusitados efectos”. Igualmente destaca la influencia que, sin duda, ejerció el gran cuentista norteamericano Edgar Allan Poe no sólo en Vallejo sino en prácticamente todos los cuentistas de la época. En varios de los cuentos de Escalas alaba el manejo de lo fantástico y de lo analítico. También es de relieves el acento que pone Spelucín en señalar que el citado libro arremete contra el “Pedestre realismo literario” e igual que en Trilce libera a la imaginación a su función original.

Con respecto a otros ejemplos que muestren la resonancia que Escalas tuvo en la crítica de aquellos años próximos a 1923, sólo quedaría reparar en el hecho de que un crítico tan importante

²⁰ Df, Alcides Spelucín: “Trayectoria literaria de César Vallejo” en presente N° 3, Lima, 2do. Semestre de 1931.

²¹ Cf. Ricardo González Vigil (1990: 23 y ss.).



como José Carlos Mariátegui (1895-1930), compañero y amigo de Vallejo director de la revista *Amauta* (1926-1930), colaborador de *Variedades*, *Mundial* y autor de los célebres 7 ensayos de interpretación de la realidad peruana (1928) no consideró Escalas en el famoso ensayo “El proceso de la literatura”. Al enjuiciar la obra de Vallejo en el contexto de la literatura peruana sólo mencionó a LHN y Trilce.²²

La actitud de Mariátegui no deja de llamar la atención, considerando que él apreciaba mucho las manifestaciones literarias vanguardistas y estaba al tanto de las novedades e innovaciones que se producían en los distintos campos del arte y de la cultura. Sin embargo, su silencio con respecto a Escalas es explicable por varias razones. La primera es que este libro, en cuanto a calidad, está por debajo de LHN y Trilce. La segunda es que de las posibles facetas de la obra de Vallejo, a Mariátegui, de acuerdo a su esquema ideológico-estético, le interesaba más la nota indígena o indigenista, de la que está muy alejada Escalas. Finalmente, en la tradición literaria peruana gravita más la literatura realista que la fantástica, y en tanto la obra narrativa de 1923 pertenece a la segunda línea, no goza del interés que otros libros contemporáneos sí gozan, aunque éstos no sean tan originales ni importantes.

En suma, la crítica literaria contemporánea a Escalas le brindó a esta obra una atención limitada y rápida y ello obedece a que la actividad crítica tenía y aún tiene un desarrollo incipiente en nuestro contexto socio-cultural. Además, las propias características y “dificultades” que ofrecía la obra, adscrita a una

²² José Carlos Mariátegui (1978: 308).



línea –la fantástica–, que no era la dominante, contribuyeron a que fuera evaluada más bien con discreción.

II.3. LA CRÍTICA POSTERIOR: SUBORDINACIÓN A LA POESÍA

Producida la muerte de Vallejo en 1938, poco a poco la calidad de su poesía (LHN, Trilce, Poemas humanos) fue conquistado a la crítica nacional y extranjera. Y en este contexto hay que destacar, en primer lugar, a sus compañeros del grupo Norte y, señaladamente, a Orrego que tuvieron conciencia de la genialidad de Vallejo prácticamente desde que conocieron a éste (1915) y mantuvieron su identificación hasta el final de la vida del poeta y de la de ellos, y contribuyeron, de una u otra forma, al mejor conocimiento de la vida y de la obra del escritor de Santiago de Chuco.

Pero también hubo en Lima y luego en Europa (España y Francia) estudiosos que supieron apreciar la calidad y la profundidad de la poesía vallejana y con sus artículos o libros también colaboraron para que se vaya extendiendo, paulatinamente, un culto a la literatura de este autor. Entre los críticos peruanos que después de Orrego supieron aquilatar la trascendencia del poeta santiaguino está el estudioso limeño Estuardo Núñez, quien en su hoy célebre libro Panorama de la poesía peruana (1938), consideró a Vallejo como uno de los exponentes del expresionismo indigenista, una de las tendencias



en que Núñez dividía la poesía peruana en esos años.²³ Pero dicho interés se orienta hacia su poesía, desde su primer hasta su último libro. En cambio, la atención que genera su narrativa, y en especial Escalas, es menor y se subordina a la prioridad que alcanzan sus libros de poemas. Si se menciona o estudia algunos de sus libros narrativos es para facilitar un mejor conocimiento o una interpretación más certera de sus textos líricos. Ese es el sentido que va a tener, en general, la crítica que tangencialmente aborda el examen de sus obras narrativas.

Y esta situación dura varias décadas, prácticamente desde inicios de la década del 40 hasta finales de los 70 o comienzos de los 80 en la que la crítica adopta otra actitud con respecto a Escalas y a sus otras obras narrativas. Hay que recordar, además, que mientras la primera edición de las Poesías completas (1918-1938) de Vallejo es de 1949²⁴ y después de ella se han publicado varias ediciones de la obra poética completa, en cambio el conjunto de la obra narrativa vallejana recién se dio a conocer en 1967 y son pocas las ediciones posteriores de cada una de estas obras.²⁵

En el caso específico de Escalas, es lícito suponer que la modesta edición de 1923 de 200 ejemplares permitió una circulación limitada del libro, y al cabo de algunos años sólo los especialistas o interesados tenían acceso a algún ejemplar de la citada edición del año 23. Pese a todas estas circunstancias, Escalas, aunque en forma limitada, no dejó de interesar a la crítica,

²³ Cf. Jorge Cornejo Polar: "*Panorama actual de la poesía peruana*. Un hito en la historia de la crítica literaria nacional". En R. *La Casa de cartón*, Revista de Cultura, Lima, invierno – primavera de 1995, II Epoca N° 7, p.2.

²⁴ David Sobrevilla sostiene que esta edición, a cargo de César Miró, tiene numerosas erratas y que "el día de hoy es inutilizable y posee sólo un valor histórico": (1995: 22)

²⁵ Cf. David Sobrevilla (1995: 36 y ss.).



y en particular, algunos de sus textos (sobre todo los de “Coro de vientos” han sido recogidos y comentados en antologías del cuento peruano, lo cual indica que Vallejo es, también, un autor importante en este género narrativo breve, y que parte significativa de esa importancia se la debe algunos de los textos que integran Escalas.

II.3.1. TEXTOS DE ESCALAS EN ANTOLOGÍAS Y ESTUDIOS SOBRE EL CUENTO PERUANO

II.3.1.1. LA ANTOLOGÍA DE ARMANDO BAZÁN (1942)

Por ejemplo, en una Antología del cuento peruano de Armando Bazán publicada en el extranjero a inicios de la década del 40²⁶ se ofrece una selección de cuentos (uno o dos) de autores tan representativos como Ricardo Palma, Manuel Beingolea, Clemente Palma, Abraham Valdelomar, Ventura García Calderón y otros. Y en esta relación tan selecta figura el cuento “Cera” (sección “Coro de vientos”) de Escalas. De hecho, este relato, también elogiado por Alcides Spelucín en 1931 (Cf. II. 2.2.), es uno de los que mayor interés ha concitado desde 1923 hasta la actualidad.

²⁶ Cf. David Sobrevilla, (1995:36 y ss.).



II.3.1.2. APRECIACIONES CRÍTICAS DE LUIS MONGUIÓ (1952) SOBRE ESCALAS

Uno de los primeros vallejistas extranjeros es, sin duda, Luis Monguió, cuyo libro se denomina César Vallejo/ Vida y obra (1952)²⁷. Al analizar las conexiones entre LHN y Escalas (Cf. 1.2.1.2.) hemos tenido oportunidad de apreciar que el interés de dicho crítico por el libro de 1923 se supedita a su necesidad de comprender mejor y de establecer las fuentes de algunos poemas de LHN y Trilce.

Sin embargo, se percibe que Monguió ha leído con atención y cuidado todos y cada uno de los textos de las dos secciones del volumen narrativo y ello le permite descubrir conexiones temáticas entre los poemas y las estampas y los cuentos. Es destacar, también, que este crítico es uno de los primeros en utilizar el concepto de prosa referido a Escalas y a Fábula salvaje. Al referirse en conjunto a las estampas de “Cuneiformes” afirma que “pueden considerarse estados en prosa de varios de los poemas de Trilce”. En ese sentido, recalca que estos textos en prosa facilitan la lectura de varios de los herméticos poemas de Trilce. También alude a algunos de los cuentos de “Coro de vientos”, siempre en la línea de iluminar la comprensión de los textos líricos. Pero, además, compara y valora la calidad estética y así, por ejemplo, sostiene que Trilce LXV es superior a “Mas allá de la vida y la muerte”.

En cuanto a algunos otros cuentos de la segunda sección, Monguió muestra su simpatía por “Los caynas” y “Mirtho” en los

²⁷ Existe una reedición peruana de dicha obra: Lima, Editorial Perú Nuevo, 1960.



que “Vallejo presenta personajes francamente patológicos, perfectamente convincentes en su locura”, (1952: 134). Estos relatos serían adscribibles a la modalidad del cuento psicopatológico, que América Latina tenía entre sus cultores al uruguayo Horacio Quiroga (1875-1937) con su Cuentos de amor de locura y de muerte (1917). Este autor, al igual que el Vallejo de Escalas, acusaría la influencia de Edgar Allan Poe y de las fantasías de Maurice Maeterlinck. Empero, Monguió puntualiza que la referida modalidad narrativa también fue cultivada por A. Valdelomar. A modo de ejemplo señala que “Evaristo, el boticario enamorado, estrafalario personaje de Hebaristo, el cauce que murió de amor de Valdelomar, es como una premonición del más estrafalario e infeliz Marcos Lorenz de El unigénito de Vallejo”.

Sobre el último cuento de “Coro de vientos”, Cera, el crítico español dice que es un ejemplo de la obsesión del autor por los términos y objetos ligados al juego, la suerte, el azar, el sino del hombre, también mencionados en varios poemas de LHN (“La de a mil”, “Los Dados Eternos”) y en el poema XII de Trilce. Concluye afirmando que el estilo de Vallejo oscila entre lo directo y lo perifrástico, lo realista y lo imaginativo, pero que no cuaja ni en lo uno ni en lo otro. Realizado este enjuiciamiento dice el crítico que él prefiere “Los caynas” porque en este relato se logra la unidad de fondo y de forma que debe existir en todo buen texto literario. Como vemos, Monguió se interesa prioritariamente por la poesía de Vallejo y se detiene en los textos narrativos en tanto éstos ayudan a una mejor comprensión de los poemas, pero ello no le impide elaborar algunos juicios críticos específicos sobre varios de



posible encontrar una secuencia real, humana y estética, que nos lleva sin tropiezos de Los heraldos negros a Poemas humanos, en su narración tal no es posible. Hay, por lo menos, dos polos difícilmente conciliables: uno podría simbolizarse con Escalas, el otro con El tungsteno”.³⁰

Por tanto, Escobar al elegir a “Paco Yunque” y a “Cera” como cuentos representativos del arte narrativo de Vallejo nos ofrece una visión dicotómica de éste, con los “dos polos difícilmente conciliables” de que habla Cornejo Polar en la cita anterior. Tal vez esto explique el sentido del capítulo respectivo en el que Escobar ubica los citados cuentos: “Cera” respondería al concepto de “Evolución” y “Paco Yunque” al de “militancia social”. Y refiriéndose globalmente a Vallejo señala que “sus cuentos, tanto como sus versos, están transidos de angustia vital, de inquietudes sociales, de crítica, de amargor y ternura...” y que “el interés provocado por ésta (su poesía) ha hecho olvidar al vigoroso y cautivante narrador que es el Vallejo cuentista” (1956: 241).³¹

³⁰ Cf. Antonio Cornejo Polar: “*Novelas y cuentos completos de César Vallejo*” en *Amaru*. Nº 3, Jul.-set, de 1967, p. 86.

³¹ Treinta años después, Escobar reitera su preferencia por uno de los relatos que escogió para su libro de 1956: “De los cuentos de Vallejo, ninguno me ha causado tanto suspenso ni encandilamiento como *Cera*. En mi libro *La Narración en el Perú* (1ª. Ed. Lima, 1956; 2ª. Ed. Lima, 1961) [sic], Chale y sus dados circulaban por la calle de Hoyos y por una importante línea narrativa de los años 20, en el centro de la Lima tradicional. No hay duda que el tema de Dios y del destino humano roza desde los *Heraldos Negros* la obra toda de César Vallejo” en: Alberto Escobar: *En pocas palabras* (Lima, IEP ediciones, 1996; 1ª edición).



II.3.1.4. LA ANTOLOGÍA DE ESTUARDO NÚÑEZ (1963)

Con posterioridad al libro de Escobar, otro insigne crítico peruano, Estuardo Núñez editó una valiosa antología del cuento peruano, denominada simplemente Cuentos (dos volúmenes, Lima, Ediciones el Sol, 1963)³². En dicha antología divide la evolución del cuento en 4 etapas: la modernista; la neorrealista o regionalista; la objetivista (dentro de la que incluye el cuento fantástico), y la neo-objetivista. Vallejo es colocado en la tercera etapa, es decir, la objetivista con uno de sus cuentos más antologados: “Cera”. Esta distinción significa que a 40 años de la primera edición de Escalas, algunos textos de este libro han logrado concitar el interés de la crítica y son reconocidos por sus valores intrínsecos.

II.3.1.5. LAS MÚLTIPLES CONTRIBUCIONES BIOGRÁFICO-CRÍTICAS DE JUAN ESPEJO ASTURRIZAGA (1965) (1989)

En el proceso de reconocimiento de la presencia y de la valía narrativa del libro de 1923 de Vallejo, juega un papel trascendente Juan Espejo Asturrizaga con su libro César Vallejo / Itinerario del hombre 1892-1923 (1965) (1989), ampliamente citado en estas páginas. La crítica vallejista más exigente sigue considerando a

³² Sobre la importancia de Estuardo Núñez en la crítica literaria peruana, véase el artículo, ya citado, de Jorge Cornejo Polar (1995: 2) y el nuestro, también citado, en Alma Mater (1996).



esta obra del amigo del poeta como “el mejor recuento biográfico de Vallejo hasta 1923 del que disponemos”³³. Pero no sólo es la más documentada y exhaustiva biografía sobre el escritor santiaguino, sino que también brinda valiosísima información de primera mano sobre las obras poéticas y narrativas que Vallejo publicó hasta 1923.

Lamentablemente para Espejo Asturrizaga, su libro terminado en 1945 permaneció inédito hasta 1965 y su preámbulo es de 1960. Esa es la razón por la cual, al pasar revista a la actitud de la crítica con respecto a Escalas lo ubicamos de acuerdo al año de aparición del volumen (1965), aunque la información que brinda Espejo Asturrizaga es más valiosa y completa que la ofrecida por todos los autores que hemos citado hasta el momento. Y ello se debe a que este escritor fue amigo de Vallejo desde 1915 hasta su partida a Europa en 1923 y pudo conocer de muy cerca innumerables sucesos y datos vinculados con la vida y con la obra del poeta, y además realizó una investigación bibliográfica y hemerográfica de gran utilidad para conocer la etapa de Vallejo anterior a la publicación de sus libros. En este último sentido, Espejo Asturrizaga también es pionero.³⁴

Aunque el interés del biógrafo está centrado sobre todo en la poesía vallejana, le dedica a Escalas unas páginas que dentro de su brevedad son muy completas y cubren una serie de aspectos que se refieren al proceso de gestación de los textos mismos y al significado de cada uno de ellos. Incluso, como hemos señalado, Espejo se preocupó de recoger algunas de las primeras críticas

³³ Cf. David Sobrevilla. (1995: 51).

³⁴ Cf. Jorge Puccinelli (1987:XXXII)



periodísticas que recibió el libro recién publicado, y él mismo plantea su propia lectura interpretativa.

La estrategia expositiva de Espejo consiste en ofrecer, primero, una descripción de la estructura externa del libro, con las dos secciones o partes ya conocidas y los textos de la primera con los de la segunda sección, denominada a los primeros “capítulos”, y a los segundos, cuentos.

Y luego pasa a examinar la sección “Cuneiformes” y al volver a hablar de sus textos ya no los llama “capítulos” sino relatos: “Estos seis relatos, escritos durante su estada en la cárcel de Trujillo, se les siente impregnados del ambiente estrecho, limitado, escaso de aire, apenumbado y depresivo de la celda donde Vallejo permaneció doce días”³⁵. Después de esta caracterización global sobre los “capítulos” o relatos de “Cuneiformes”, el autor ofrece un comentario sobre los 5 de los 6 textos de la referida sección. Llama la atención que, en conjunto, lo que dice sobre estos textos sea de extensión mayor que lo que comenta sobre los cuentos de “Coro de vientos”. Quizá ello obedezca a que Espejo considere más útil para el lector brindar algunos alcances sobre el sentido de estos textos que son más herméticos, experimentales y extraños que los de la segunda sección.

Su exégesis apunta a esclarecer la situación o circunstancia que sirvió de punto de partida para la elaboración del respectivo texto. En cada caso, resume la anécdota básica del relato y luego cita frases del mismo que apoyan el sentido de los juicios críticos. Ciertamente las apreciaciones de Espejo son elementales, en el

³⁵ Juan Espejo Asturrizaga. (1989: 161).



mejor sentido del término y como tales, constituyen una lectura denotativa de los textos, que contribuyen a un mejor entendimiento profundo de los mismos. Igual que muchos estudiosos posteriores, Espejo también establece una intertextualidad entre, por ejemplo, “Muro dobleancho” y el poema LVIII de Trilce. Así mismo, pone de manifiesto los nexos temáticos que existen entre “Alféizar” y las “Canciones de hogar” de Los heraldos negros y algunos poemas de Trilce.

Como hemos adelantado, la apreciación sobre los cuentos de “Coro de vientos” es más breve, pero no deja de ser certera y útil. Así, luego de recordar que fueron escritos durante 1921 y 1922 y que uno de ellos (“Más allá de la vida y de la muerte”, sic) ganó un concurso convocado por la institución Entre Nous, señala que “Vallejo en estos cuentos incursiona por los ámbitos de los relatos fantásticos. Sus personajes son seres que acusan anormalidades psicológicas. Se trata siempre de situarlos en una línea irregular de lo real y lo irreal, de la fantasía y el absurdo. “Cera” es, a mi parecer, el mejor logrado. Consigue mantener interés, imponiendo en todo el relato emotividad y suspenso hasta el final”. (1989: 163).

Aunque en este párrafo no mencione al cuento “Los caynas”, quizá convenga apuntar que páginas antes, al hablar de la vida de Vallejo en Lima, hacia el año 1921, Espejo informa que por esa época comenzó “a escribir algunos de sus cuentos que reunirá más tarde con el título de “Coro de vientos” en el libro Escalas. Entre ellos figuraría “Los caynas”, cuento éste que tenía en mente hacía algún tiempo, desde una tarde que visitó el Asilo Colonia de la



Magdalena, y de cuya visita se llevaría un tremendo shock, escribiendo un relato, que yo sepa no llegó a publicar nunca”.³⁶

En suma, los méritos de Espejo Asturrizaga en relación con Escalas son modestos, pero importantes, porque realizó una primera descripción del libro, trató de esclarecer el sentido básico de los textos, y con ello prestó un servicio útil a la crítica posterior. Pese a ser un convencido de la mayor calidad que tenía la poesía de Vallejo, le dio a Escalas el espacio indispensable para que también este libro mereciera una atención particular y propia. También fue uno de los primeros en practicar la intertextualidad, como un mecanismo que permitía poner en relación textos de diferentes géneros y de diferentes obras.

II.3.1.6. LA ANTOLOGÍA DE FRANCISCO CARRILLO (1966)

En este seguimiento de los juicios acerca de Escalas nos toca detenernos en otra antología importante de nuestra narrativa breve contemporánea. Nos referimos al volumen cuentos peruanos (1904-1966) (Lima, Ediciones de la Biblioteca Universitaria) de Francisco Carrillo, un estudioso constante de la literatura peruana.³⁷ El citado libro es menos ambicioso que los de Alberto Escobar (1956) y de Estuardo Núñez (1963), no propone una periodificación del cuento peruano y sólo señala la existencia de algunas

³⁶ Cf. (1989: 132).

³⁷ Sobre la ubicación y aportes de este autor a la crítica literaria peruana, véase nuestro artículo ya citado en Alma Mater (1966).



“corrientes más visibles”, entre las cuales figura “La fantástica o de Pura Ficción”, que se habría iniciado con Clemente Palma y continuado con Valdelomar, Carlota Carvallo de Núñez, Manuel Mejía Valera, entre otros. Carrillo adscribe al Vallejo de Escalas a esta corriente y ofrece como muestra de ella “Más allá de la vida y la muerte”, el cuento premiado en 1921.

Su juicio crítico coincide con los de otros al señalar las características del arte cuentístico de Vallejo, y también subraya la doble faceta temática y estética del autor: una representada por los relatos de Escalas, y la otra, por “Paco Yunque”, su cuento más popularizado, que pertenece a la temática social.

II.3.2. LA APARICIÓN DE NOVELAS Y CUENTOS COMPLETOS (1967)

Como hemos señalado (Cf.I.1.3.2.3.), la publicación de las Novelas y cuentos completos en 1967, es un hito significativo “en la historia de la producción narrativa de César Vallejo”, porque, por primera vez, los estudiosos y lectores en general tenían ante sí, íntegramente reunida, la obra narrativa desde Escalas (1923) hasta los denominados “Cuentos inéditos” que según algunos especialistas fueron escritos entre 1932 y 1936, aunque en la “Noticia” que acompaña a la edición de 1967 se da como fechas de composición “los años de 1935 y 1936”, establecidas por Georgette de Vallejo.



Como no podía ser de otro modo, la puesta en circulación de *Novelas y cuentos completos* dio pie a la aparición de algunos comentarios acerca del volumen recién editado y de las obras ya conocidas o inéditas que contenía dicho volumen. Nuestro interés, obviamente, se orienta a examinar, dentro de aquellos comentarios, los juicios relativos a *Escalas* o a algunos de los textos que forman parte de este libro. En primer lugar, nos detendremos en el extenso y exhaustivo comentario que Antonio Cornejo Polar publicó en la revista *Amaru*, N° 3, julio-setiembre de 1967, bajo el título de “*Novelas y cuentos completos de César Vallejo*” pp. 86-89.³⁸

II.3.2.1. LA RECENSIÓN DE ANTONIO CORNEJO POLAR A LA EDICIÓN DE NOVELAS Y CUENTOS COMPLETOS (1967)

El análisis de Cornejo Polar es exhaustivo, agudo, polémico y aborda el conjunto de la producción narrativa contenida en el citado volumen. Sus apreciaciones ayudan a comprender ciertos aspectos claves del arte narrativo de Vallejo y las afirmaciones que hace sobre *Escalas*, basadas en una capacidad exegética notable, son muy coherentes y sugestivas, aunque quizá pequen de radicales. En todo caso, los planteamientos de este estudioso constituyen un hito en esta segunda etapa de la crítica del libro de

³⁸ Sobre el sitio y contribuciones de ACP a la crítica literaria peruana y latinoamericana véase, Jesús Díaz et al (1990) y AGM (1996) y el número 12 de *La Casa de cartón* de Oxy (1997).



1923, y son una invitación para el diálogo y la discrepancia, como ha ocurrido en efecto.

Como otros críticos, Cornejo Polar comienza afirmando la superioridad indiscutible de la poesía sobre la narrativa, pero reconoce la necesidad de que ésta sea estudiada exhaustivamente. Uno de sus aportes generales a tomar en cuenta lo constituye la afirmación, ya citada, de que “la narración vallejana se caracteriza por su heterogeneidad” (ver p. 72), y de que en ella es posible advertir dos polos inconciliables, uno de los cuales está simbolizado, precisamente, por Escalas y el otro, por El tungsteno. Según Cornejo “este último es, cuantitativa y cualitativamente, el más importante e incluye la obra más lograda de Vallejo narrador: Paco Yunque”³⁹. Coincidimos con la idea de la heterogeneidad⁴⁰, porque ella se manifiesta incluso en la propia estructura externa de Escalas, formada por dos secciones con textos heterogéneos entre sí, pero no estamos de acuerdo con la afirmación de que Paco Yunque sea la obra más lograda de Vallejo narrador.

Nuestra modesta opinión es que si se habla de dos polos irreductibles entre sí, habría que postular para cada uno de ellos el texto más logrado, y en ese sentido sí concordamos con la elección de Paco Yunque como el mejor de la línea de la temática social de la narrativa de Vallejo. Y en cuanto al texto más valioso de la otra tendencia, fantástica o psicopatológica, la crítica parece inclinarse por “Cera”, aunque a nosotros, en particular, nos convence más “Los caynas”.

³⁹ Cf. Antonio Cornejo Polar. (1967:86).

⁴⁰ Sobre la importancia de la categoría de la *heterogeneidad* en la concepción teórico-crítica de Cornejo Polar, Véase de este autor: Escribir en el aire, Lima, Latinoamericana, editores, 1994.



Cornejo Polar se detiene en cada una de las dos secciones de Escalas y formula algunos juicios críticos muy precisos y polémicos. Sobre "Cuneiformes" indica que la mayoría de los textos, estando todos localizados en la cárcel, conforman "un tenso, agobiante y malsano ambiente que proyecta al escritor-presos hacia la no menos agobiante zona de la supra-realidad y de lo onírico"⁴¹.

Su apreciación sobre "Muro noroeste" es cuestionadora y afirma y afirma que "Los textos de Coro de vientos insisten en el tratamiento de temas supra-realistas, pero esta vez implicados con problemas y situaciones propios de la psicopatología. En ningún caso la anécdota narrada logra plasmar el sentido mismo del relato, deficiencia que se agrava con la esporádica mención de detalles realistas que, paradójicamente, artificializan aún más la narración y con los desajustes muy fuertes entre las varias normas lingüísticas empleadas" (1967: 86).

Coincidiendo con una característica de la crítica de la época, y luego de relativizar la calidad estética de los textos de Escalas, Cornejo Polar participa de la idea de que "los textos de Escalas pueden servir para el esclarecimiento de ciertos poemas de Trilce y, eventualmente, de algunos más de Heraldos Negros", y siguiendo a Monguió y a Espejo Asturrizaga señala los casos específicos en que cabe realizar un cotejo inter-textual entre los textos de Escalas y algunos de los dos poemarios citados, indica cuales son los más importantes, pero se equivoca en uno de ellos, cuando establece una correlación hermenéutica entre "Alféizar" y el XIII de Trilce. (1967:87). Una lectura rápida permite descartar cualquier

⁴¹ (1967: 86).



posibilidad de intertextualidad, porque el texto narrativo recrea el tema de la orfandad y el poema, el motivo erótico.

Quizá sea ilustrativo redondear esta exposición sobre el trabajo hermenéutico de Cornejo Polar, ofreciendo una síntesis de las dos calas interpretativas que realiza para demostrar, en ambos casos, la superioridad de los poemas y las fallas de los textos narrativos, bajo el supuesto de que el tema o la intuición original son los mismos. Según el crítico peruano “la búsqueda de una argumentación que haga viable la construcción de una estructura narrativa termina por difuminar con exceso la instancia anímica original o, lo que es peor, por frustrar su posibilidad estética”⁴².

La primera falla, es decir, la difuminación excesiva de la instancia anímica original se produciría en “Muro antártico” donde la inclusión de los elementos referenciales, que cumplen “la función de permitir el tratamiento del tema del incesto” malogran la manifestación de la vibración clave, que es “la intuición de la sensualidad esencial y desnuda, previa a cualquier índole de conciencia”. En la intuición original quedaría magistralmente expresada.

La frustración de la posibilidad estética se produciría, a su vez, en “Más allá de la vida y la muerte” y Cornejo Polar constata esta deficiencia, comparando el relato citado con el poema LXV de Trilce. En este caso también parece hacer una contradicción insalvable entre la naturaleza híbrida (real y fantástica) de la anécdota y del sentido primigenio que trata de plasmar el texto, que es el “de la pervivencia de la madre, de su vigencia real,

⁴² (1967: 87)



poderosa, intemporal, como aparece en el poema LXV de Trilce, donde el viaje a Santiago de Chuco no es un suceso, sino una atmósfera, y donde la inmortalidad de la madre es una categoría que se emplea, sin éxito, en el texto de Escalas”. (1967:87).

Estos son los planteamientos desarrollados por Cornejo Polar en el marco más amplio de su extensa y aguda reseña a *Novelas y cuentos completos* de César Vallejo, y consideramos que su crítica, en general, es sugestiva y se fundamenta en dicha concepción pueda ser calificada de ortodoxa o de tradicional, pues no admite la posibilidad de que entre poesía y narración se produzcan conexiones temáticas, estructurales y estilísticas, como parece ocurrir en los textos de Escalas. Y otra observación, ya hecha, es que subordina el análisis y la valoración de los textos de Escalas a la exégesis y calificación de los poemas de Trilce, sin percibir, por ejemplo, que la distinción que establece entre atmósfera y suceso es válida al interior del libro de 1923.

II.3.2.2. ANDRÉ COYNÉ: RECENSIÓN (1967) Y OBRA SOBRE VALLEJO (1968)

En el mismo año que Cornejo Polar y a propósito del mismo libro, André Coyné, uno de los vallejistas extranjeros más insignes, publica un texto denominado “A propósito de “*Novelas y cuentos Completos*” de César Vallejo” (Lima, *Visión del Perú*, agosto de 1967, N° 2, pp. 59-61). Empero las referencias a Escalas son mínimas y comparte la idea, extendida entre los críticos, de que la



poesía de Vallejo es incomparablemente superior a su narrativa. Entre los datos que podemos rescatar del comentario de Coyné está el de “que el único intento de reunir en un solo volumen su obra narrativa se remontaba a 1948, con la edición de las Novelas de la editorial Hora del Hombre, libro que reunía –según una ordenación ya de por sí equívoca, puesto que contraría (sic) al orden cronológico- Tungsteno (en lugar de El Tungsteno), Fable salvaje y Escaleras Melografiadas, omitiendo Hacia el reino de los Sciris...”⁴³

Además señala que “si existe un estilo poético de Vallejo –que percibimos desde Los Heraldos Negros y que culmina en Poemas Humanos-, no existe un estilo narrativo correspondiente”. Plantea que el elemento común a los textos narrativos es la emoción, pero que ésta “es el punto de partida de la literatura (y) no basta para constituirla”. Recuerda, también, que “Cuando apareció Vallejo en la liza de las letras peruanas, el Perú tenía a un gran prosista nato: Valdelomar, del cual se olvida fácilmente que era de la misma generación de Vallejo (le llevaba a éste 4 años) porque murió prematuramente en 1919- y es como si Vallejo, en su obra de ficción, manifiesta una inquietud paralela a la que revela su obra poética: es en Escaleras Melografiadas, obra no exactamente lograda, pero que nos ayuda a entender, derivados de una experiencia humana original, ciertos mecanismos de creación significativos de Trilce”.⁴⁴

Habría que destacar en la cita anterior la idea de que Escaleras “manifiesta una inquietud paralela a la que revela su obra poética”,

⁴³ (1967:59)

⁴⁴ (1967: 61)



aunque, según Coyné, sin los mismos resultados. El problema es que este crítico no se detiene a analizar los textos mismos y elabora juicios tajantes, pero que no están basados en una exégesis que justifique la radicalidad de las afirmaciones. Además, no se puede minimizar los esfuerzos que hizo Vallejo en el terreno de su narrativa, tanto en su etapa peruana, como en sus años europeos. Este es un aspecto importante que sólo ha podido ser apreciado mejor por la crítica posterior, como veremos un poco más adelante. Adicionalmente, Coyné subordina el examen de los textos narrativos a un mejor conocimiento de los poemas de Trilce, en tanto participan de una misma experiencia.

Al año siguiente de la reseña que hemos comentado, Coyné incrementa su bibliografía con un libro denominado César Vallejo (Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1968). En este volumen dedicado, en lo esencial, a ofrecer una visión global de la vida del autor y de su obra poética ⁴⁵ Coyné ofrece una información específica y aprovechable sobre Escalas (Cf. Primer parte: 1892-1923, VI: Años y contexto de Trilce, p. 108.), y coincidiendo con una afirmación ya citada señala que “Entre todos los textos de ficción de Vallejo, los más importantes son, sin lugar a dudas, aquellos reunidos bajo el título musicol-gráfico típicamente “ultraísta” de Escalas melografiadas”⁴⁶

La referencia al “ultraísmo” es útil para descifrar el sentido último del título del libro, y al respecto dice Coyné, en nota a pie de página, que el ultraísmo español dio importancia a la disposición gráfica de las obras y que los cuentos de Escalas melografiadas no

⁴⁵ Cf. David Sobrevilla. (1995: 71).

⁴⁶ (1968: 119).



son ultraístas, pues este movimiento vanguardista se circunscribió al campo poético, aunque el título del volumen “sí suene a ultraísta”. Y sobre *Cuneiformes* se limita a constatar que “pertenece al período de reclusión de Trujillo” y que el título de la sección y los de cada texto” no remiten a las obsesiones precisas del recluso, cuyo universo se limita a un cuarto desnudo donde nada sucede y las horas se alargan ante la mirada o el sueño”. (1968: 119).

En cuanto a la exégesis de los textos mismos, aparte de destacar la importancia que en ellos asumen los términos que evocan, de modo reiterativo y hasta obsesivo, el, tiempo y el espacio, Coyné se circunscribe a hacer comentarios breves sobre los temas o motivos que dominan en los textos. Refiriéndose a “Coro de vientos”, y señalando que el título no cuadra con el contenido, afirma que en los cuentos de esta sección “la piedad desgarrada abarca a todo miserable que halla a su alcance, no sólo en la cárcel, sino en el manicomio (“Los Caynas”) o en un lugar cualquiera de la ciudad (“El unigénito”).⁴⁷

Así mismo, el crítico francés logra establecer algunas conexiones temáticas entre dos textos que pertenecen a cada una de las secciones del libro: “Mirtho” y “Muro antártico”, en ese orden. Descubre que en ambos textos gravita el tema amoroso y el erótico, pero que estos componentes humanos se confunden con otras realidades que impiden la búsqueda y el logro de la unidad profunda que desea el ser humano.⁴⁸

⁴⁷ (1968: 121).

⁴⁸ Sobre lo amoroso y lo erótico, véase nuestro artículo ya citado: “El tema del amor en la narrativa de Vallejo”, Lima, Universidad de Lima, (1994).



Algunas otras ideas de Coyné acerca de Escalas demuestran, precisamente, que en esta obra hay un cuestionamiento a una serie de supuestos de la vida y de la propia literatura narrativa de esa época. En ese sentido el libro de 1923, participa de una tradición actuante (el postmodernismo), pero, a la vez, experimenta por vías u opciones que las corrientes vanguardistas están explorando por esos años. Tal carácter inasible o fuera de lo usual hacen afirmar a Coyné que “Los cuentos de Escalas melografiadas, a ratos delirantes, se desenvuelven en una atmósfera incierta, sombría, perturbada. Nadie puede decir quién es culpable y quién no, quién goza de razón y quién no; nadie conoce la frontera entre lo bueno y lo malo, entre lo normal y lo anormal. Acaso ¿sabe alguien por dónde pasa el límite entre un yo y otro yo? (el amante de “Mirtho” cree permanecer fiel a su querida y descubre que su querida es 2”.⁴⁹

A partir de las observaciones de Coyné podríamos señalar que en Escalas se produce un cuestionamiento radical al racionalismo filosófico-ideológico y al realismo estético y narrativo de la década del 20, y que esa labor de des-realización de las categorías convencionales y tradicionales que la literatura de la época utilizaba, se lleva a cabo, incluso, en el plano del estilo y de la escritura. Coyné es consciente de este nivel de transformación lingüística realizada en Escalas, porque afirma que “como el loco de “Los Caynas”, Vallejo no vacila en “guillotinar sílabas, soldar y encender adjetivos”, como una manifestación de la insatisfacción que siente por el lenguaje literario heredado, y como una prueba de

⁴⁹ (1968: 122).



la libertad artística que practica en esta obra, publicada en un momento de tránsito de la narrativa peruana e hispanoamericana.

Con la crítica de Coyné concluiría esta etapa de la crítica a Escalas, caracterizada, como hemos visto, por una evaluación de la obra y de los textos que la constituyen, en función de una mejor exégesis de la poesía coetánea a aquella, es decir, Trilce. Los críticos se han acercado al libro de 1923 no por su valor en sí mismo, sino en tanto su lectura contribuía a facilitar la comprensión de algunos textos trílceos particularmente herméticos, y con los cuales ciertas estampas o cuentos mantenían indudables conexiones temáticas o estilísticas.

Igualmente, se puede advertir que al juzgar la estructura y los valores de las piezas narrativas de Escalas, no siempre se ha tenido en cuenta, que en este libro, al igual que en Trilce, aunque quizá no con los mejores resultados, Vallejo realiza un trabajo escritural de transformación, de experimentación de los más diversos elementos temáticos, figurativos, estructurales, estilísticos y lingüísticos que constituyen el universo de un texto narrativo tradicional. De allí que haya 2 tipos de textos (estampas y cuentos) y quede borrada la distinción entre poesía y narración, realismo y ficción, etc.

II.4 LA CRÍTICA RECIENTE: AUTONOMÍA E INTERTEXTUALIDAD

La etapa más reciente de la crítica con respecto a Escalas se inicia en la década del 80, porque durante toda la década anterior,



salvo excepciones, no aparecen o no circulan, en todo caso, trabajos importantes sobre el libro de 1923. En cambio, en la década del 80 y, en particular, a partir de la segunda mitad de ella crece el interés por la narrativa vallejana y, en especial, por Escalas. Quizá el hecho de que en 1988 se cumplieran los 50 años de la muerte del escritor motivó a varios estudiosos a interesarse por el estudio de sus obras narrativas, que hasta el momento no habían merecido la misma y constante atención que sí había concitado su extraordinaria poesía.

Y así, desde 1987 en adelante y hasta la actualidad, se ha incrementado significativamente la bibliografía nacional y extranjera acerca del primer libro narrativo de Vallejo. Después de 1988, otro año importante en los fastos vallejanos ha sido 1992, fecha en que se conmemoró el primer centenario del nacimiento del máximo escritor peruano. Esta circunstancia memorable acrecentó la atención de los especialistas y propició el surgimiento de una crítica que, sin desconocer el valor de la poesía y sus conexiones con el resto de su obra escrita, ha tratado de hacer justicia exegética y valorativa a la narrativa y, en especial a Escalas. Se han realizado análisis globales y específicos, temáticos, estructurales y estilísticos del libro y se ha podido discernir mejor sus valores intrínsecos, sus aportes, sus limitaciones y su sitio en el proceso histórico de la narrativa peruana y latinoamericana de la segunda década de este siglo.



II.4.1. EL APOORTE EXEGÉTICO DE EDUARDO NEALE-SILVA(1987)

El libro del crítico chileno, ya fallecido, Eduardo Neale-Silva destaca nítidamente en el conjunto de la crítica acerca del Vallejo narrador. Se llama César Vallejo, Cuentista/ Escrutinio de un múltiple intento de innovación (Barcelona, Salvat Editores, 1987, 1ª. Edición). Como su nombre lo indica está dedicado a estudiar toda la producción cuentística vallejeana, desde Escalas hasta todos aquellos textos narrativos breves que caben dentro de la categoría estética, muy flexible por cierto, de cuento, tal como el propio crítico lo señala y demuestra. Por tratarse de un libro extenso (350 p.) y dentro, y que excede ampliamente el análisis del libro que nosotros estamos estudiando, procederemos a describir la estructura general del volumen, para ubicar en ella aquellas partes que convienen a la exégesis de la obra de 1923.

En el prólogo del volumen indica que el “interés en los cuentos vallejeanos lo promovió el estudio de Trilce (1922). Por ser Escalas melografiadas una serie de creaciones concebidas en circunstancias muy particulares, inmediatamente antes y después de Trilce, nos intriga saber qué orientaciones de la mente y qué particularidades temáticas aproximan el volumen en prosa al poemario”.⁵⁰

En cuanto a la estrategia metodológica seguida para abordar el examen de los cuentos vallejeanos, Neale-Silva afirma que “no hemos adoptado ninguna aproximación crítica unilateral. Para

⁵⁰ Cf. (1987: 9).



nosotros el asunto fundamental es el fenómeno literario, su posible génesis y plasmación, su significado y expresión lingüística. Hemos recurrido, pues, a diferentes enfoques, por estar convencidos de que una obra tan variada y compleja como la de Vallejo se entiende mejor siguiendo las vías del pluralismo crítico”.⁵¹

Después del prólogo, el libro, antes de entrar al análisis de todos y de cada uno de los cuentos vallejanos, nos ofrece tres capitulillos preliminares, cuya función es la de esclarecer algunos aspectos terminológicos e históricos literarios, con la finalidad de que el examen mismo de los textos no carezca de un sustento contextual, apropiado a la naturaleza singular, experimental de éstos.

II.4.1.1. DEFINICIÓN DE TÉRMINOS

El primer capitulillo, denominado “A. Definición de términos” (pp. 15-22) tiene como propósito establecer una nomenclatura útil y operativa de los tipos de textos narrativos breves que Vallejo practicó. Aunque la tipología propuesta por Neale-Silva es válida para toda la narrativa corta, se muestra especialmente pertinente en relación con Escalas, porque esta obra por su carácter experimental supuso la creación de textos difícilmente clasificables dentro de parámetros tradicionales.

⁵¹ Cf. (1987: 10).



El propio crítico chileno fundamenta las razones por las que emprendió esta tarea terminológica. Señala que Vallejo produjo “toda una variedad de piezas cortas en prosa que han sido clasificadas, un poco a la ligera, como crónicas, cuentos, poemas en prosa o ensayos”, y agrega que “el poeta no creía en los llamados “géneros”, ni establecía diferencias radicales entre poesía y prosa; muchas de sus composiciones son en realidad tipos intermedios”.

En la diversidad que adoptan las múltiples formas textuales breves que Vallejo cultivó también interviene el factor temporal. Según Neale-Silva, los rótulos de las piezas escritas pueden ser los mismos (cuento o poema en prosa), pero la arquitectura interior suele ser diferente, según el texto haya sido escrito entre 1918 y 1923 o hacia 1928 o 1930. En cada momento cuenta “la disposición de la mente que las creó y el propósito artístico de dichas piezas”.

A propósito de Escalas y de la clasificación de los textos que integran “Cuneiformes”, indica Neale-Silva que “Muro este” es un poema en prosa, y que las características esenciales de este tipo de texto son las siguientes: 1. Una proyección visionaria, 2. Una atmósfera espiritual, y 3. Una estructuración melódica. (Cf. 1987: 16). En cuanto al citado poema en prosa “Su sistema rota alrededor de un cuerpo de conceptos teóricos, y que es la inspiración poética. Está escrito en un lenguaje barroco, cargado de símbolos, que permite numerosos ensanchamientos imaginativos”⁵². Este solo ejemplo muestra la complejidad de la tarea de ubicar los textos de Escalas en el marco de la narrativa tradicional y ortodoxa. Por el

⁵² Cf. (1987:16).



contrario, como lo ha dicho el crítico chileno “el poeta no creía en los llamados “géneros”.

Su nomenclatura destinada a permitir una clasificación satisfactoria y operativa tiene como punto de partida el establecimiento de una homología entre modos y tipos primarios, tal como vemos en el siguiente esquema reproducido literalmente del libro mencionado:

| I. Modos | II. Tipos primarios |
|----------------------|---------------------|
| (a) Modo informativo | Crónica |
| (b) Modo Lírico | Poema |
| (c) Modo narrativo | Cuento (relato) |
| (d) Modo persuasivo | Ensayo |

II.4.1.1.1. DIFERENCIA ENTRE “POEMA” Y “POEMA EN PROSA”

Después de establecer esta correlación de conceptos, Neale-Silva ofrece una definición o caracterización de cada uno de los tipos primarios. Para los efectos de nuestra investigación sólo nos detendremos en aquellos que tienen que ver con la problemática textual y tipológica de Escalas. En ese sentido sí es pertinente, en primer lugar, apreciar la distinción que el estudioso realiza entre un “poema” y un “poema en prosa”, porque el libro narrativo de 1923 está muy próximo a la poesía y la prueba está en que hallamos en él “poemas en prosa” como “Muro este”. Este tipo primario surgió en Trilce (1922) y Vallejo lo siguió empleando en su obra narrativa del año siguiente.



Con respecto a la distinción citada sostiene nuestro crítico que “La diferencia entre ellos, es a lo más, una diferencia de grado; el poema nos entrega un saber más imaginario y proyectivo; en el poema en prosa queda, por lo común, una dosis mayor de materia diferencial. La diferencia puede ser tan minúscula que no se puede trazar una línea divisoria entre una forma y otra”⁵³. La existencia de “una dosis mayor de materia referencial” habría llevado a Vallejo a incluir a “Muro este” en su obra de 1923, tan próxima en tantos aspectos a Trilce.

II.4.1.1.2. DIFERENCIA ENTRE RELATO Y CUENTO

Tampoco carece de sentido comprender el deslinde que hace el vallejista entre cuento y relato, porque el libro que analizamos, de hecho utiliza ambos rótulos. Según este criterio, “el relato contiene una escena, o serie de escenas, más que una trama con principio, medio y fin”⁵⁴. A su vez, “El cuento implicaría ... un redondeamiento y una complejidad mayores”. Aunque Neale-Silva piensa “que esta distinción es demasiado imprecisa para ser realmente válida” y declara que él usará indistintamente los dos términos, nosotros pensamos que la categoría de relato, tal cual la formula nuestro estudioso, puede servir para rotular alguna pieza de “Cuneiformes” o, incluso, de “Coro de vientos”. Parecería ser

⁵³ Cf. (1987:18).

⁵⁴ El concepto de *relato* es muy controvertido y varía de crítico a crítico. Por ejemplo, según Roland Barthes, dicho concepto alude a una estructura narrativa inminente y arquetípica, que se manifiesta a través de una serie de especies, tipos o formas, como pueden ser los cuentos, mitos, novelas, fábulas, etc. Cf. “Introducción al análisis estructural de los relatos” en *Análisis estructural del relato* (Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970).



que el relato guarda una proximidad estructural con el "poema en prosa" y, por supuesto, con el cuento.

II.4.1.1.3. EL CONCEPTO DE ENSAYO

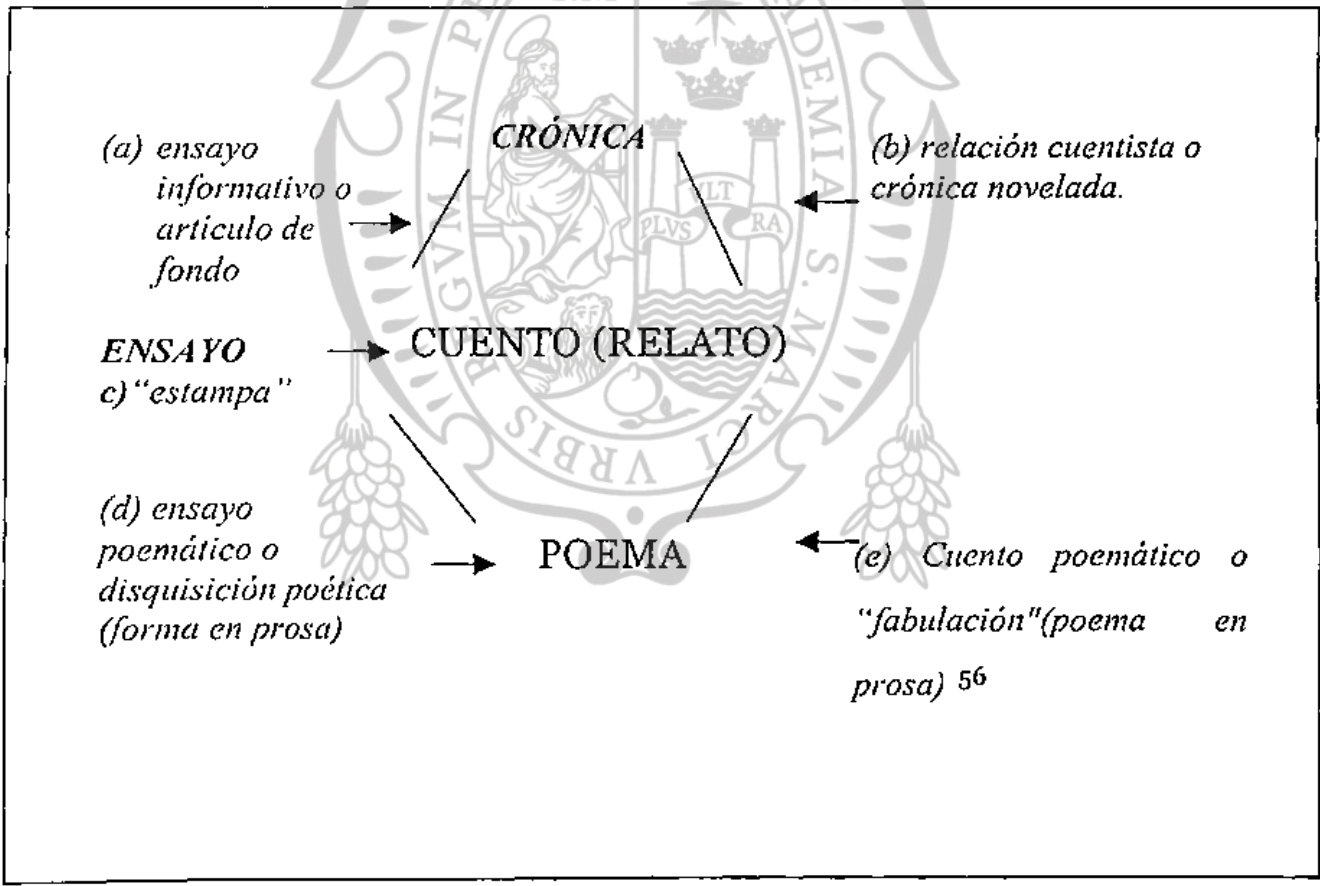
El concepto de ensayo a simple oído, suena ajeno a la literatura narrativa de ficción, pero ya nos ha dicho el crítico que Vallejo no cree en las fronteras entre los géneros y mezcla elementos de todos ellos, eso es lo que hace el autor de Escalas en varios de los textos de esta obra: aprovechar los recursos propios del ensayo para alcanzar, a la vez, fines narrativos y persuasivos. Pues como puntualiza Neale-Silva dicho término alude "a un tipo de composición, generalmente en prosa, que busca dejar establecida una verdad –a veces por vía altamente subjetiva– tratando de persuadir y también de complacer al lector. Para ello, el literato se sirve de ideas, que pueden ir asociadas a cosas, personas o acontecimientos; también se vale del lenguaje mismo, el cual ha de tener el sello de la expresión artística"⁵⁵. Esta definición, por ejemplo, se ajusta a la perfección al primer texto de "Cuneiformes", "Muro noreste", de clara finalidad persuasiva, alrededor del tema de la justicia.

Por lo expuesto, el ensayo se acerca, a veces a la poesía (por su subjetivismo), a la crónica (por su carácter informativo) y también al relato porque incluye una relación de acontecimientos.

⁵⁵ Cf. (1987:19).



El haber propuesto y explicado los cuatro tipos primarios, le permite al crítico plantear, además “cinco enlaces modales secundarios en la creación prosica vallejana”. Como vemos, nuestro vallejista trabaja con el gran concepto de prosa y dentro de él distingue modalidades. Empero de estas sólo no referiremos a una de ellas, en tanto permite comprender el repertorio de tipos o formas que Vallejo pone en juego en el universo discursivo de Escalas. He aquí el esquema total propuesto por el crítico para abordar el estudio de las diversas estructuras y formas empleadas en el conjunto de la narrativa vallejana:



⁵⁶ Cf. Eduardo Neale-Silva (1987: 19)



II.4.1.1.4. EL CONCEPTO DE ESTAMPA

Como hemos dicho, de los subtipos (identificados con letras minúsculas) sólo la “estampa” c), situada estratégicamente entre los tipos primarios del ENSAYO y del CUENTO (RELATO), nos interesa directa y primordialmente en función del libro que estamos estudiando. Además la caracterización que de ella hace Neale-Silva se ajusta con perfección y justeza a algunos de los textos de “Cuneiformes”:

“La “estampa” es una forma experimental, en que la materia cuentística es sólo un paso previo, un preámbulo, para ingresar en el mundo del pensamiento. En el caso de Vallejo, la “estampa” anterior al viaje a Europa es siempre un segmento de autobiografía, a través del cual se busca dilucidar una verdad que preocupa al creador. Por haber sido escritas las estampas de Escalas melografiadas en días de grandes crisis espiritual, todas encierran una problemática y una involución. El creador medita sobre algo directamente relacionado con su yo espiritual. En su forma más concentrada puede ser un solo pensamiento. Las estampas de épocas posteriores presentan el bagaje ideacional en forma mucho más útil”. (1987: 20).

En suma, y para sintetizar, el universo textual de la obra de 1923 puede clasificarse en los siguientes tipos y sub-tipos: ensayo, poema en prosa, estampa y cuento (relato). Esto no significa, como lo recuerda el vallejista chileno, que no se utilicen elementos de los demás tipos y subtipos. Al realizar nosotros el análisis de cada uno de los textos del libro estudiado retomaremos la problemática que estamos abordando ahora. Lo que sí debemos destacar es el esfuerzo de Neale-Silva por construir un cuerpo de conceptos que permitan abordar con justeza y precisión los perfiles de una obra



narrativa, que a todas luces, como también lo hemos indicado, resquebraja los cánones tradicionales y ortodoxos de lo narrativo.

II.4.1.2. “EL POETA Y SU ÉPOCA”

El segundo capitulillo de la rigurosa y sistemática obra del crítico chileno tiene el propósito de ofrecer una información histórico-literaria sobre el contexto en el que hay que situar al Vallejo escritor y cuentista. Como en el caso anterior, el esquema elaborado se refiere a la trayectoria del autor desde que crea sus primeros textos narrativos en 1923, hasta el final de su vida en Europa. Nosotros seleccionaremos de esta vasta información sólo la que corresponda a la época de gestación de Escalas y lo haremos en forma sintética, para poder dar una visión global de los múltiples aportes de este notable trabajo crítico.

Creemos pertinente agregar que el perfil que traza el estudioso permite apreciar a Vallejo en una dimensión continental e internacional. Para ello, nos entrega, primero, un bosquejo de “la década de los años veinte”, y dentro de este período menciona una serie de hechos políticos, tecnológicos, sociales, económicos, que en conjunto, habrían producido un aceleramiento del ritmo de la vida y un deseo de experimentación en los más variados órdenes de la cultura. Así mismo, constata la aparición de un sentimiento de insatisfacción y de descreimiento del hombre frente a instituciones y valores que hasta ese momento constituían referencias obligadas y seguras para todos los integrantes de una sociedad.



“El debilitamiento de la fe religiosa –dice Neale-Silva- y la pérdida de confianza en las estructuras intelectuales, por otra parte, llevaron al hombre a buscar nuevos anclajes en creencias esotéricas, los misterios de la subconciencia, el personalismo filosófico, o el arrebató de los actos eufóricos. Fue, pues, común entre escritores y artistas saltos a zonas de ulterioridad. Es lo que hizo Vallejo en Trilce”.⁵⁷ y, agregaríamos nosotros, también en Escalas.

Pensamos que es importante destacar la idea de que existían en Vallejo “dos poderosas fuerzas” encontradas entre sí. “Una le llevaba a cultivar un arte experimental e innovador” y la otra “le obligaba a ver la realidad con la ponderación de hombre que piensa con responsabilidad”. La creación de Trilce y de Escalas obedece a la primera de las fuerzas, y la segunda de ellas se desarrolló, según Neale-Silva a partir de 1928. Pero habría que precisar que el experimentalismo y el afán de innovación de Vallejo no son gratuitos ni meramente lúdicos, sino que responden a profundas necesidades creativas que lo impulsan a darse en la forma más libre como él afirma.

Un segundo aspecto abordado en el citado capitulillo es el de las etapas creativas por las que habría pasado el escritor peruano. El crítico vallejista propone “cuatro momentos en la evolución espiritual de Vallejo” y el primero de ellos (Etapas de innovación) se denomina “Trilce” y a él pertenecen “Trilce y Escalas, verso y prosa, respectivamente. Ambas obras constituyen una ruptura con el pasado literario –mucho menos en la prosa que en el verso-

⁵⁷ Cf. (1987: 24).



ruptura que se traduce en una imperiosa voluntad de cambio. El poeta desafía la tradición”.⁵⁸

Las siguientes etapas, de búsqueda, revaloración ideológica y de integración dan cuenta, desde la perspectiva del estudioso sureño, del proceso evolutivo seguido por Vallejo cuentista después de la publicación de su libro de 1923. El esquema cronológico es muy coherente y sugestivo, pero demasiado conciso para aprehender toda la problemática de la evolución personal, ideológica y artística de un ser humano tan complejo como Vallejo. En todo caso, la propuesta de Neale-Silva puede ser comparada con la de otros estudiosos como David Sobrevilla (Cf. Capítulo I). Al margen de esta observación, debemos reconocer que trató, en todo momento, de responder a la exigencia de su circunstancia histórica y artística.

II.4.1.3. “EL CUENTO VALLEJIANO EN ESCORZO”

El capitulillo cuya denominación encabeza esta parte de nuestro trabajo es el más extenso y el más específicamente vinculado con la problemática teórica y exegética del cuento en general y del vallejiano en especial. Examina, primero, las distintas maneras de estudiar a este género y muestra sus preferencias por el enfoque estructural, aunque agrega que es difícil llegar a una definición rigurosa de aquél, porque un rasgo fundamental de este tipo de creación es “la variabilidad, no sólo dentro de marcos

⁵⁸ Cf. (1987: 27).



históricos o geográficos, sino también dentro de la producción misma de un solo autor”.⁵⁹

La variabilidad se cumple a la perfección en la obra de Vallejo cuentista, y como ya hemos visto, esta característica se manifiesta de modo inequívoco en Escalas, libro en el cual existen más de dos tipos de cuentos. Sin embargo, el que sea muy difícil llegar a precisar su esencia no significa que no exista “algo diferenciante”, pues como dice el crítico chileno “todo lector sabe que un cuento no es un poema épico, ni tampoco una novela o un drama”. Después de esta introducción, el estudioso se acerca al “cuento vallejiano” a través de un proceso de tres fases: el cuento tradicional, el impacto de la época vanguardista y los rasgos distintivos de la cuentística vallejana.

II.4.1.3.1. “EL CUENTO TRADICIONAL”

Para tratar de captar los rasgos esenciales del denominado “cuento tradicional” (el realista-naturalista, de fines del siglo XIX, cuyo patrón general es modificado por la generación modernista, cf. P. 30) Neale-Silva recurre a dos puntos referenciales: “I, la mente creadora en cuanto talante, a modo de intuir un objeto, y II, el objeto significado, entendiéndolo como conjunto de rasgos esenciales”.⁶⁰

A partir de estos conceptos examina, a través de 5 acápites, algunas características de su objeto de estudio. Por razones de

⁵⁹ Cf. (1987: 30).

⁶⁰ Cf. (1987: 32).



espacio sólo abordaremos las imprescindibles para una comprensión mejor de la cuentística vallejana. La brevedad, por ejemplo, es una de ellas y se puede expresar en sentido negativo: el cuento no debe ser extenso. Además este rasgo implica, entre otras cosas, un ordenamiento, un ritmo particular, una sucesión acelerada, un desarrollo y una involución. Esta última impone un ángulo visual, es decir, un punto de vista o una perspectiva. Otro concepto esencial es el de eje de rotación, y también que “escribir un relato es un constante retorno a un centro referencial. Todo cuento –dada su limitada extensión– es más una estructura centrípeta que centrífuga, o sea, lo contrario del movimiento interno de la novela”. (1987: 32).

Además de la brevedad, los otros rasgos que caracterizarían al cuento serían la entificación, la integración, el descrimen, y la estructuración. La explicación que hace Neale-Silva de cada uno de ellos es coherente y sistemática, pero nos parece que su aplicabilidad a los textos de Vallejo es mínima.

II.4.1.3.2 “EL CUENTO VANGUARDISTA”

La conceptualización del cuento vanguardista es muy sugestiva, aunque algo reiterativa. Vamos a sintetizar las ideas en función de la narrativa breve de Vallejo, en especial de Escalas, porque el enfoque del criterio se refiere, también, a lo que nuestro autor creó en sus primeros años en Europa.



Una idea general, que luego se traduce en una serie de argumentaciones específicas, es que “la vanguardia se caracteriza por una tenaz voluntad de reforma. En el cuento ese designio se traduce en una negación de lo consagrado, esto es, el contenido y forma del cuento tradicional, y en la búsqueda de nuevos temas y de nuevas técnicas, muchas veces sin preferencias definidas o estables”. (1987:37). La década del 20 al 30 sería la más plenamente vanguardista y en ella se operarían las reformas.

II.4.1.3.2.1. LOS NUEVOS TEMAS EN EL CUENTO VANGUARDISTA

Siguiendo la bifurcación ofrecida por el estudioso vamos a enumerar, en primer lugar, los nuevos temas que aparecen en la narrativa vanguardista, aunque más propio sería hablar de nuevos tratamientos de dichos temas, porque éstos no aparecen solos, sino a través de recursos que los manifiestan. Por ello, la disociación entre temas y técnicas sólo se hace por razones operativas y para facilitar la comprensión de una problemática de por sí compleja e inextricable. Además, en literatura los temas, casi siempre, son los mismos, y lo nuevo resulta ser el enfoque o la concepción diferente que se tiene de ellos, y, en ese sentido, el vanguardismo no es la excepción, pero hay que reconocer el esfuerzo que realizaron por



negar lo consagrado e imponer lo nuevo en todos los planos y dimensiones de la obra literaria⁶¹

II.4.1.3.2.1.1. EL “PERSONAJE” VANGUARDISTA

Un primer elemento temático que se ve reformulado por el vanguardismo es, justamente, la entidad humana, o, lo que en términos más concretos, se denomina personaje. Según el crítico chileno dicho elemento sufre un desplazamiento y “ya no es más el centro de la creación sino un simple ser denominado por una obsesionada búsqueda de nuevas verdades”. Además, diferencia entre el personaje fuerte que predomina en el cuento tradicional y que está presente, por ejemplo en el cuento “Cera”, y el personaje que progresivamente pierde sus contornos y termina convirtiéndose en un complejo espiritual (“Muro antártico”), en un símbolo (“Muro oeste”), o en una atmósfera (“Muro occidental”).

El deslinde propuesto en el párrafo anterior es pertinente y nos confirma en la idea de que en Escalas coexisten dos estéticas: la tradicional y la vanguardista. Y agregaríamos que en los cuentos en los que predomina el patrón tradicional, Vallejo introduce recursos vanguardistas, creando una estructura narrativa aún más compleja y ambigua, tal como veremos al analizar algunos cuentos de “Coro de vientos”.

⁶¹ Sobre autores, textos y característica de la Narrativa peruana de vanguardia, véase la revista Documentos de Literatura 2/3. Trimestres abril – diciembre de 1993. Selección, introducción y notas de Jorge Kishimoto Yoshimura. Lima, Masideas, (1994).



II.4.1.3.2.1.2. LA CIRCUNSTANCIA HUMANA FUSIÓN DE ANTÍTESIS

Otro elemento rediseñado a partir de los postulados vanguardistas es el de la circunstancia humana o del devenir vital, que aparece sometido a una “constante fluidez”. En este contexto “La vida es una dispersión, un fluir cargado de antítesis, en el cual se funden lo cierto y lo falso, lo bello y lo feo, el bien y el mal, lo real y lo imaginario, la vida y la muerte”. (1987: 38).

Neale-Silva admite que estas dicotomías ya estaban presentes en el cuento tradicional, “pero como anomalías, esto es, como algo separado de un centro ideal, o de una trayectoria determinada”. En cambio en los textos vanguardistas “la irregularidad y la contingencia pasan a ser instancias comunes”. Y cita los casos de dos textos de “Cuneiformes” y uno de “Coro de vientos” en los que se verificaría lo que sostiene en su argumentación crítica. Por ejemplo, afirma “en Más allá de la vida y la muerte” no se sabe quién está vivo y quién está muerto” (1987: 38).⁶²

II.4.1.3.2.1.3. LA REALIDAD FÍSICA, EL ESPACIO Y EL TIEMPO

⁶² Esta apreciación disiente de la de Antonio Cornejo Polar y muestra la importancia de evaluar los textos literarios, de acuerdo a la estética que estos plasman. Cf. II.3.2.1.



Muy próximos al devenir vital, y hasta partes esenciales de él, la realidad física, el espacio y el tiempo reciben un tratamiento diferente en el texto vanguardista. En cuanto a la primera, ya no parece estar sujeta a leyes ni sometida al control humano. Ahora es una dimensión cambiante, engañosa, apariencial y contradictoria. Esta característica es patente en varios de los cuentos de "Coro de vientos", que según el crítico han sido escritos bajo el influjo de Edgar Allan Poe. Y aquí habría que precisar que el gran cuentista norteamericano es resemantizado por Vallejo cuentista.

En cuanto al tiempo, el vanguardismo lo conceptúa "como subjetividad y, por lo tanto, como flujo discontinuo". También hay un abandono de "toda linealidad tiránica" y se destaca "el contenido espiritual del momento" o "un no-tiempo que hace posible una ilusión de trascendencia". Toda esta nueva concepción temporal permite "muy variadas mutaciones en el tratamiento de diferentes planos narrativos y da pie al empleo de recursos técnicos hasta entonces nunca empleados".⁶³

II.4.1.3.2.1.4. EL SUBCONSCIENTE, LO ONÍRICO Y LO SEXUAL

Otros elementos temáticos también merecen ser citados, aunque sea al paso, porque son significativos y están presentes en Vallejo cuentista. Entre ellos cabe mencionar el subconsciente, "zona ignota e inquietante que aparece en varios textos de las dos secciones de Escalas. Dentro de dicha zona lo onírico constituye un

⁶³ (1987: 38).



elemento clave en "Muro antártico", por ejemplo. Asociado a lo onírico, o a través de él, se manifiesta el sexo "pero no como simple pasión sino como determinante primordial de la vida humana. Así lo vemos en "Muro antártico", dramática narración cargada de angustia, en que el sexo es una oscura fatalidad vista como entre sueños (superrealismo) y en forma diagramática (cubismo)". (1987: 40).

II.4.1.3.2.1.5. LA NATURALEZA Y EL DESTINO DEL HOMBRE

A partir de este examen, Neale-Silva infiere "que el tema más importante de todos en la época vanguardista fue la naturaleza y destino del hombre". Y que el arte, a través de sus diversas expresiones trató de descifrar el enigma de la condición humana, sin lograrlo finalmente. La estructura científica heredada del siglo anterior tampoco ayudó al escritor vanguardista en su propósito de encontrar seguridad y ello explica su acercamiento a campos pseudocientíficos, "como el mundo de las fuerzas extrañas, el ocultismo, las aberraciones psíquicas, el pitagorismo numérico, los misterios del azar, la transferencia del fluido espiritual al las cosas, y otros". (1987: 40).

Estos elementos que forman parte del universo narrativo de Escalas ya se habían manifestado en la narrativa breve anterior al vanguardismo, pero como excepciones y no como constante. En esta última condición son características de un arte desrealizante,



que también atacó el adamiaje formal y técnico del cuento tradicional y creó nuevas técnicas como veremos enseguida.

II.4.1.3.2.2. LAS NUEVAS TÉCNICAS EN EL CUENTO VANGUARDISTA

En efecto, como el vanguardismo implicó un ataque frontal a la literatura tradicional, también la técnica experimentó un proceso de reformulación y se sentaron las bases para la aparición de una técnica contemporánea, la cual tiene, pues, su origen en las innovaciones que plasmaron los vanguardistas. En ese sentido, la crítica literaria latinoamericana más lúcida e informada ha señalado que los antecedentes de la gran renovación formal que trajo consigo la narrativa latinoamericana en las décadas del 60 y del 70 (el llamado “Boom”) hay que buscarlos y reconocerlos en los experimentos y audacias formales que fueron capaces de realizar los vanguardistas de la década del 20, en un ambiente cultural y comunicativo que quizá no estaba preparado para aceptar y comprender la modernización de las formas literarias.⁶⁴

Visto este panorama, adquiere renovado interés el reconocimiento y valoración de las nuevas técnicas que trajo consigo el cuento vanguardista. Una observación adicional muy pertinente y ampliamente aceptada es que, justamente, el cuento refleja muchas de las innovaciones introducidas en otros géneros, y

⁶⁴ Sobre esta tesis interesante, Cf. *Donald Shaw: nueva narrativa hispanoamericana*, y la parte final de la introducción de Jorge Kishimoto y. El tema de la *Narrativa peruana de vanguardia* en documentos de literatura 2/3, trimestres Abril-diciembre de 1993.



especialmente en poesía”. Esta idea, por ejemplo, es perfectamente aplicable a Escalas: ya lo hemos visto a propósito de varios de sus textos y lo volveremos a ver.

Haciendo un balance de los componentes de la obra literaria (contenido y técnica), se puede señalar que el vanguardismo privilegió la importancia de lo técnico y lo formal. De ahí que Neale-Silva afirme, con toda razón, que lo anecdótico pierde peso y que la trama “deje ser elemento de peso”. En muchos textos narrativos predomina una estructura lírica y ya no interesa la acción sino la interioridad humana, en cualquiera de las dimensiones que el vanguardismo explora.

II.4.1.3.2.2.1. LA INFLUENCIA DEL CINE

Igualmente interesa destacar la influencia del cine en la configuración de muchas nuevas técnicas narrativas. Entre ellas cabe citar: “sucesión rápida, superposiciones, mirada retrospectiva, salto al futuro, ampliación o disminución del campo visual, rupturas en la línea narrativa, inversiones temporales, deformaciones kinéticas, etc. Todo esto significaba un repudio casi total del ensamblaje del cuento realista. El relato deja de ser predecible, lineal y circunscrito” (1987: 42).⁶⁵

⁶⁵ Aquí habría que señalar que a nivel de temas, situaciones, historias y personajes, el mundo del cine fue un poderoso incentivo para la creación de varios cuentos vanguardistas en los que se aprecia la influencia de este gran invento que revolucionó el siglo XX. He aquí una lista mínima: J.C. Mariátegui: el hombre que se enamoró de Lily Grant (1915); Angela Ramos: Escribiendo una película (1927); María Wiesse: El hombre que se parecía a Adolfo Menjou (1929).



II.4.1.3.2.2.2. LOS NARRADORES

Otro aspecto técnico en el que el vanguardismo renueva la estructura del cuento tradicional es el narrador o narradores no verídicos. Como sostiene el crítico chileno, en la literatura anterior, el narrador era un dios omnisciente y dominante, cuya visión tenía que ser aceptada sin discusión por el lector. En cambio “en el relato vanguardista habrá narradores que ven su circunstancia en forma parcial o equivocada. Ejemplo típico es Solís, nuestro principal informante en el cuento “Liberación” (1987: 42).

Desde este punto de vista, Escalas, inclusive en los cuentos de “Coro de vientos” que responden también a una estética tradicional, lleva a cabo un proceso de cuestionamiento del papel indiscutible del narrador omnisciente, e introduce en algunos de los relatos, las figuras de varios narradores, que son contradictorios entre sí, y que replantean por eso la relación con el lector. Este aspecto lo analizaremos detenidamente en el Capítulo III, pero ahora podemos adelantar que una de las diferencias al interior de “Coro de vientos” es la que existe entre los relatos con un solo narrador (por ejemplo; Cera) y aquellos con dos narradores por ejemplo, Los Caynas). Y en ambas opciones, Vallejo reformula el papel del narrador.⁶⁶

⁶⁶ Sobre la importancia del narrador y las modalidades del mismo, Cf. Mario Vargas Llosa. (1997: 61 y ss.)



II.4.1.3.2.2.3. RITMO Y LENGUAJE

Otros dos aspectos transformados en el plano técnico son el ritmo ascendente del relato y el lenguaje mismo de éste. El primero se refiere a que “los cuatro momentos del cuento tradicional –presentación, desarrollo, culminación y desenlace– dejan de tener importancia intrínseca y pueden desaparecer del todo. El régimen interno del cuento de la posguerra no requiere una organización obviamente lógica. Tampoco requiere una relación proporcional entre causas y efectos –desideratum importantísimo sobre el cual se había erigido el principio de verosimilitud-. El narrador sabe que la vida no tiene leyes fijas y que, a menudo, no hay proporción entre un hecho y sus consecuencias”. (1987: 43).

El concepto desarrollado es, sobre todo, aplicable al relato “El unigénito” donde no se percibe un encadenamiento lógico de los sucesos y el nacimiento del personaje que da título al cuento parece deberse al azar o a la gratitud. También algunas narraciones posteriores obedecen a este esquema alógico.

En cuanto al lenguaje mismo del relato, como ya ha sido explicado, acusa una enorme influencia de la poesía, y, en especial, de la metáfora, al punto que esta figura “se convierte en el tropo poético por excelencia”. La prosa de Escalas es altamente metafórica en sus dos secciones y la presencia gravitante de lo poético determina, en gran parte, la transformación de los textos y su conversión en estampas, poemas en prosa y relatos con una estructura atípica. Agrega el crítico que “Con la metáfora la lengua



del cuento se hace intensamente connotativa y logra contrarrestar las concreciones de lo puramente referencial, a la vez que proyecta la imaginación del lector a mundos irreales”. (1987:43).

II.4.1.3.3. “RASGOS DISTINTIVOS DE LA CUENTÍSTICA VALLEJIANA”

Si volvemos a II.4.1.3. recordaremos que existe una tercera fase de acercamiento al “cuento vallejiano”. Nos proponemos culminarla para dar cuenta sucinta de los tres capitulillos previos (A, B y C) al análisis de las obras o textos que Neale-Silva presenta en las 3 grandes partes en que divide su estudio de la producción cuentística de Vallejo, estando la primera de ellas dedicada, en sendas secciones (A y B) a Escalas.

La exposición sobre los “rasgos distintivos” será breve, porque las ideas que desarrolla en este apartado no son sino la culminación de lo analizado en las dos primeras fases de aproximación al objeto de estudio (Cf. II.4.1.3.1. –El cuento tradicional-, y II.4.1.3.2. –El cuento vanguardista). En este sentido, el crítico puntualiza que el cuentista peruano pasa por varias fases de evolución artística y esto determina que no existan características válidas para todas esas fases. Neale-Silva propone dejar de lado a la sección “Coro de vientos”, que estaría escrita bajo la influencia de E.A. Poe y respondería a la estética del cuento tradicional. Sin embargo, nosotros hemos mostrado que en estos textos, y el propio estudioso chileno coincide con la idea, también



hay un proceso de reformulación y de renovación del patrón tradicional del cuento, tanto a nivel del tema como de la técnica.

Para Neale-Silva donde se advierte, “por primera vez una clara negación del patrón realista son las estampas de la sección “Cuneiformes”, y el rasgo que más salta a la vista en ellas es la combinación modal, esto es, el enlace del modo narrativo con el modo ensayístico y con el modo lírico. Las más veces se funden dos modos, pero también hay casos de combinaciones triples”. (1987:44).

Creemos que en este concepto de la combinación modal (doble y triple) reside uno de los principales aportes del estudioso para un conocimiento más justo y específico del libro de 1923. El indica en qué casos y cómo se produjo esta fusión entre: a) narración y ensayo, b) narración y poesía y c) ensayo y poesía, en los textos del citado libro. Por ser muy útiles y sugestivas estas ideas las aprovecharemos en el capítulo III.

Así mismo señala en el arte cuentístico de Vallejo la presencia de estéticas pictóricas, entre ellas, las de la escuela cubista y del arte órfico. Igualmente todos los cuentos poseerían un carácter vivencial y hasta los “misteriosos, refractan la expresividad personal del poeta”, además de ser manifestaciones estéticas de una visión del mundo. También nos propone una nómina de los temas de casi todas las narraciones, pero puntualiza que “en último análisis el tema central es sólo uno: la insuficiencia de la razón”.

El último “rasgo diferenciativo” es el del lenguaje, y en cuanto a él, se percibe el propósito de Vallejo de utilizar un léxico insólito, en desuso o especializado. El crítico nos ofrece una relación de



adjetivos, adverbios, sustantivos y verbos que responden a este modelo. Y en el nivel de sintaxis “las novedades vallejianas” a veces forman verdaderos “nudos” de significado que muchos lectores no logran “deshacer” (p. 47.). También muestra cómo el cuentista combina pasajes oscuros con claros y ellos parecen responder “a la natural y libre expresión del ser creador vallejiano, todavía muy imbuido de voluntarismo romántico”.

II.4.1.4. LAS OTRAS PARTES DEL LIBRO DE NEALESILVA

El cuerpo central de la obra que analiza a Vallejo, cuentista consta de cuatro partes: PRIMERA PARTE: Escalas melografiadas, A. Cuneiformes y B. Coro de vientos. SEGUNDA PARTE: Piezas experimentales. A. Tres fabulaciones, y B. Consorcios plurales. TERCERA PARTE. Paco Yunque, y CUARTA PARTE: Inéditos. También hay un Epílogo y un Léxico vallejiano. En sentido estricto sólo nos interesa la que corresponde al examen de todos y cada uno de los textos que integran el libro que estamos estudiando.

Después de haber expuesto los tres capitulillos previos, muy importantes y válidos para comprender el conjunto de esta sólida obra crítica, la más completa hasta el momento sobre la narrativa breve de Vallejo, nos tocaría ofrecer una síntesis de la rica exégesis desarrollada en dicha obra. Sin embargo, este cometido extendería ya en exceso el tamaño de este capítulo dedicado a estudiar “La crítica literaria frente a Escalas”. Por ello el contenido de esta



“PRIMERA PARTE” será aprovechado en el siguiente capítulo de nuestra tesis.

II.4.2. EL “BOOM” CRÍTICO DE ESCALAS (1988-1994)

Hemos querido emplear la voz inglesa “Boom” para referirnos al éxito alcanzado por Escalas, en cuanto al interés de la crítica especializada y al número de estudios e interpretaciones dedicados a este primer libro de Vallejo. Ciertamente este “boom” se inicia con la obra de Eduardo Neale-Silva, extensamente examinada en las páginas inmediatamente anteriores de este trabajo, pero sin duda, y lo habíamos adelatando, el que en 1988 se cumpliera el cincuentenario de la muerte del escritor, y en 1992, su centenario, animó a estudiosos de diferentes países a dedicar más atención, no sólo a sus archiestudiados libros de poesía, sino a las obras que hasta ese momento no habían sido examinadas suficientemente y con rigor. Y entre estas últimas estaba, sin duda, Escalas, que se ha visto favorecida por un incremento de la bibliografía dedicada a ella, y todo parece indicar que este interés continuará en forma sostenida.

Nos proponemos examinar sucintamente los estudios más relevantes que han aparecido en el panorama crítico entre las fechas indicadas al inicio de este apartado. Aunque en su mayoría se trata de artículos y ensayos que no alcanzan la magnitud del libro de Neale-Silva, sin embargo, constituyen aportes valiosos y originales que ayudan a una mejor comprensión del libro de 1923,



y, de paso, del resto de la obra literaria del autor. En el capítulo III de este trabajo volveremos una y otra vez a cada uno de los planteamientos e ideas que nos proponen este selecto conjunto de especialistas en la narrativa de Vallejo, y, en particular, en Escalas. Por eso en este Capítulo dedicado a ofrecer un estado de la cuestión acerca de la crítica del libro estudiado, sólo presentaremos una visión sintética de los logros exegéticos de cada uno de los estudiosos que citaremos.

II.4.2.1. LOS APORTES INTERPRETATIVOS DE TRINIDAD BARRERA (1988)

El ensayo de Trinidad Barrera: “Escalas Melografiadas o la lucidez vallejana”⁶⁷ es una lectura completa, coherente y sugestiva del libro de 1923. Después de describir la tradicional estructura del volumen, constituida por las dos secciones o partes, ingresa Barrera al análisis de las connotaciones del título de la obra. A diferencia de Coyné, que relaciona dicho título con el ultraísmo (Cf.II.3.2.2.), Barrera lo vincula con el modernismo y agrega que la música está asociada a la evocación, a veces feliz y a veces infausta, del tiempo y de la cárcel. Y a propósito de ello nos recuerda que la creación del libro está vinculada a la muerte de la madre y al “periodo carcelario”(1920-21), dos sucesos claves en la vida y en la escritura del poeta, y que refuerzan el sentimiento de orfandad. En este sentido, se podría concluir, pues, que la concepción musical

⁶⁷ En: Cuadernos Hispanoamericanos; Abril-Mayo, 1988. Homenaje a César Ballejo. Volumen I. 454-55; pp.317-328.



presente en Escalas es tríclica, lo cual explica la enorme vinculación entre el volumen de 1923 y el poemario de 1922.

Destacando la importancia de la prisión y de la celda, Barrera establece una homología entre “las cuatro paredes de la celda” (Trilce XVIII) y los “muros” de “Cuneiformes”: “Alféizar” y “Muro Dobleancho” no romperían la correspondencia con el ámbito carcelario, porque el primero de los dos aludiría a la ventana que comunica a la celda con el mundo externo, y el segundo, se referiría al compañero de prisión, cuya historia se relata en dicho texto. Demostrada la vinculación, Barrera enumera los textos tríclicos con el tema de la cárcel (II, XVIII, XLI y LVIII) y así apuntala la inter-textualidad.

En la parte medular de su trabajo analiza, con agudeza y conocimiento de la obra del autor, los textos de las dos secciones del libro. Su exégesis es eminentemente temática, y se complementa con observaciones alusivas al plano formal del objeto analizado. Siguiendo una tendencia establecida por la crítica anterior, señala en relación con cada texto los varios poemas de Trilce, de Los Heraldos Negros, o de alguna otra obra de Vallejo que también tienen como eje temático central o importante el del texto citado. También descubre conexiones entre textos de las secciones ya conocidas. Así, por ejemplo, advierte afinidades entre “Alféizar” y “Más allá de la vida y la muerte”, o entre “Muro Noreste” y “Muro Dobleancho” con “Liberación”. El descubrir elementos comunes, no le impide destacar lo específico y la realización particular del tema en cada caso.



Apreciados en conjunto, los análisis que Barrera dedica a los textos de Escalas son exhaustivos y aprehenden sus sentidos fundamentales. La metodología temática que maneja es coherente y se basa en una percepción tanto de la estructura narrativa, como de los significados connotativos que es posible poner en manifiesto a partir de una lectura profunda. También revela un conocimiento de la poesía de Vallejo, a partir del cual postula una intertextualidad legítima.

II.4.2.2. LA LECTURA CRÍTICA DE SONIA MATTALIA (1988)

El trabajo de Sonia Mattalía: "Escalas melografiadas: Vallejo y el vanguardismo narrativo" proviene de la misma fuente hemerográfica del de Trinidad Barrera⁶⁸. Consta de dos partes que resumiremos por separado, porque en cada una de ellas trabaja a un nivel distinto de reflexión, yendo de lo general a lo particular, como observaremos. La primera parte se denomina: "I. La vanguardia hispanoamericana: ¿floración efímera? (Apuntes para una reflexión)".

⁶⁸ En *cuadernos Hispanoamericanos*; Abril-Mayo 1988; 545-55. Volumen I. "Homenaje a César Vallejo", 329-343, Madrid.



II.4.2.2.1. LA VANGUARDIA HISPANOAMERICANA: TENDENCIAS Y CARACTERÍSTICAS.

Mattalía elabora algunos conceptos sobre el carácter cuestionador del vanguardismo y ubica a Vallejo dentro de este movimiento. Después de constatar “el privilegio otorgado a su producción poética por parte de la crítica” y justificar esta situación, concluye que “resulta casi penosa la carencia de consideraciones a su narrativa, no por poca extensa menos intensa”. También destaca las coincidencias temático-formales y la cronología de Trilce y de Escalas melografiadas, que se habrían compuesto simultáneamente, pero no está en lo cierto cuando afirma que “en los estudios sobre Trilce” hay pocas referencias y Escalas. Sí las hay y muchas.

Considera que la vanguardia hispanoamericana se bifurca en una internacional y cosmopolita, y en otra, igualmente renovadora, pero “que busca insertar el campo de su propuesta dentro del propio sistema hispanoamericano”. Vallejo pertenecería a esta segunda ala de la vanguardia, al lado de otros “outsiders” renovadores como “Roberto Arlt con *El juguete rabioso* (1926) y Mario de Andrade con su *Macunaima* (1928). Ambas tendencias habrían surgido “al fragor democratizante de la década del 20, que provoca la irrupción de las clases medias como productoras y consumidoras de cultura”. (1988:37).

Enumera algunos otros factores socio-económicos y políticos importantes en la configuración del vanguardismo, y que, al mismo tiempo, explican el tipo de relación de estas dos alas con las



culturas centrales ubicadas en Europa, en el marco de una modernización contradictoria e impuesta desde fuera. Este mismo contexto determina que el vanguardismo hispano-americano coexista cronológicamente “con el llamado regionalismo, nativismo o mundonovismo. Que produciría un modelo alternativo, heredero del modelo naturalista” y de otros modelos de la época. También reconoce “la existencia de una franja importante de escritores que absorben la problemática regionalista pero con el afán innovador de la vanguardia”. Esto sería una manifestación de la transculturación.

II.4.2.2.2. ANÁLISIS DEL TÍTULO Y DE LOS TEXTOS DE ESCALAS

La segunda parte del ensayo, “II, Escalas melografiadas: la vanguardia expresiva”, es una caracterización de esta obra y de Trilce dentro de lo que denomina “una vertiente expresiva del vanguardismo hispanoamericano” y luego se convierte en un análisis sugestivo de la obra, partiendo, como Barrera, de una interpretación del título de aquella. Empero su descodificación es más sintética, pues afirma que dicho título implica “reconocimiento y negación de la materialidad de la escritura”. Su apreciación sobre la primera sección del libro nos parece certera, aunque sin distinción de matices. Veamos:

“Cuneiformes, escritura, mezcla de ideograma y fonograma. Intento de lograr una síntesis expresiva entre lo ideal y lo material del lenguaje.



Por ello más que relatos –en el sentido orgánico de historia contada y desarrollada- esta primera parte de Escalas... está compuesta por una sucesión de cuadros, estáticos, en los que se construye una atmósfera. Escenas apuntadas y articuladas en un vaivén entre la anécdota y la visión del yo que se objetiva en la exterioridad” (1988: 338).

Además de reconocer la importancia de la conciencia escritural presente en la obra, también destaca la significación del concepto de espacio, no como algo coagulado, sino como algo viviente, “antropomórfico, que asume las expansiones y contracciones del yo”. También analiza cada uno de los textos de la primera sección, y nos llama la atención que aunque encuentre un hilo conductor entre todos ellos (el subjetivismo de un yo permeable), no realice vinculaciones precisas con Trilce u otra obra.

Al evaluar “Coro de vientos” coincide en que “tienen una más marcada arquitectura narrativa” y poseen una cierta unidad de perspectiva en tanto todos están narrados en primera persona, “en dos modalidades: el testigo y el actor”. También percibe “una cierta unidad temática: la escisión del “yo”, manifestada a través de diferentes motivos que Mattalía enumera y que sirven como hilos interpretativos de cada uno de los relatos. Especialmente detallado y valioso es su análisis de “Los Caynas”, pues no sólo pone de su manifiesto su particular estructura narrativa, sino que descubre una doble significación en el motivo del viaje del personaje: a la infancia y al origen de la especie.

Además nos parece pertinente la relación que establece entre este cuento y dos textos de Kafka: “La Metamorfosis” o “Informe para una Academia”. En los tres es perceptible “una naturalización



de lo extraño”. Concluye planteando que Escalas constituye un paradigma de avanzada en la narrativa hispanoamericana.

II.4.2.3. LA VISIÓN CRÍTICA DE C. E. ZAVALETA (1988)

En un número diferente de la revista donde aparecen los ensayos de Barrera y de Mattalía, C.E. Zavaleta, narrador y crítico literario peruano, dio a conocer su trabajo denominado “La prosa de César Vallejo”⁶⁹. Como su nombre lo anuncia, las reflexiones críticas del estudioso peruano se refieren al conjunto del corpus prosístico del autor. Con respecto a esta perspectiva cabe hacer dos precisiones: la primera, que Zavaleta prefiere hablar de prosa y no de narración, porque considera que el primer concepto engloba al segundo; la segunda, que él se refiere prioritariamente a la prosa de ficción, es decir, a aquella que se utiliza en los cuentos, novelas, estampas y otras modalidades semejantes. En consecuencia deja de lado, por lo menos en estas páginas, la prosa periodística, teórica, ensayística, etc.⁷⁰

Zavaleta propone considerar la obra literaria como un todo, en el que existen jerarquías, pero donde también puede percibirse una evolución en el mismo sentido, por encima o debajo de las diferencias existentes entre, por ejemplo, poesía y prosa. También

⁶⁹ En: *Cuadernos Hispanoamericanos*; Junio-julio 1988: 456-57. Homenaje a César Vallejo. Volumen II, pp.981-990. Madrid.

⁷⁰ Zavaleta ha dado a conocer varios artículos sobre el mismo tema del ensayo que estamos comentando. Entre ellos los siguientes: *La novela poética en el Perú*, Lima, I, UNMSM, siguientes: *la novela poética en el Perú*, Lima, III, UNMSM, 1996, texto mecanografiado; “La prosa artística de César Vallejo” en *El Comercio*, Lima, domingo 15 de setiembre de 1996, C 1. En comunicación personal, nos manifestó que una versión más limpia de su artículo de 1988, es la que publicó en FENIX, Revista de la Biblioteca Nacional del Perú; Lima, N° 34-35, Año 1989, pp. 169-179.



constata que Vallejo desde 1923 hasta 1938 publicó con cierta regularidad obras y textos en prosa. En cuanto a Escalas melografiadas subraya la conciencia que tenía el autor de las diferencias entre los textos agrupados en las dos secciones conocidas del libro.

En relación con “Cuneiformes” destaca el carácter de estampas de dichos textos y considera que en esta sección predomina una prosa artificiosa barroca, aunque también se usan “algunas pocas formas del lenguaje peruano-serrano”. Se detiene en el análisis de “Muro antártico” y subraya su valor lírico, razón por la cual lo tipifica como un poema en prosa, y citando a Roberto Paoli establece conexiones entre este texto y los poemas XI, LI y LII de Trilce. También se detiene en la exégesis de “Muro este” y haciendo un balance global establece que los varios temas de la sección son comunes a la poesía, pero que en ésta los aciertos son mayores que en los textos en prosa donde se nota que el aprendizaje no ha concluido.

Su apreciación crítica es que en “Coro de vientos” están mejor logrados como cuentos “Los Caynas” y “Más allá de la vida y la muerte”. En cambio “El unigénito” le parece deficiente. En los dos primeros textos citados percibe un mejor dominio de la estructura del género del cuento y de los otros elementos que son parte esencial de la atmósfera especial de dichas narraciones. Esta visión global y aguda se aplica al resto de la producción en prosa de Vallejo, pero nosotros nos detenemos en su exégesis de Escalas.



II.4.2.4. LA ANTOLOGÍA DEL CUENTO PERUANO (1990) DE RICARDO GONZÁLEZ VIGIL

El crítico peruano Ricardo González Vigil, estudioso de la literatura peruana, es, además, un reconocido vallejista y editor de algunas de las más importantes obras del escritor norteño ⁷¹. En lo que concierne directamente a sus contribuciones acerca de Escalas, citaremos, en primer lugar, su monumental antología denominada *El cuento peruano*, en seis tomos, publicada entre 1984 y 1992. Es uno de los proyectos más ambiciosos y mejor logrados en el campo de las antologías dedicadas a ofrecer una selección de nuestras mejores muestras de narrativa breve en sus dos grandes vertientes: la tradición oral (presentada en la sección I de cada uno de los tomos) y el cuento escrito (ordenado cronológicamente en la Sección II de cada uno de los tomos).

No es nuestro propósito dar una visión de conjunto sobre el contenido de cada tomo y los supuestos que presiden y organizan la selección de tan vasto corpus, pues el autor se encarga de alcanzarnos un prólogo y una bibliografía que dan cuenta y ordenan el material narrativo que se entrega en cada uno de los seis tomos. En función de los objetivos específicos que venimos desarrollando, nos detendremos en el análisis rápido del tomo denominado *El Cuento Peruano 1920-1941* (Lima, Ediciones COPE, 1990, 514 p.), en el que sitúa a Vallejo en el panorama evolutivo de la narrativa escrita breve (prólogo) y ofrece un cuento,

⁷¹ Algunos de los libros de este crítico más directamente vinculados con la investigación acerca de Vallejo son: los de 1988, 1995. Y las obras del escritor que han sido editadas bajo su cuidado son: las de 1991 y 1992.



Cera, de dicho autor, con un comentario específico y muy útil para entender la significación y las conexiones temáticas del relato con otros textos de Vallejo.⁷²

En el prólogo citado y, a modo de síntesis de su visión de conjunto de la narrativa del lapso estudiado, (1920-1941), señala González Vigil que coexisten tres tendencias marcadas: 1.- superviven pautas románticas, costumbristas y modernistas, “con resultados felices en las páginas” de un sin número de autores valiosos (p. 34); 2.- predomina el regionalismo realista, que en el caso peruano se manifiesta a través del indigenismo, y 3.- se gesta la narrativa moderna, aunque con repercusiones limitadas porque el contexto socio-cultural no permite un despegue mayor. Entre los autores adscritos a esta tendencia el crítico menciona a César Vallejo, Churata, X. Abril, Martín Adán, entre otros. También agrega que en ese mismo lapso la poesía peruana conquista plenamente la modernidad (Vallejo, Adán, Eguren, Abril, Oquendo, Moro, etc.) con más originalidad que la narrativa de esa misma época.

En relación específica con Vallejo, en el comentario que acompaña a la presentación de Cera, González Vigil propone dividir la narrativa del autor en dos etapas “claramente diferenciadas”: la primera abarcaría desde fines de la década del 10 y se prolongaría durante toda la década del 20. A ella están adscritas Escalas, Fábula salvaje y Contra el secreto profesional (esta última publicada póstumamente, pero escrita en esa década).

⁷² Sin duda, uno de los modelos que ha servido de base para la elaboración de tan vasta representativa antología del cuento peruano es La narración en el Perú de Alberto Escobar, comentada en este trabajo (cf. II.3.1.3.).



Esta primera etapa se caracterizaría, además, porque persiste (“legado patente en Escalas y Fábula salvaje, no desvanecido aún en Contra el secreto profesional”) la afición finisecular y modernista por lo onírico, visceral, fantástico e inexplicable, pero entra en sintonía creciente con la modernización radical de los recursos narrativos que se produce en Europa entre 1900 y 1930. Esta transformación está anunciada en las innovaciones formales de Escalas y eclosiona en Contra el secreto profesional, libro en el que se logran “algunas de las mejores prosas vanguardistas del idioma”, según González Vigil. Como vemos, la llamada primera etapa es compleja y en ella coexisten tendencias tradicionales con otras experimentales.

En cuanto a la segunda etapa, el crítico la trata en forma breve y señala que ella comenzaría en los años 30, con El Tungsteno y “Paco Yunque” y supone un abandono de “la exploración innovadora en aras del Realismo Socialista y el tono proselitista, al servicio inmediato y explícito de su filiación comunista” (1990:219). Y sobre la elección de “Cera” para la Antología, señala que aunque le interesa más la prosa libérrima de “Cuneiformes” en tanto se anticipa a las tentativas vanguardistas y “adopta el tono visceral de Trilce”, se ha decidido por el citado cuento, porque muestra una estructura narrativa más clara, “posee el clima febril y onírico de “Cuneiformes” y tiene vínculos estrechos con el famoso poema “Los dados eternos” de la sección “Truenos” de Los Heraldos Negros y con varias páginas de Trilce. El crítico sugiere comparar los textos mencionados porque en ellos “se ha



acrecentado la angustia y la incertidumbre, y la obsesión por el problema del Azar y el Destino”. (1990:220).

II.4.2.5. LA TESIS DE KIM KYUNG BUM: EL NARRADOR VALLEJO: ALIENACIÓN Y SOLIDARIDAD (1990)⁷³

La tesis que vamos a comentar brevemente es un ejemplo del interés que despierta la narrativa de Vallejo en investigadores extranjeros. El trabajo es una visión de conjunto sobre todos aquellos textos que pertenecen al citado género. Nosotros expondremos las ideas que plantea Kim Kyung Bum en la Introducción y en los dos primeros capítulos (de un total de 4, más conclusiones y bibliografía).

En cuanto a los objetivos de su investigación, planteados en la Introducción, los dos primeros son ambiciosos y eminentemente ideológicos. El tercero y último de ellos es más concreto y afín al trabajo que nosotros estamos realizando. El autor se propone analizar “la intertextualidad y la contextualidad [sic] de las narraciones, excluyendo los poemas y las obras teatrales”. (1990:8).

El capítulo 1 se denomina “El narrador Vallejo y su narrativa” y, en él, se propone el investigador revisar las opiniones o juicios de críticos peruanos o extranjeros sobre Vallejo en su faceta de narrador. Constata que esta faceta es poco atendida por los

⁷³ Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.



estudiosos, salvo las excepciones de Cedomil Goic, Alberto Tauro, Mario Castro Arenas y Alberto Escobar, y que las obras más citadas son: Escalas melografiadas, Fable salvaje y El Tungsteno, y de estas tres la que concita mayor interés, sobre todo por razones ideológicas y no tanto artísticas, es la última de las nombradas. Kim Kyung Bum aboga por una nueva valoración de toda la narrativa vallejana, que recupere valores escondidos en ella. También sugiere que debe estudiarse su conciencia de narrador y de hombre, expresada a través de sus obras, y no sólo el contenido y carácter social e ideológico de éstas.

Otro aspecto planteado en esta tesis es el de las relaciones entre los datos biográficos o las experiencias vitales de Vallejo y su respectiva plasmación artística en varios de los textos narrativos. Bajo el supuesto válido de que una obra expresa el mundo espiritual de un autor, el estudioso constata, como es obvio, que algunos textos de Escalas se basan en situaciones vividas por el poeta y que éste ha utilizado como la materia prima de, por ejemplo, los seis textos de “Cuneiformes” y de varios de “Coro de vientos”.

El capítulo 2, “Alienación psicológica: un tipo extraño e inquietante” nos ofrece una caracterización de la narrativa contemporánea, como un discurso estético que muestra la realidad incomprensible de un mundo inquietante y extraño, en el cual el ser humano sufre una alienación individual que le impide realizarse como persona o como parte de su sociedad. En la literatura peruana, Vallejo, a través de sus obras narrativas iniciales, sería una de los primeros en mostrar esta situación. Pero



la escritura vallejana no sólo expresa la alienación, sino que de modo radical busca liberarse de ella, y en este esfuerzo persistente testimonial residiría el valor humano y artístico de la obra narrativa vallejana.

Después de establecer la alienación psicológica como la categoría básica de análisis, el autor la aplica a la lectura y evaluación de determinados temas presentes en algunos de los textos del escritor peruano. Entre esos temas están los del amor, que se manifiesta a través de “Mirtho”, Fábula Salvaje, “El unigénito” y “Muro antártico”. La conclusión general es que el amor es una experiencia que acaba mal y no permite la realización personal. El retorno a la casa es otro tema central y se expresa en “Más allá de la vida y la muerte” y “Los Caynas”. Igualmente la búsqueda de la solidaridad, tema central en “Muro Noroeste”, “Liberación”, “Muro dobleancho”, entre otros, también permite ver la omnipresencia de la alienación.

II.4.2.6. LA TESIS DE FISHER, JEFFREY CHARLES, PH. D.: THE PROSE FICTION OF CESAR VALLEJO AND VICENTE HUIDOBRO(1991)⁷⁴

La tesis que pasamos a comentar está escrita en inglés y posee el valor de ser un examen de conjunto de la producción narrativa de Vallejo, aunque una lectura de su índice, que transcribiremos en la parte pertinente a nuestro narrador, permite

⁷⁴ The Ohio state University, 259 pgs.



constatar que Fisher no ha tomado en cuenta el grupo de textos narrativos que figuran en *Contra el secreto profesional* (1973) y tampoco cita en la bibliografía el ya clásico libro de Neale-Silva, Cesar Vallejo, cuentista(1987), que es el trabajo mayor sobre la narrativa breve del autor y el que propone la ampliación del corpus cuentístico vallejiano, con razones y argumentos plenamente válidos, porque se basan en la naturaleza experimental, abierta y flexible de los textos que Vallejo crea en el universo de la narrativa. Veamos, en todo caso, el índice de esta tesis que se incorpora a la literatura crítica sobre nuestro escritor.

| CHAPTER | PAGE |
|---|------|
| I. INTRODUCCIÓN | 9 |
| Latin-American Development from the Final Decades of the XIX th Century until the 1930's..... | 9 |
| Literary History | 22 |
| Avant-Garde Narrative..... | 34 |
| César Vallejo and Vicente Huidobro as Writers of Fiction..... | 57 |
| II. THE PROSE FICTION OF CESAR VALLEJO | 77 |
| Circumstances of Production | 77 |
| Critical Reaction | 82 |
| Parameters of Textual Analysis | 86 |
| Escalas melografiadas (1923) and Fable salvaje(1923) | 90 |
| Hacia el reino de los sciris (1924-1927)..... | 90 |
| Tungsteno (sic) (1931)and the subsequent Unpublished short stories (1931-1934): Remnants of the avantgarde..... | 110 |
| III. THE PROSE FICTION OF VICTOR HUIDOBRO | 163 |
| Circumstances of Production..... | 163 |
| Critical Reaction..... | 167 |
| Mio Cid campeador. Hazaña(1929)..... | 173 |
| Cagliostro. Novela-film(1934)..... | 197 |
| Sátiro o El poder de las palabras(1939)..... | 218 |
| CONCLUSION..... | 244 |
| BIBLIOGRAPHY..... | 248 |



II.4.2.6.1 LA CONCEPCIÓN CRÍTICA DE J. FISHER

Una observación del índice del trabajo permite ver que Fisher procede deductivamente, yendo en todos los casos de lo histórico-social a lo estrictamente literario. Así, en el Capítulo I parte de una presentación del desarrollo de América Latina desde fines del XIX hasta los años 30 de este siglo; sitúa, luego, en ese contexto a la narrativa de vanguardia y elige a César Vallejo y Vicente Huidobro como escritores de ficción de esa corriente.

En los capítulos II y III, en particular en el primero de los dos, apreciamos el método de lectura de Fisher que se inicia con un examen de las circunstancias de producción de los textos, da cuenta de las reacciones de la crítica ante el hecho de la publicación y establece los parámetros de lo que denomina el análisis textual. En seguida procede a realizar el análisis de las obras narrativas, vanguardistas y las posteriores, de César Vallejo. Similar proceder lleva a cabo al enfrentarse a la prosa de ficción de Vicente Huidobro. Habría que añadir que el autor muestra especial consideración por los aportes de Mariátegui, Fernández Retamar, Ángel Rama, Françoise Perus, entre otros. Salvo la ausencia visible del libro de Neale-Silva, compensada por el manejo de algunos de sus artículos, el trabajo de Fisher muestra una bibliografía amplia y actualizada.



II.4.2.7. EL PRÓLOGO DE RICARDO GONZÁLEZ VIGIL A LA EDICIÓN DE ESCALAS (1992)

En 1992, año del primer centenario del nacimiento de César Vallejo, se realizaron muchas actividades académicas conmemorativas en el Perú y en diversos lugares del extranjero. También se dieron a conocer un sinnúmero de publicaciones de obras o textos de o sobre Vallejo. En ese vasto conjunto, destaca la colección de Obras completas (14 tomos pequeños), auspiciada por el diario limeño La Tercera, impresa en Editora Perú S.A. y dirigida por Ricardo González Vigil, quien en el Tomo 1 nos entrega un prólogo, retratos escritos, una cronología exhaustiva y una bibliografía básica de y sobre Vallejo. En los restantes tomos, un prólogo suyo (actualizado y muy útil) antecede al cuerpo mismo de la obra incluida. Estas Obras Completas son, en realidad, una edición masiva (los tomos se distribuían con la edición diaria de La Tercera), dedicada a divulgar la ingente obra vallejana a un público no iniciado. Pero la autoridad y versación crítica del responsable del proyecto convierten a estos volúmenes en fuentes bibliográficas valiosas.

El tomo 9 está dedicado a Escalas, y como todos los otros posee un jugoso prólogo (pp.5-12) y luego sigue el texto mismo del libro con sus dos secciones (pp. 13-95). Como es usual en este tipo de ediciones populares no se indica de qué edición se reproducen los textos. En el prólogo se declara que “cada vez se percibe mejor la importancia de Escalas”, en tanto el libro es “una de las primeras tentativas hispanoamericanas de abandonar la narrativa



tradicional (decimonónica) y explorar los caminos de la “nueva narrativa”, como señaló acertadamente Ángel Rama”. (1922:5).

El citado crítico pone de manifiesto, también, que la valoración del libro ha ido cambiando. En las décadas 50 y 60 predominó una apreciación que destacaba sus desaciertos, objetivos o supuestos, y sólo lo utilizaba para hacer un “utilitario cotejo con los poemas”. En cambio, ahora se “sopesan mejor los méritos literarios de Escalas”, y en esa tarea destacan Paoli, Trinidad Barrera y, en especial, Eduardo Neale-Silva. Sin dejar de reconocer la mayor valía de su poesía, González Vigil insiste en puntualizar la contribución del libro a la evolución de la narrativa peruana y latinoamericana, desde una estética modernista a otra vanguardista o de experimentación.

También compara a Escalas con Los Heraldos Negros en el sentido de que en ambos libros coexisten textos valiosos y originales, con otros en los que son perceptibles las deudas con estéticas y movimientos anteriores, de procedencia extranjera y nacional.

González Vigil nos ofrece, también, una síntesis de las ideas de Neale-Silva “sobre los rasgos de la “nueva narrativa” rastreables en Escalas (también en Contra el secreto profesional)”. No repetimos dicha síntesis porque nosotros la hemos realizado en este capítulo, en forma más extensa y remitimos a ella (Cf.II.4.1.), pero también recomendamos la de este prólogo por su brevedad y certeza (pp.7 a 11). Sí queremos, en cambio, exponer algunos aportes correspondientes a los significados connotativos de los textos o del título del volumen de 1923. En este aspecto el crítico



muestra su conocimiento de la tradición crítica y una agudeza muy sugestiva.

En relación, por ejemplo, con los textos de “Cuneiformes” coincide con Trinidad Barrera en los significados de los títulos y en la homología de éstos con las “cuatro paredes de la celda” en Trilce XVII, sin dejar a “Muro dobleancho” y “Alféizar” que también encajan dentro de dicha homología. En cuanto a las connotaciones de “Cuneiformes” le otorga dos sentidos; el primero, el de escritura en forma de “cuñas” o “clavos”, “sugiriendo marcas cuneiformes en los muros de la celda”, y el segundo: la semejanza visual entre los trazados de la escritura cuneiforme y los de la escritura musical (melografía). Con estos elementos destaca la riqueza significativa del título Escalas y detecta dos posibles interpretaciones: a) escala de notas musicales y como las notas son siete, “el que cada parte del libro tenga sólo seis textos, connota algo no llevado a término, en pos de una plenitud); y b) escaleras de mano, para franquear los muros de la celda y liberarse de las censuras, normas, pautas, leyes del “contrato social”. (1922:12). Finalmente establece un nexo entre la primera interpretación y “Coro de vientos” (alusión a los instrumentos de viento), “connotando “vientos”(recuérdese la “rosa de los vientos”) con los puntos cardinales, presentes en los muros: de los muros estaticos del encierro pasamos al dinámico anhelo de liberación”. (1992:12)



II.4.2.8. TRES APORTES DEL AUTOR DE ESTA TESIS SOBRE LA NARRATIVA DE CÉSAR VALLEJO (1992), (1994)

El autor de esta tesis ha publicado tres trabajos sobre la narrativa de César Vallejo y en ellos hay referencias a Escalas, por eso los consignamos, para conocimiento de los interesados. Originalmente los dos aportes fueron ponencias orales presentadas en sendos certámenes académicos realizados por dos universidades limeñas (Católica del Perú y de Lima) en 1992, con motivo del centenario del escritor peruano. El primero de ellos se denomina “Etapas en la Narrativa de César Vallejo” (Lima, Instituto de Investigaciones humanísticas, UNMSM, 1992, 62 p.) y se divide en dos capítulos: “Capítulo I: Etapa inicial (1923)” y “Capítulo II: Etapa final (1923-1938) más conclusiones y bibliografías.

Como su nombre lo indica el citado ensayo divide la producción narrativa de Vallejo en dos etapas, considerando, sobre todo, el criterio espacio-temporal, y así en el capítulo I estudiamos las dos obras, Escalas y Fábula salvaje, que el autor publicó en el Perú antes de su viaje definitivo a Europa. En el Capítulo II nos detenemos en el comentario de *Contra el secreto profesional*, es decir, de los textos narrativos que Neale-Silva desgajó de dicho libro póstumo; de *Hacia el reino de los sciris*; *El Tungsteno: Paco Yunque* y de los denominados “Cuentos inéditos”, conocidos por primera vez en la edición de *Novelas y cuentos completos* (1967). Cabría precisar que en este trabajo, no utilizamos directamente el libro de Neale-Silva (1987), pero sí algunas de sus propuestas y



además aplicamos exhaustivamente la intertextualidad para detectar nexos entre obras vallejianas y hasta relaciones con otros autores como el Inca Garcilaso de la Vega y Manuel González Prada.

Nuestra segunda contribución a la bibliografía sobre la narrativa vallejana es un análisis temático denominado “El amor en la narrativa de Vallejo” y se publicó en: Vallejo su tiempo y su obra, Tomo I, Lima, Universidad de Lima, 1994, pp. 263-272. Comprende el examen de dicho eje temático sólo en las dos obras de 1923. En Escalas, de la sección “Cuneiformes” se analiza “Muro antártico” con el título de “El tabú del deseo incestuoso”. De “Coro de vientos” se interpretan dos textos con estas denominaciones: “El unigénito” Amor platónico y muerte”, y “Mirtho”: la doble identidad en el amor”. Finalmente sometemos a lectura la novela corta Fable salvaje con el epígrafe de “El doble y el nacimiento del hijo”.

Un tercer aporte nuestro a la investigación vallejana es: “El indigenismo en la narrativa de César Vallejo”, (Lima, Instituto de Investigaciones Humanísticas UNMSM, 1993, 104 pgs.) . En este ensayo se examina el tema del indigenismo en las dos etapas de la producción del autor, y en este sentido complementa al trabajo de 1992, demostrando que la categoría del indigenismo es una constante temática en las dos grandes etapas de la vida del autor; inclusive en los años europeos alcanza un mayor desarrollo, y se plasma en una serie de opciones que responden al encuentro entre indigenismo y la concepción marxista que Vallejo abraza a partir de los años de 1926, 27, como han establecido varios estudiosos.



II.4.2.9. IRMTRUD KÖNIG: UNA LECTURA MESTIZA DE ESCALAS MELOGRAFIADAS (1994)

He aquí otro valioso aporte interpretativo sobre Escalas, denominado: "Ficción narrativa y discurso poético en Escalas melografiadas de Cesar Vallejo" ⁷⁶, debido a la crítica chilena Irmtrud König, quien explícitamente discrepa de la mayoría de lecturas que se han realizado, hasta el momento, del primer libro narrativo de Vallejo, y propone una aproximación y exégesis basadas en una concepción que tenga en cuenta, en primer lugar, el carácter mestizo de la realidad, de la obra y del autor latinoamericanos.

Sin duda, estamos ante una propuesta ambiciosa y sugestiva, amparada en los planteamientos hermenéuticos del estudioso chileno Jorge Guzmán Ch.^{76a} y sustentada en un fino, sugestivo, aunque controversial análisis de un conjunto representativo de textos de Escalas, a partir del cual infiere una teoría que permite entender dicho libro como un texto de ficción que en su discurso muestra la doble y conflictiva condición cultural (occidental vs. no occidental) del enunciador de dichos textos, es decir, del narrador mestizo César Vallejo.

Creemos, en efecto, que asumiendo la filiación modernista y vanguardista del volumen, la mayoría de críticos no se había percatado de la presencia, en ciertos intersticios de los textos, de marcas discursivas que llevan a descubrir en el narrador una conciencia ambigua con respecto a los sucesos que evoca, y dicha

⁷⁶ En Vallejo / su tiempo y su obra: Tomo I, Lima, Universidad de Lima, 1994; pp. 273-283.

^{76a} Jorge Guzmán Ch. (1991)



ambigüedad tiene su raíz en la identidad cultural mestiza de aquél. I. Köning verifica esta situación en las dos secciones del libro y señala que, por ejemplo, en “Cuneiformes” que remite a “un mismo espacio narrativo situacional básico-localizado en la cárcel”, se puede percibir dos concepciones antagónicas sobre la justicia en los tres textos que aluden a este eje temático: la primera de ellas sería de procedencia occidental (el “código blanco”), y la otra estaría sustentada en “una concepción animista basada en el amor y el respeto a la vida, por humilde y anónima que ésta sea” (código no blanco).

En cuanto a “Coro de vientos” las interpretaciones de varios de los relatos son muy sagaces, y entre ellas destaca la que realiza de “Cera”, cuento en el que advierte una diferencia cultural entre el jugador Chale de origen asiático y el otro jugador extraño que llega y se impone al primero. Este personaje es, según I. Köning, el “prototipo de modelo” ideal del código blanco”, contra el que nada puede la astucia y suerte de Chale.

II.4.2.10. E. CASTAÑEDA: LAS RELACIONES DE GÉNERO EN DOS LIBROS DE CESAR VALLEJO (1994)



En el mismo volumen en que aparece el aporte de I. Köing, la estudiosa peruana Esther Castañeda V. publica el suyo: “Estereotipos y relaciones de género en Escalas melografiadas y Fábula salvaje”⁷⁷. Su enfoque consiste en reconocer y evaluar la representación literaria que Vallejo ha realizado de hombres y de mujeres en las obras citadas. Castañeda registra y sistematiza “el significado de lo masculino y femenino” en espacios marginados, analiza “la relación de lazos familiares estereotipados” y llega a realizar un cuestionamiento de estas categorías.

Partiendo del supuesto de que las obras literarias valiosas “construyen para el (la) lector(a) espectáculos estéticos e indicios de una época, de una manera de ver y situarse culturalmente”, Castañeda examina en los dos libros de 1923 “el entorno de normas y valores presentes en los años veinte”. Obviamente, nos interesan sus propuestas sobre Escalas, y al respecto observamos que la autora realiza una lectura minuciosa de varios textos de “Cuneiformes” y de “Coro de vientos” y descubre la existencia de una serie de roles tradicionales atribuidos a personajes masculinos y femeninos que pertenecen a contextos culturales reconocibles.

Un conjunto de conclusiones recoge sus hallazgos más significativos, de los cuales nos interesan los siguientes:

1. En lo referente a las mujeres Vallejo plasma una identidad estereotipada, en la que el rol más destacado es el de Madre, con su atributo de la asexualidad. En cambio el padre “simboliza la autoridad, fuerza y sexualidad”.

⁷⁷ Esther Castañeda (1994, 251-261)



2. Hombre y mujer “están presos en la imagen que la sociedad masculina les impone” y se agrega que “esta limitación se acentúa en ellas que no sólo no tendrán opción de elegir, sino que sólo se conciben como objeto a través del otro”.
3. Lo masculino estaría asociado al hacer en lo relativo a la cultura y al trabajo, pero no todos los textos mostrarían este cuadro, pues también abundan los personajes masculinos contemplativos. Lo femenino admite una división en este aspecto, pues en los relatos de corte rural (Fabla salvaje), la mujer se asocia a los significados de afecto, fortaleza, espiritualidad y trabajo, mientras que en los relatos ambientados en la ciudad, la mujer aparece preferentemente ligada a la belleza, el afecto y la sexualidad.

Agrega Castañeda que “entre los personajes masculinos se propone al intelectual-bohemio (marginal) cuya sensibilidad no se adapta completamente a las características “masculinas”. En cambio la mujer siempre mantiene la imagen que la sociedad ha diseñado para ella.



CAPÍTULO III

EXÉGESIS DE ESCALAS

III.1. LA PROBLEMÁTICA DE LAS EDICIONES

Antes de ingresar al análisis de los textos que integran Escalas nos referiremos, a manera de recapitulación, al problema de las ediciones de esta obra, que fue la tercera que Vallejo publicó, después de LHN (1918) y de Tr (1922), y dos meses antes que FS (1923).

III.1.1. LA EDICIÓN PRÍNCIPE DE 1923

El volumen de la edición príncipe de Escalas tiene las siguientes características: en la cubierta figuran estos datos: ESCALAS MELOGRAFIADAS/POR /CESAR A. VALLEJO; en la portada, aparece en la parte superior: CESAR A. VALLEJO; a la mitad, ESCALAS, y en la parte inferior: “Talleres Tipográficos de la penitenciaría”. En una página interior se inserta una relación de las obras del autor, incluyendo a Escalas, y en la siguiente se reproduce una frase de Antenor Orrego a modo de epígrafe: “Primero el Pensamiento, después la Razón”. Después viene el



cuerpo mismo del libro con las dos secciones conocidas, las cuales comprenden 135 páginas y índice. En la parte posterior de este último se repite esta información: “TALLERES TIPOGRAFICOS DE LA PENITENCIARIA/1923”.

Con base a la edición príncipe así descrita se han realizado las posteriores ediciones del libro que estamos estudiando, que no son muchas, en realidad, porque como hemos indicado, las obras narrativas de Vallejo no han merecido la atención que sí han alcanzado sus poemarios, tanto los que él publicó en vida, como su producción póstuma. Según un dato cuya fuente consignamos, “el único intento anterior a 1967 de reunir en un solo volumen la obra narrativa de Vallejo se remonta a 1948, con la edición de *Novelas* de la editorial Hora del Hombre, libro que reunía –según una ordenación de por sí equívoca, puesto que contraría al orden cronológico-: *Tungsteno* (en lugar de *El Tungsteno*), *Fabla salvaje* y *Escalas melografiadas* (en lugar de *Escalas*), omitiendo muchas narraciones”.¹

III.1.2. LA EDICIÓN DE NOVELAS Y CUENTOS COMPLETOS (1967: la edición; 1970: 2ª edición)

En más de una parte de este trabajo (CF. I.1.3.2.3. y II: 3.2.), hemos destacado la trascendencia de la edición de *Novelas y cuentos completos*- NYCC. En lo que respecta a *Escalas*, sólo cabe

¹ En: Kim Kyung Bum: (1990). Cf. II.3.2.2. de esta tesis.



indicar que es la que encabeza el volumen por ser la primera de este género publicada por el autor en marzo de 1923.

El texto del volumen de NYCC reproduce la versión de la edición príncipe, sin ninguna nota ni información adicional y comprende desde la página 11 hasta la 72, con las dos secciones tradicionales del libro y los 12 textos están presentados en el mismo orden de la edición de 1923. Una escuela “Noticia” antecede a los textos mismos y allí se ofrece información sobre ediciones anteriores de las obras y se señala que los denominados cuentos “Inéditos” se publican por primera vez, salvo “Los dos soras” que apareció en la revista *Amaru* (Nº1, enero 1967, Lima), mientras estaba en prensa la edición citada. En cuanto al valor más destacable de este volumen es el de haber reunido, por primera vez, el íntegro de la producción narrativa de Vallejo conocida hasta ese momento, permitiendo que los lectores y estudiosos pudieran seguir la evolución de la narrativa vallejana.

II.1.3. EL DESCUBRIMIENTO DE COUFFON (1988) Y LA “NUEVA VERSIÓN” DE ESCALAS MELOGRAFIADAS(1994)

El peruanista francés Claude Couffon, a través de una comunicación intitulada “Una versión Inédita de ESCALAS”², da cuenta del descubrimiento de “un ejemplar de la primera edición

² En: *César Vallejo: la Escritura y lo Real/Cincuentenario de Vallejo, Madrid, Ediciones de la Torre, 1988.*



de ESCALAS doblemente precioso: por su origen y una infinidad de correcciones manuscritas, de la propia mano de Vallejo”, (1988:39). Según su testimonio, este volumen perteneció a “un íntimo amigo francés de Vallejo, Rolland-Simon, ya fallecido”, y cuya hermana Alice Gascar, lo obsequió a Couffon.

El artículo describe la trayectoria seguida por el libro hasta llegar a manos de Rolland-Simon, quien “debió de pedir a Vallejo un ejemplar de Escalas con la intención de traducir todo el libro o algunos textos, como lo prueban unos apuntes al lápiz traduciendo o esclareciendo en francés ciertos términos de Muro antártico y Alféizar. Vallejo le prestó el único ejemplar que, sin duda, poseía y había corregido proyectando una reedición definitiva. Murió el 15 de abril de 1938 sin tener el tiempo o la oportunidad de recuperar su ejemplar y reeditararlo en su nueva versión”. (1988:40).

Como ya habíamos adelantado, tampoco Rolland-Simon llegó a traducir ni a publicar ningún texto de Escalas, tarea que, en cambio, Couffon ha acometido a partir del ejemplar que recibió de manos de Alice Gascar. El peruanista citado señala que “al preparar la edición del nuevo texto de Escalas hemos constatado que si se exceptúa el cuento “El unigénito”, dejado intacto, todos los textos han sido profundamente modificados. Lo que plantea dos preguntas: ¿cuándo?, ¿en qué circunstancias? decidió Vallejo transformar su libro. Dichas preguntas quedan hasta hoy sin respuestas. Sólo podemos suponer que la reedición de Trilce en Madrid en 1930 le incitó quizás a pensar en una reedición de Escalas, en su profunda refundición”. (1988:43).



Al interpretar el sentido de los cambios o correcciones introducidos por el autor en el ejemplar citado, Couffon indica que éstos “revelan en Vallejo la voluntad de expresarse en un lenguaje más directo, de eliminar lo más posible las oscuridades o adornos y floreos inútiles, es decir de orientar el texto hacia la mayor claridad. La tendencia original, surrealista, del relato se esfuma o desaparece al tiempo que desaparecen las metáforas... la simplificación en la escritura se acompaña muchas veces de simplificación en el desarrollo interior del relato”. (1988:43).

Después de esta fundamentación, Couffon examina en el primer texto de Cuneiformes, Muro noroeste, las modificaciones realizadas por Vallejo, indicando que aunque no son tan numerosas e importantes como en los cuentos de Coro de vientos, sí son significativas y responden, en lo esencial, al objetivo de “expresarse en un lenguaje más directo”. El crítico francés llega a identificar hasta seis clases de correcciones, y como apéndices de su trabajo incorpora reproducciones facsimilares del cuento Cera, en cuyas páginas se aprecian las tachaduras y modificaciones hechas de puño y letra, que según lo aportado por Couffon pertenecerían al propio César Vallejo.

Algunos años después de la aparición de este artículo, el mismo hispanista francés publica un libro cuyos datos transcribimos a continuación: **CESAR VALLEJO/ESCALAS MELOGRAFIADAS Nueva versión establecida por Claude Couffon, según manuscrito inédito del poeta/UNSA³**

³ La abreviatura de UNAS corresponde a la Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa(Perú), editora del libro, y la fecha de edición es 1994.



Dada la trascendencia del volumen editado por Couffon y la UNAS, la crítica especializada se ha pronunciado sobre el valor y legitimidad de la edición misma, y a algunas de esas reseñas nos referiremos, después de describir por nuestra cuenta la estructura de este singular libro.

III.1.3.1. DESCRIPCIÓN DE LA EDICIÓN DE ESCALAS (1994) DE CLAUDE COUFFON

El volumen nos ofrece una introducción intitulada “Escalas Melografiadas, un cuerpo vivo”, que consta de 5 breves párrafos introductorios, y luego tres partes con sus respectivos números romanos y títulos específicos: “I. El origen (sic); II. Las correcciones; y III. Características de esta edición”. La lectura integral de “Escalas melografiadas, un cuerpo vivo” nos permite constatar que, salvo pequeños cambios y el agregado de la parte III, el texto es básicamente el mismo que apareció en “Una versión inédita de Escalas”, que hemos citado en páginas anteriores, con la diferencia que en el artículo de 1988 Couffon llama al libro de 1923 Escalas (denominación considerada la más correcta) y en esta introducción fechada en París, 1993, lo denomina Escalas melografiadas.

El cuerpo mismo del volumen consta de tres partes, las cuales están señaladas en “III. Características de esta Edición”. Ellas son:



1. Reproducción de la primera edición de Escalas melografiadas (sic), “tal y como aparece en las diferentes ediciones publicadas hasta ahora”.
2. La nueva versión establecida por Couffon, consignando los cambios realizados por Vallejo en el ejemplar que perteneció a Rolland-Simon y que llegó a manos del crítico francés.
3. “Facsímil del ejemplar de Vallejo con las correcciones manuscritas hechas por el gran poeta.”

Como puede apreciarse, los aportes principales de esta edición son los indicados en los numerales 2 y 3, aunque también es indispensable revisar la “reproducción de la primera edición”, señalada en el numeral 1, para comprobar la existencia de algunas erratas que pudieran haberse deslizado. Para ello nos basaremos en una reseña a la edición, realizada por Luis Vargas Durand y publicada en el Boletín de la Academia Peruana de la Lengua (BAPL), 24 1994 (229-237).

Una observación previa que compartimos con Vargas Durand y otros estudiosos es lo referente al título del libro que es Escalas y no Escalas Melografiadas. El propio Couffon en el ya citado artículo de 1988 utiliza el título correcto, mientras que en la edición de 1994 incurre en el error de emplear el nombre ya descartado. Al respecto dice Vargas Durand “El error fue frecuente durante un tiempo, pero ya hace mucho que la extensa bibliografía vallejana había reivindicado el título legítimo”.(1994:231).



Otro aspecto en el que el crítico descubre diferencias es en las denominaciones con que Couffon califica a su edición. En la portada del libro se habla de una “nueva versión”, mientras que en la solapa, de “nueva y definitiva versión”. Como puede deducirse no es lo mismo “nueva” que “definitiva”, porque como argumenta Vargas Durand “¿podemos asegurar que aquel ejemplar de Escalas, en el estado en que quedó ya era una forma definitiva, y no un tramo hacia ello?”. (1994:232). En consecuencia, la edición de Couffon puede tener la condición de “nueva”, pero no la de “definitiva”, pues él mismo afirma “que el texto literario era para Vallejo materia viva en constante evolución”. (1994:18).

Al examinar “el texto de la primera versión publicada en 1923 (pp.19 a 128) y asumir que éste es “una transcripción de aquella edición príncipe sobre la que no se afirma haber asumido cambio alguno”, Vargas Durand detecta que Couffon sí ha realizado algunos cambios, pero no los ha efectuado en todos los casos que había que aplicarlos. Por ejemplo, en lo tocante a la “uniformización de algunos usos ortográficos” ha hecho correcciones en unos casos sí y en otros no (Cf. P.233). Ello introduce una incoherencia en el criterio de la edición. Igualmente, con respecto a los errores ha detectado y enmendado algunos, y otros en cambio no los ha descubierto y permanecen. Además se han deslizado muchas erratas en la transcripción, lo cual invalida el valor del texto de Couffon.

En cuanto a “la nueva versión establecida por Claude Couffon según las variantes manuscritas de Vallejo (pp. 129 a 221)” Vargas Durand descubre nuevas inconsistencias en los criterios de



transcripción, pese a que “las correcciones manuscritas de Vallejo” no presentaban especiales dificultades. Las inconsistencias, como en la primera sección del volumen, aluden a casos de uniformización de la ortografía.

En suma, la edición de Couffon no es lo suficientemente cuidada y no ha impedido que se hayan filtrado errores o incorrecciones tanto en la “reproducción de la primera edición”, como en “la nueva versión”, establecida por Couffon a partir del ejemplar encontrado. Esto hace que en este libro lo más valioso sea “El facsímil del ejemplar de César Vallejo con las correcciones hechas por el poeta”, que se presenta en la parte final del volumen.

Por estas razones, la edición de Couffon no tiene categoría de definitiva ni última, pero sí permite apreciar, en efecto, que Vallejo corregía sus textos una y otra vez. Y en el caso particular de Escalas estas correcciones parecen haber estado motivadas por el deseo de simplificar el estilo del libro. Sin embargo, como el poeta no llegó a editar esta nueva versión no sabemos si ese criterio era el definitivo o estaba en un proceso de modificaciones que aún no había concluido.

III.2. NUESTRO ANÁLISIS DE ESCALAS

Establecido el estado de la cuestión acerca de las ediciones de Escalas, y habiendo concluido que la de Couffon (1994) no ofrece la condición de definitiva ni crítica, hemos optado por realizar el análisis del libro, manejando el facsimilar de la edición príncipe



que aparece en el volumen publicado por Couffon⁴. Como señala Vargas Durand, esta es la parte más valiosa de dicho volumen y nosotros trabajaremos nuestra exégesis remitiéndonos a las páginas de la edición facsimilar porque nuestro criterio es respetar la versión que el autor publicó en 1923. Quizá más adelante, a partir del valioso aporte de Couffon y del de otros estudiosos de la narrativa vallejana se pueda llegar a zanjar definitivamente el valor y la pertinencia de esta “nueva” versión establecida por el crítico francés.

Como nuestro propósito es estudiar el libro en su totalidad, procederemos a examinar cada uno de los textos que constituyen las dos secciones del libro. Al realizar la exégesis tomaremos en cuenta las interpretaciones propuestas por los diferentes estudiosos del libro, pero trataremos de establecer nuestra propia lectura.

II.2.1. ANÁLISIS DE CUNEIFORMES

III.2.1.1. ANÁLISIS DE “MURO NOROESTE” (MNO)

III.2.1.1.1. EL NARRADOR (PUNTO DE VISTA ESPACIAL)

Comenzaremos el examen exegético de MNO fijándonos en el perfil y características del narrador, que según Mario Vargas Llosa

⁴ Con posterioridad a la de Couffon apareció la edición de Ricardo González Vigil (1998). Y después la de Ricardo Silva Santistevan (1999)



es “el personaje más importante de todas las novelas (sin ninguna excepción) y del que, en cierta forma, dependen todos los demás”⁵. Agrega Vargas Llosa que tampoco debemos confundir la figura del autor con la del narrador, pues mientras el primero es un ser real y viviente, el segundo es una ficción, un ente de palabras que sólo existen en el horizonte lingüístico del respectivo texto literario.

Y en cuanto a que es el más importante personaje de todas las novelas, la apreciación se hace extensiva a cualquier objeto narrativo breve o extenso, dentro del cual está incluido el cuento, la estampa, el relato u otra especie semejante. Hechas estas precisiones debemos recordar que el reconocimiento sobre el tipo de narrador que existe o que predomina en un texto se produce a través de la identificación de la persona gramatical que emplea dicho narrador: primera, segunda o tercera o una combinación de estas tres posibilidades.

En MNO nos encontramos con un narrador en primera persona del singular, como la opción dominante, porque como veremos, en algunas instancias, muy pocas en verdad, adopta la primera persona del plural y también la segunda persona del plural para dirigirse, en este último caso, a eventuales lectores o receptores de lo que MNO transmite en tanto mensaje literario y humano.

La opción de la primera persona del singular como el código narrativo predominante permite establecer y evaluar las relaciones del narrador con el mundo narrado. En ese sentido, para comenzar, la primera persona nos indica que el narrador es parte

⁵ Mario Vargas Llosa (2007:62).



del mundo narrado, es uno de los seres que “habitan” en ese universo verbal creado, precisamente, por el narrador; de manera que podríamos decir, en este caso no tan figurativamente, que es “juez y parte” de aquello que narra.

Pero, además, al analizar las implicancias que trae consigo la primera persona comprobamos que este narrador-personaje puede tener diferente status, en relación con los sucesos, según sea un simple testigo o personaje secundario de los hechos o un personaje principal, protagonista o co-protagonista de los mismos. En el caso específico de MNO, nos encontramos con un narrador en primera persona, que, en cuanto a importancia o jerarquía, es co-protagonista y hasta protagonista de las acciones y vivencias que recrea a través de su discurso narrativo.

También constatamos que este narrador elige signos para denotar y connotar inmediatamente el espacio físico en el que se encuentra, y así mismo presenta al personaje que será su acompañante en la anécdota que comenzará a narrarse, y que puede denominarse bajo la expresión de “acción de comer”, o de “yantar”, como dice el narrador, con un término que es característico del léxico del escritor Vallejo. Veamos el párrafo primero de MNO donde se nos ofrece todos estos elementos que acabamos de reconocer:

“Penumbra.

El único compañero de celda que me queda ya ahora, se sienta a yantar, ante el hueco de la ventana lateral de nuestro calabozo, donde, lo mismo que en la ventanilla enrejada que hay en la mitad superior de la puerta de entrada, se refugia y florece la angustia anaranjada de la tarde”.(1923:5).



Como podemos apreciar, el párrafo recrea un espacio y un tiempo que connotan encierro, falta de libertad, incomunicación con el mundo exterior, desánimo, etc. Y con estos elementos construye la atmósfera de una circunstancia (aquí y ahora) en la que acontecen ciertos hechos de los cuales el narrador da cuenta, a medida que ellos ocurren.

En suma, el narrador desde el inicio hasta el final del texto muestra su condición de personaje que es parte del mundo narrado que sus palabras crean. Ocasionalmente, como hemos indicado, asume la primera persona del plural o se dirige, a través de la segunda persona, a los lectores del discurso desplegado por MNO. Pero estas digresiones las hace desde su posición interna de personaje de un mundo narrado del cual forma parte.

III.2.1.1.2. EL NARRADOR (PUNTO DE VISTA TEMPORAL)

Otro aspecto vinculado con el narrador es el que Mario Vargas Llosa denomina el punto de vista temporal del mismo y alude a las relaciones existentes entre el tiempo de éste y el tiempo del mundo narrado. Al respecto se señala que como existen tres tiempos básicos (pasado, presente y futuro), el narrador para recrear el mundo narrado tiene tres posibilidades temporales, que se manifiestan en la selección de una u otra forma temporal gramatical, que permite percibir desde qué perspectiva temporal está siendo recreado el mundo narrado.



En el caso específico de MNO se descubre que el narrador y el mundo narrado están en situados en una misma coordenada cronológica: el presente. En otros términos, quien narra lo hace como que escribe o registra los sucesos en sí al mismo momento en que éstos ocurren. No hay ninguna distancia cronológica entre el devenir de las acciones y vivencias y el registro verbal de las mismas.

Con este procedimiento, el narrador logra dar la impresión de que los hechos están ocurriendo casi frente a la vista de los lectores. El otro efecto es el de crear la ilusión de que esas escenas y comportamientos captados una vez por la percepción y recreados por las palabras del narrador están ocurriendo siempre. El uso del presente a lo largo del texto le confiere, pues, actualidad, dinamismo y cercanía a todo aquello (hecho, vivencia, reflexión) que el narrador recrea, y con ello nosotros los lectores asumimos la anécdota como algo que está ocurriendo ante nuestros ojos. La transcripción de cualquier párrafo de MNO nos confirma esta coincidencia temporal en presente entre el narrador y el mundo narrado. Veamos:

“tropiezo la mirada con una araña casi aérea, como trabajada en humazo, que emerge en absoluta inmovilidad en la madera, a medio metro de altura del teztuz del hombre. El poniente lanza un largo destello bajo sobre la tranquila tejedora, como enfocándola” (1923:6).

Hemos subrayado en el texto las formas verbales en indicativo que muestran la coincidencia temporal señalada. Y esta coincidencia temporal en presente entre narrador y su mundo narrado, posee verosimilitud, porque dado que el narrador está



recluido en una celda, sin otra alternativa que esperar el cumplimiento de su pena, aparece como creíble el que, para ocupar su tiempo, se dedique, apenas sucede, a registrar lo que percibe, y en la parte final del texto, como veremos, el narrador registra su propia reflexión.

III.2.1.1.3. EL NIVEL DE REALIDAD

Para aplicar este concepto al análisis de MNO vamos a consignar la definición que Mario Vargas Llosa da de este concepto. Según él “el punto de vista del nivel de realidad es la relación que existe entre el nivel o plano de realidad en que se sitúa el narrador para narrar la novela y el nivel o plano de realidad en que transcurre lo narrado. En este caso, también, como en el espacio y el tiempo, los planos del narrador y de lo narrado pueden coincidir o ser diferentes, y esa relación determinará ficciones muy distintas”⁶.

Al hablar de las distintas posibilidades de vinculación visibles entre el plano de realidad del narrador y el del mundo narrado, Vargas Llosa renuncia, cosa que no hace tratándose de los puntos de vista espacial y temporal narrativos, a establecer un número determinado de posibilidades de relación entre uno y otro elemento, porque según él son infinitas las opciones de combinaciones existentes entre ambos planos. Empero, nos parece

⁶ Mario Vargas Llosa (1997:108).



que como en el caso de los puntos de vista anteriormente tratados, también en lo referente al nivel de realidad no hay más de 3 o hasta 4 posibilidades de vinculación, si consideramos que, básicamente, sólo hay dos grandes niveles de realidad. El “realista” y el “fantástico” aunque como el propio Vargas Llosa lo admite, dentro de estos dos grandes niveles encontramos una gama de matices que enriquecen infinitamente este aspecto de la obra literaria.

Ya que hemos citado dos categorías literarias complejas y de difícil conceptualización, asumiremos también las definiciones operativas que propone Vargas Llosa, porque, además son adecuadas para abordar la problemática de la realidad de MNO y de todos demás textos de Escalas. Propone este autor “que llamemos real o realista (como opuesto a fantástico) a toda persona, cosa o suceso reconocible y verificable por nuestra propia experiencia del mundo y ‘fantástico’ a lo que no lo es. La noción de fantástico comprende, pues, multitud de escalones diferentes: lo mágico, lo milagroso, lo legendario, lo mítico, etcétera”.⁷

Dado tal marco conceptual, estamos en condiciones de sostener que en MNO se observa una coincidencia entre los niveles o planos de realidad del narrador y del mundo narrado. El primero y el segundo se ubican en niveles nítidamente realistas. Y este realismo trata de ser objetivo, puntual y verosímil, lo cual se confirma con el uso de la primera persona (punto de vista espacial) y con la coincidencia en un presente enfático entre el narrador y el mundo narrado.

⁷ Mario Vargas Llosa (1997:109).



Desde el punto de vista del nivel de realidad “realista” presente en MNO hay que enfatizar que el narrador personaje recrea un universo “en penumbra”, pero donde todo es visible, registrable y observable. Los lectores “vemos”, a través de las palabras del texto, el lugar cerrado, el compañero de celda, la araña que camina por la ventana y otros detalles que el narrador registra con su mirada acuciosa y con su lenguaje conciso.

A pesar de encontrarnos en un mundo de reclusión no hay ningún detalle misterioso, mágico o fantástico. Todo lo que ocurre allí es verosímil, perceptible y lógico, y el narrador “realista” da testimonio y fe de dicha realidad reconocible y verificable por la experiencia de cualquier lector común y corriente. Incluso la propia reflexión final del narrador acerca de la justicia es “realista” y perfectamente explicable.

III.2.1.1.4. ESTRUCTURA DISCURSIVA

A continuación trataremos de dar cuenta de la estructura discursiva global de MNO, es decir del texto como unidad lingüística-literaria totalizadora, jerarquizada y constituida por partes, secuencias o componentes a través de los cuales se manifiesta el significado connotativo de MNO. Después de un examen minucioso, pensamos que este texto de “Cuneiformes” está conformado por las siguientes secuencias textuales:



III.2.1.1.4.1. EL RELATO INICIAL

Después del título, este primer fragmento de la sección que acabamos de mencionar desarrolla un breve relato que va desde la palabra inicial del texto, “penumbra”, hasta aquel párrafo en que el narrador nos muestra a su compañero de celda luego de haber matado, sin saberlo, a una araña que estaba entre los goznes de la puerta que el recluso cerró con fuerza. Apréciese, pues el párrafo final del relato inicial:

“Y se pone a pasear, como si nada, a lo largo de la celda, extrayéndose de entre los dientes, residuos de comida que escupe en abundancia.” (1923:6).

Este relato, como ya lo hemos indicado, tiene una anécdota mínima, que se reduce a mostrarnos un “pedazo” de la vida cotidiana de dos reclusos en su celda, aquel momento que corresponde a la comida o “yantar” que el narrador registra con objetividad y sobriedad, desde el presente casi simultáneo a la ocurrencia de los hechos.

En cuanto a su organización el relato sigue una secuencia lineal; consta, básicamente, de una única escena que dura pocos minutos y en dicha escena se utilizan varias de las formas discursivas que habitualmente se emplean en un relato: narración, descripción y diálogo, y pese a su brevedad y a su acción mínima podemos apreciar un ritmo y una velocidad creciente en la ocurrencia de los hechos, de modo que, por ejemplo, el clímax corresponde al instante en que el compañero de celda está a punto de liquidar a la araña, y el desenlace es la muerte casual del animal,



más el comentario del narrador-personaje sobre el hecho y la respuesta displicente y autojustificatoria de quien acaba de consumir una acción, que aunque nimia, provoca en el narrador una reacción que lo llevará a iniciar una reflexión sobre la justicia.

Si Vallejo se hubiera propuesto narrar sólo la anécdota que no deja de ser curiosa, el relato concluiría allí, pero en MNO esta primera secuencia es una suerte de trampolín para avanzar hacia otros niveles.

III.2.1.1.4.2. EL PÁRRAFO PUENTE

El denominado párrafo puente cumple la función de proyectar el texto hacia otras dimensiones connotativas, y para ello, aparece, primero, en la superficie del texto una categoría ideológica: “¡La justicia!” Vuelve esta idea a mi mente”. Y luego unas meditaciones del narrador, a través de las cuales éste retoma la reflexión sobre lo que acaba de pasar, liga este suceso a uno semejante (que “Muro dobleancho” refiere) y a partir de esa afinidad elabora algunas interrogantes que justifican el que en los párrafos siguientes se despliegue cabalmente el discurso reflexivo.

Dada su ubicación y rol esenciales vamos a transcribir el párrafo puente en MNO:

“¡La justicia! Vuelve esta idea a mi mente. –Yo sé que este hombre acaba de victimar a un ser anónimo, pero existente, real. Es el caso del otro, que, sin darse cuenta, puso al inocente camarada de presa del filo homicida. ¿No merecen, pues, ambos ser juzgados por estos hechos? ¿O no es delhumano espíritu semejante resorte de justicia? ¿Cuándo es entonces el hombre juez del hombre?”. (1923:7).



El tono interrogativo final de esta secuencia prepara la aparición de una tercera y definitiva secuencia.

III.2.1.1.4.3. EL DISCURSO ENSAYÍSTICO

Coincidiendo con el carácter abierto y experimental de Escalas, en MNO nos encontramos con una secuencia final de naturaleza diferente a la primera y aun a la segunda. Ahora, el narrador se transforma en un sujeto reflexivo y argumentador que examina el tema de la justicia desde una perspectiva ética y poética, y así configura un discurso ensayístico complejo, en el que como señala Neale-Silva “se contraponen dos temas: la imperfección de la justicia como instrumento social, y la ética natural, como fuente de la justicia.” (1987:52).

Antes de ingresar a examinar y valorar la concepción vallejiana de la justicia, que tendría, según Neale-Silva, varias fuentes (Maeterlinck, Orrego, etc.) vamos a explicitar la estrategia argumentativa utilizada, que es muy propia del escritor, pues éste la emplea en algunos de sus poemas en prosa, relatos y textos ensayísticos, incluso posteriores a Escalas.

Dicha estrategia consiste en construir una proposición, de supuesta validez universal, a través de la cual se sostiene que el ser humano (“el hombre”, dice el texto) que desconoce ciertas cosas, esenciales según el texto, no llegará, tampoco, a poseer la



competencia cognoscitiva para certificar la criminalidad de un hecho, reputado como tal.

En su segunda parte la estrategia consiste en ofrecer una serie de proposiciones equivalentes, a través de las cuales se afirma, en esencia, que “La justicia no es función humana. No puede serlo”. Lo singular es que, aunque se afirme que la justicia humana está fuera del alcance comprensivo y de ejecución de los seres humanos, el narrador nos explique el mecanismo de funcionamiento de la justicia, mecanismo que tiene mucho de lírico y de ideal, pues quita toda ingerencia en el asunto a quienes son, en la sociedad civil, los administradores y los instrumentos legales de la justicia, es decir, los jueces, los códigos, las cárceles y los guardias. Veamos algunas líneas de esta singular concepción vallejana de la justicia:

“La justicia opera tácitamente, más adentro de todos los adentros, de los tribunales y de las prisiones. La justicia oídlo bien, hombres de todas las latitudes! Se ejerce en subterránea armonía, al otro lado de los sentidos, de los columpios cerebrales y de los mercados. ¡Aguzad mejor el corazón! La justicia pasa por debajo de toda superficie y detrás de todas las espaldas.” (1923:8).

III.2.1.1.5. EL GÉNERO O LA ESPECIE DE MNO

El haber desvelado y explicado la estructura discursiva de MNO nos permite plantear, como conclusión y remate, el asunto de su género o especie, dentro de los parámetros establecidos lúcidamente por Neale-Silva (1987) y expuestos en el capítulo anterior de nuestro trabajo (Cf. II.4.1.1. y sgts.). Sin duda, por su



carácter abierto y heterogéneo, MNO pertenece a la denominada “modalidad secundaria” de la estampa, que como bien dice el crítico chileno citado “es una forma experimental, en que la materia cuentística es sólo un paso previo, un preámbulo, para ingresar en el mundo del pensamiento”.

En el caso específico de MNO podemos constatar que el relato relativo a la escena de la comida y a la muerte fortuita de la araña, causada por el “compañero de celda”, no es sino una “puerta de entrada”, a través de la cual, y con la presencia de un párrafo-puente, el narrador plantea la idea de la justicia, y luego la desarrolla exhaustivamente, con el auxilio de una estructura argumentativa que concilia los planteamientos éticos y estéticos del escritor. El sesgo ensayístico de MNO oscila entre lo reflexivo y lo poético, aunque como señala Neale-Silva, la presencia de lo lírico es mínima, pero también hay una dosis de emotividad y de voluntad persuasiva.

La heterogeneidad discursiva del texto analizado nos confirma que Escalas es un libro que se sitúa entre lo tradicional y lo vanguardista, y que utiliza los géneros, especies o modalidades con entera libertad. Además, como el volumen recrea literariamente una experiencia límite (la reclusión carcelaria), es justificable el que la estructura genérica y discursiva sea singular.



III.2.1.1.6. LA CONCEPCIÓN VALLEJANA DE LA JUSTICIA

En suma, la estampa MNO, después de ofrecernos una anécdota que sirve de pretexto para ingresar al tema central y dominante, se concentra en el desarrollo de una concepción muy personal y singular de la justicia. Como ha señalado Neale-Silva, las ideas de Vallejo acerca de este tema proceden a varias fuentes, pero lo relevante es que toda esta argumentación encendida y de tono persuasivo, tiene como propósito, sobre todo, descalificar a quienes, luego de haber tipificado como delincuente al escritor Vallejo, ordenaron su detención, lo procesaron, lo juzgaron y lo condenaron a reclusión carcelaria.

De modo que su alegato que toma como punto de partida a dos situaciones ajenas a él, se encamina a cuestionar a sus juzgadores y a defender su calidad de un ser humano sometido a una arbitrariedad absoluta.

III.2.1.2. ANÁLISIS DE MURO ANTÁRTICO (MA)

III.2.1.2.1. EL NARRADOR (PUNTO DE VISTA ESPACIAL)

Igual que en MNO, en MA nos encontramos con un narrador en primera persona, que es parte del mundo narrado evocado, pero las relaciones entre uno y otro elemento son complejas, porque



mientras el narrador de MNO tiende a ser objetivo y “realista”, el de MA es enormemente subjetivo, y, además, recrea un mundo narrado muy desrealizado, que quiebra las coordenadas espaciales, temporales y causales que habitualmente existen en un texto narrativo.

Adicionalmente, este narrador-personaje es co-protagonista de los sucesos que evoca, aunque estos sucesos se ubican en un ámbito en el que es difícil percibir las diferencias entre la vigilia y el sueño; entre la realidad y la fantasía. Por algunos datos esparcidos en sitios claves del espacio textual, podemos saber que este narrador-personaje está ubicado en la misma celda donde vivió la anécdota relatada en MNO, pero mientras el ámbito espacial es el mismo, en cambio el momento en que ocurren las vivencias transcritas por el narrador, parece corresponder a la madrugada, lo cual, justifica el tono de desrealización, de ambigüedad, de incursión en el mundo del inconsciente que muestra el texto.

Este narrador afincado en un ambiente apenas aludido pero finalmente presente, registra las imágenes de un sueño en el que ocurre una relación sexual con una co-protagonista a quien llama su “hermana”. El carácter prohibido de dicha relación determina luego el surgimiento de un sentimiento de culpa, que coincide con un momento de vuelta a la vigilia, pero después la escritura se sumerge nuevamente en el mundo de lo onírico y muestra las imágenes de un sueño simbólico de difícil interpretación, que concluye con la visión de “una mujer desnuda en carne viva!...”.

En una segunda secuencia, a la que nos referiremos al hablar de la estructura discursiva de MA, el texto asume otra orientación,



pues deja de ser el registro de una serie de imágenes que proceden del mundo del inconsciente para convertirse en un discurso apelativo dirigido expresa y específicamente a una mujer, que probablemente es la misma a la que se refiere el texto en su primera parte, y a quien se le pide un amor absoluto: “¡Oh mujer! Deja que nos amemos a toda totalidad.”

Según Neale-Silva esta parte del texto corresponde a un “modo lírico” y se prolonga a lo largo de MA hasta el final del mismo, siempre en ese mismo tono persuasivo, e incluye la evocación de algunas escenas ocurridas en la infancia y protagonizadas por el narrador y por aquella mujer evocada en esta compleja estampa.

III.2.1.2.2. EL NARRADOR (PUNTO DE VISTA TEMPORAL)

En cuanto a su sistema temporal MA muestra coincidencias con MNO porque el narrador y el mundo narrado están situados en un mismo eje temporal: el del presente. Quien narra lo hace en el modo verbal del presente de indicativo y también en el presente de subjuntivo, y de esta manera crea en el lector la ilusión de que las vivencias y los hechos mínimos que ocurren son registrados casi al mismo tiempo de que suceden, situación menos verosímil que la que se planteaba en MNO, pues en MA el narrador da cuenta verbal de cosas imaginadas en el momento del sueño, lo cual es



más difícil de asumir, por parte del lector y de justificar, por parte del narrador.

Para que pueda apreciarse, primero, el uso del presente de indicativo en la secuencia inicial del texto, vamos a transcribir un párrafo en el que proliferan las formas verbales indicadas. Veamos:

“Ella a mi lado, en la alcoba, *carga* el circuito misterioso de mil en mil voltios por segundo. *Hay* una gota imponderable que *corre* y se *encrespa* y *arde* en todos mis vasos, pugnando por salir, que *no está* en ninguna parte y *vibra*, *canta*, *llora* y *muge* en mis cinco sentidos y en mi corazón; y que, por fin *afluye*, como corriente eléctrica a las puntas...” (1923:11).

Así mismo transcribiremos otro párrafo en el que se observa cómo el texto, en concordancia con el tono apelativo que asume, adopta el uso del presente de imperativo y a través de esta forma verbal el narrador se dirige a la mujer citada, para que ésta ame más a aquél y realicen juntos ciertas “acciones” encaminadas a lograr una total fusión entre ambos. He aquí el párrafo respectivo, a partir del cual, el texto mantiene este matiz imperativo:

“¡Oh mujer! *Deja* que nos *amemos* a toda totalidad. *Deja* que nos *abracemos* en todos los crisoles. *Deja* que nos *lavemos* en todas las tempestades. *Deja* que nos unamos en alma y cuerpo. *Deja* que nos *amemos* absolutamente, a toda muerte.” (1923:13).

Y es, dentro de esta parte del texto que tiene, a la vez, una entonación imperativa y desiderativa (hemos subrayado en el texto las voces que corresponden a estas dos formas verbales relacionadas), que se produce una utilización, más o menos significativa, de formas verbales del pretérito, mediante las cuales el narrador trata de hacer recordar a su co-protagonista “ciertas



escenas de la infancia” que habrían vivido juntos, y en las que despuntaba ya un inocente amor infantil, pero después de esta digresión temporal, el texto regresa a su sistema temporal basado en un presente obsesivo.

III.2.1.2.3. EL NIVEL DE REALIDAD

No es tan sencillo determinar el nivel de realidad presente o predominante en MA. En todo caso, queda claro que nos hallamos en un tipo de relación distinto al que existe en MNO, donde, sin duda, el nivel de realidad del narrador y el del mundo narrado es el realista. Empero en MA podríamos decir que predomina lo fantástico, porque el narrador se sitúa en un punto de vista no realista, en tanto registra imágenes que se producen en el mundo del sueño.

Ya habíamos indicado que la situación básica desde la que escribe el narrador-personaje es poco verosímil y sólo cabe aceptarla dentro de un contexto ficticio. A partir de este hito, el texto se introduce, cada vez más en un universo onírico en el que, como bien ha distinguido Neale-Silva, surgen sueños de distinta naturaleza. En la que hemos denominado la primera parte tenemos, siguiendo la denominación del citado crítico, un “sueño incestuado” y otro “simbólico”.

El primero de los sueños, por su contenido “pecaminoso”, origina en el narrador-personaje una reacción de arrepentimiento, que se produce cuando, a consecuencia de un retorno al plano de la



realidad, dicho sujeto se pregunta: “¿Por qué con mi hermana? ¿Por qué con ella, que a esta hora estará seguramente durmiendo...?”.

Como vemos, los supuestos sucesos registrados son totalmente imaginarios, sólo están ocurriendo en la mente del que sueña dichas fantasías sexuales. Igual acontece con el llamado “sueño simbólico”, que incluso es sumamente hermético, y por ello ha merecido diversas interpretaciones de críticos como Neale-Silva y Roberto Paoli. Apreciemos la exégesis del primero de ellos:

“En el segundo sueño, el sacerdote con “manteo de amplio corte cardenalicio” es una figura de doble significado que representa, dentro de la estampa, el imperio de la pasión en el alma de un alto personaje religioso, y también la destrucción de un sueño infantil vallejiano –ser cardenal-, concebido como cima de vida disciplinada y devota. El “franciscano joven”, es, simbólicamente, el propio Vallejo, el soñador derrotado, cuya imaginación converge obstinadamente hacia un cono de sombra (otro símbolo poético), en cuyo vértice resplandece una mujer desnuda” (Neale-Silva 1987:63).

A su vez, Roberto Paoli al abordar la problemática del “sueño simbólico” plantea que “el sentimiento de culpabilidad por el sueño incestuoso es la causa de la segunda pesadilla representada por una escena de desconsagración por parte de un airado anciano (¿el gran vilahoma? (sic) ¿Dios vetero-testamentario? ¿el padre del poeta?) de todos modos, él es la víctima por haber sido indigno de llevar aquellos sagrados hábitos con los que habrían querido vestirle sus padres.” Roberto Paoli (1969:10).

En suma, en MA el narrador, salvo pequeñas pero significativas dispersiones realistas, se sitúa en un nivel de realidad fantástico y también el mundo narrado es un ámbito ficticio en el



que se suceden sueños incestuosos, simbólicos y hasta recuerdos de la infancia. Habría que agregar que en la denominada segunda parte de MNO, el texto ya no es el registro de vivencias ocurridas en el mundo del inconsciente del narrador, sino un discurso apelativo que expresa el deseo de este soñador desbocado.

Este discurso persuasivo, salvo la referencia a las escenas de la infancia, es puramente desiderativo y subjetivo y termina idealizando a la mujer amada, como puede comprobarse al leer el párrafo final de MA:

“¡Oh soberana! Lava tus pupilas verdaderas del polvo de los recodos del camino que las cubre y, cegándolas tergiversa sus sesgos sustanciales. ¡Y sube arriba, más arriba, todavía! ¡sé toda la mujer, toda la cuerda! ¡Oh carne de mi carne y hueso de mis huesos!...¡Oh hermana mía, esposa mía, madre mía...!(1923:14).

Lo destacable del final del texto es que él termina indicando la conclusión del sueño (nivel de realidad fantástico) y la vuelta a la realidad.

III.2.1.2.4. ESTRUCTURA DISCURSIVA

La estructura discursiva de MA es más compleja y compacta que la de MNO, hasta tal punto que podría pensarse en la existencia de una única unidad textual que abarcaría a todo MA. Empero, a partir de una observación más atenta es posible percibir la presencia de secuencias, que aunque no afectan la cohesión del texto, permiten apreciar la estrategia discursiva del escritor y los matices o niveles diferentes que posee MA en cuanto a organización discursiva. En este sentido, nos parece que se puede



distinguir en este segundo texto de “Cuneiformes”, las siguientes partes o secuencias.

III.2.1.2.4.1. EL RELATO DE LOS SUEÑOS

Esta primera secuencia, siguiendo un rasgo estilístico apreciable en Escalas, comienza con una frase autónoma que fija el significado esencial de todo el texto: “El deseo nos imanta”. Desplegada esta proposición, que según Neale-Silva expresa un modo ensayístico, el narrador, en primera persona y en tiempo presente, describe y relata las incidencias de un imaginario juego sexual con su hermana, juego que termina con la interrupción del sueño, lo cual determina que el relato pase a detallar el comportamiento del narrador-personaje durante la vigilia y a dar cuenta de “Las irritadas voces de los centinelas (que) llegan hasta la tumbal oscuridad del calabozo”. Así mismo, la vigilia genera en dicho personaje un sentimiento de culpabilidad (“¿por qué, precisamente, con ella?”) por el hecho de haber cometido un incesto imaginario con su hermana.

Empero, el retorno a la vigilia es breve y el texto vuelve a sumirse en las profundidades del mundo onírico del narrador, quien sigue registrando puntualmente las vivencias e imágenes que surgen en el inconsciente, y en ese fluir de visiones internas aparecen las que corresponden a lo que Neale-Silva denomina el “sueño simbólico”. El texto es transparente en cuanto a la descripción y narración de las acciones de los dos personajes



involucrados en dicho sueño, el anciano y el franciscano joven. Para que podamos ponderar la claridad de la prosa vallejiana en este pasaje de difícil interpretación, transcribiremos las líneas que corresponden a este pasaje del texto:

“¿Y aquel anciano que de súbito deja de clamar? ¿Qué va a hacer? ¡Ah! Diríjese hacia un franciscano joven que se yergue, hinchadas las rodillas imperiales en el fondo de un crepúsculo, como a los pies de ruinoso altar mayor; va a él, y arranca con airado ademán el manto de amplio corte cardenalicio que vestía el sacerdote...”(1923:12).

Intentando descubrir el significado profundo que tiene este pasaje de MA, dice Roberto Paoli “Tampoco es imposible explicar la pesadilla del viejo que le quita de encima al joven sacerdote la capa cardenalicia. Este íncubo hay que leerlo dentro del contexto mítico que rodeó la niñez de Vallejo. Discutida es la cuestión de si los padres desearon o no enderezarlo en la carrera eclesiástica de los abuelos.” Cf. (1969:10).

Después de esta escena de compleja connotación religiosa, el texto retorna a lo que es su campo semántico básico: el deseo erótico incestuoso. Por ello, en la parte final de lo que hemos denominado la primera secuencia, o “El relato de los sueños”, el narrador retorna esta dimensión a través de la siguiente frase: “Vuelvo la cara ¡Ah inmenso palpitante cono de sombra en cuyo lejano vértice nebuloso resplandece, último lindero, una mujer desnuda en carne viva!...” (1923:13).

Esta frase, de clara connotación sexual, posee, además, la característica de universalizar y de generalizar la figura de la mujer, que ya no es sólo la que habita en el mundo de los sueños del narrador, sino una “mujer desnuda en carne viva...”.



III.2.1.2.4.2. EL DISCURSO LÍRICO DIRIGIDO A LA HERMANA AMADA

Después de la imagen del “inmenso palpitante cono de sombra” en cuyo vértice el narrador percibe “una mujer desnuda en carne viva”, MA se convierte en un encendido y persuasivo texto dirigido a la hermana-amada, recordada en el sueño ya citado. La tercera persona con función narrativa es reemplazada por la segunda con función apelativa. Veamos el párrafo con el que se inicia esta segunda secuencia del texto:

“¡Oh mujer! Deja que nos amemos a toda totalidad.
Deja que nos abracemos en todos los crisoles. Deja que nos unamos en alma y cuerpo. Deja que nos amemos absolutamente, a toda muerte.”
(1923:13).

Esta secuencia posee una estructura discursiva lírica y reiterativa, porque en ella no se relata básicamente nada, salvo algunos recuerdos de la infancia que habrían compartido el narrador y la amada. Pero esta evocación de recuerdos infantiles tiene como propósito acentuar la fuerza persuasiva del discurso, para convencer a la hermana de la necesidad de amarse. En este sentido, MA es un texto constituido por un fuerte componente lírico, que lo diferencia nítidamente de MNO y lo acerca a los “poemas en prosa”.

Podríamos agregar que en cuanto a manifestación de la emotividad, este discurso sigue un ritmo ascendente, apoyado en el uso de expresiones que hacen explícita la referencia a la amada.



Entre estas expresiones figuran: “¡Oh mujer!”, “deja que nos...”, “¿Te acuerdas de...?” “Acuérdate de ...”, “¿no recuerdas?”. La más utilizada de todas es la interjección exclamativa: “¡Oh...”, que va acompañada de los siguientes términos: “mujer”, “carne de mis carnes y hueso de mis huesos”, “soberana”, “hermana mía, esposa mía, madre mía...”.

El tono de loa y de idealización de la mujer amada se produce en el último párrafo del discurso lírico, que conlleva como ha señalado Neale-silva, sendos procesos de desrealización y de espiritualización del objeto amado, como puede constatarse al leer el citado párrafo:

“¡Oh soberana! Lava tus pupilas verdaderas del polvo de los recodos del camino que las cubre y, cegándolas, tergiversa sus sesgos sustanciales. Y sube arriba, más arriba, todavía! ¡Sé toda la mujer, toda la cuerda!... ¡Oh hermana mía, esposa mía, madre mía!...” (1923:14).

Ciertamente, aquí concluye la alabanza lírica a esta mujer, que llega a asumir la triple condición de hermana-esposa-madre, pero como señala Neale-Silva el texto contiene una frase final que la crítica ha pasado por alto: “Buenos días, señor alcaide...”. Este saludo implica el final del sueño incestuoso y el regreso a la situación cotidiana de la cárcel, que es el espacio desde el cual se ha producido la enunciación del narrador. Por eso, dice Neale-Silva que:

“Este final es un despertar: los anhelos de espiritualización y los trastornos nocturnos han sido engaños de la fantasía y una fatalidad del cuerpo. Hay una vida inexorable a la que ha de retornar siempre todo mortal. No en vano colocó el poeta a su propia persona frente al muro



de la animalidad, muro antártico, inabordable permanente, que pone fin a todos los éxtasis celestes”. (1987:67).

Vemos pues, en suma, que desde el punto de vista de su organización discursiva, MA se divide en dos secuencias, con signos y funciones diferentes, aunque ligadas por su referencia a un mismo tema. Además vemos que esta estructura dual, se ve enriquecida por la dicotomía entre el mundo del sueño y el de la realidad. Todo esto hace de MA un texto sumamente complejo y cuyo género precisaremos en el siguiente acápite, aprovechando el análisis realizado.

III.2.1.5. EL GÉNERO O LA ESPECIE DE MA

Establecida la estructura discursiva de MA, debemos plantearnos el tema del género o especie a que pertenece. Pensamos que, a semejanza de MNO, también es una estampa, aunque en tanto tal está constituida por un componente (el segundo de ellos), que la aproxima a la poesía lírica. El punto de partida del texto es un relato referido a los “sueños”, pero dicho relato lo es de un modo relativo, porque si bien existe una anécdota identificable (el sueño incestuoso con la hermana), el narrador desrealiza la historia, quiebra la linealidad e introduce un discurso lírico que neutraliza la “objetividad” y el perfil narrativo del relato.

En este sentido, se podría señalar que MA en su integridad y, de modo específico, en esta su primera secuencia (Cf. III.2.1.2.4.1.) responde al modelo de lo que Neale-Silva denomina “el cuento



vanguardista”, tanto en sus aspectos temáticos, como en lo que se refiere a componentes formales o expresivos. Por ejemplo, en lo referente a los personajes, la circunstancia humana, la realidad física, el espacio, el tiempo, el subconsciente, lo onírico y lo sexual, MA realiza una transformación radical, y el resultado es un texto hermético, polisémico, y, a la vez, muy próximo a otras artes o lenguajes.

Al respecto, Neale-Silva dice que “mirada como totalidad artística, “Muro antártico” nos hace pensar en la fragmentación y carácter polimorfo de una visión cubista. Sus escenas principales se superponen y entremezclan, ya llevando al lector de lo específico a lo genérico y viceversa, o creando fuertes contrastes entre la actitud narrativa, el modo lírico y el talante autobiográfico”.(Neale-Silva 1987:70).

El relato con que se inicia MA es, pues, nítidamente vanguardista en sus contenidos como en sus procedimientos y técnicas. Y este carácter abierto y heterogéneo del texto se confirma con la emergencia de la segunda secuencia, a la que hemos denominado “el discurso lírico dirigido a la hermana-amante”. Dicho discurso se constituye en un verdadero “poema en prosa” de estructura verbal reiterativa y circular, porque ahonda en el elogio al objeto amado, mediante una serie de fórmulas expresivas, que ya hemos puesto en evidencia. El texto deja de ser el registro de lo que está “ocurriendo” en el mundo onírico del narrador, y se convierte en un enunciado apelativo, persuasivo, emotivo, con un nivel connotativo muy elevado, de modo que MA termina postulando una suerte de valor absoluto de la mujer que



ha motivado la escritura de dicho texto, que por su carácter híbrido encaja a la perfección dentro del esquema de lo que es una “estampa” vallejana.

III.2.1.2.6. LA CONCEPCIÓN AMOROSO-ERÓTICO EN MA

Sin duda, MA es una estampa de difícil lectura e interpretación, tanto por su hermetismo y complejidad lingüística, como por el tema que desarrolla, ya de por sí polémico y suscitador de reacciones en contra. En un trabajo ya citado (Antonio González Montes 1994:264-265), nosotros ubicamos a este texto dentro de la temática amorosa y de modo más específico lo situamos en el ámbito del amor incestuoso, y afirmábamos que este tópico, de apreciable presencia en el conjunto de textos líricos de Vallejo, sólo aparece en MA, que por lo visto en el análisis del género o especie está muy próximo a lo poético y a lo lírico.

Para tratar un tema tan complejo y problemático, el narrador, como hemos podido ver a través de las diversas fases de nuestro análisis, adopta una estrategia discursiva dicotómica que le sirve para situarse dentro y fuera de la candente y compleja temática desarrollada. Y esta estrategia, creemos, responde a que la concepción general del narrador sobre el amor incestuoso es ambivalente o contradictoria. Además influye, conjeturamos, la imagen del lector, que de una u otra forma también condiciona el



pensamiento ideológico y estético del escritor, y por eso éste procede con cautela y, a la vez, con astucia.

El carácter contradictorio de la estrategia discursiva se detecta en la dinámica que sigue el narrador con respecto al objeto deseado (la hermana). Dicha dinámica se caracteriza por un ritmo fluctuante, mediante el cual se produce un acercamiento y luego un alejamiento del objeto del deseo. El acercamiento implica la adaptación del amor incestuoso y se concreta a través de lograr, imaginariamente, un máximo de fusión con la amada. Esta fusión es, en la práctica o en el deseo del soñador, la consumación de la relación sexual.

A este entusiasta y apasionado acercamiento a la amada prohibida, sigue un movimiento de alejamiento, o de distanciamiento, el cual corresponde al momento de retorno a la vigilia o a la realidad. El narrador toma consciencia de que aquella fusión se ha producido sólo en el plano de la imaginación o de su mundo onírico. Se da cuenta de que su hermana está lejos de él, pero además surge una actitud de arrepentimiento, un sentimiento de culpa tan propio del poeta, como del narrador Vallejo.

Y esta actitud oscilante en relación con el amor incestuoso, también se muestra en el hecho de que MA juega, en cuanto a planos de la realidad se refiere, con la oposición entre el sueño y la realidad. Y es esta última la que, con la llegada del día, termina por desvanecer el discurso erótico del narrador y por volver a éste al mundo real y concreto de la celda carcelaria.



III.2.1.3. ANÁLISIS DE MURO ESTE (ME)

III.2.1.3.1. EL NARRADOR (PUNTO DE VISTA ESPACIAL)

Probablemente, ME sea el texto más hermético de toda la sección “Cuneiformes”. Por ello, resulta difícil establecer la compleja significación que se encierra en este texto, cuya sintaxis es sencilla; en cambio su dimensión semántica en el plano connotativo es la que plantea problemas serios de interpretación.

Si en las dos estampas ya analizadas, quedaba bastante clara la imagen de un narrador que construía un mundo más o menos inteligible y en el cual era perceptible la presencia y significación de determinados personajes, en ME el narrador, siempre en primera persona, aunque también en segunda, delinea los contornos difusos de un mundo en el que están ausentes personajes, y en cambio se registra la ocurrencia de una serie de acciones misteriosas y enigmáticas, que no son fáciles de ubicar en ningún nivel de realidad conocido.

En todo caso, el narrador, asumiendo la existencia de un mundo del cual él depende en términos de vida y muerte, intenta dirigir la manifestación de una serie de sucesos, al parecer encaminados a destruir físicamente a dicho narrador.

Podemos distinguir algunos matices en las relaciones del narrador personaje con el mundo narrado al que describe. En una primera secuencia, ubicada en los dos primeros párrafos del texto, dicho narrador dirige y orienta las acciones de no identificados



personajes, que siguiendo las indicaciones de aquél, apuntan y disparan contra quien los dirige e incita a detonar un proyectil.

En una secuencia segunda, que es la más extensa pues abarca desde el tercer párrafo hasta casi el final de ME, el narrador se dedica a describir y narrar lo que ha ocurrido inmediatamente después de producido el disparo. Ésta es, también, la parte más hermética, porque se da cuenta de sucesos que tienen que ver con el impacto de la bala en el organismo del narrador, y a la vez, con la percepción que éste tiene de un conjunto de sonidos, los cuales son descritos con una gran carga connotativa, que analizaremos más adelante. Dichos sonidos parecen tener una significación trascendente y decisiva y hasta poseen la capacidad de impedir la muerte, según lo señala el narrador en la parte final de esta secuencia.

La tercera secuencia, muy breve, transcribe un fugaz diálogo entre un personaje, el escribano que ha dado testimonio del singular hecho ocurrido y el narrador personaje, que deja en claro su mortificación por estar firmando dos veces el acta o la constancia del suceso que acaba de ocurrir.

III.2.1.3.2. EL NARRADOR (PUNTO DE VISTA TEMPORAL)

En cuanto al punto de vista temporal, siguiendo una constante observada en los dos textos ya analizados, ME también muestra una semejanza en cuanto el narrador y el mundo narrado



coinciden en el tiempo presente, lo cual, como ya hemos indicado, produce en el lector la impresión de que los sucesos están ocurriendo casi en el mismo instante en que el narrador da cuenta de ellos. Esto implica la ausencia de un distanciamiento entre lo que acontece (los hechos) y el registro narrativo. Inclusive si retomamos la división propuesta en el punto anterior de nuestro análisis, veremos que existen diferentes matices, pero siempre dentro de esta coincidencia en presente.

Por ejemplo, en la denominada secuencia primera, sumamente breve, y en la que el narrador dirige la ejecución de determinadas acciones a algunos personajes no identificados, constatamos que el discurso del narrador se adelanta al suceso, provoca la ocurrencia de éste:

“Esperemos. No atino ahora como empezar. Esperaos. Ya .
Apuntad aquí, donde apoyo la yema del dedo más largo de mi zurda.
No retrocedais, no tengais miedo. Apuntad no más ¡Ya!” (1923: 17).

En la segunda secuencia, la más extensa de ME, se da una coincidencia más plena entre el tiempo del narrador y el tiempo de lo narrado. El lector que sigue el discurso del primero, constata como éste describe y narra lo que está ocurriendo. Las formas verbales indicativas transmiten la impresión de actualidad, de suceso presente a aquello que registra el narrador. Veamos un párrafo en el que es fácil apreciar el tipo de relación temporal mencionado:

“Muy bien. *Se baña ahora* el proyectil en las aguas de las cuatro bombas que *acaban de estallar* dentro de mi pecho. El rebufa que



quema. De pronto la sed aciagamente *ensahara* mi garganta y me *devora* las entrañas..." (1923: 17).

Hemos subrayado en el texto todos los verbos y las formas lingüísticas que otorgan al texto la ilusión de temporalidad en presente. Igualmente, el párrafo nos permite constatar que el escritor convierte a un sustantivo (Sahara) en un verbo: *ensahara*, con el significado de provocar una sensación mayor de sed.

Y en cuanto a la secuencia final de ME, también es el mismo eje temporal, con el agregado de que las palabras transcriben un diálogo rápido entre el escribano y el narrador personaje, que deja constancia de haber firmado dos veces. En todos los casos, el texto en su conjunto crea en el lector la ilusión de estar asistiendo a la realización de ciertos hechos, que han sido registrados, de una vez y para siempre por el narrador.

Ya que el aspecto de la temporalidad es tan importante en este texto, cabría hacer alguna distinción sobre la duración o extensión temporal de los sucesos referidos en ME. Los actos aludidos en las secuencias primera y tercera se ajustan a una duración más o menos objetiva, próxima a la temporalidad real; en cambio, las acciones descritas en la secuencia segunda, la más extensa, nos presentan una temporalidad más subjetiva, y de difícil medición. No sabemos cuanto duran los sonidos descritos por el narrador personaje.



III.2.1.3.3. EL NIVEL DE REALIDAD

En cuanto al nivel de realidad, *ME* se sitúa en los linderos entre la realidad y la fantasía. Podríamos decir que el texto, en su primera secuencia, se sitúa en un nivel realista, pues el narrador en primera persona se dirige a sus presuntos ejecutores y les indica las acciones que éstos deben realizar. Dichas acciones concluyen con la detonación del proyectil que, supuestamente, aniquilará al narrador, pero en ese preciso momento, el texto ingresa a una dimensión fantástica, pues aquél no perece y sigue describiendo lo que ocurre en su interior, después del impacto del disparo en su cuerpo. De modo semejante a *MA*, en el que el narrador ingresa a “hablar” desde el mundo del sueño, en este texto se ofrece un testimonio de lo que está ocurriendo en el organismo del narrador, inmediatamente después de realizado el disparo, y así como en *MA* se produce una sucesión de sueños, cada uno de los cuales posee un simbolismo, en *ME*, el narrador luego de dar cuenta del extremo de sed en que se encuentra su “garganta” y sus “entrañas”, se concentra en la percepción de “tres sonidos solos”, que también plantean al lector el problema de su significación y simbolismo. Aunque el narrador adelanta algunas claves al caracterizarlos como “sonidos trágicos y treses”.

Neale-Silva, a su vez, al intentar una tipificación de conjunto de estos elementos, dice de ellos que “los tres sonidos están organizados en serie y dentro de una escala de progresivo afinamiento. El primero se percibe como mera potencialidad, el segundo, como promesa, y el tercero, como voz que irrumpe a toda



precisión. El alumbramiento ha logrado decantarse en el Verbo [sic] poético” (1987: 77). Habría que precisar que, para el crítico chileno, todo *ME* es una referencia simbólica y hermética sobre el proceso creativo en la poesía.

Si el texto en su conjunto es una poetización sobre el hecho mismo de la creación poética, cabría interpretar el sentido connotativo de cada uno de estos sonidos aludidos por el narrador, y que simbolizarían otras tantas de las fases por las que pasa todo proceso de creación estética. Por considerar que Neale-Silva ofrece una exégesis convincente del significado de cada uno de dichos “sonidos trágicos y treses” vamos a glosar sus ideas al respecto.

El sonido inicial está descrito en los siguientes términos: “*el primero viene desde una rota y errante hebra del vello que decrece en la lengua de la noche*”. Según Neale-Silva, este sonido, que tiene la categoría de “mera posibilidad”, hace referencia al primer momento de la creación poética, aquél en el que se pasa desde la incapacidad expresiva hasta el instante en que surge la posibilidad de que se inicie el decir poético.

Por ello, los términos de este primer sonido están asociados a la capacidad expresiva, y por ejemplo, la expresión “*rota y errante hebra*” está vinculada a vocablos propios del escritor como “*hilo*”, “*cuerda*” y “*fibra*”, y ella misma significaría “el flujo ausente de la inspiración”. A su vez, la referencia a “*la lengua de la noche*” aludiría a “la posibilidad de que el alma llegue a expresarse libre de aquello que la entorpece” (el vello).

Veamos cómo se refiere Vallejo al siguiente sonido:



El segundo sonido es un botón; está siempre revelándose, siempre en anunciación. Es un heraldo. Circula constantemente por una suave cadera de oboe, como de la mano de una cáscara de huevo. Tal siempre está asomado, y no puede transponer el último viento nunca. Pues él está empezando en todo tiempo. Es un sonido de entera humanidad. (1923: 18).

Como indica Neale-Silva, este párrafo posee una enorme connotación, válida no sólo para *ME*, sino para toda *Escalas*, y aun para el conjunto de la poesía vallejana, pues nos parece que en estas oraciones el escritor ha sabido elegir el léxico, y la construcción sintáctica adecuados para definir el ser de la poesía y de su propia poesía, como trataremos de probar mediante un análisis sucinto del sentido general de dicho sonido.

La primera imagen que define cabalmente al sonido como un botón, posee el sentido de una promesa (de una flor) y, como dice Neale-Silva “deja perfilada la idea de que la creación poética está por hallar comienzo real”. Las tres definiciones, “anunciación” y “revelación”, “heraldo” reiteran la idea de la poesía como una creación constante y que ofrece algo al lector.

Las siguientes imágenes también son originales y muy sugestivas. Según Neale-Silva, aquella que dice: “*Circula constantemente por una suave cadera de oboe, como de la mano de una cáscara de huevo*” es un “extraordinario tropo (que) le sirve al poeta para destacar lo que hay de armonía y gracia en la iluminación intuitiva” (1987: 79).

En general, este segundo y especial sonido connota casi siempre lo inminente, lo procesal, lo que está a punto de realizarse, sin lograrlo totalmente, y por ello, dice el texto, “él está empezando



en todo tiempo. Es un sonido de entera humanidad". Ambas ideas enigmáticas, según Neale-Silva, remiten a características esenciales y complementarias de la poesía: "la primera de estas oraciones alude, indudablemente, a la ausencia de historicidad en la iluminación poética, y la segunda, al sentido humano que Vallejo exige de toda poesía y a la totalidad integrativa presente en varios versos tríficos. Este es el sentido del entero bien, de *Tr.* XXVII, y de los dialectos enteros, de *Tr.* LXXII." (1987: 80).

En cuanto al tercer sonido, que "vigila a toda precisión", representaría la realización poética y la comunicación plena, lo cual trae un trastrocamiento que el texto simboliza a través de una serie de imágenes muy vallejianas: "la sed desaparece", "es lo que no era", etc.

Todo este ámbito de los sonidos y de lo que cada uno de ellos significa constituye, sin duda, una dimensión ficticia, en tanto alude a una realidad ideal y simbólica, la de la poesía; recreada por el narrador a partir de una situación realista, como es la de éste frente a un supuesto pelotón de fusilamiento.

Pero la dimensión ficticia concluye con la referencia al tercer y último sonido, imagen de la realización poética, y el narrador retorna al ámbito realista en la parte final de *ME*, cuando se señala que el "proyectil" destinado a liquidar al condenado "en vano ha forcejeado por darme la muerte". El escribano y el narrador sostienen un breve diálogo, a través del cual se advierte que el primero exige la firma de un documento, mientras que el segundo, cumple con la orden, pero, a la vez, deja constancia de que: "—Con



ésta son dos veces que firmo, señor escribano. ¿Es por duplicado?”.

En suma, en cuanto al nivel de realidad recreado en *ME*, podemos constatar que el escritor, como en varios de sus textos, juega sutilmente con una contraposición entre lo realista y lo fantástico, y ésta, también, es una característica de su arte experimental y vanguardista, porque implica una ruptura con respecto a una concepción estática y rígida que sitúa a los acontecimientos o vivencias en un solo nivel de realidad.

III.2.1.3.4. ESTRUCTURA DISCURSIVA

Al analizar el comportamiento del narrador (punto de vista espacial) descubrimos una suerte de secuencia que nos permitía distinguir matices en las relaciones del narrador con respecto al mundo narrado. Esta segmentación, de hecho, implica el establecimiento de una división en lo que se refiere a la estructura discursiva del texto, es decir, a las partes que lo constituyen en tanto unidad textual (formal y de contenido).

Igualmente, al estudiar el nivel de realidad existente en *ME*, hemos puesto en evidencia un contrapunto entre la dimensión realista y la fantástica. Con estas dos perspectivas de análisis ya expuestas en nuestro discurso crítico, es posible intentar establecer una estructura discursiva que dé cuenta de la particular configuración textual de este hermético y complejo *ME* del libro “*Cuneiformes*”.



Situados frente a esta tarea, podemos advertir que este texto posee una singular estructura textual consistente en dos secuencias que están entrelazadas de modo que la primera de ellas es una suerte de marco externo, que rodea y encuadra a la segunda. Esta primera secuencia, que correspondería a lo que hemos denominado la dimensión realista del texto, surge en el texto para configurar el ámbito del mismo (el lugar donde ocurrirán los hechos y las vivencias referidas por el narrador), pero luego se interrumpe para dar paso a la segunda secuencia, y una vez que ésta concluye, reaparece la primera para dar término al texto. A fin de visualizar mejor esta curiosa estructura discursiva, vamos a referirnos a cada una de ellas y a la interrelación que existe entre ambas.

III.2.1.3.4.1. LA SECUENCIA-MARCO

La denominada secuencia marco es breve y está constituida por unos pocos párrafos que se ubican al principio y al final del texto. Los párrafos situados al inicio de *ME* recrean la circunstancia en que el narrador dirige la ejecución del disparo. Hemos indicado que toda esta breve secuencia se produce a través de las indicaciones a los que van a ejecutar, y el objetivo se cumple, porque las palabras emitidas por el narrador consiguen que efectivamente se produzca el disparo, el cual es simbolizado en el texto mediante la siguiente expresión: “Brrum...”.

Esta secuencia cede su lugar a la descripción de lo que acontece a partir del momento del disparo, pero reaparece como



prueba, además, de que el disparo no ha logrado el objetivo de acallar al narrador. Este da cuenta del fracaso de la ejecución y deja constancia de su supervivencia ante el escribano.

III.2.1.3.4.2. LA SECUENCIA INTERNA

La denominada secuencia interna es la más extensa y se inicia inmediatamente después de producido el disparo. Esta secuencia instaura una dimensión interior, pues recrea una temporalidad puramente psicológica, que ya hemos explicado en acápites anteriores. Desde el punto de vista temporal, hemos visto que esta realidad sólo entrevista y descrita por el narrador se recrea desde un presente gramatical, que pone en un mismo eje cronológico al narrador y al mundo narrado.

La mayor parte de esta secuencia hace referencia a los tres sonidos que percibe el narrador, y que luego describe connotativamente, como ya hemos explicado. Después de describir el perfil y la significación de cada uno de dichos sonidos, lo cual implica una profundización dentro de un ámbito inmaterial y complejo, el discurso narrativo retorna al nivel de realidad más objetivo y manifiesto y constata que el proyectil no ha cumplido con su objetivo de liquidar al narrador.

Es probable, como sugiere con fundamento Neale-Silva, que esta secuencia, densa y hermética, sea una metáfora del acto de la creación poética, que impone un nuevo objeto (verbal, sonoro) en la realidad y vence, de este modo, a la muerte.



III.2.1.3.5 EL GÉNERO O LA ESPECIE DE *ME*

En cuanto a la especie específica a la que pertenece *ME*, ya Neale-Silva señaló que este texto responde a las características de un poema en prosa, modalidad que Vallejo cultivó desde la época de *Trilce* y siguió utilizando en textos posteriores. Cabe hacer una distinción entre los poemas en prosa vallejianos: algunos son herméticos en cuanto a su significación y otros son más fácilmente comprensibles. A la primera clase pertenecen los que están incluidos en el poemario de 1922y en el libro que estamos analizando. A la segunda, los que Vallejo escribió a partir de 1923.

ME, es pues, un poema en prosa hermético y dicha condición obedece a que en este tipo de textos, como señala Neale-Silva “se busca aproximar dos modalidades opuestas”: el ensayo y el poema. El ensayo pretende establecer una verdad de carácter predominantemente objetivo, mientras que el poema trata de establecer la suya, mediante otras vías, entre las cuales están las subjetivas.

En el conjunto de textos de *Escalas*, *ME* es, sin duda, el texto más hermético, y el que se presta a interpretaciones disímiles, y ello responde a que Vallejo fusionó componentes estructurales que habitualmente no se reúnen. Pero el carácter experimental del libro lo permite.



III.2.1.3.6. ALGUNOS TEMAS EN *ME*

A partir del análisis realizado, el cual nos ha permitido apreciar su condición de poema en prosa y lo hermético, pero a la vez lo polémico de su significación, cabe considerar que en *ME* el tema predominante es el de la creación poética como acto radical que logra el triunfo de la vida sobre la muerte. El narrador, a través del simbolismo de los tres sonidos, lúcidamente analizados por Neale-Silva, nos muestra el proceso de creación poética, constituido por sucesivas fases que logran plasmar la realidad de un objeto auténtico que se instala en la realidad con toda legitimidad.

En este sentido, *ME* puede ser catalogado como un esfuerzo logrado de autocontemplación estética, en tanto el emisor poético se ausulta desde el momento en que irrumpe la vivencia poética hasta el instante en que aquél, luego de un viaje interior, regresa a la realidad cotidiana de la que partió para “volar” por las profundidades de la dimensión interior, en la cual se fue plasmando, paso a paso, o sonido a sonido, el texto poético que es *ME*. En efecto, este texto de “*Cuneiformes*” es el resultado final del proceso de creación poética, pero a la vez nos ha mostrado desde dentro y en detalle el desenvolvimiento mismo de la imaginación artística en su recorrido íntegro, desde el silencio hasta la expresividad plena.

Adicionalmente, y sin negar la connotación aludida, *ME* muestra la contraposición permanente y dialéctica de la vida y de la muerte en la escritura poética de Vallejo. Presenta la capacidad de



vencer a la muerte que posee la palabra y la de instaurar una permanencia plena y que contrarresta cualquier falencia de la realidad cotidiana.

III.2.1.4. ANÁLISIS DE MURO DOBLEANCHO (MDA)

III.2.1.4.1. EL NARRADOR (PUNTO DE VISTA ESPACIAL)

Si observamos la presencia y desenvolvimiento del narrador de *MDA* comprobaremos que éste, asumiendo la primera persona, se comporta como un confidente de lo que le cuenta uno de sus compañeros de celda “*en esta noche calurosa*”. El propio narrador anuncia explícitamente y sintetiza la técnica narrativa que irá a utilizar. Lo dice en dos siguientes términos:

“Uno de mis compañeros de celda, en esta noche calurosa, me cuenta la leyenda de su causa. Termina la abstrusa narración, se tiende sobre su sórdida tarima y tararea un yaraví.
Yo poseo ya la verdad de su conducta.” (1923: 21).

Lo interesante desde el punto de vista narrativo es la compenetración del sujeto narrador con su interlocutor, y con la materia que éste último le ha referido, y a la que aquél denomina “*abstrusa narración*”. A pesar de adjetivarla de ese modo asume ante el lector el compromiso de contarla porque encierra “*la verdad de su conducta*”.



Lo singular en *MDA* es que producida la transmisión de la “leyenda”, el narrador del texto escrito despliega una variedad de puntos de vista espaciales para contar la historia, de tal modo que el lector se ve obligado a seguir al narrador en sus múltiples desplazamientos espaciales. Otra característica es que como *MDA* posee una estructura ensayística, narrativa y aun poética (Neale-Silva compara este texto con *Trilce XVII*, cf. 1987: 91), la estrategia discursiva combina recursos propios de esos tres modos de composición literaria, pero es indudable que lo más relevante es la diversidad narrativa.

El texto comienza, como hemos señalado, con la primera persona narrativa, que corresponde a la del narrador y anuncia a sus lectores el relato de “*la abstrusa narración*” que le ha sido confiada por uno de sus compañeros de celda. El narrador ha escuchado la versión completa de su compañero, y a partir de ella ha llegado a la conclusión de que éste es delincuente. Y lo que quiere es, precisamente, probar la veracidad de la constatación a la que ha arribado a través de lo referido por el propio autor de los hechos considerados al margen de la ley. Puesto en la situación de narrador que quiere convencer al lector, aquél se compenetra con la “*jerigonza*” del delincuente, y después de haber elegido la primera persona en singular pasa a la de narrador en primera persona del plural.

Este tránsito, como señala Neale-Silva, implica que éste se convierte en personaje que acompaña en sus tropelías al propio malhechor. Ha pasado, pues, del plano de la simple narración



escrita al de la participación de los hechos mismos. Apreciamos en el nivel de lo narrativo este salto formal:

"Hemos entrambos festinado días y noches de holgazanería... Hemos disputado con la inerme compañera que llora para que ya no beba el marido... y luego, con las entrañas resacas y ávidas de alcohol, dimos cada madrugada el salto brutal a la calle. (1923: 22).

Y después de esta consustanciación en primera persona del plural (el peculiar "nosotros"), el narrador retoma la primera persona en singular para indicar su grado de interiorización con el drama del delincuente, como si fuera su conciencia moral. Veamos los términos con los que expone tan hondo conflicto moral, como si fuera el suyo propio, y no el de alguien ajeno a él:

Yo he sufrido con él también los fugaces llamado a la dignidad y la regeneración; he confrontado las dos caras de la medalla, he dudado y hasta he sentido crujir el talón que insinuaba la media vuelta. (1923: 22).

Y sin mayor transición, y en un mismo párrafo el narrador se distancia del mundo narrado y refiere las andanzas en el díscolo personaje en tercera persona. Veamos este tránsito sin solución de continuidad:

"Alguna mañana tuvo pena el tabernario, pensó en ser formal y honrado, salió a buscar trabajo, luego tropezó con el amigo y de nuevo la bilis fue cortada. Al fin la necesidad le hizo robar. Y ahora, por lo que arroja ya su instrucción penal, no tardará la condena. Este hombre es ladrón. Pero es también asesino. "(1923: 22).



El último enunciado del párrafo transcrito asegura la continuidad del relato, porque después de haber demostrado la condición de “*ladrón*” de su compañero de celda, el narrador se dispone a poner en evidencia su talante de “*asesino*”. Para hacerlo continúa utilizando hasta el final de *MDA* la tercera persona, mediante la cual da cuenta de aquellos hechos, inclusive registra el diálogo que se produce entre un “*viejo camarada obrero*” y el citado “*asesino*”. Como vemos, el narrador asume un punto de vista múltiple y dinámico con respecto al mundo narrado y al personaje cuyas acciones le interesa relatar y enjuiciar. *MDA* muestra, pues, un interesante perspectivismo narrativo.

III.2.1.4.2. EL NARRADOR (PUNTO DE VISTA TEMPORAL)

En cuanto a las relaciones entre el narrador en primera persona y el mundo narrado evocado por éste, es perceptible la coexistencia de dos actitudes: una primera es la que nos permite apreciar una coincidencia temporal entre narrador y su mundo evocado. Dicha coincidencia se produce en presente y se utiliza al comenzar y al terminar el relato. Veamos:

“Uno de mis compañeros de celda, en esta noche calurosa, *me cuenta* la leyenda de su causa. *Termina* la abstrusa narración, *se tiende* sobre su sórdida tarima y *tararea* un yaraví.” (1923:21)

Este párrafo corresponde al inicio del relato y crea la ilusión de que el narrador nos cuenta a los lectores en el mismo momento en que, a su vez, el compañero de celda refiere “*la leyenda de su*



causa". Este mismo procedimiento se emplea al final, pues el narrador da cuenta del estado de indiferencia en que se encuentra el citado compañero de celda, después de haber concluido con su "*leyenda*".

Para contar los sucesos en sí, el narrador toma una cierta distancia y situándose en un futuro no muy lejano con respecto a los hechos evocados nos los representa, de tal modo que crea la sensación de que también ha participado en las andanzas y fechorías de su compañero de infortunio. Esta técnica no es muy frecuente, y revela un deseo del escritor de compenetrarse al máximo con lo que su "informante" le cuenta. Las siguientes líneas permiten apreciar esta fusión entre el narrador y el personaje que protagoniza las acciones delictivas:

Hemos entrambos festinado días y noches de holgazanería, enjaezada en arrogantes alcoholes, dentaduras carcajeantes, cordajes dolientes de guitarra, navajas en guardia, crápulas hasta el sudor y el hastío. (1923: 153).

Este punto de vista temporal se mantiene casi uniforme durante la evocación directa y resumida de la conducta negativa del delincuente. Aunque hay una secuencia en la que se retoma la técnica de la coincidencia en presente entre el tiempo del narrador y el del mundo narrado. Dicha secuencia está relacionada, precisamente, con la circunstancia en que el compañero de celda se convierte en asesino. Adicionalmente, el narrador, que había mostrado una máxima compenetración con el delincuente, toma distancia y narra el encuentro de éste con "*un viejo camarada*



obrero que a la sazón torna honestamente de su labor, rumbo al descanso del hogar”.

III.2.1.4.3. EL NIVEL DE REALIDAD

En lo referente al nivel de realidad en el que se desenvuelve *MDA*, cabe afirmar que es eminentemente realista, aunque dentro de este realismo es factible distinguir entre la narración de los hechos protagonizados por el delincuente, a través de la versión del narrador, y las reflexiones que éste lleva a cabo mientras ofrece su relato sobre lo que le ha sido contado.

Otra característica del realismo plasmado en *MDA* es que es uno de orden indirecto o referido. Con este matiz queremos indicar que al narrador no le consta directamente los actos que realizó el delincuente. Conoce lo que ocurrió gracias a las palabras de éste, cree en dicha versión y nos transmite su credulidad a nosotros los lectores. Este narrador, en primera persona, no es, pues, como suele acontecer al utilizar este tipo de persona narrativa, ni protagonista ni testigo cercano ni lejano de los hechos que relata. Su función se limita a la de ser un transcriptor de lo que otro le comunica. Es una suerte de escribano o notario de hechos que otro ha vivido.

Pero a despecho de esta limitación, el narrador se esfuerza en hacernos aceptar que “él ha estado allí, al lado” de quien cometía acciones que luego catalogará como negativas.



Habría que agregar que el realismo de Vallejo-narrador en *MDA* puede ser catalogado, además, de social y de crítico. Lo de social se refiere a que a través del relato de las aventuras del “delincuente” el texto recrea, si bien con sobriedad, un ambiente citadino marginal y de pobreza en el que “vemos” discurrir al protagonista de los hechos y a “*la inerme compañera que llora para que ya no beba el marido y para que trabaje y gane los centavos para los pequeños, que para ella Dios verá...*” (1923: 22).

En su totalidad el ambiente recreado en el relato incluye espacios privados (el interior de la casa del personaje) y públicos (las calles por las que éste transita). Además algunas escenas aluden al mundo familiar, a la relación conyugal, al rol de padre y de esposo de aquél, y otras escenas nos lo muestran haciendo su vida de “tabernario”, que oscila entre regenerarse y continuar con el vicio. Por supuesto, él escoge esta última opción y ella lo lleva a ser no sólo “ladrón”, sino también “asesino”, como se encarga de “probarlo” el narrador.

Lo de “realismo crítico” se refiere, precisamente, a que el narrador no sólo muestra la realidad y el comportamiento del personaje, sino que de modo implícito y explícito, lo critica desde una perspectiva ética y jurídica, que son los puntos de vista desde los cuales recrea la realidad del “delincuente”.

De hecho, en un nivel latente hay en *MDA* una concepción de lo correcto y de lo incorrecto desde el punto de vista moral y humano. El narrador puede juzgar al personaje porque acepta ciertas categorías de calificación moral. Aunque al respecto habría que precisar que la catalogación del compañero de celda como



“delincuente” la realiza la sociedad, a través de sus aparatos ideológicos de administración de justicia, y por eso aquél está preso.

Pero a la sanción que pre-existe a la valoración del narrador éste añade otra, la de “asesino”, con el agregado de que esta responsabilidad sólo la conoce dicho narrador, y este es el aporte que hace para un mejor conocimiento o revelación de una faceta, oculta para los demás, del “delincuente”. Esta revelación se la hace el narrador a los lectores y pare de una concepción personal y singular de lo que es la responsabilidad penal.

III.2.1.4.4. ESTRUCTURA DISCURSIVA

La estructura discursiva de *MDA* es más sencilla que la de algunas de las otras prosas de “*Cuneiformes*”. Tiene un sesgo claramente ensayístico, pues plantea una suerte de hipótesis o proposición interpretativa acerca de la condición de un ser humano individual (el compañero de celda), luego comprueba dicha proposición mediante la muestra o narración de los hechos que configuran tal condición.

El texto se inicia con una presentación del personaje, cuya doble condición de “delincuente” y de “asesino” será mostrada por el narrador, quien manifiesta detentar el secreto del comportamiento de dicho compañero: “*Yo poseo ya la verdad de su conducta*”. Cabe reiterar que el acceso a dicha verdad se ha



dado a través del relato que ha circulado entre las paredes de la celda que alberga a ambos individuos privados de libertad.

A partir de este punto de partida *MDA* ofrece una estructura discursiva sencilla, constituida, como punto de partida y de cierre, por escuetas y contundentes frases afirmativas que dan paso a un discurso demostrativo. Así luego de haber afirmado el narrador que su compañero “es delincuente”, procede a demostrarlo mediante el relato que el propio protagonista de los hechos le ha referido. Y esta parte *de MDA* concluye con una frase que reitera lo ya afirmado: “*Este hombre es ladrón*”.

A continuación, el narrador estampa otra frase contundente que le permitirá revelar una culpabilidad que sólo él conoce y que la propia justicia formal ignora y no llegará a entrever. La frase, además, alude a una condición que agrava la situación del reo: “*Pero es también asesino*”. Y de manera semejante a las líneas iniciales del texto, la frase clave da paso a otra secuencia narrativa que es la revelación del hecho que convirtió en asesino al reo citado.

Las frases finales de *MDA* muestran un contraste ente la afirmación rotunda del narrador, de que “*este hombre es, pues, también un asesino*” y la incapacidad e ignorancia que aquél atribuye a los “Tribunales” de justicia, los cuales “*no sospechan ni sospecharán jamás esta tercera mano del ladrón*”.

III.2.1.4.5. EL GÉNERO O ESPECIE DE *MDA*



Por lo afirmado antes, podemos tipificar a *MDA* como un texto en el que se integran elementos narrativos con componentes ensayísticos. En lo referente al aspecto narrativo, debemos destacar el hecho de que el narrador relata una anécdota, la cual por su sencillez y brevedad llega nítida a la comprensión del lector. Pero también cabe resaltar el que en *MDA* se utiliza la técnica del relato dentro del relato, porque en un nivel el narrador nos da cuenta de su vida en la celda y de su convivencia con un compañero de la misma, y en otro nos refiere lo que, a su vez, le ha sido contado por el citado compañero.

De modo que en el relato coexiste, también dos temporalidades. La primera es la del suceso mínimo que ocurre en el encierro de la prisión. Los dos reos se limitan a cumplir su condena y a coexistir en un mismo espacio. La temporalidad es monótona, lenta, indiferenciable. Mas al interior de dicha vida intrascendente surge otra temporalidad, la de los sucesos evocados por quien es “*Ladrón*” y “*asesino*”.

Este relato llega el lector a través de una cadena de narradores. El primero es el propio protagonista, quien se lo transmite a su compañero de celda, y éste, a su vez, nos lo comunica a nosotros. Pero trata de neutralizar la distancia que existe entre las dos temporalidades, mediante el recurso de narrar los hechos en presente, como si estuvieran ocurriendo en el mismo momento en que se los refiere. Además el narrador se confunde con el propio protagonista y crea la ilusión de que aquél acompaña a éste en sus aventuras como “*ladrón*” primero, y luego como *asesino*.



La dimensión ensayística y reflexiva de *MDA* se explicita a través de aquellas pocas frases que, ubicadas en lugares claves del relato, permiten que éste se desencadene y avance. Dichas frases son como hipótesis o propuestas que el narrador alcanza al lector para luego mostrar la conformidad de ellas con hechos reales. Estas frases son: “*Este hombre es delincuente*”, “*Este hombre es ladrón. Pero es también asesino*”: “*Este hombre es, pues, también asesino. Pero los tribunales, naturalmente, no sospechan, no sospecharán jamás esta tercera mano del ladrón*”. Estas frases son expresiones de una actitud valorativa del narrador, tanto hacia su compañero de celda, como hacia los aparatos de justicia, a los cuales critica.

III.2.1.4.6. LA CONCEPCIÓN DE LA JUSTICIA EN *MDA*

El tema de la justicia es dominante en *MDA*. A nuestro entender, dicho tema puede examinarse considerando, en primer lugar, al reo que purga su condena en la cárcel, y luego a los tribunales de justicia que han confinado al citado reo a la celda de una prisión.

En cuanto a éste, cabe señalar que el narrador lo considera como ladrón y asesino, y el texto lo prueba a través de sendas secuencias que muestran la comisión de hechos que acreditan las calificaciones ya mencionadas. Naturalmente existe una gradación,



pues el haber incurrido en asesinato supera en gravedad al otro delito. Además, al narrador le interesa destacar que su compañero de celda no sólo ha perpetrado delitos que están sancionados por la ley penal, sino que en un plano más próximo a la ética que al de la justicia formal, dicho reo ha faltado a sus deberes como esposo y padre y como amigo.

Sus faltas en contra de su hogar lo han conducido, finalmente, a convertirse en ladrón como lo señala el texto. Puntualiza el narrador que su compañero de celda *“pensó en ser formal y honrado, salió a buscar trabajo, luego tropezó con el amigo y de nuevo la bilis fue cortada. Al fin la necesidad le hizo robar”*. De modo que privó a su hogar de su apoyo y afectó a la sociedad al usurpar el patrimonio de algún ciudadano. Y por eso está apunto de ser condenado.

En consecuencia, el reo faltó a sus responsabilidades familiares y estas faltas también constituyen actos injustos, agravados por el robo, y éste es el hecho que la justicia formal sanciona. Pero la ética, a su vez, censura su condición de mal padre y peor esposo.

De otro lado, su condición de asesino, descubierta por el narrador pero inadvertida por los tribunales de justicia estuvo acompañada de una falta contra el amigo que lo acompañó en la noche fatal en que éste último perdió la vida. El texto señala que fue el reo quien apartó de su honrado camino al “viejo camarada obrero” que tornaba a su hogar. Incluso éste reprochó el mal comportamiento al “borracho”. Y como culminación de la responsabilidad que le toca a éste, el asalto que sufren ambos



compañeros no afecta al reo sino a su inocente amigo que en este trágico suceso pierde la vida.

El narrador lamenta que los tribunales de justicia ignoren la culpa que en esta muerte absurda le cupo al inculpado y que sólo lo juzguen por el delito contra el patrimonio. De este modo, se pone en evidencia que la justicia formal también incurre en injusticia porque juzga por el delito menos grave y es incapaz de conocer la comisión de una falta mayor que afecta a un valor más trascendente: el derecho a la vida. Así se explícita la crítica del narrador a la administración de justicia.

III.2.1.5. ANÁLISIS DE ALFÉIZAR (ALF)

III.2.1.5.1 EL NARRADOR (PUNTO DE VISTA ESPACIAL)

El penúltimo texto de “*Cuneiformes*” nos sitúa frente a un narrador personaje que en primera persona describe ciertos hechos cotidianos mínimos que acontecen en aquella misma celda compartida con el compañero que también lo acompaña en *MDA*.

Este narrador en primera persona va ampliando progresivamente el ámbito de aquello que observa y describe con sobriedad. Incluso esta ampliación no se da sólo en un nivel espacial, sino que llega a abarcar una dimensión temporal, como tendremos oportunidad de apreciar. Primero se observa y se describe a sí mismo, y para ello se sirve de un objeto que en el narrador Vallejo posee un simbolismo especial, un espejo.



Valiéndose de la capacidad mimética de este objeto el narrador se mira y al hacerlo descubre y registra su deterioro corporal. Comienza afirmando que se ve “cárdeno” y concluye sentenciando su condición de “muerto”. Esta autodescripción comprende los dos primeros párrafos del texto y se constituye en unidad textual a partir de tres enunciados sucesivos equivalente: “*Estoy cárdeno... Estoy viejo... Estoy muerto*”. El narrador describe aspectos físicos estáticos y pequeños movimientos, pero el conjunto produce una connotación psicológica y temporal perceptible.

Después de autocomtemplarse, la mirada del narrador se dirige hacia el “compañero de celda” que está abocado a la preparación del “*té cargado que solemos tomar cada mañana, con el pan duro de un nuevo sol sin esperanza*”. Y luego el texto se dedica a mostrarnos a ambos inquilinos de la celda en la actividad cotidiana de desayunar. El lente descriptivo se concentra en la observación de tres elementos altamente connotativos, y que permitirán el tránsito de la escena del presente inmediato a un pasado lejano y añorado. Esos objetos son: las “*tazas a pie*”, “*este pan aún tibio*” y “*el breve y arrollado mantel de damasco*”. En conjunto, estos tres objetos generan en la mente del narrador el recuerdo de su “*paterna casa*” y de su “*niñez santiaguina*”.

Este párrafo, cuarto en la secuencia total, es el eje central del texto y ofrece la posibilidad de realizar un cotejo inter-textual con aquellos poemas de otros libros anteriores o posteriores a *Escalas* que recrean escenas de la vida familiar del escritor en su natal Santiago de Chuco. Y como es previsible en textos de esta temática, aparece en el decurso de los mismos la imagen bondadosa de la



madre que ofrece amor preferente a quien es el vástago más pequeño y desamparado de la numerosa prole. El texto concluye con la referencia al término del “*primer yantar del día*” y a la tristeza de la madre por la suerte futura de su hijo.

III.2.1.5.2. EL NARRADOR (PUNTO DE VISTA TEMPORAL)

Desde el punto de vista temporal, el texto, como casi todos los otros de esta sección del libro, mantiene una preferencia por el tiempo presente, el cual establece una relación de simultaneidad entre los hechos observados y la descripción y narración de los mismos. El efecto producido en el lector es el de crear la ilusión de que el emisor vive el suceso e inmediatamente lo transcribe mediante la escritura.

Este punto de vista en presente se modifica un tanto en aquella secuencia del cuarto párrafo, cuando surge la evocación de la remota escena familiar durante el desayuno. En esos instantes el texto adopta el punto de vista del pasado para situar en dicha dimensión lo que el personaje narrador vivió siendo niño. Los párrafos finales de *ALF* muestran este tránsito de una perspectiva temporal a otra. Los transcribimos para destacar su singularidad:

¡Ay!, el pequeño que así tomaba el azúcar a la buena madre, quien, luego de sorprenderle, se ponía a acariciarle, alisándole los repulgados golfos frontales:

—Pobrecito mi hijo. Algún día acaso no tendrá a quién hurtarle azúcar, cuando él sea grande, y haya muerto su madre.



Y acababa el primer yantar del día, con dos ardientes lágrimas de madre, que empapaban mis trenzas nazarenas. (1923: 28).

III.2.1.5.3. EL NIVEL DE REALIDAD

Desde el punto de vista analizado este texto se nos muestra como uno de los más realistas de la sección y del libro estudiado. En efecto, el narrador construye una imagen sobria de sí mismo, aunque enfatiza los rasgos de su deterioro, los cuales son un efecto de la situación de reclusión. Pero salvo este énfasis, la descripción de sí, del ambiente en que se mueve, del compañero de celda y del desayuno que se disponen a tomar es bastante realista, aunque no deja de ser connotativa, sobre todo porque el narrador se esmera en la descripción de los objetos ya citados y hasta usa imágenes para referirse a la numerosa prole de la que forma parte. Y esta tónica expresiva se mantiene hasta el final del breve relato.

De modo que *ALF*, de principio a fin, es un texto con un nivel realista y donde el narrador y el mundo narrado están ubicados en un mismo plano existencial. Empero al interior de este realismo, cabe distinguir entre el tiempo presente, ubicado en la cárcel, con los reos encerrados aprestándose a tomar el desayuno, y el tiempo pasado que surge a partir de la actitud evocativa del narrador que evoca su “*niñez santiaguina*”. El tránsito del presente inmediato y opresivo al pasado ya lejano y añorado se produce gracias a la capacidad evocativa de ciertos objetos (taza, pan y mantel), que transportan mentalmente al narrador a “*aquellos desayunos*”.



Esta dicotomía temporal lleva a concluir que el protagonista de este texto vive en una doble dimensión: en la primera, realiza ciertos actos humanos mínimos, aquellos que puede ejecutar en los límites de la celda en que transcurre su existencia. La segunda dimensión consiste en el recuerdo de una vida anterior, diametralmente opuesta a la actual; pero esta añorada realidad pretérita ha surgido a partir de la primera y como contraste a lo que ella representa para el narrador. Aunque cabe observar que en este pasado feliz hay indicios, según recuerda aquél, de que el futuro del entonces niño será azaroso. Y quien se encarga de avizorar estos hechos es la propia madre de aquel niño:

“-Pobrecito mi hijo. Algún día acaso no tendrá a quien hurtarle azúcar, cuando él sea grande, y haya muerto su madre”.

Este clima de tristeza y de presagio no niega, sin duda la atmósfera esencialmente realista del texto. Por el contrario, comparado con el presente que vive y recrea el narrador, aquello que temía su madre se ha cumplido: el actual desamparo así lo indica.

III.2.1.5.4. ESTRUCTURA DISCURSIVA

ALF tiene una estructura discursiva unitaria en tanto constituye, de principio a fin, un sencillo relato narrado en primera persona. Ni siquiera el salto temporal producido modifica esta estructura básica. En ese sentido, el relato avanza lineal, desde la



descripción del casi solitario protagonista, pasando por la referencia al compañero de celda y al desayuno, hasta la evocación de las escenas ocurridas muchos años antes, en plena infancia del narrador.

Incluso el tránsito del presente en la celda al pasado en la “*paterna casa*” se produce en un mismo párrafo y de un modo explícito. El personaje señala que “*todo este aroma matinal y doméstico*” le “*recuerda*” su “*paterna casa*”, su “*niñez santiaguina, aquellos desayunos de ocho y diez hermanos de mayor a menor, como los carrizos de una antara*”.

A partir de esta imagen visual, el narrador continúa su evocación del mundo infantil, hasta llegar a la figura dominante de ese ambiente: “*la buena madre*” y el relato concluye con la referencia a este último personaje, cuyo afectuoso lenguaje con respecto a su hijo, se reproduce textualmente, según hemos transcrito líneas antes. El relato, pues, en su secuencia final se concentra en aquel pasado evocado y ya no hay un retorno a la asfixiante actualidad. Las “*dos ardientes lágrimas de madre*” son la última imagen que se nos ofrece.

III.2.1.5.5. EL GÉNERO O LA ESPECIE DE ALF

Por lo que acabamos de argumentar en el apartado anterior, queda bastante clara la adscripción de *ALF*, a la estructura del relato. Dentro de esta gran categoría narrativa cabe ubicar al texto como un cuento literario breve, narrado en primer persona y en el



que son importantes el diseño de un personaje, el narrador, y la recreación de un ambiente, la cárcel, y de una atmósfera, la evocación de un mundo feliz situado en el pasado, mientras que no es tan determinante el desarrollo de acontecimientos que conlleven cambios o transformaciones sustantivos.

Desde el punto de vista de la evolución de los sucesos o de las vivencias que el texto representa podríamos señalar que *ALF* se inicia con una situación de disjunción o de escisión entre el personaje y su mundo ("*Estoy cárdeno*"). Esta circunstancia de ruptura se supera momentáneamente gracias a la memoria, pues el narrador se recuerda en conjunción y en comunión con sus demás hermanos ("*aquellos desayunos de ocho y diez hermanos de mayo a menor, como los carrizos de una antara...*"), pero finalmente, el relato reactualiza el tópico de la disjunción, porque el personaje aun en compañía de su madre está sumido en una soledad, y las lágrimas de ésta anuncian las futuras vicisitudes de la vida.

En tanto texto narrativo, perteneciente a la especie del cuento literario realista, de personaje y de ambiente reconocibles *ALF* se aproxima en su estructura y en su temática a los poemas vallejianos de cualquiera de sus poemarios en los que se recrea el mundo familiar, sobre todo porque tanto en el cuento analizado como en los poemas la figura de la madre se constituye en el elemento dominante de la evocación. Igualmente cabe establecer afinidades con los poemas en prosa en los que también se recrea a la imagen materna, y es indudable que aun con "*Más allá de la vida y la*



muerte” de la sección segunda de *Escalas* guarda afinidades perceptibles.

III.2.1.5.6. LA ORFANDAD DEL NARRADOR Y LA RECUPERACION DEL PASADO FAMILIAR

ALF, en realidad, forma parte de esa considerable masa textual vallejana en la que asoma, de uno u otro modo, una de las grandes obsesiones temáticas del Vallejo ser humano: la orfandad o sentimiento de desamparo frente al mundo. Dicho sentimiento se agudiza en este texto, pues está causado por la situación de pérdida de libertad, que ha reducido al narrador a una asfixiante situación. Ya la crítica ha puesto de manifiesto las múltiples conexiones de esta visión de orfandad característica de Vallejo.

También se ha establecido a través de múltiples análisis textuales, el modo cómo esta carencia afectiva se supera idealmente mediante el retorno al mundo familiar de la infancia, que es visto como un universo dador de afecto y de seguridad a quien acusa una fuerte tendencia a sentirse desamparado. En este mundo familiar la figura añorada de la madre simboliza la protección, el amor, la comprensión que el narrador requiere para su inserción en el mundo de la realidad.

Pero en *ALF*, la madre es presentada, también, como quien presagia la futura desdicha de su hijo y nada puede hacer para evitarlo, pues como el mismo texto lo indica, el crecimiento y la madurez son vistos como etapas en que la orfandad se mantendrá y



aumentará, y el hijo ya huérfano no tendrá capacidad para hacerse de lo que necesita y ya no contará con la presencia de su progenitora.

Trinidad Barrera señala que “en relación con el tema de la madre, el alimento y la infancia se sitúa *“Alféizar”*. Tema ya saboreado en poemas anteriores (*“Canciones del hogar”* y *Trilce*) reviste aquí la misma funcionalidad, la orfandad-muerte de la madre –y el hambre falta de alimento– se aúnan” (321: 1988). Barrera establece, también, similitud entre *ALF* y *“Muro Antártico”* en razón del procedimiento de volver al pasado familiar, pero a partir de esa coincidencia surgen las divergencias entre ambos textos.

III.2.1.6. ANÁLISIS DE MURO OCCIDENTAL (MO)

III.2.1.6.1. UN TEXTO SINGULAR

Si la sección *“Cuneiformes”* es singular en cuanto a su pertenencia al género épico o narrativo, el último texto de ella es insólito y sorprendente por su gravedad extrema. He aquí el enunciado que lo constituye:

“Aquella barba al nivel de la tercera moldura de plomo”.

Como vemos, la frase es eminentemente descriptiva y capta un detalle mínimo del rostro de un individuo, la barba, situándolo en relación con un elemento cuyo sentido es más hermético, *“la*



tercera moldura de plomo". Con respecto al sentido de MO cabría observar que es posible establecer un nexo entre este texto y MNO, ya analizado. Dicho nexo se refiere a que en este último hay un párrafo en el que se describe el movimiento de una araña, próximo al compañero de celda del narrador, y dentro de esa descripción hay un enunciado que se asemeja al de MO. Es el siguiente:

Y la araña "rompe a caminar a intermitente pasos hacia abajo, hasta detenerse al nivel de la barba del individuo...".

De manera que cabe considerar a MO como una imagen visual que remite al contexto discursivo de MNO.

Empero, Neale-Silva realiza una exégesis muy iluminadora de la mini estampa, como la denomina. De la vasta interpretación queremos citar una frase únicamente porque ella revela el sentido global de la lectura del crítico: "El título [MO] nos coloca... en una atmósfera de incertidumbre y desconcierto, porque el occidente puede acarrear la idea de muerte" (1987: 101).

III.2.2. ANÁLISIS DE CORO DE VIENTOS

La segunda sección de *Escalas* está constituida, como la primera, por seis textos; pero éstos son más claramente narrativos que los seis primeros, aunque Vallejo maneja con libertad las estructuras narrativas y por ello, el análisis de aquéllos no deja de plantear diversos problemas de exégesis, como ha ocurrido con los de "Cuneiformes". Igualmente, se advierte que los textos de "Coro



de vientos” establecen relaciones intertextuales con el resto de la escritura literaria y aun periodística y ensayística del escritor.

Para examinar los relatos de esta segunda sección emplearemos el mismo esquema analítico empleado en las páginas anteriores. Creemos que incluso se adapta mejor a la estructura de los textos, pues éstos, como ya hemos indicado, participan más claramente de los códigos y recursos propios de la narratividad, y en consecuencia el análisis discurre más fluidamente y llega a develar muchos mecanismos estructurales y estilísticos propios del arte narrativo de Vallejo.

III.2.2.1. ANÁLISIS DE MÁS ALLÁ DE LA VIDA Y LA MUERTE (MADLVYLM)

III.2.2.1.1. EL NARRADOR (PUNTO DE VISTA ESPACIAL)

Para este relato, el escritor elige un narrador en primera persona, que recrea sucesos ocurridos en un pasado algo lejano (11 años) con respecto al momento de la narración y que le conciernen personalmente. En otros términos, este narrador, posee, también, la condición de personaje protagonista, co-protagonista y testigo de varios hechos cuya naturaleza examinaremos en el apartado del nivel de realidad de los mismos.

El uso de la primera persona se mantiene de principio a fin, aunque debemos señalar que el primer párrafo tiene un carácter



lirico y se produce un amago de diálogo, pues el narrador alude a alguien (“*Espera*”) y luego asume una primera persona en plural (“*Otra vez cantemos*”). Después de este inicio no muy claramente narrativo, el texto asume, a través de la voz del narrador, el desenvolvimiento de una singular historia, de la que aquél se esmera en dar testimonio creíble.

Decíamos que este narrador-personaje es sucesiva o simultáneamente protagonista, co-protagonista y testigo porque las singulares relaciones con el otro personaje protagónico, la madre (¿muerta o viva?), conducen a un cambio o intercambio de roles. Por ejemplo, en tanto el narrador evoca el viaje a su pueblo con el propósito de visitar la tumba de su madre muerta hace dos años con respecto al tiempo de la historia, dicho narrador es claramente *protagonista*, pues su viaje y sus vivencias durante dicho viaje son el eje del relato.

En otras secuencias del relato, insólitas desde el punto de vista de la realidad, el narrador comparte el co-protagonismo con su madre, quien según testimonio del propio narrador no está muerta sino viva. Los hechos que aquella ejecuta en presencia de su hijo y que involucran a éste son, sin duda- en estos pasajes- lo más relevante de la historia. Y la circunstancia de que el narrador dé testimonio de sucesos inverosímiles convierte a éste en testigo. El se ofrece como el garante de aquello que le tocó vivir.

Cabría agregar que este narrador-personaje en primera persona, se muestra como alguien que está fuera y dentro del mundo evocado y recreado a través de su voz. Está fuera en relación con los lectores, pues presenta a éstos lo que ocurre dentro



de dicho mundo y los persuade, implícitamente, de que los sucesos referidos, especialmente los inverosímiles, realmente ocurrieron. A su vez, en la medida en que él fue protagonista y co-protagonista de los acontecimientos que rememora se presenta como formando parte de dicho mundo. Lo cual le da un estatuto especial: el de ser un narrador que ha presenciado hechos singulares, de los cuales da cuenta a los lectores, utilizando procedimientos y puntos de vista que intentan poseer credibilidad. Y así este relato es simultáneamente realista y fantástico.

III.2.2.1.2. EL NARRADOR (PUNTO DE VISTA TEMPORAL)

En cuanto al punto de vista temporal adoptado en este relato, se deduce de lo expuesto en el punto anterior, que el narrador se sitúa en el futuro y desde allí evoca sucesos que ocurrieron en el pasado, y que él recuerda detalladamente, pues formaron parte de su experiencia particular.

Sabemos que, desde el punto de vista de la temporalidad, esta opción narrativa es la más verosímil y aun frecuente, pues la narrativa está relacionada, desde el comienzo de la literatura, con la recreación de un mundo pretérito que el narrador reconstruye a partir de su memoria, para que sus lectores puedan conocerlo. Esto es lo que realiza el emisor en relación con el universo que rememora, y no abandona en ninguna secuencia del relato este punto de vista de la denominada narración subsecuente.



En cuanto a la lejanía de dicho pasado con respecto al momento de su evocación, el narrador se permite dar algunos datos, por ejemplo 11 años. Pero también recrea un pasado más remoto, que él no conoció directamente, sino a través de testimonios indirectos. En lo tocante a la duración de los sucesos de la historia, cabe conjeturar a partir de los indicios del propio texto, que ellos ocurren durante algunas semanas.

Dice Neale-Silva que las referencias relativas a la temporalidad son constantes y “reflejan, sin duda, una especial preocupación del autor por la correcta secuencia temporal de lo ocurrido”. (1987: 115).

Cabe, también, señalar el contrapunto cronológico que se produce en el relato entre la evocación de los momentos del viaje que realiza para visitar la tumba de la madre y el recuerdo de sucesos mucho más antiguos que el narrador no presenció directamente, pero que le fueron contados. En dichos sucesos la madre sufrió un accidente en pleno viaje y sólo pudo reponerse en “la noche del alba de la fiesta” patronal. Mas este hecho infeliz no se compara con la circunstancia del viaje actual, al final del cual el narrador no encontrará viva sino muerta a su madre.

Y esta información lleva al narrador a recordar las circunstancias en que se enteró del fallecimiento de su progenitora, ocurrido hace dos años con respecto al momento en que rememora el infausto hecho.



De otro lado, es pertinente recordar que existe afinidad entre el tema del viaje al lar natal, para visitar a la madre (¿muerta? O ¿viva?) que desarrolla el relato que estamos analizando y dos conocidos poemas de *Trilce*. Nos referimos a los textos *LXI* y *LXV*, que plantean explícitas conexiones con *MADLVYLM*.

III.2.2.1.3. EL NIVEL DE REALIDAD

Desde su propio título el relato estudiado plantea su naturaleza ambigua con respecto a la realidad, entendida en un contexto literario. Desde este punto de vista cabe considerar a este texto de “*Coro de vientos*” como un discurso narrativo en el que se parte de una visión realista y se llega a una visión fantástica, aunque este cambio de nivel de realidad se produce a través de un proceso gradual y secuencial, que prepara el ánimo del lector para que éste acepte o crea lo que finalmente le propone el narrador.

Aunque no es frecuente la veta fantástica en la producción narrativa de César Vallejo, señala Neale-Silva que existía en la literatura peruana, incluso la del siglo XIX, una cierta tradición que justifica el que en este relato Vallejo se remita a dicha tradición. Dice el crítico chileno que el relato fantástico se nutría del aporte de autores extranjeros, como Poe, Lugones, Quiroga, y del de narradores peruanos, entre los que menciona al propio Ricardo Palma, en sus *Tradiciones peruanas*, al hijo de éste, Clemente Palma, y el amigo y compañero generacional de Vallejo, Abraham Valdelomar. Sin duda, el tema de la resurrección de un ser



humano, e incluso el de las enfermedades psicológicas estaban en el contexto.

De modo que en este relato estamos frente a un narrador que parte claramente de un nivel de representación realista de ciertos sucesos que le habría tocado vivir y que recrea mediante la denominada “narración subsecuente”. Incluso este realismo se ve enfatizado porque se menciona el nombre del pueblo, Santiago, al que vuelve el personaje a visitar la tumba de su madre, con lo cual el texto asume un tono autobiográfico y referencial.

Pero como señala Neale-Silva: “el punto álgido está al final, donde se nos presenta un fantástico reencuentro del hijo con su progenitora: ésta retorna desde las sombras del más allá para abrazar al narrador protagonista, a quien tenía por muerto. Con este inesperado desenlace queda en una semioscuridad la realidad de la vida y de la muerte, a la par que se deja como desdibujada la línea divisoria entre la lucidez y el enajenamiento” (1987:113).

Este final presenta, pues, un agudo contraste entre el realismo de gran parte del cuento y lo fantástico de la secuencia final, en la que cabe establecer una distinción que alude a dos niveles de irrealismo advertibles en el relato. En efecto, un primer nivel se refiere a que se nos muestra viva a la madre, cuando antes se había afirmado que había fallecido. Y el segundo nivel se refiere a algo más radical: dicha madre daba a su hijo por muerto y se asombra de verlo vivo.

Y como plantea Neale-Silva, no sólo hay una oposición entre realidad y fantasía, sino también entre cordura o sensatez y locura o enajenamiento, de parte del narrador, que al concluir el relato



nos ofrece una imagen ilustrativa de su perplejidad: "Y me reí con todas mis fuerzas!".

III.2.2.1.4. ESTRUCTURA DISCURSIVA

En cuanto a su estructura discursiva, si bien corresponde a la de un relato más o menos tradicional, Vallejo le agrega algunos elementos formales que enriquecen y hacen más compleja la estructura textual total. A partir de una percepción global del relato lo hemos segmentado en un conjunto de secuencias que muestran este carácter plural y abierto, propio de muchos textos vallejianos.

III.2.2.1.4.1. EL "PROSEMA"

Después del título el cuento se inicia con un párrafo al que Neale-Silva llama acertadamente "*prosema*", y por ello lo utilizamos para denominar esta primera y breve secuencia del texto estudiado. Dicho párrafo es esencialmente descriptivo y "genuinamente lírico" según el decir de Neale-Silva. Este, incluso, señala su similitud con textos trílricos y se permite volcarlo en un lenguaje en verso. Por ser interesante vamos a transcribirlo.



Prosema

1. Jarales estadizos de julio;
viento amarrado a cada peciolo manco
del mucho grano que en él gravita.
Lujuria muerta sobre lomas onfaloideas.
2. de la sierra estival.
Espera. No ha de ser.
Otra vez cantemos.
¡Oh qué dulce sueño!

(Cf. Neale-Silva (1987: 117)).

En efecto, tal como afirma Neale-Silva, este texto así transcrito es similar en el tono y en el léxico a cualquiera de los muchos textos herméticos de *Trilce*, y como bien agrega el crítico chileno hay vocablos simbólicos con signo negativo (julio, viento, astas, manco, amarrar) y otros de signo positivo (lujuria, lomas onfaloideas y las frases finales “*Otra vez cantemos*”, etc.). El prosema funciona como una suerte de elemento contextualizador, porque en él se mencionan signos temporales (julio) y espaciales (sierra estival). Pero esta función está mediatizada por el tono lírico y coloquial que adquiere el fragmento y que no es propio de un relato tradicional, aunque en un texto vallejiano caben diversas posibilidades.

III.2.2.1.4.2. EL RELATO

Después del citado prosema se inicia el relato propiamente dicho, el cual fluye a través de un conjunto de secuencias que aluden a momentos significativos del viaje realizado por el



personaje-narrador, con el propósito de visitar la tumba de su madre.

Una primera secuencia está constituida por la referencia al transcurrir del viaje por parajes que el narrador reconoce y que están próximos a Santiago. Caracteriza, también a esta secuencia inicial la nostalgia que aquél se siente por su madre y que lo lleva a desear juntarse “hasta más allá de la muerte”. Esta nostalgia explica la vuelta al pasado que se produce, la cual alude a un viaje realizado muchos años atrás por los padres del narrador, y que éste conoce de oídas, viaje en el que la madre sufrió un accidente, del cual se recuperó en la víspera de la fiesta patronal. Este recuerdo también está teñido de tristeza, como casi toda la secuencia y se mantiene incluso hasta el final de ella cuando el narrador divisa la cercanía de Santiago y, en especial, el panteón o cementerio de dicho pueblo.

Una segunda secuencia engloba la llegada a la aldea y la permanencia en la casa familiar con la compañía del hermano mayor Angel. La presencia en el hogar aviva las remembranzas del narrador y así se evoca al famoso “poyo”, citado en algunos poemas. Ya en esta secuencia segunda ocurren algunos hechos fuera de lo normal, como por ejemplo la centella que irrumpe en la casa y que *“le vació las entrañas a la noche”*. Igualmente, el narrador manifiesta padecer errores de visión, pues luego de producida la centella, dejó de ver a su hermano, se sintió *“ausente de todos los sentidos y reducido tan sólo a pensamiento”*, y posteriormente volvió a ver a Angel y a los otros objetos de la casa. El narrador reflexiona sobre estos cambios en su capacidad



perceptiva y ensaya una explicación que también podría ser válida para “comprender” el sentido y extrañeza de los sucesos finales del relato. Dice, al respecto, aquel:

“Sin duda, pues, había yo sufrido una desviación en la vista, motivada por el golpetazo de luz del meteoro...” (1923: 42).

Una tercera secuencia comprende la continuación del viaje desde Santiago hasta la hacienda y en este tramo final acontecen los sucesos más desconcertantes. Un primer hecho inexplicable lo constituye la sangre en la cara del narrador que advierte la anciana de la posada en la que éste hace un alto en su recorrido. Por más que busca una explicación no la encuentra e incluso el solo “recuerdo de esa escarlata misteriosa...” lo lleva a tomar conciencia de la circunstancia de estar escribiendo a propósito de dicho percance y comprueba que el terror y alarma que sintió se tornan actuales. Además el clima de desasosiego aumenta con las pesadillas que tiene el narrador y en las que alternan las imágenes de su madre con las de Angel. Estas evocaciones están escritas en un tono lírico.

Indudablemente, los momentos más resaltantes de esta tercera secuencia ocurren a partir de la llegada a la hacienda. El primer elemento que anuncia la presencia de lo sobrenatural es una voz que llega desde “*esa mansión solitaria, enclavada en las quebradas más profundas de las selvas*”. Dicha voz provoca que el caballo en que cabalga el personaje narrador se encabrite y pretenda huir. Incluso esta voz llegó a sembrar pavor en la propia persona del narrador:



“ese timbre bucal vino a pararse en mis propios veintiséis años totales y me dejó de punta a la Eternidad.” (1923: 45).

En esta secuencia el narrador interrumpe la pura relación de los sucesos que está presenciando con estupor, para dirigirse al lector, con la finalidad de que éste tome conciencia de lo que le está siendo referido. Veamos uno de estos párrafos en las que el texto asume la segunda persona gramatical, para convocar la atención de quien lee el relato:

¡Meditad brevemente sobre este suceso increíble, rompedor de las leyes de la vida y la muerte, superador de toda posibilidad; palabra de esperanza y de fe entre el absurdo y el infinito, innegable desconexión de lugar y de tiempo; nebulosa que hace llorar a inarmónicas armonías incognoscibles! (1923: 45).

Después de esta suerte de invocación al lector para que éste crea lo que se le va a referir, el relato muestra la aparición del personaje de la madre, supuestamente fallecida dos años antes de los hechos que el narrador está contando. A partir de este momento la diégesis se concentra en la transcripción del diálogo que mantienen ambos personajes (madre e hijo), pero entre las intervenciones orales de una y de otro, el narrador intercala breves discursos dirigidos, sin duda, al lector.

Uno de dichos discursos es particularmente interesante porque recoge en términos reflexivos y especulativos la concepción vallejiana sobre la vida y la muerte y sobre el tiempo. Esta concepción está presente en muchos poemas posteriores al libro de 1923 y en síntesis señala que un “*trueque de destino*” puede



provocar que un ser muerto vuelva a nacer y otro viviente, de pronto envejezca y llegue a perecer.

Si es sorprendente para el narrador y el lector que reaparezca vivo un personaje a quien todas las evidencias daban por fallecido, más sorprendente es que este ser fallecido reaparezca afirmando su estupor ante su hijo vivo, pues ella lo daba por muerto, según aserción explícita. Tal comentario origina una mayor perplejidad en el narrador, pero esto no impide que la madre lo estreche entre sus brazos y el hijo siente que este abrazo se asemeja a los que le daba en todas sus llegadas y despedidas.

La iniciativa en la acción la tiene el personaje de la madre y aunque el narrador, concentrando sus fuerzas espirituales trata de afirmar la realidad de los hechos, emplazando a su misma madre, ésta mantiene hasta el final del relato su actitud de afirmar que es su hijo quien está muerto. La narración concluye con la negativa final del hijo, quien señala:

–Sí, te veo –respondí–, te palpo. Pero no creo. No puede suceder tanto imposible.
¡Y me reí con todas mis fuerzas!(1923: 48).

Sin duda, el narrador transmite una sensación de misterio y enigma. Pero cabe conjeturar que la visión imposible de su madre muerta es una especie de proyección de sus deseos de volver a juntarse con ella.



III.2.2.1.5. EL GÉNERO O LA ESPECIE DE *MADLVYLM*

Del análisis realizado podemos concluir, con mucha más facilidad que en el caso de los textos de la sección “*Cuneiformes*”, que este primero de “*Coro de vientos*” constituye un relato en el sentido más tradicional del término, aunque esta condición narrativa incluye una dimensión lírica presente a través del citado “prosema” analizado líneas atrás. Además esta calidad lírica que permite comparar al relato con poemas de *Trilce* se manifiesta, también, en el discurso del narrador y en las referencias de éste al lector para enfatizar la singularidad del suceso que relata.

En cuanto a la especie o modalidad específica del texto cabe conceptuarlo, como un relato realista, pero con elementos de narración fantástica. Esta doble tensión hace que *MADLVYLM* sea una pieza textual de difícil evaluación; incluso, señala Neale-Silva, no es muy pertinente su comparación con, por ejemplo, *Tr. LXV*, pues ambos textos apuntan a fines totalmente distintos, aunque es indudable que parten de una experiencia común. Igual ocurre con *Trilce LXI*. En cambio, los dos textos líricos sí constituyen unidades temáticas que pueden complementarse, porque desde el punto de vista de una mera cronología de los hechos, *Trilce LXV* anuncia la decisión del yo poético de viajar en el futuro (“*Madre, me voy mañana a Santiago*”) y *Trilce LXI* da cuenta de la presencia del yo poético ante la puerta de la casa familiar. En ambos textos la madre es ausencia física pero presencia amorosa inmarcesible. En cambio, en el relato la temporalidad es más



dilatada, precisamente por el carácter narrativo del texto y la madre es más concreción física –aunque inexplicable– que sentimiento lírico despojado de precariedades humanas.

En todo caso, nos parece pertinente la apreciación final de Neale-Silva, quien señala que “aun siendo una composición con obvios desajustes interiores, la pieza no deja de interesar también al lector moderno por contener un motivo central de gran vigencia: el anhelo de proyección y la imposibilidad de sobrepasar las vallas de la naturaleza humana!” (1987:135).

III.2.2.1.6. ALGUNOS TEMAS EN *MADLVYLM* (LA VIDA Y LA MUERTE, LA ORFANDAD, EL MISTERIO)

En sus proyecciones el relato analizado concentra algunos de los temas recurrentes de la escritura vallejana. El primero de ellos se refiere a la oposición: vida/muerte/ que siempre se ve como una totalidad trascendente que envuelve a la existencia humana. El propio título del relato alude a la importancia que el autor asigna a estas dos categorías ontológicas básicas.

En este texto, los elementos de la oposición se ven trascendidos por algo que está más allá de ellos. Y ese algo es el misterio, lo sobrenatural, lo trascendente, que se encarnan en la propia figura de la madre, la cual simboliza con su insólita presencia física la capacidad de superar lo irreversible, aunque esto genere la incredulidad de un narrador ambivalente.



En el nivel de los elementos figurativos, este texto reafirma la importancia y el simbolismo trascendente de la figura de la madre, de tanta importancia en la poesía y también en algunos de los textos de *Escalas*, aunque en la sección “*Coro de vientos*” sea uno de los pocos en que se recrea la figura materna. Empero, por la forma de manifestación del personaje en los tramos últimos de la secuencia final del relato, su imagen pierde su condición de ser amoroso y dulce para tornarse en una identidad preocupada en afirmar su existencia física y negar la de su hijo.

A su vez, éste se vuelve escéptico de lo que ve y aun de lo que palpa, porque llega a tocar “*su adorable cabecita encanecida*”, pero a pesar de esta evidencia incontrastable afirma que “*No puede suceder tanto imposible*”. Su actitud final es ambigua, porque como afirma Neale-Silva esa risa “con todas mis fuerzas” no se sabe si “Es afirmación del hombre lógico que vuelve por sus fueros racionales, o si es un indicio del derrumbe psíquico de un ser que ha perdido el dominio de sí mismo” (1987: 135).

III.2.2.2. ANÁLISIS DE *LIBERACIÓN (LIB)*

El texto “*LIB*” es el segundo de “*Coro de vientos*” y se ubica, como veremos, plenamente como un relato tradicional, aunque posee elementos no convencionales. En cuanto a su temática, es de destacar la coincidencia entre lo que se cuenta en *LIB* y en varios de los textos de “*Cuneiformes*”, como por ejemplo: *MNO*, *MDA Y ALF*. En todos ellos los sucesos evocados acontecen en el ámbito



de la prisión, aunque la diferencia reside en que en el personaje narrador –el principal de los dos que existen– ya no es presidiario, sino alguien que visita el penal por razones circunstanciales (vigilar el proceso de impresión de su libro en los Talleres de la Penitenciaría).

III.2.2.2.1. EL NARRADOR (PUNTO DE VISTA ESPACIAL)

Desde el punto de vista del narrador, *LIB* es un relato en primera persona, de principio a fin, aunque esta primera persona involucra a dos narradores que se van fusionando a lo largo de la narración hasta llegar a convertirse en prácticamente una sola voz narrativa con dos identidades humanas. El primer narrador, que se dirige al narratario, cuenta una anécdota que le ocurre un día antes de aquél en que evoca los hechos. Nos cuenta que estuvo “en los talleres tipográficos del Panóptico, a corregir unas pruebas de imprenta”.

Esta es la situación narrativa básica del relato y a partir de ella desarrollará la curiosa anécdota que nos recuerda a la de *MDA*, porque en ambos textos el narrador anuncia el deseo de referir lo que le ha contado su interlocutor. Se usa, pues en *LIB* la técnica del relato dentro del relato de modo curioso porque al final termina por abolirse la distancia que hay entre uno y otro relato y ambos terminan fusionados, del mismo modo que lo hacen los dos



personajes que comparten la experiencia de ser uno de ellos el narrador y el otro, el narratario.

Pero la anécdota que uno de ellos cuenta y el otro escucha para luego transmitirla al lector externo no se refiere ni a uno ni a otro de los dos personajes citados, sino a un tercer personaje que resulta ser una obsesión para ambos narradores. El primer narrador nos refiere a los lectores que en los ambientes de la penitenciaría conoció al jefe de los penitenciados, cuyo apellido es Solís y a quien califica de un ser bueno. A través de otro penitenciado, Lozano, se descubre que el primer narrador también ha estado preso en la cárcel de Trujillo y esta mención lleva a Solís a recordar el caso de otro presidiario, Palomino, cuya historia ofrece contar.

En realidad, *LIB* muestra el proceso paulatino de obcecación de dos personajes con respecto a uno tercero que es, precisamente, Palomino, a quien Solís presenta como “una víctima inocente de la mala organización de la justicia”. La versión que Solís ofrece al personaje que llega a la cárcel “a corregir unas pruebas de imprenta” alude al curso de empecinamiento que sufre el propio Palomino, obsesionado por la idea de que va a ser asesinado en la misma celda donde purga la pena por el delito que involuntariamente cometió.

De modo que se produce una suerte de “cadena” de sugestión porque Palomino obsesionado por la idea de su inminente e irreversible ajusticiamiento logra transmitir a Solís la misma obsesión y éste, a su vez, llega a compenetrarse tanto con el



presagio que se convierte en una especie de verdugo de Palomino, porque tortura a éste con el temor permanente de que va a ser eliminado en cualquier momento. El relato de Solís muestra este proceso de alucinación, pero lo singular es que el primer narrador también se contagia de la obstinación de Palomino y de Solís y comparte con este último el temor por la suerte final de Palomino, pese a que cuando le es referido el relato ya ha transcurrido un lapso considerable, lo cual no impide que al final del relato, ambos narradores Solís y el primero de ellos vean aparecer a un personaje que es el propio Palomino.

III.2.2.2. EL NARRADOR (PUNTO DE VISTA TEMPORAL)

En cuanto al punto de vista temporal, *LIB* utiliza la técnica de la narración subsecuente: el narrador relata los sucesos como ya verificados, aunque con el detalle de que esos sucesos han ocurrido el día anterior al momento en que se está dando cuenta escrita de ellos. Esto significa que el relator los tiene muy presentes, están frescos en su memoria. También es pertinente destacar que en realidad lo que ha acontecido es que el narrador personaje fue a la penitenciaría y allí le fue referido un relato del que él da cuenta un día después de haber escuchado la versión de Solís.

Pero aunque la narración en sí le haya sido transmitida recientemente con respecto al momento en que él la convierte en versión escrita, los hechos a que alude dicha narración abarcan una



temporalidad extensa, porque comprenden un lapso considerable de la vida de Palomino transcurrida en las celdas. Solís en el relato que le transmite a su interlocutor condensa hechos que han acontecido en un lapso extenso que puede abarcar varios años.

A su vez, el narrador principal se compenetra de la peripecia de Palomino y llega a hacerla suya del mismo modo que Solís. Ello explica que al final del relato dicho narrador emplee el presente para dar cuenta de la aparición de un personaje que parece ser el propio Palomino:

“Alguien avanza hacia nosotros, a través de la cerrada verja silente e inmóvil”.

También cabe distinguir en la dimensión temporal entre los hechos que se refieren al sufrimiento de Palomino, narrados por Solís pero “arreglados” por el narrador literario, y los hechos que ocurren en el momento en que se está produciendo la narración de los sucesos. Estos actos, que son mínimos, los registra el narrador principal, y a través de ellos se va generando la compenetración de éste con la suerte de Palomino, de modo que al finalizar *LIB* ya no es uno, sino dos los narradores comprometidos con la suerte de Palomino, y éste es el sentido de la última frase del relato, pues mediante ella se advierte que el personaje protagonista se ha convertido en alguien perceptible para ambos narradores. Por eso, el principal utiliza la primera persona del plural y dice “Alguien avanza hacia *nosotros...*”.



III.2.2.2.3. EL NIVEL DE REALIDAD

Dice Neale-Silva que en *LIB* se mezclan elementos de tres estéticas, la romántica, la realista y la vanguardista” (1987: 142). Creemos que esta apreciación es válida para intentar determinar el nivel de realidad predominante en el relato. Pensamos que en lo fundamental, este texto es realista, aunque dicho realismo está matizado con elementos de las otras estéticas citadas.

En efecto, por contraste con lo que acontece en el primer relato de “*Coro de vientos*”, aquí el punto de partida es realista y el final del texto también, aunque se insinúa un misterio (la identidad de quien se acerca a los dos narradores), que en todo caso parece ser producto de la alucinación compartida de estos dos personajes que llegaron a obsesionarse en extremo con la vida y peripecias de Palomino.

Sin embargo, este realismo contextualizado en los muros de la penitenciaría da cabida a una atmósfera en la que las alucinaciones invaden tanto al acosado Palomino, como a su protector y luego “torturador” Solís y esta actitud de empecinamiento en ciertas conductas que lindan con la locura se proyectan hasta el narrador principal, el cual termina pensando y viendo a Palomino pese a que el final de éste es un tanto misterioso (no se sabe si muere envenenado o sale de la prisión merced al indulto recibido).

El personaje Solís, víctima principal de un proceso de alucinación y narrador de las vicisitudes de Palomino y de sus propias obsesiones, alude al curso que siguió la fijación psicológica



sobre la suerte final de Palomino y refiere, incluso, visiones premonitorias forjadas durante el sueño y que ocasionaron una mayor alucinación en ambos presidiarios y finalmente en el propio narrador.

III.2.2.2.4. ESTRUCTURA DISCURSIVA

LIB contiene dos grandes secuencias discursivas, lo cual coincide con su condición de texto en el que se emplea la técnica del relato dentro del relato. Por ello mismo es pertinente reconocer la presencia de dos narradores, aunque el primero de ellos es el más importante desde el punto de vista de la estructura narrativa, mientras que el segundo (Solís) es el proveedor de la historia de Palomino que trasmite al primer narrador, comprometiendo a éste no sólo en el plano intrínseco de la diégesis, sino aun en el de la propia historia, porque el narrador principal concluye su relación viendo al propio personaje de la versión contada por Solís.

III.2.2.2.4.1. EL NARRADOR PRINCIPAL

El narrador principal inicia el desarrollo del texto refiriéndose al tiempo y al lugar donde le fue transmitido el relato que él nos entrega a los lectores. En este primer relato, son personajes el propio narrador principal, Solís, el dador del relato sobre Palomino; Lozano, un presidiario que también estuvo en la



cárcel de Trujillo, donde conoció al narrador principal, y el peón de éste, es decir aquél que compone la obra en proceso.

Este primer relato es breve, ágil, plenamente realista y objetivo y cumple la función de situar el lugar especial en el que se producirá la enunciación del relato acerca de Palomino. Predominan la narración concisa y el diálogo rápido, a través de los cuales no sólo nos enteramos del lugar en el que están los personajes, sino también escuchamos las reflexiones de Solís y del propio narrador principal acerca de la justicia. Ambos condenan “la mala organización de la justicia” y se lamentan de los infortunios que generan en quienes son víctimas de aquella. Es en esta primera secuencia que Solís hace el ofrecimiento a su interlocutor de referirle el caso de Palomino, un presidiario al que el narrador principal pudo conocer, pues éste, como él mismo lo afirma estuvo recluido “por incendio frustrado, robo y asonada”. Y aunque no es seguro que éste recuerde a Palomino, Solís de todos modos decide referir lo que le ocurrió a éste en Lima.

III.2.2.2.4.2. EL RELATO DE SOLÍS

Con la aceptación tácita de su interlocutor, Solís inicia la narración de las peripecias de Palomino en la cárcel, también en primera persona, pero por ser un relato dentro de otro mayor, el narrador de este último intercala sus comentarios acerca del lugar y de las circunstancias en que se produce el acto de enunciación, mientras Solís avanza morosamente con su relación.



En realidad, el relato, si bien ilustra sobre las dificultades que pasó Palomino luego de haberse convertido en asesino y de sufrir el acoso incesante de los deudos del occiso, dice más sobre el proceso de obsesión que también envolvió a Solís y que lo llevó a convertirse en un torturador, quizá peor que los familiares del propio asesinado. En efecto, Solís relata que él llegó a compenetrarse con la suerte de Palomino a extremos agobiantes para éste y le provocó una locura.

El relato de Solís, ambiguo en algunos aspectos referentes al destino final de Palomino, nos dice que el acosado personaje empezó a sentirse envenenado por el agua que le proporcionó el mismo Solís, el cual pese a la vigilancia que ejercía sobre su supuesto protegido no pudo darse cuenta de la desaparición súbita de Palomino, después de las escenas del hipotético envenenamiento sufrido. Al día siguiente de este hecho, el personaje había desaparecido y las versiones sobre las causas de esta desaparición eran contradictorias. Se señalaba que había sido envenenado, pero, por otro lado, se afirma que ya no estaba en el penal por haber sido indultado. El relato de Solís es tan obsesivo que el narrador principal insiste en saber qué ocurrió con Palomino, pero su interlocutor no acierta a darle una información concluyente sobre el paradero final del perseguido personaje, y sólo se lamenta de la ingratitud de su protegido, que no ha vuelto a visitar a quien lo cuidaba con celo extremo.

Con esta afirmación concluye prácticamente el relato sobre el personaje Palomino y los interlocutores vuelven a la actualidad del momento en que están conversando. Pero a lo largo del diálogo



ambos interlocutores se han ido obsesionando con la figura de Palomino y en la escena última del texto aparece en el lugar donde están hablando un personaje que parece ser el propio Palomino, quien habría vuelto para visitar a Solís. El relato concluye con una frase ambigua., pues describe la cercanía de un visitante que podría ser Palomino u otro, a quien Solís ve como su antiguo protegido:

“Alguien avanza hacia nosotros, a través de la cerrada reja silente e inmóvil”.

De este modo concluye *LIB*, con un final abierto, que se presta a diferentes interpretaciones en cuanto a la identidad de la persona a la que el narrador principal describe como a “alguien (que) avanza hacia nosotros”. Como hemos indicado, caben dos posibilidades: la primera es que sea, efectivamente, Palomino el que se acerca hasta el lugar donde se encuentran intercambiando impresiones Solís y el narrador principal; la segunda posibilidad es que se trate simplemente de otra persona cualquiera, a quien, sin embargo, Solís obsesionado por el recuerdo de su ex protegido saluda con la expresión amistosa de “¡Hola Palomino!...”.

III.2.2.2.5. EL GÉNERO O LA ESPECIE DE *LIB*

A partir del análisis de la estructura discursiva de *LIB* es factible apreciar que se ubica en el ámbito de un relato o cuento literario de esquema básicamente tradicional, aunque dentro de él se usa la técnica del relato dentro del relato, con la característica de



que al final ambos relatos, el del narrador principal y el de Solís, terminan fusionándose en uno solo. Neale-Silva también habla de la presencia de dos narradores, pero él les da denominaciones diferentes a las nuestras. Al primero de ellos, a quien nosotros llamamos “Narrador principal” él lo denomina “Narrador básico “fidedigno” Yo, y a Solís lo define como “Narrador no veraz” (Preso N° 1) Tú.

En cuanto a la relación entre ambos narradores y a la preeminencia de uno de ellos, Neale-Silva afirma que el narrador más importante es Solís: “Creemos...que el punto de vista lo determina el narrador no veraz, y que esta circunstancia es la que da significado al relato. Que ésta era la intención de Vallejo lo prueba el haber concentrado toda su atención en Solís a lo largo de los últimos párrafos” (1987: 138).

Si desde el punto de vista de su estructura narrativa *LIB* es un relato tradicional que emplea la técnica del relato dentro del relato, desde la perspectiva del nivel de realidad, es decir considerando la naturaleza del mundo representado plasmado en él y vistas las relaciones entre el narrador y el mundo narrado, cabría considerar a este texto de “*Coro de vientos*”, como un cuento realista, pero que en el proceso de evolución de la anécdota y dada la idiosincrasia del llamado “Narrador no veraz (SOLÍS)”, se transforma en uno de final fantástico, porque según Neale-Silva, otra vez, “(Solís) resulta ser un hombre trastornado, que llega a ver, en una visión sobrenatural, a su compañero de cárcel (Palomino) después de muerto. Pero aún más inesperado es que el narrador “fidedigno”, o



sea, el supuesto autor, dé a entender que él vio lo mismo” (1987: 139).

Estas últimas observaciones de Neale-Silva nos llevan a descubrir algunos puntos de contacto entre los dos primeros textos de “*Coro de vientos*”(LIB y MADLVYLM) en lo referente a la técnica que utilizan para rematar el relato. En efecto, en ambos relatos la escena final alude a aquello que los personajes. En el primero de los textos citados, Solís ve a Palomino, un personaje ya difunto, según puede colegirse de lo que anuncia el relato. Y en el segundo texto, el narrador ve a su madre, también fallecida. En ambos casos, pues nos encontramos frente a visiones sobrenaturales, y por tanto fantásticas, que contribuyen a otorgarles a los respectivos relatos un matiz de fantasía que desmiente o transforma el sentido realista inicial de las anécdotas.

Creemos que lo más notable desde la perspectiva del narrador es la capacidad de Vallejo de fusionar el punto de vista de dos narradores diferentes (uno fidedigno y el otro no veraz) en un solo, de modo que mientras en las secuencias iniciales del relato es apreciable la distancia y separación entre las dos temporalidades de los dos relatos, perceptible a través de las interferencias que realiza el narrador fidedigno o “principal” como lo hemos denominado, en la escena final las dos temporalidades se fusionan en una sola y el personaje Palomino que pertenecía a la instancia del pasado, se hace presente no sólo a Solís, que lo conoció y trató en dicho pasado, sino al propio “narrador fidedigno”, quien también ve al citado Palomino y comparte plenamente la visión sobrenatural que tiene Solís.



Mientras en las primeras secuencias al Narrador principal o “fidedigno” le interesaba mostrarse distinto y distante de Solís, “narrador no veraz”, en los tramos finales esa distancia se acorta y en la citada escena final se anula, porque ambos narradores ven al mismo sujeto que avanza hacia ellos. Solís lo llama simplemente Palomino, mientras que el narrador “fidedigno” lo denomina, de un modo más ambiguo, “alguien”. Pero, es indudable que él también asume que no puede ser otro que el ya citado Palomino. De modo que el lector ha presenciado, a través del relato analizado, el proceso por el cual dos narradores se han fusionado en uno solo y un cuento realista se ha convertido al final de su anécdota en un texto fantástico. Estas transformaciones son marcas del estilo narrativo de César Vallejo en esos años iniciales de la década del 20.

III.2.2.2.6. ALGUNOS TEMAS EN *LIB*

Dada la peculiar estructura narrativa del relato, la indagación de algunos temas claves tiene que hacerse, como señala Neale-Silva, a través de una dilucidación. “Debemos preguntarnos ahora –dice el crítico chileno– qué interesaba más al poeta, la personalidad del narrador no veraz (Solís), o la angustia del hombre obsesionado” (Palomino 1987: 138).

De acuerdo a una u otra opción es posible acercarnos a los temas que interesaban prioritariamente al narrador en este cuento. Según Neale-Silva, si el énfasis está centrado en la personalidad de



Solís, *LIB* tendría por propósito principal mostrar la locura de dicho personaje, el proceso por el cual se va desarrollando una obsesión excluyente que incluso envuelve o contagia al propio narrador principal, el cual al comienzo presencia como algo ajeno a él la preocupación excesiva que Solís había desarrollado por Palomino en el ámbito de la prisión. De este modo se muestra el aspecto enfermizo que exhibe la locura, porque termina destruyendo la tranquilidad precaria que sentía Palomino en la cárcel, quien sufre más con el acoso de su supuesto protector(Solís) que con las amenazas y atentados que le propinan sus reales enemigos. Como en otros relatos, el tema de las diferencias mentales de los personajes ocupa un lugar principal en *LIB* e implícitamente también está presente el tema de la justicia, porque el relato de Solís afirma la bondad básica de Palomino y la injusticia de su encarcelamiento, a causa de un asesinato que se vio obligado a cometer, en contra de su voluntad.

De otro lado, si el énfasis del narrador está ubicado, precisamente, en las desventuras de Palomino, el relato analizado constituiría, según Roberto Paoli, “una alegoría de la condición humana amenazada constante y oscuramente por el destino” (Cf. Neale-Silva, 1987:138). Pensamos que esta línea interpretativa no deja de tener importancia, porque el relato muestra reiterativamente el acoso de que es víctima Palomino y que, prácticamente, le impide vivir y lo lleva a una desesperación, la cual desencadena, a su vez, la locura de Solís. Ambos temas están, pues, relacionados, aunque como afirma Neale-Silva, y nosotros coincidimos con él, el asunto de la locura del llamado narrador no



veraz, parece ser el más relevante, porque incluso termina involucrando al propio narrador principal, quien comparte con Solís la obsesión por Palomino e incluso “ve” a éste regresar a la cárcel en la escena final del relato.

Otro tema que posee una relevancia destacable es el que se refiere a la oposición entre encarcelamiento y libertad, sugerido en el título mismo de relato. Este tema está presentado en forma paradójica y a través de elementos que muestran la absurda situación de los presos, pues mientras ellos sufren prisión como castigo por los delitos cometidos, en el ambiente del penal resuenan, una y otra vez, las notas del himno nacional. El propio Solís, a pesar de su locura, es consciente de esta situación, entona las letras del himno nacional “y ríe por fin con absurda alegría”.

En suma *LIB* es un relato cuyos temas tienen directa conexión con el ambiente en que ocurren los acontecimientos, es decir, la cárcel, pero a diferencia de los textos de *Cuneiformes* que muestran a un narrador recluido dentro de los muros de la prisión, en este texto el narrador es alguien que regresa circunstancialmente a los espacios de la prisión y toma contacto con otros reclusos, entre ellos Solís, quien, a su vez, le refiere la historia de otro personaje que también ha sido víctima de la injusticia y del acoso que sufren los hombre justos que purgan penas, a pesar de ser éticamente personas buenas. De ahí que el título del relato tenga un sentido irónico, porque indica que una de las pocas vías a través de las cuales se produce la liberación del ser humano es la locura.



III.2.2.3. ANÁLISIS DE *EL UNIGÉNITO (EL UNI)*

Es el tercer relato de *Coro de vientos* y participa plenamente de las características tan peculiares que distinguen a los de esta segunda sección de *Escalas*. En particular se asemeja a los dos anteriormente analizados por el contrapunto entre la realidad y ficción, por la *presencia* de personajes poseídos de similares formas de locura y porque remiten, de una forma y otra forma, a la oposición entre la vida y la muerte.

III.2.2.3.1. EL NARRADOR (PUNTO DE VISTA ESPACIAL)

A diferencia del relato anterior, en *EL UNI*, tenemos a un narrador único en primera persona, innominado, que relata las peripecias de un personaje a quien el propio narrador califica de loco, aunque ello no impide que exista entre ambos una amistad muy estrecha, circunstancia que le permite conocer las desventuras amorosas de este sujeto anormal llamado Marcos Lorenz y contarlas con amplia libertad.

Este narrador, a semejanza del de *LIB*, conversa con el citado co-protagonista de los sucesos, Marco Lorenz, y de él recoge las informaciones para dar cuenta del amor obsesivo que Lorenz siente por la señorita Nérida del Mar. Por estas versiones nos enteramos de que dicho amor dura diez años, con la particularidad de que el enamorado personaje recibe una escasa reciprocidad de la citada



señorita. Además, el romance concluye muy negativamente para Marcos porque Nérida se compromete con Walter Wolcot y planean casarse, proyecto que Marcos frustra de un modo inusitado, provocando la muerte de la inminente desposada y la suya propia. El narrador, que sobrevive a esta doble e inesperada tragedia ocurrida el día en que iba a consumarse la boda, redondea la culminación de la tragedia dando cuenta de un episodio que vivió, muchos años después, el único miembro sobreviviente del suceso, Walter Wolcot, quien en las calles de la ciudad se encontró con un niño; éste le ayudó a recoger su bastón y evocó en su mente recuerdos misteriosos que el propio relato no llega a esclarecer, pero que tendrían relación con la lejana tragedia de Marcos y Nérida el día de la frustrada boda, con lo cual se sugiere, y el título del relato corrobora esta conjetura, que este niño es el fruto de una relación insólita e increíble de ambos co-protagonistas de esta disparatada historia.

El narrador en primera persona tiene, pues, la categoría de testigo de los sucesos que vivieron Marcos y Nérida, aunque la versión de los hechos corresponde a la perspectiva del enamorado, porque era éste quien contaba sus desventuras al narrador. Pero una vez producida la muerte de ambos personajes y perdida la condición de testigo, concluye siempre la narración en esta persona, pero ya en calidad de observador fortuito de ciertos hechos que varios años después cierran, a criterio del narrador, el destino final de la trágica historia. Nos referimos a la escena que protagonizan Walter Wolcot y un misterioso niño (*¿El unigénito?*)



mucho tiempo después de la muerte de Marcos y Nérida sus hipotéticos padres.

Caracteriza a este narrador testigo el uso de una prosa barroca, recargada, oratoria y que cada cierto tramo de la escritura intercala frases a modo de comentario sobre el amor contrariado de Marcos. Dicha frase es: “*¡Viejo amor flamante siempre el suyo!*”. Esta prosa, por momentos hermética y retórica, nos recuerda a la escritura de *Trilce* por su constante referencia a la simbología de lo numérico.

III.2.2.3.2. EL NARRADOR (PUNTO DE VISTA TEMPORAL)

Desde el punto de vista temporal, cabe diferenciar entre una narración subsecuente, que es la que predomina en la mayor parte del relato, y una narración simultánea que se utiliza en la secuencia final del relato, como volveremos a señalar al tratar de la estructura discursiva del texto. La narración sucesiva nos permite conocer la historia de Marcos Lorenz y de Nérida del Mar, varios años después de ocurrida. El narrador es plenamente consciente de cómo el hecho pertenece al pasado y lo señala explícitamente:

“Sí. Conocí al hombre a quien luego aconteció mucho acontecimiento”.

En efecto, el relato es la narración de la azarosa vida de Marcos, a quien por la desventura que caracterizaba su vida se le llega a denominar José Matías. En realidad, los acontecimientos son muy limitados, salvo la escena insólita en que Marcos a causa



de un beso propinado algunos instantes antes de la boda provoca la muerte de su amada . *EL UNI* es ,sobre todo, la narración de la amistad de Marcos con el narrador, la cual se prolonga en el tiempo y permite que éste tenga acceso, a través del testimonio del propio enamorado, a lo que acontece finalmente con la relación entre ambos co-protagonistas. Así, llegamos a enterarnos de que Nérida se enamora y luego se compromete con otro pretendiente, Walter Wolcot, con quien planea casarse. La ceremonia es presenciada directamente por el narrador y así asistimos a esta disparatada boda que queda frustrada por la intervención insólita de Marcos, quien aprovechando de una súbita mirada de Nérida hacia él rompe su quietismo, se aproxima hacia el lugar donde se celebra el rito, y estampa “*un beso furioso en toda su boca virgen que entreabrióse como un surco...*” El corolario de esta extraña acción es el deceso sucesivo de Marcos y Nérida. Hasta esta secuencia se ha utilizado la narración subsecuente o sucesiva, es decir se ha contado un conjunto de insólitos hechos como si éstos hubieran ocurrido hace mucho tiempo.

Luego el relato incluye un hiato temporal que implica “algunos años” y da remate no menos insólito a *EL UNI* con despliegue de una narración simultánea, es decir, se narra como si se estuviera frente a la ocurrencia de los sucesos. Estos y el acto de contar se muestran en una misma coordenada temporal: en presente.

Es cierto, en una breve secuencia que igualmente recrea contados momentos, el narrador de modo explícito enlaza lo que había contado acerca de los dos personajes con lo que acontece a



continuación con otros dos personajes, de los cuales sólo uno, Walter Wolcot, ya había aparecido en el relato. En rápidas escenas el narrador cuenta el encuentro fortuito y fugaz entre Wolcot y “un niño fino y bello”, cuya acción se limita a alcanzar el bastón que se le cayó al primero en el momento en que bajó del ómnibus. Este gesto de cortesía del niño lleva a Wolcot a fijarse en él y a sufrir un sobresalto inexplicable que lo impele a tratar de hablar con el niño para averiguar su identidad. Empero todo el esfuerzo por establecer un diálogo termina en fracaso, el niño se aleja sin decir una palabra y Wolcot tiene que hacer lo mismo. Como se ha indicado, esta breve secuencia está contada en presente y, en el nivel de los sucesos, lo que el narrador sugiere es que el niño misterioso es hijo de Marcos y de Nérida. Esta hipotética e insólita inferencia la examinaremos en el siguiente rubro de análisis.

III.2.2.3.3. EL NIVEL DE REALIDAD

En cuanto al nivel de realidad, *EL UNI*, si bien tiene un punto de partida realista, en el proceso de la narración el relato adquiere connotaciones simbólicas o fantásticas que dificultan la adscripción del texto a una estética meramente realista. Refiriéndose a este polémico asunto, Neale-Silva considera que la configuración narrativa no está lograda, porque señala que “el autor se había propuesto transmitirnos, a través de su relato, algo más que una serie de sucesos”(1987:146). Según el crítico chileno “*EL UNI*” no interesa tanto como relato, sino como universo escrito



a través del cual se quiere significar algo acerca de los personajes o de la realidad, tal como los considera el narrador.

A propósito de este objetivo, Neale-Silva plantea que el relato pudo obedecer a cualquiera de estos tres fines: desde el punto de vista caracterológico, Vallejo habría querido contrastar dos personalidades (la de Marcos Lorenz con la de Walter Wolcot); desde una perspectiva poético-simbólica quiso “decirnos que el niño es algo así como un cupido doliente, o la concreción humana de una ilusión muerta” (1987: 147). Y en tercer lugar y desde un ángulo fantástico “*El unigénito* (es) una realidad diferente de la que conocen los mortales, y que nos hace pensar en la posibilidad de otro reino: el de las visiones”. Neale-Silva analiza la factibilidad de las tres opciones y llega a la conclusión de que ninguna de ellas está lograda, ninguna de ellas tiene un asidero en lo que el texto desarrolla en su plano narrativo. En consecuencia, *EL UNI* sería un texto fallido.

En suma, cabría considerar a este relato como un universo textual que parte de una concepción realista, pero que luego se transforma para tratar de lograr una dimensión simbólica o fantástica que no logra consolidarse por la dispersión, ambigüedad o gratuidad de algunos de los elementos que maneja en la composición del relato. Dentro de esta discusión, el punto neurálgico lo constituye la unión que el narrador realiza entre la historia de Marcos y Nérida y la de Walter Wolcot y el niño. Salvo la figura de Wolcot, no hay fundamentos explícitos en el relato que permitan articular una con otra historia como parte de un todo textual perfectamente justificable.



Concordamos con Neale-Silva cuando indica que “el título de la narración –“*El unigénito*”– acarrea la sugerencia de que el niño es hijo único, concebido en forma sobrenatural, tal como Cristo. Es lógico pensar, claro está, que es hijo espiritual de los amantes muertos, pero esta suposición no llega al lector fácilmente porque, en puridad, no hay en el cuento un contexto del cual se pueda derivar la interpretación que venimos discutiendo” (1987: 115). Concluye afirmando el crítico que esta asociación que trata de sugerir el narrador no apela a la imaginación sino al raciocinio, con lo cual el recurso falla.

Habría que terminar estableciendo que en cuanto al desenlace *EL UNI* concuerda con los dos primeros de “*Coro de vientos*”, porque en los tres relatos lo que ocurre al final es inesperado y va contra la lógica y el raciocinio; sugiere la irrupción de lo sobrenatural o de lo fantástico como instancias que justifican pero no explican la ocurrencia de hechos inusitados (la reaparición de la madre muerta, la de Palomino, al parecer también muerto y la del niño, supuesto hijo de una pareja muerta hace mucho tiempo atrás).

III.2.2.3.4. ESTRUCTURA DISCURSIVA

EL UNI se organiza en dos secuencias de dimensiones diferentes, cuyos límites ya han sido señalados en apartados anteriores del análisis. Para efectos de su examen las consideraremos como secuencias autónomas que forman parte del



relato total. También hemos adelantado que el nexo que une a una historia con la otra es un tanto forzado y no se justifica plenamente desde el punto de vista de la lógica interna del relato.

III.2.2.3.4.1. LA HISTORIA AMOROSA DE MARCOS Y NÉRIDA

Esta primera secuencia es la más extensa y está contada mediante la técnica de la narración subsecuente, es decir como hechos ocurridos en un pasado distante y que el narrador evoca para hacérselos conocer al lector. En dicha secuencia tenemos cuatro personajes de distinta importancia. Los protagónicos son, sin duda, Marcos Lorenz y Nérída del Mar, partícipes de una asimétrica relación amorosa, porque él ama a ella desde hace diez años y ella menosprecia este amor. Otros personajes son: el narrador en primera persona, testigo y amigo de Marcos y quien en parte cuenta de oídas y en parte por haber presenciado directamente el desenlace de ese frustrado romance. Walter Wolcot es un personaje fugaz, porque pese a ser el que consigue el amor de Nérída no disfruta casi nada del mismo: el día de la boda irrumpe Marcos y con su mortífero beso provoca su propia muerte y la de Nérída de modo que desde el punto de vista de su desenlace, este relato es de final infeliz: el objeto amoroso (Nérída) no es plenamente alcanzado ni por Lorenz ni por Wolcot. Así concluye esta primera secuencia que es la más extensa.



III.2.2.3.4.2. WOLCOT Y EL NIÑO MISTERIOSO

Transcribiremos el primer párrafo de esta segunda y breve secuencia para que se vea de qué modo el narrador se esfuerza en establecer un nexo entre la primera parte y esta última. *“Y hoy, corridos ya algunos años, desde que abandonaran el mundo aquellas dos almas, en esta dorada mañana de enero, un niño fino y bello acaba de detenerse en la esquina de Belén, un niño extrañamente hermoso y melancólico”*.

Se ve, pues, claramente la necesidad de la relación (genética?) entre *“aquellas dos almas”* y el *“niño fino y bello acaba de detenerse en la esquina de Belén, un niño extrañamente hermoso y melancólico”*. De este modo se justifica la aparición de este personaje al inicio de la segunda y final secuencia del relato. Con esta forma de presentarlo se sugiere que el niño es un “fruto” del amor de las dos almas. Pero como ya hemos indicado, no hubo tal amor entre Marcos y Nérida y por tanto parece fuera de toda lógica que se muestre al niño como el supuesto fruto de dicha relación.

Después de mostrar al niño y de mencionar a las dos almas, el narrador hace aparecer a Wolcot, el único personaje sobreviviente de la trágica historia referida. Y luego refiere el encuentro fortuito de ambos personajes y el descubrimiento que hace Wolcot de la singularidad del niño, lo cual lo lleva a buscar establecer un diálogo que no se produce. El infante no responde a ninguna de las pocas preguntas que se le hace y la última de ellas, (*“-¿Tus padres?”*) le provoca el llanto. Con esta reacción concluye el encuentro de los dos personajes y cada uno de ellos toma rumbos diferentes. Una



mosca negra, símbolo de la muerte o de la soledad, mortifica el rostro de Wolcot y éste “la espanta varias veces”. De este modo concluye el relato. El narrador no ha hecho explícita la utilización de la primera persona, pero es obvio que es el mismo de la primera secuencia, porque es el único que conoce la historia y el único que puede realizar la extraña unión de los dos momentos, distantes en el tiempo, de la historia total.

III.2.2.3.5. EL GÉNERO O LA ESPECIE DE *EL UNI*

El análisis realizado nos permite situar a *EL UNI* en los ámbitos propios de lo narrativo. En efecto, nos encontramos frente a un cuento que en su estructura narrativa no escapa de los lineamientos de un relato tradicional, con dos momentos separados en el tiempo, pero unidos por la visión omnisciente de un narrador que trata, además, de establecer una casualidad entre una y otra historia, de modo que el lector asuma que el niño “bello” y “melancólico” es fruto de la misteriosa relación de Marcos y Nérida.

Desde el punto de vista de la temática, *EL UNI* es un relato de corte romántico que recrea una historia sentimental entre personajes muy singulares, como son Marcos, Nérida e incluso Wolcot. Como hemos indicado, finalmente en esta anécdota amorosa ninguno de los amantes (Marcos y Wolcot) logra la posesión plena del objeto amoroso (Nérida). Pero lo más singular es que el relato plantea la existencia de un fruto de este amor, el



cual sería el niño que Wolcot encuentra en forma circunstancial en una de las calles de la ciudad. Sin embargo, el que pueda inferirse esta “verdad” no depende de la lógica del relato, sino de la voluntad del narrador de imponer esta conclusión, con lo cual *EL UNI* abandona su condición de relato realista y asume la de un texto narrativo con un final fantástico o sobrenatural, a la manera de los dos primeros relatos de “*Coro de vientos*”, como ya hemos señalado. Cabe agregar que en su concepción amorosa este cuento acusa una fuerte influencia del poemario *Trilce*, con su visión del amor como una realidad difícilmente alcanzable o absurda en muchas de sus dimensiones.

III.2.2.3.6. ALGUNOS TEMAS EN *EL UNI*

En este relato reaparecen viejas obsesiones temáticas de Vallejo. Entre ellas podemos indicar las siguientes: la *locura*, encarnada principalmente por el extravagante personaje Marcos Lorenz, verdadero protagonista de la anécdota y cuyo comportamiento no deja de ser insólito porque ama durante muchos años a Nérida, pero es incapaz de comunicar sus sentimientos a ella y sin embargo exige de ésta una fidelidad absoluta. También es absurda su pretensión de frustrar el enlace entre Nérida y Wolcot, porque lo que éste ha hecho es concretar aquello que Marcos era incapaz de plasmar: formalizar el amor que sentía. La locura es un mal que aqueja a todos aquellos personajes que viven la experiencia amorosa en los cuentos o poemas de



Vallejo. En este sentido, cabría señalar que el amor de Marcos hacia Nériida es absurdo.

El tema *amoroso* también es importante en el relato, pero está teñido por el de la locura, como ya hemos establecido. Con respecto a este segundo tema cabría concluir que se plantea su imposibilidad de realizarse, sea por incapacidad afectiva, como podría ser el caso de Marcos Lorenz, o por intervención del azar, como ocurre cuando el beso insólito de Marcos frustra la posibilidad de que Nériida y Wolcot culminen el compromiso sentimental que habían establecido.

Empero estas dos tentativas frustradas de relación amorosa producen un fruto, el niño bello y melancólico que surge al final del relato. Con la aparición del niño se infiere que el amor sí puede alcanzar la trascendencia, a pesar de que en el relato no existen indicios que autoricen a considerar al niño como un retoño de los dos personajes, porque salvo el inesperado beso no se dio ningún otro encuentro entre ambos. En todo caso la forma tan particular en que se quiere justificar la aparición del niño nos lleva a un rasgo característico de la concepción del mundo de Vallejo. En efecto, recordemos que en su novela corta *Fabla salvaje* el nacimiento del hijo de la pareja de los esposos campesinos trae consigo la muerte súbita del padre, Balta, quien en el momento del alumbramiento de su hijo se desbarranca del cerro en el que se encontraba⁸. De modo equivalente, si es que aceptamos el que Marcos y Nériida sean los padres del niño, se estaría planteando en un nivel latente que la

⁸ González Montes, Antonio (1993 b)



muerte de dichos padres es un requisito para que se produzca la llegada del hijo.

Un último tema, también recurrente en la narrativa de Vallejo, es el de la oposición entre la *vida* y la *muerte*, y que daría lugar a la emergencia de una realidad sobrenatural o fantástica que da un nuevo sentido a los acontecimientos que se han estado desarrollando en las respectivas anécdotas. En *EL UNI* pasamos de la vida de los personajes a la muerte inusitada de dos de ellos: Nérida y Marcos. El factor que provoca el deceso de ambos es un beso dado por el segundo de ellos. Pero ese beso, a la vez que genera la muerte de los dos, también, de modo inesperado, ocasiona la superación de la muerte mediante la aparición de este niño que pretende ser el fruto de una relación insólita. De manera que también aquí la muerte es superada mediante la irrupción de una realidad sobrenatural, que no deja de ser polémica y discutible..

III.2.2.4 ANÁLISIS DE LOS CAYNAS (L.CAY)

Este es el cuarto texto de la sección “*Coro de vientos*” y comparte con los otros muchas de las preocupaciones u obsesiones vallejianas, como tendremos ocasión de apreciar al proceder al análisis de los diferentes aspectos del relato.



III.2.2.4.1. EL NARRADOR (PUNTO DE VISTA ESPACIAL)

Desde el punto de vista narrativo, *L.CAY* presenta ciertas particularidades que lo asemejan a *Mirtho* en tanto ambos relatos se basan en el modelo de dos narradores en primera persona, aunque se perciben diferencias en el empleo de dicho modelo, porque mientras en el segundo de los textos nombrados los dos narradores aparecen casi al comienzo mismo de la narración, y el lector percibe esta situación, en el relato que analizaremos el segundo narrador surge casi al final de la historia y, en cierto sentido, se opone o niega al primero. Veamos cómo se instaura este sistema narrativo.

En efecto, si bien no al inicio mismo, a poco del comienzo de esta extraña historia, un narrador en primera persona refiere al lector que va a contar las peripecias de un personaje denominado Luis Urquizo, quien, por añadidura, tiene un cierto parentesco con el narrador. Mas si es cierto que, en gran parte, el relato gira alrededor de la vida de Urquizo, también es verdad que el texto refiere la vida del propio narrador, y haciendo un balance cabe decir que más importante resulta ser la tragedia de éste que la de su primo Urquizo.

En apretada síntesis, lo que nos cuenta el personaje narrador es la historia de la locura o de la regresión animal que ocurre en la aldea de Cayna, de la cual son oriundos Urquizo, su primo y sus respectivas familias. El primero en ser presentado como loco es Urquizo, de quien dice el narrador que veía las cosas al revés y que



lo trastocaba todo “a través de los cinco cristales ahumados de sus sentidos enfermos”. Pero la locura que ataca luego a los familiares de Urquizo es peor. Todos ellos sufren un extraño proceso de regresión: se creen monos y actúan como tales. El narrador tiene ocasión de comprobarlo cuando en una oportunidad, y en compañía de su madre, visita la casa de los Urquizo en Cayna y ambos constatan el curioso mal que aqueja a la madre de Urquizo y a los demás integrantes de la familia.

El narrador continúa con la narración de la tragedia y señala que muchos años después de lo ocurrido (23 exactamente), regresa él a su pueblo de Cayna porque había estado en Lima en razón de sus estudios. Pero también precisa que seis años antes de volver a su aldea había perdido toda comunicación con su propia familia. Y lo que observa al regresar es pavoroso para él: su familia también ha sido afectada por el mal regresivo: su padre y su madre se creen y actúan como simios. Al recorrer el pueblo entero el personaje narrador comprueba que la locura ha atacado a todos los pobladores y, en el colmo del absurdo, al volver a su casa su padre lo tilda a él de loco por creerse hombre y el resto de sus familiares en coro afirman: “*¡Está completamente loco!*” Aquí concluye el relato del personaje narrador, identificado como el primo de Urquizo, y como hemos podido apreciar por la sucinta versión, la tragedia de él y de su familia es tanto o mayor que la de su pariente Urquizo.

El texto presenta un vacío narrativo y luego de dicho vacío reaparece brevísimamente este narrador haciendo la siguiente



afirmación: “ *-Y aquí me tienen ustedes, loco-*”. E inmediatamente, a través de un comentario, se hace presente un segundo narrador, también en primera persona, quien se refiere al primer narrador como “ *el hombre que nos había hecho tan extraña narración*”. Este segundo narrador relata en una breve escena cómo dicho hombre es buscado por su enfermero y luego llevado a su celda y se le llama explícitamente: “ *el loco narrador de aquella historia, perdióse lomo a lomo con su enfermero que le guiaba por entre los verdes chopos del asilo.*” Este segundo y conciso relato nos informa acerca de la situación en la que se había producido la emisión de “aquella historia”. Todo indica que este relato se desarrolló en los ambientes de un asilo para dementes y que el denominado segundo narrador lo recogió allí y lo presentó del modo en que hemos tratado de explicarlo.

III.2.2.4.2. EL NARRADOR (PUNTO DE VISTA TEMPORAL)

Desde el punto de vista temporal *LCAY* no presenta mayor novedad en tanto está construido bajo el modelo de la narración subsecuente. Uno y otro narrador, tanto el primo de Luis Urquiza, como quien oye la historia de boca de éste último y nos refiere la situación actual del primer narrador en el asilo, dan cuenta de sucesos ocurridos hace mucho tiempo.

Sin duda los hechos más antiguos son los que ocurrieron en Cayna o los que el primo de Urquiza cree que acontecieron, porque



como se trata de un personaje demente podría ser que él ha ya imaginado toda esta extraña historia.

En todo caso, los narradores evocan o imaginan hechos que ya han ocurrido y que han generado situaciones que han cambiado, sobre todo, la condición del narrador principal, es decir del primo de Urquiza, porque cuando éste comienza el relato sólo Luis Urquiza puede ser calificado de loco. Al concluir la historia no sabemos qué ocurrió con este último personaje, en cambio su primo recibe el calificativo revelador de boca de su propio enfermero en el asilo. Y el segundo narrador cumple la función de ser el testigo de la situación en la que se encuentra el primo de Urquiza, y ante los ojos del lector el único narrador cuerdo es el último, es decir el que refiere la breve historia final desarrollada en el asilo, y donde momentos antes él había sido oyente atento de la larga y extraña anécdota que contó el primo de Urquiza acerca de este último y su familia, y luego sobre su propia familia y la del pueblo entero de Cayna, donde supuestamente habría ocurrido la extraña locura de los pobladores de creerse y monos y de condenar al primo de Urquiza por creerse humano. A su vez, el segundo narrador caracteriza al primero como demente u para ello hace evidente que la narración de la historia ha tenido como escenario el patio de un asilo para enfermos mentales. La presencia del enfermero guiando al imaginativo personaje “por entre los verdes chopos del asilo” confirma el carácter extravagante de este último.



III.2.2.4.3. EL NIVEL DE REALIDAD.

Es difícil determinar el nivel de realidad en este relato, pero dadas las características que presenta en cuanto a la situación misma en que se produce el acto de enunciación narrativa cabe considerar la existencia de un nivel realista de la realidad y dentro de este nivel se desarrolla un nivel fantástico constituido por el extenso relato del primo de Urquiza acerca de la locura individual y colectiva de los pobladores de Caynas.

Para distinguir la presencia y jerarquización de los niveles de realidad cambiaremos el orden en que aparecen las dos secuencias básicas del relato. La segunda secuencia es muy breve y en ella se hace explícito que lo que se ha venido narrando es la versión del primo de Urquiza, la cual concluye con el insólito calificativo que le hace su propio padre, acusándolo de loco por creerse hombre. Esta segunda secuencia comienza reproduciendo algunas palabras del citado pariente de Urquiza, a través de las cuales él mismo se presenta como loco y el segundo narrador califica de “extraña narración” lo que ha escuchado y además puntualiza que el lugar en el que se ha producido el relato sobre Cayna es un asilo, en el que un empleado informa al interlocutor o a los interlocutores que está llevando a su celda al autor de la tan extraña relación. Finalmente se califica de “loco narrador” a dicho autor.

Esto significa que la denominada segunda secuencia se instala en un explícito nivel realista, racional y de sensatez y por ello establece una diferencia entre el “loco narrador” y los demás



personajes: el empleado que conduce a su celda al “loco” y también el narrador que finalmente explica quién es el primo de Urquizo y dónde es que ocurrió la emisión y recepción de la “extraña historia”. El nivel realista indica, pues, que se ha producido una situación real en un lugar igualmente real: el asilo. Pero lo que caracteriza al asilo es que en este lugar se alojan seres humanos que sufren diferentes formas de demencia, la mayoría de las cuales supone una negación de la realidad y el establecimiento de “realidades” fantásticas e increíbles, como la que ha contado el referido primo de Urquizo.

El que la última secuencia haya establecido su nivel realista, implica que la primera gran secuencia, el relato del primo de Urquizo, se ubica en un nivel fantástico, aunque debemos advertir que dicho nivel se instala progresivamente y desde un comienzo del relato. El hecho de que los dos primeros personajes en aparecer (Luis Urquizo y su primo) sean locos y se califiquen entre sí de tales, determina que la historia se desarrolle por los cauces de la fantasía, y ésta se va ensanchando con cada una de las historias, la primera de las cuales se refiere a Luis y a su familia y la segunda de ellas al propio narrador, primo de Urquizo, a su familia y finalmente al pueblo entero de Cayna. Esto significaría que aunque el relato sea consistente desde el punto de vista meramente narrativo y muestre la competencia narrativa del relator, la historia en cuanto a su ocurrencia en sí se revela como fantástica, es decir, como una creación de la mente fabuladora e imaginativa del primo de Urquizo. Los lectores seguimos la historia con interés y hasta nos parece posible que haya ocurrido, pero el narrador de la última



secuencia nos devuelve al plano realista y nos notifica que quien ha referido toda la historia de Cayna es un “loco narrador”.

En suma, desde el punto de vista del nivel de realidad en *LCAY* hay dos niveles de realidad, uno realista y el otro fantástico, aunque en el plano de la composición el primero en aparecer es el fantástico y el que ubica a éste como tal es el nivel realista, último en aparecer. Y aquí habría una diferencia con los relatos anteriormente analizados, porque mientras en los tres primeros de “*Coro de vientos*” el nivel fantástico se impone o no es negado por el realista, en cambio en el cuarto relato lo fantástico es relativizado por la irrupción final del nivel realista y racional, que explicita la condición desequilibrada del narrador e indica que la narración se produjo en los ambientes de un asilo para dementes.

III.2.2.4.4. ESTRUCTURA DISCURSIVA

El análisis de los dos niveles de realidad en el relato nos permite postular la existencia de dos grandes secuencias que se corresponden con dichos niveles. Pero como estamos realizando la descripción de la estructura discursiva, los mencionaremos según el orden de aparición. Desde este punto de vista existen estas dos secuencias.



III.2.2.4.4.1. EL RELATO DEL PRIMO DE URQUIZO

Esta secuencia es la más extensa y la realiza un narrador innominado, que se identifica como primo de Urquizo, y por ello lo identificamos como tal. Cuando comienza su extraña historia parece que va a contarnos la vida de su primo, a quien califica de loco, y, en efecto, cumple su promesa de hacerlo, pero su relato no se agota en dicho personaje, sino que continúa con la de su propia vida y la de su familia, y, en cierto sentido, esta última historia es una ampliación e intensificación de lo que ocurrió con Urquizo y los suyos. Por ello, en esta primera gran secuencia puede observarse una estructura narrativa reiterativa, porque peripecias similares viven primero Urquizo y luego su primo, con respecto a sus respectivos padres y a los demás habitantes de Cayna, aunque también habría que advertir que en relación con Luis Urquizo el otro personaje más importante es su madre, mientras que en relación con el primo del anterior, el personaje más importante es su padre, situación poco frecuente, en general, en la narrativa de Vallejo.

Esta primera gran secuencia, que comenzó siendo el relato de la vida de Luis Urquizo y los suyos, concluye siendo la del primo y narrador, más la de los suyos, e incluso la de todos los pobladores de Cayna. Pero el gran protagonista es el mencionado narrador que es calificado por su propio padre como loco, por creerse humano, mientras todos los demás se creen monos.



III.2.2.4.4.2. EL RELATO DEL NARRADOR RACIONAL

Concluida la primera secuencia y luego de un vacío narrativo aparece otro narrador que se opone explícitamente al denominado “loco narrador” y califica de extraña a la relación de los hechos que acaba de escuchar de boca de quien se había identificado implícitamente como el primo de Urquizo. De simple oyente o escucha de “tan extraña narración” el narrador racional o cuerdo pasa a convertirse en juzgador de la conducta del citado primo de Urquizo. También recoge el saludo del empleado que lleva a su celda a éste último y, para finalizar ofrece una imagen conjunta del “loco” y de *su enfermero que le guiaba por entre los verdes chopos del asilo; mientras el mar lloraba amargamente y peleaban dos pájaros en el hombro jadeante de la tarde...*

Lo dicho por este último y fugaz narrador hace que cambie todo el sentido de lo narrado por el primo de Urquizo, porque las calificaciones relativas al hombre en sí como a la “extraña narración” llevan a inferir al lector que todo aquello que le ha sido referido puede ser fruto de la locura de un personaje que vive recluido en un asilo para enfermos mentales y que recibe la atención de un enfermero, el cual da a entender que el primo de Urquizo es un paciente que al atardecer es recluido en su celda. Por supuesto él mismo colabora en la tarea que cumple el enfermero y se deja conducir al lugar en el cual está recluido, su celda.



III.2.2.4.5. EL GÉNERO O LA ESPECIE DE *LCAY*

No es difícil ubicar a *LCAY* como un relato con una estructura y una anécdota consistentes, pero que luego son negadas en cuanto a su nivel de realidad, porque el segundo narrador al calificar al primero de “*loco narrador*” descalifica también la veracidad de lo que éste ha contado al catalogarlo de “*extraña narración*”. De modo que por estas razones podemos considerar a *LCAY* como un cuento fantástico, cuyos singulares sucesos son producto de la mente desquiciada del primo Urquizo. Precisamente el propio Urquizo es protagonista de gran parte del relato y su primo y narrador lo tipifica como loco, aunque admite que aquél también lo llamó loco. Podríamos decir que el narrador es consciente de su locura, lo cual no impide que refiera los extraños acontecimientos con toda la seriedad y dramatismo de alguien que efectivamente ha presenciado aquello que narra.

Pensamos que en este relato no son decisivos los hechos en sí, sino el que la versión sobre ellos llegue a través de una cadena que incluye a dos narradores. El primero de los cuales supuestamente, ha vivido los sucesos en calidad de testigo inicialmente y después como protagonista. Este narrador, al principio, eligió a Luis Urquizo como el protagonista de los hechos; posteriormente derivó el eje de los acontecimientos hacia sí mismo y se convirtió en el protagonista de los mismos hasta la secuencia en que es calificado, por su propia familia y otros pobladores de Cayna, como loco por el hecho de creerse hombre, mientras los primeros afirman ser monos y se comportan como tales. Inmediatamente después de



esta insólita situación y luego de un vacío narrativo que implica un cambio espacial y temporal en el relato, irrumpe la presencia del segundo narrador que transcribe lo dicho por el primero, respecto de su condición de loco y pone en evidencia que ha sido otro y no él –el segundo narrador- quien “*nos había hecho tan extraña narración*”.

El segundo narrador quiere marcar su distancia con respecto al primero y establecer que mientras éste es llamado loco por los demás y por sí mismo, él es sensato y cuerdo y únicamente se ha limitado a transcribir aquello que le ha sido referido. Pero el objetivo de marcar las diferencias entre ambos se acentúa con la información que proporciona el segundo narrador sobre el lugar donde se ha producido la emisión del relato. Ello ha ocurrido en un asilo para dementes, lo cual se corrobora con la referencia al enfermero que lleva a su celda al primo de Urquiza y con la mención explícita de que se encuentran en un asilo próximo al mar.

III.2.2.4.6. ALGUNOS TEMAS EN LCAY

El relato analizado expresa algunos temas que son preocupaciones constantes en la escritura vallejana, tanto en la narrativa como en la poesía y aun en su prosa ensayística y periodística. Neale-Silva ha señalado la presencia de algunos ejes temáticos básicos, entre los cuales están, por ejemplo, la oposición entre la locura y la cordura; el animal frente al ser humano, e incluso la referencia y una nueva estética, encarnada, nada menos,



que en la figura del personaje loco Luis Urquizo. Cf. Neale-Silva (1987: 154).

En cuanto a la oposición entre la locura y la cordura, podríamos decir que ella es fundamental en el relato. Literalmente, cabría considerar a *LCAY* como el relato de un loco, según se colige de lo que establece el segundo narrador enfáticamente, quien, a su vez, deja sentada su condición de cuerdo; lo cual no le impide interesarse por lo que cuenta un loco e incluso transcribirlo, con la mayor exactitud, para conocimiento de los lectores. Además, debemos inferir que este segundo narrador considera valiosa la historia en sí, y por eso la da a conocer. De otro lado, la oposición entre locura y sensatez se instala en la propia anécdota: el primo de Urquizo, narrador de la misma, se considera sensato mientras que a Urquizo lo cataloga como loco e incluso sigue el proceso de su locura. Igualmente percibe la locura de los familiares de su primo y hasta la de los habitantes de Cayna. Posteriormente, cuando los suyos contraen la demencia de creerse monos y de considerarlo a él loco por creerse humano, el primo de Urquizo se sigue aferrando a la idea de que él es sensato, mientras quienes lo rodean en Cayna han perdido la razón. Incluso es capaz de aceptar que lo tilden de demente y hasta se divierte con esta situación, como lo demuestra el hecho de que luego de referir el desenlace de la anécdota en Cayna en que lo califican de “completamente loco”, él dirigiéndose a quienes son, en ese momento, su auditorio les diga: “*–Y aquí me tienen ustedes, loco*”.

Este relato demuestra que la locura puede llevar al ser humano a asumir comportamientos muy extraños. Como ocurre



en esta narración, en la que, según la versión del primo de Luis Urquiza, los habitantes de un pueblo denominado Cayna sufrieron una extraña enfermedad que los llevó a creerse y actuar como monos. Este proceso inexplicable se dio gradualmente, primero afectó a Urquiza y a sus familiares y luego se extendió a la familia del narrador, incluidos su padre y madre, y terminó afectando al pueblo entero. Según testimonio de parte, sólo él, el narrador, no sufrió “*la obsesión zoológica regresiva*” y conservó su consciencia y comportamiento humanos, pese a que todos los habitantes de Cayna lo consideraran loco a él por creerse hombre. El relato permite, pues, examinar el tema de las relaciones entre lo humano y lo animal y mostrar, de manera ilustrativa, cuan fluctuantes y relativas son las fronteras entre el mundo del hombre y el del animal. Pero lo interesante, además, es que esta “*obsesión zoológica regresiva*” plantea también la cuestión de los orígenes de la especie humana, tema muy controvertido y en el cual la ciencia y la religión muestran posiciones irreconciliables. Este texto reabre la discusión sobre un asunto polémico y que se presta a las más diferentes interpretaciones. Adicionalmente el relato también propone la doble condición que posee el hombre: lo animal y lo humano, lo material y lo espiritual.

III.2.2.5. ANÁLISIS DE *MIRTHO (MIR)*

MIR es el penúltimo relato de la sección “*Coro de vientos*” y participa de muchas características temáticas, estructurales y



estilísticas de los otros textos. Existen, por ejemplo, varios puntos de contacto entre el narrador de *LCAY* y el de *MIR*. Ambos cuentan extrañas historias en las que han participado y convertidos luego en narradores las transcriben para conocimiento y solaz de los lectores. En este sentido, estos últimos son “narradores transcriptores”, pero uno y otro difieren entre sí por la credibilidad que le confieren a las historias que, supuestamente, les tocó escuchar. Veamos estos y otros aspectos a continuación.

III.2.2.5.1. EL NARRADOR (PUNTO DE VISTA ESPACIAL)

Un narrador en primera persona que no aparece inmediatamente en el relato es el que nos cuenta la extraña anécdota que, a su vez, se la refirió un día antes de la construcción escrita un personaje a quien llama “*un joven amigo mío*”. Este último pronuncia un monólogo encomiástico, pero hermético y a la vez extraño, sobre la mujer de la que está enamorado. Con este monólogo comienza el relato y después el narrador presenta a quien lo ha emitido, el cual, además ofrece contar una insólita anécdota protagonizada por él y por la mujer a la que él ama. El relato *MIR* es el cumplimiento de este ofrecimiento en el que hay dos sujetos: el que promete contar una historia y efectivamente la cuenta en calidad de protagonista porque él la ha vivido, y el que escucha aquella y la transcribe lo más fielmente posible, pero aclarando su calidad de simple narrador transcriptor.



Este último interviene explícitamente pocas veces como tal y sólo para marcar su diferencia con respecto al real protagonista de los hechos. Lo hace, por ejemplo, para aclarar que ha transcrito el monólogo de su joven amigo, después aparece dialogando con éste para dar inicio a la narración misma de los extraños hechos alrededor del personaje Mirtho. Dicha narración comprende gran parte del texto y, a través de ella, el joven protagonista aclara el enigma de por qué él afirma que su novia Mirtho es 2. Explicado el enigma desde sus inicios hasta la escena final en que se produce la discusión entre los dos enamorados y el sollozo “inconsolable” de quien supuestamente era Mirtho, el narrador cesa su relato y esto da lugar a que reaparezca el interlocutor en calidad de tal, y también como quien ha escuchado una versión y la ha transcrito para sus lectores. Pero lo curioso es que en el párrafo final del texto dicho interlocutor muestre que se ha dejado ganar por la misma creencia que su joven amigo, porque afirma que le pareció “*ver animarse a ambos lados del agitado mozo, dos idénticas formas fugitivas, elevarse suavemente por sobre la cabeza del amante, y luego confundirse en el alto ventanal y alejarse y deshacerse entre un rehílo telescópico de pestañas*”. En suma, el joven amigo ha logrado transferir a su interlocutor la idea de que efectivamente Mirtho tiene doble personalidad o que posee un doble que ha ocasionado la confusión de los amigos del joven, la de la propia muchacha y hasta la de los narradores.

De modo que también en *MIR* hay dos narradores en primera persona de una única historia. El primero supuestamente



la ha vivido en calidad de protagonista, al lado de su joven amada y ha llegado a la insólita conclusión de que ésta “es 2”, es decir posee una doble personalidad o un doble. El otro narrador actúa en calidad de transcriptor de una curiosa anécdota que le es referida, la cuenta en toda su extensión y con todas las vicisitudes de la misma, pero aunque marca su diferencia con su joven amigo, al final él también termina compartiendo la creencia de que “*Mirtho es 2*” y hasta afirma que ve “*dos idénticas formas fugitivas*” que estarían representando a las dos personalidades o a la condición doble de la joven.

III.2.2.5.2. EL NARRADOR (PUNTO DE VISTA TEMPORAL)

En cuanto a la temporalidad *MIR* utiliza la técnica de la narración subsecuente, es decir, el narrador cuenta hechos que ya ocurrieron, aunque dada la presencia de los dos narradores cabe diferenciar entre el momento a partir del cual acontece la historia y el que alude a las circunstancias en que se produce el relato de uno hacia el otro narrador. Con respecto a la anécdota de la joven pareja ella se inició, según datos del propio texto, hace 5 meses en la ciudad de Trujillo. Los 5 meses se computan con relación al momento en que se escribe la historia. Algunos sucesos tuvieron por escenario dicha ciudad, y posteriormente los protagonistas viven su accidentado romance en la ciudad de Lima y las últimas incidencias parecen ser muy recientes respecto al momento de la



escritura del texto. Esto se desprende de la afirmación del narrador transcriptor quien cuenta que en un día antes fue visitado por su amigo.

De modo que, mientras los sucesos tienen una antigüedad de 5 meses como máximo y se extienden prácticamente hasta la víspera en que son convertidos en una versión escrita, esta operación se realiza en un mismo día, aunque se deja constancia de haber tenido el día anterior a la redacción del texto dos reuniones con el informante de la historia. La primera se verificó en la tarde, en el curso de un paseo por el jirón de la Unión, durante el cual el protagonista pronuncia el ya citado monólogo y se confiesa a su amigo ser “orate de candor” y “orate de amor”. Estas últimas expresiones dejan intrigado al receptor de las mismas, pero en la noche de ese mismo día el joven vuelve a la casa de su amigo, sostiene con él un enigmático diálogo en el que sale a relucir la curiosa expresión de que “Mirtho, la amada mía es 2”, y a continuación le refiere la historia, anunciándole que, pese a su actual incredulidad, “ya verá la verdad de esta aseveración”.

El relato que revela el enigma de que “*Mirtho es 2*” también emplea, de principio a fin, la narración subsecuente porque refiere sucesos vividos por el joven personaje y su amada. La narración se concentra en aquellos episodios que permiten entender el sentido del enigmático aserto ya citado. Al respecto, puede advertirse que en el develamiento del misterio que rodea a Mirtho, el joven presenta, primero, el testimonio indirecto de quienes afirman que lo han visto con otra mujer que no es la joven. Posteriormente apela a testimonio más directos, como aquél que ocurre en el



teatro: él está o cree estar con Mirtho y un amigo suyo que también asiste a la función lo llama a un aparte para increparle por estar en compañía de otra mujer, que, además, se parece a Mirtho. Pero el joven se reafirma en su convicción de estar con su enamorada. Finalmente el propio joven comprueba las sospechas de sus amigos y hasta logra transmitir a su interlocutor la creencia de que, efectivamente, “Mirtho es 2”.

III.2.2.5.3. EL NIVEL DE REALIDAD

El relato analizado es interesante en relación con la oposición entre realidad y fantasía. Así como en *LCAY* un pueblo entero, supuestamente, cae en la locura de creerse mono, y cada uno de los habitantes actúa como tal y cataloga como loco al primo de Urquizo por afirmar su condición de hombre, en este cuento un grupo de personas cree ver un fenómeno que, en cambio, no es percibido por quien está más cerca de aquél. En efecto, primero un amigo y luego varios de los compañeros de bohemia de un joven que vive en Trujillo, creen ver a éste por las calles de esta ciudad no con Mirtho que es su enamorada oficial sino con otra muchacha parecida a ella. Le reprochan por esta infidelidad, pero el joven insiste en que él no sale con otra que no sea Mirtho. Esta diferencia de pareceres se acentúa y llega a su clímax cuando el propio enamorado estando supuestamente con Mirtho comprueba que no es ella, sino otra mujer, que se siente ofendida de que se le llame con un nombre que no es el suyo. Textualmente dice lo



siguiente: “-¿Qué Mirtho es esa? ¡Ah! Conque me eres infiel y amas a otra. Amas a otra mujer que se llama Mirtho. ¡Qué Tal! ¡Así pagas mi amor!”.

Con esta prueba el joven queda convencido de que, en efecto, “Mirtho es 2”, lo cual puede significar que ella tiene doble personalidad o que posee un doble y que el protagonista ha ignorado esta curiosa realidad hasta el momento en que por sí mismo comprueba la anomalía que sus amigos habían percibido y él no. Con este relato, el escritor Vallejo pone a prueba los límites del realismo y demuestra las dificultades de conocimiento que tenemos los seres humanos respecto de nosotros y de aquellos que están cerca o lejos de donde estamos ubicados. El cuento muestra, a través de varias escenas, el relativismo del acto perceptivo: unos ven, desde lejos, seres u objetos que otros, desde más cerca, son incapaces de ver. Pero siendo el relato, básicamente un cuestionamiento del realismo, en su desenlace se aproxima a la fantasía, porque el propio narrador transcriptor, es decir quien ha sido hasta ese momento sólo oyente se compenetra de las convicciones del joven y él también cree ver la doble identidad de Mirtho en esas “*idénticas formas fugitivas*” que percibe por encima de su informante. Dice Neale-Silva que este final fantástico se asemeja al de *MADLVYLM*, aunque también se parece a *LIB* porque informante y narrador básico terminan compenetrándose con la misma visión de la realidad y ven realidades que otros no ven.



III.2.2.5.4. ESTRUCTURA DISCURSIVA

En cuanto a su estructura discursiva el relato está constituido por algunas pocas unidades textuales a través de las cuales se desarrolla la insólita historia del personaje Mirtho. A semejanza de por lo menos dos relatos de la sección (el primero y el cuarto en orden de aparición) aquí también lo primero es lo que Neale-Silva llama un prosema, es decir, un texto lírico, muy hermético, con el estilo tríflico de esos años y a través del cual se hace un homenaje emotivo a la mujer que ama el joven y a la mujer en general. Este texto, según afirmación del narrador, corresponde al enamorado. Después del prosema el texto da curso al relato en el que aparecen los dos narradores, tanto el que identifica al autor del prosema, como el joven protagonista de la extraña historia con Mirtho. Esta secuencia es la más extensa y en ella se desarrolla la historia en sí de los dos enamorados, pero se habla brevemente de la amistad que existe entre los dos narradores, lo cual explica que el uno le cuente al otro y que éste la transcriba para conocimiento de los lectores. Esta segunda secuencia tiene una breve introducción en la que los dos interlocutores hablan del personaje controvertido, en especial de su enigmática identidad, “Mirtho es 2” y se produce el ofrecimiento de contar la historia. Enseguida toma la palabra el joven y la emplea para relatar los inicios, el desarrollo y la probable ruptura de la relación amorosa.

Finalmente existe una breve secuencia en la que el narrador transcriptor retoma el hilo del discurso para indicar que su informante se quedó en silencio, porque había concluido su versión



ofrecida. El impacto de ésta pese a su carácter insólito, ocasiona que este narrador se contagie de la condición extraña de Mirtho y afirme ver imágenes dobles que representarían a la propia joven. Con este comentario concluye el relato.

III.2.2.5.5. EL GÉNERO O LA ESPECIE DE *MIR*

MIR se ubica plenamente como un relato con una anécdota completa, aunque ésta tenga los visos de ser fantástica. Empero, dentro de la estructura propia del relato Vallejo incorpora elementos que pertenecen a los registros del texto lírico, como por ejemplo, el prosema con que se inicia el cuento. Además la flexibilidad de este género le permite emplear el recurso de los dos narradores, y con ello logra hacer más verosímil una extraña historia. Precisamente por estas razones cabe considerar a este texto como un relato fantástico, pero con una fantasía moderada, creíble.

III.2.2.5.6. ALGUNOS TEMAS EN *MIR*

MIR es un relato rico en temas de distinta proyección. Es indudable que el tema amoroso ocupa un lugar importante en tanto guía el desarrollo mismo de la anécdota: un joven vive una experiencia amorosa extraña, porque no sabe con certeza si su amada tiene una doble personalidad o en realidad ama a dos



mujeres distintas que son muy parecidas. De todos modos, en una u otra posibilidad, el amante sufre, se angustia y comunica esta desazón a su interlocutor. En relación con el tema amoroso figura también el de la mujer como un ser equiparable con Dios. Esta concepción es la del joven amante y se expresa en los prosemas que el narrador transcribe. Empero, esta manera de conceptuar a la amada que se refiere primero a Mirtho, concluye aludiendo a la mujer en general y es en este contexto en que se la compara con la Divinidad:

"¡Oh vientre de mujer donde Dios tiene su único hipogeo inescrutable, su sola tienda en que se abriga cuando baja, cuando sube al país del dolor, del placer y de las lágrimas. ¡A Dios sólo se le puede hallar en el vientre de la mujer!"

Es indudable que en este fragmento se resalta la capacidad procreadora de la mujer, simbolizada en el vientre, parte del cuerpo en que se gesta la vida de todo futuro ser humano. En ese sentido el amor es el camino por el que se llega a la fusión hombre-mujer y a la posibilidad de la procreación.

MIR en otro plano plantea, también, las limitaciones perceptivas y cognoscitivas del hombre con respecto al propio ser humano y al mundo en general. La anécdota muestra la dificultad de conocer a las personas con las que se convive. También sugiere la existencia de situaciones inverosímiles que podrían producirse en la realidad y que incluso llevan a que el narrador, aparentemente exento de las alucinaciones o confesiones de su joven confidente, termine aceptando y viendo imágenes que confirmarían el que "Mirtho sea 2" como afirma su amado. En este



sentido *MIR* concluye como *LIB* mostrando cómo dos personajes acaban compartiendo las mismas percepciones aunque éstas parezcan corresponder a la dimensión fantástica del universo.

III.2.2.6. ANÁLISIS DE CERA (CE)

III.2.2.6.1. EL NARRADOR (PUNTO DE VISTA ESPACIAL)

En *CE* al igual que en *MADLVYLM* nos encontramos con un único narrador de principio a fin, en primera persona, que cuenta ciertos sucesos en los que él ha participado, al comienzo como protagonista y luego como testigo, aunque casi el término del relato afirma no haber estado en el lugar en el que se realiza el desenlace de los acontecimientos.

Este narrador refiere sucesos propios de un mundo al que él pertenecía, el de la bohemia. Igual que los personajes de algunos otros relatos, en el curso de su narración incurre en la tendencia de pronunciar monólogos líricos y herméticos, que caen dentro de la categoría de prosemas, es decir de textos a través de los cuales se expresa una interioridad muy singular en sus vivencias y en su modo de verbalizarlas.

De otro lado, en *CE* la descripción de ambientes y de objetos es muy importante y minuciosa. El narrador se demora en la descripción de las calles que recorre, de los ambientes de juego (ginkén) y, en especial, de los objetos con los que se realiza el juego



de azar: los dados. Estos objetos asumen una significación especial, pues llegan a convertirse en símbolos del azar y del destino. En cuanto a los personajes en los que centra su interés el narrador habría que señalar que son tres los que concitan la atención. El primero es el propio narrador que en las primeras secuencias describe su recorrido por los ambientes en los que acostumbra jugar. Esta descripción está acompañada de momentos reflexivos en los que el personaje expresa su obsesión por el juego y otras preocupaciones afines.

Posteriormente el narrador se concentra en el seguimiento del personaje Chale, un jugador eximio e imbatible a quien aquél admira. Gran parte de *CE* gira alrededor de este jugador de origen asiático. Se le ve en su faceta de fabricante de 2 dados singulares y también en su desempeño mismo, ganando apuestas considerables. Incluso el narrador se solaza en la descripción de los movimientos del cuerpo y de la solemnidad que asume Chale en los instantes de juego. El narrador lo sigue en tanto es protagonista de los sucesos y lo ve triunfar, como también en sus percances de perdedor frente al desconocido. El último personaje en ser descrito y seguido es aquél a quien se llama “el recién llegado”, el cual causa pánico en todo y en especial en Chale que intuye el misterio y el poder de los que está investido el desconocido. El narrador lo sigue con detalle y da cuenta de cómo amenaza con su revolver y cómo hace llorar a Chale. En suma, este narrador en 1ª persona es, pues, primero protagonista y después testigo de sucesos singulares.



III.2.2.6.2. EL NARRADOR (PUNTO DE VISTA TEMPORAL)

También en su dimensión temporal *CE* maneja uniformemente la narración subsecuente: cuenta desde el futuro sucesos que corresponden a la época de bohemio del personaje. Dicha época está identificada con ciertas actividades (fumar, beber, juegos de azar) y con lugares determinados que él frecuenta (los barrios asiáticos de la ciudad) y que ahora evoca con nostalgia.

Aparte de la evocación de una atmósfera con estas características el narrador recrea con mucho detalle el accionar de Chale, personaje representativo del mundo del juego de azar. Lo sigue en varias oportunidades, la primera de ellas, en forma subrepticia cuando aquél elabora los datos con los que jugará y más tarde, en circunstancias en que el jugador hace gala de sus habilidades y gana considerables apuestas y también cuando la aparición del personaje desconocido causa pavor a Chale y éste rompe a llorar.

Todos estos sucesos evocados se realizaron durante algunos pocos días y se concentran en escenas desarrolladas en ambientes cerrados a los que concurren personajes identificados con el juego de azar. Como el narrador es uno de ellos, nos ofrece su testimonio puntual y detallado.



III.2.2.6.3. EL NIVEL DE REALIDAD

En relación con los demás relatos de “*Coro de vientos*” *CE* es más realista en cuanto a la verosimilitud de los acontecimientos evocados. Igual que en *EL UNI* y *MIR* el ambiente recreado tiene como referente a la ciudad de Lima, pero no el centro de la misma, con su exclusivo Jirón de la Unión, sino, como lo dice el propio narrador, los “barrios asiáticos”, un tanto marginales y en los que proliferan actividades propias de la bohemia intelectual a la que al parecer perteneció el personaje en la época de los sucesos evocados: los fumadores de opio, las casas de juego de azar.

De modo que en la recreación de los ambientes hay bastante realismo, como también en la de la mayoría de los acontecimientos que realizan los personajes de ese mundo: búsqueda de lugares donde fumar, apuestas en las casas de juego en las que impera un personaje, Chale, que si bien es también realista, no deja de ser misterioso y funge como una suerte de señor de ese mundo en el que el muestra su destreza y gana las apuestas más altas. Parte del misterio del personaje Chale es también su relación con los dados, a los que da forma, troquela y luego maneja con destreza en el momento del juego. Además se indica la procedencia étnica del jugador: es chino.

El realismo dominante de *CE* se ve relativizado en su parte final, cuando irrumpe un personaje mucho más misterioso que Chale. Nadie sabe de dónde procede y su presencia produce un pánico inmediato, incluso en el avezado Chale, que intuye la fuerza misteriosa que caracteriza al desconocido. Y esto se



confirma con el modo en que el asiático es humillado por el otro, que como personaje representa al destino o alguna otra fuerza superior que es capaz de someter a alguien tan autosuficiente como Chale. En esta secuencia final el realismo básico de la anécdota es enriquecido por la presencia de una atmósfera no exenta de misterio y de enigma. Además el narrador especula con la expresión ambigua de que cualquiera hubiera asegurado que él estaba allí cuando no era así.

III.2.2.6.4. ESTRUCTURA DISCURSIVA

En cuanto a su estructura discursiva, el texto es una totalidad constituida por algunas secuencias que muestran los momentos más significativos de la acción del relato. Nos parece que la segmentación realizada por Neale-Silva (1987: 178) es certera y por ello la tomamos en cuenta para analizar la dimensión sintagmática de *CE*.

- Una primera secuencia (*A*) nos sitúa frente a un narrador personaje que evoca su deambular por ciertas zonas de su ciudad en las que busca satisfacer su inclinación por fumar alguna droga. Como no puede hacerlo continúa su vagabundeo por aquellos lugares hasta llegar a una casa de juego que le es conocida: el ginkén de Chale, personaje que alcanza una gran importancia después. Así concluye esta primera secuencia que brinda una panorámica del universo



por el que se devuelve el narrador y como es habitual en los textos de la sección dicho personaje da curso a sus herméticas reflexiones a través de lo que Neale-Silva llama prosemas.

- La segunda secuencia (B) nos muestra al narrador deteniéndose para observar con atención al lugar y al personaje que concentrarán en adelante su interés: Chale, un jugador caracterizado como eximio y quien es presentado manipulando y moldeando 2 trozos de mármol hasta convertirlos en sendos dados. La tarea de plasmación de éstos parece un ritual y el narrador se esmera en describir una *“correlación... entre la clase de dados y las posibilidades dinámicas de las manos. Porque si no fuera necesaria esta concurrencia bilateral de elementos ¿para qué este chino hacía por sí mismo, los dados? Pues cualquier material rodante sería utilizable para el caso.. Pero no.”*

La *“procelosa jornada creadora, cincel en mano”* de Chale muestra a éste no sólo como un artesano hábil y meticulado, sino como un personaje singular que trata de imprimirle a los objetos un diseño determinado, que vaya en consonancia con los propósitos más radicales del personaje: ganar siempre en el juego.

- La tercera secuencia (C), muy breve, habla de un tiempo posterior al de aquella noche y corresponde al de algunas semanas durante las que se produjeron *“murmuraciones entre perdedores”* como señala Neale-Silva. Varios jugadores especulan sobre la extraña relación que parece existir entre



los famosos dados que el narrador vio construir y Chale que jugando con ellos resulta invencible y gana sumas fabulosas.

- La última secuencia (D) también se refiere a otro momento – una noche– en que el narrador decide visitar el lugar donde juega Chale. Esta secuencia es la más extensa y muestra con detalle “*el dominio completo que el citado personaje tiene sobre los dados que él mismo labró*” y la facilidad con que gana las diferentes apuestas. La sensación de invencibilidad que produce Chale es transmitida por el narrador mediante una prosa detallada que recrea intensamente a los dos personajes principales (Chale y su contendor), a los espectadores de juego y al propio narrador.

Esta secuencia exalta al máximo la fuerza de Chale para vencer a sus rivales y para realizarse plenamente como hombre que juega, pero también muestra la aparición de otro personaje enigmático que logra frenar la racha ganadora de Chale y lo somete a la humillación, de modo que el lector puede apreciar, a través de *CE* la máxima exaltación del poder de ese personaje y posteriormente su hundimiento por intervención de un contendor que representa un mayor poder y que determina la orfandad final de Chale, reducido a alguien que llora “*como un niño*”.



III.2.2.6.5. EL GÉNERO O LA ESPECIE DE *CE*

CE se ubica plenamente dentro del género del cuento y en el conjunto de textos de “*Coro de vientos*” es el que se apega más a dicho género, por su estructura narrativa, ambiente, acciones y personajes diseñados. Sin embargo, es un relato literario en el que son más importantes la creación de una atmósfera de misterio y la presencia de personajes que pertenecen al submundo de la bohemia citadina de la Lima de los años 20, según datos del propio texto. La acción, en cambio, es mínima.

Puede calificársele también como un cuento esencialmente realista en el que los elementos básicos o poéticos están reducidos a lo esencial. Empero, este realismo no elimina la presencia de una dimensión simbólica y misteriosa que envuelve a los personajes, a Chale y al “recién llegado” –y que los constituye con representantes de un orden regido por el azar o por el destino. Este orden determina el comportamiento de los personajes.

III.2.2.6.6. ALGUNOS TEMAS EN *CE*

Aunque la anécdota está ambientada en el mundo de la bohemia y del juego de azar en una ciudad con cierto nivel de modernización, cuyo referente es la Lima de los años 20, el relato desarrolla temas trascendentes, preocupaciones vitales del Vallejo escritor de esos años.



Entre esos temas podemos citar el del juego como una actitud esencial en la vida de los seres humanos. El hombre es también un ser lúdico y buena parte de su tiempo y de sus energías las emplea en prepararse, en participar y en experimentar las victorias y las derrotas que acarrea un juego, cualquiera que éste sea. Pero dentro de las actividades lúdicas los juegos de azar tienen un atractivo especial porque en ellos interviene, precisamente, lo incierto, la suerte que pueden traer felicidad o tristeza. Esta fascinación por el juego de azar se percibe en el narrador, en Chale, su contendor y en todos aquellos que merodean en este mundo.

A través de lo que el juego aporta a la agitada existencia humana surgen en *CE* otros temas como son el *éxito y el fracaso* que en este caso no dependen tanto del esfuerzo, como de lo aleatorio. Empero, en el relato uno de los personajes, Chale, trata de recurrir al mínimo el peso de lo incierto mediante un dominio de los elementos con los que se juega. Pero tal pretensión tiene un límite y en *CE* dicho límite está dado por la presencia de un personaje más poderoso que Chale y que viene a derrotar y a someter a este último. Con lo cual apreciamos que también la lucha contra uno mismo y contra los demás constituye otro de los temas de gravitación en el relato. En efecto, de principio a fin, vemos que los personajes se enfrentan consigo mismo, como por ejemplo, el narrador, o uno contra otros –Chale con sus contrincantes– o finalmente uno contra otro –Chale con el desconocido y en esa lucha uno vence y el otro es derrotado. Además, sabemos que los dados tienen para Vallejo ese simbolismo trascendente. Son objetos que están asociados con la divinidad



(recordemos el poema “*Los dados eternos*” del libro *Los Heraldos Negros*) porque son moldeados por ésta, pero son una imagen del mundo que rueda por el espacio y que en ese rodar se gasta y marcha a la muerte definitiva.. De modo que cuando el narrador de *CE* describe con minuciosidad y unción a Chale en el acto de labrar, de modelar y de jugar con los dados, toda esta actividad adquiere la categoría de un ritual cósmico y humano que conmueve a los lectores. La imagen fina de indefensión y de llanto de Chale mostrarán la fuerza de lo desconocido, de lo misterioso que liquidan cualquier pretensión de soberbia del ser humano.

III.3. ADDENDA

Con posterioridad a la edición de Couffon (1994) ya citada en esta tesis han aparecido dos ediciones, la de Ricardo González Vigil (1998) y una muy reciente, la de Ricardo Silva-Santisteban y Cecilia Moreano (1999).

Esta última ofrece un valioso *Prólogo* –“*La narrativa de César Vallejo*”–, una Historia del texto y criterios textuales de la edición y en la presentación de los textos mismos, ha tenido el acertado criterio de contraponer en páginas vecinas las versiones de 1923 (César Vallejo) y de 1994 (edición Couffon) de *Escalas*.

Esto permite constatar los cambios que Vallejo introdujo al revisar el libro de 1923 y corregir los textos de acuerdo a criterios nuevos de fecha no determinada (¿1930?). En general ,se constata que en esa pugna entre las dos tendencias que se nota en la prosa



del autor, la barroca y la directa vence la segunda y esta victoria se traduce en la gran cantidad de supresiones que Vallejo realiza. Cf. Zavaleta (1999).

Lo curioso es que, si nos referimos sólo a la segunda sección del libro, *Coro de vientos*, encontramos que han sido corregidos cinco de los seis que integran dicha sección; en especial *CE*, uno de los más aplaudidos por la crítica, ha sido ampliamente reducido y también los otros textos, con excepción de *EL UNI* que no es, precisamente, de los mejores del libro.

Al respecto, Zavaleta se pregunta “¿por qué no corrigió *El unigénito*? Nunca fue de los mejores textos, y necesitaba de algunos cambios; si renunció a tocarlo, tendría alguna poderosa razón o le gustaba realmente o no tuvo tiempo de pulirlo. ¿Quién puede decírnoslo?” (1999). Esto indica que la nueva edición, si bien es valiosa porque permite confrontar entre dos versiones muy diferentes podría no haber sido la definitiva para el autor. En todo caso, el manuscrito Couffon servirá para renovar el interés por el estudio de *Escalas*. Nuestro trabajo se ha centrado en la versión de 1923 y puede servir para efectuar un cotejo con la de 1999.



IV. CONCLUSIONES

1. Existe una interrelación temática, estructural y estilística entre los textos vallejianos –pertenecientes a los más diversos géneros y a diferentes épocas de creación- y los de *Escalas*.
2. Es pertinente, desde el punto de vista del análisis literario, practicar una lectura intertextual, que permita poner de manifiesto las ideas esenciales de la concepción humana y estética de Vallejo, la cual se expresa, constantemente, a través de textos que corresponden a distintos momentos de su evolución estética.
3. En el propio universo textual de *Escalas* es posible descubrir una visión estética flexible porque las dos secciones del libro, *Cuneiformes* y *Coro de vientos* agrupan a textos que responden a modelos escriturales diversos, lo cual no impide descubrir los nexos temáticos comunes.
4. Los textos que pertenecen a la primera sección, *Cuneiformes*, responden al modelo de lo que la crítica denomina *estampa*, especie escritural que tiene puntos de contacto con el *poema lírico* –en verso y en prosa– y aun con el *ensayo*. Estos textos muestran el acercamiento de Vallejo hacia la literatura vanguardista y experimental.



5. Los textos que pertenecen a la segunda sección, *Coro de vientos*, son versiones narrativas que caben dentro de los límites del relato o cuento tradicional, aunque poseen pasajes, que Neale-Silva denomina “prosemas”, afines en su estructura y estilo a las estampas de *Cuneiformes*.
6. En cuanto a su temática y nivel de realidad los relatos de *Coro de vientos* pueden ser tipificados como fantásticos, psicopatológicos o de misterio. Son testimonios de la huella que en Vallejo dejó la narrativa de Poe y la de algunos creadores modernistas.
7. La crítica literaria con respecto a *Escalas* ha pasado por tres etapas: una muy próxima a la aparición del libro y que da cuenta sumaria de los méritos de éste. La segunda, que subordina el análisis en función de un mejor conocimiento de la poesía y una tercera, que reivindica el derecho de *Escalas* a ser estudiada con autonomía y que descubre el valor del libro en el contexto peruano y latinoamericano.
8. *Escalas* es un libro importante en el proceso de la narrativa peruana y latinoamericana de la primera mitad de siglo XX, porque en él se aprecia el momento de transición que vive la literatura, con la coexistencia no siempre pacífica entre el modernismo en su fase final y el vanguardismo en su fase inicial.



V. BIBLIOGRAFÍA

V.1. OBRAS DE CÉSAR VALLEJO

V.1.1. NARRATIVA

- 1923 *Escalas*. Lima, Talleres Tipográficos de la Penitenciaría
- 1970 *Novelas y cuentos completos*. Edición de Georgette de Vallejo. Lima, F. Moncloa Editores. 2^a. ed.
- 1973-I *Contra el secreto profesional*. Edición de Georgette de Vallejo. Lima, Mosca Azul Editores.
- 1973-II *El arte y la revolución*. Lima, Mosca Azul Editores.
- 1992 *Escalas*. Edición de Ricardo González Vigil. Lima, Editora Perú (Diario *La Tercera*). Tomo 9.
- 1994 *Escalas melografiadas*. Edición de Claude Couffon. Arequipa, Universidad de San Agustín.
- 1998 *Novelas y cuentos completos*. Edición de Ricardo González Vigil Lima, Ediciones Copé.
- 1999 *Narrativa completa*. Edición de Ricardo Silva-Santisteban y Cecilia Moreano. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.

V.1.2. POESÍA

- 1991 *Obras completas. Tomo I. Obra poética*. Edición Crítica de Ricardo González Vigil. Lima, Banco de Crédito del Perú.



V.I.3. PERIODISMO

1984-1985 *Crónicas*. Prólogo, cronología, recopilación y notas de Enrique Ballón Aguirre. México, Universidad Nacional Autónoma. 2 tomos.

1987 *Desde Europa. Crónicas y artículos (1923-1938)*. Recopilación, prólogo, notas de Jorge Puccinelli. Lima, Ediciones Fuente de Cultura Peruana.

V.2. SOBRE CÉSAR VALLEJO

BALLÓN AGUIRRE, Enrique

1974 *Vallejo como paradigma (Un caso especial de escritura)*. Lima, Instituto Nacional de Cultura. 1984-1985 César Vallejo, *Crónicas*. Prólogo, cronología, recopilación y notas de ...

BARTHES, Roland

1970 "Introducción al análisis estructural de los relatos" en *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.

BARRERA, Trinidad

1988 "Escalas melografiadas o la lucidez vallejana" en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, Abril-Mayo. Homenaje a C.V. Vol. I, pp. 454-455.



BENDEZÚ, Edmundo

1992 *La novela peruana*. Lima, Editorial Lumen.

CASTAÑEDA, Esther

1994 "Estereotipos y relaciones de género en *Escalas melografiadas* y *Fabla salvaje*" en: *Vallejo/ su tiempo y su obra*. Tomo I. Lima, Universidad de Lima.

CISNEROS, Luis Jaime

1993 "Una lanza por Vallejo *chroniqueur*" en *Intensidad y altura de Cesar Vallejo*. Lima, Fondo Editorial, Pontificia Universidad Católica del Perú.

CORNEJO POLAR, Antonio

1967 "Novelas y cuentos completos de César Vallejo" en *Amaru* N° 3, Julio-Setiembre.

1980 *La novela indigenista*. Lima, Lasontay.

1994 *Escribir en el aire*. Lima, Latinoamericana Editores.

CORNEJO POLAR, Jorge

1995 "Panorama actual de la poesía peruana. Un reto a la historia de la crítica literaria nacional", en *La casa de Cartón de Oxy*, Lima, Invierno-Primavera.



COUFFON, Claude

- 1998 "*Una versión inédita de Escalas*", en *César Vallejo. La escritura y lo real. Cincuentenario de Vallejo*. Madrid, Ediciones de la Torre, pp. 39-44.

COYNÉ, André

- 1967 "*A propósito de Novelas y cuentos de César Vallejo*", en *Visión del Perú*, N° 2, Agosto, Lima.

- 1968 *César Vallejo*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.

DÍAZ CABALLERO, Jesús *et al.*

- 1990 "*El Perú crítico: utopía y realidad*" en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año XVI, N° 31-32, pp. 171-218.

ESLAVA, Jorge

- 1994 "*Paco Yunque*" y "*El Vencedor*". *La infancia y el Colegio recuperados*. En *Lienzo*, Lima, N° 15, Junio, pp. 303-326.

ESCAJADILLO, Tomas G.

- 1995 *La narrativa indigenista actual*. Lima, Amaru Editores.



ESCOBAR, Alberto

1956 *La narración en el Perú*. Lima, Letras Peruanas.

1996 *En pocas palabras...* Lima, Instituto de Estudios Peruanos.

ESPEJO ASTURRIZAGA, Juan

1988 *César Vallejo. Itinerario del hombre, 1892-1923*. Lima, Seglusa.

FERRARI, Américo

1989 "Las ediciones de la poesía de Vallejo" en *César Vallejo. La escritura y lo real. Cincuentenario de Vallejo*. Madrid, Ediciones de la Torre, pp. 29-38

FISHER, Jeffrey Charles

1991 *The prose fiction of César Vallejo and Vicente Huidobro*. The Ohio State University.

FORGUES, Roland

1978 "Para una lectura de "Paco Yunque". En *Lexis*, Vol. II. N° 2, Diciembre, pp. 223-239.



FUENTES, Víctor

- 1988 "La literatura proletaria de Vallejo en el contexto revolucionario de Rusia (1930-1932)" en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, N° N° 454-457. Vol. I, pp. 401-413.

GONZÁLEZ MONTES, Antonio

- 1993a "La narrativa de César Vallejo" en: Ricardo González Vigil (Editor), *Intensidad y altura de César Vallejo*, Lima, Fondo Editorial, Pontificia Universidad Católica.

- 1993b "El indigenismo en la narrativa de César Vallejo". Lima, IIH-FLCH UNMSM

- 1994 "El amor en la narrativa de Vallejo", en *Vallejo. Su tiempo y su obra*. Lima, Universidad de Lima.

- 1996 "La crítica literaria peruana ante el año 2000" en *Alma Mater*, Revista de Investigación de la UNMSM, Lima, N° 2.

GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo

- 1988 *Leamos juntos a Vallejo. Tomo I. Los heraldos negros y otros poemas juveniles*. Lima, Banco Central de Reserva.

- 1990 *El cuento peruano. 1920-1941*. Lima, Ediciones Copé.

- 1991 *César Vallejo, Obras completas. Tomo I. Obra poética*. Edición crítica de... Lima, Banco de Crédito del Perú



1992-1 "*Trayectoria de César Vallejo*", en César Vallejo, *Obras completas*,
Lima, Editora Perú (Diario *La Tercera*).

1992-7 "*Prólogo*" a *El tungsteno* en César Vallejo, *Op. cit.*

1992-8 "*Prólogo*" a *Contra el secreto profesional* en César Vallejo, *Op. cit.*

1992-9 "*Prólogo*" a *Escalas* en César Vallejo, *Op. cit.*

1992-10 "*Prólogo*" a *Fabla salvaje* en César Vallejo, *Op. cit.*

1993 *Intensidad y altura de César Vallejo*. Lima, Fondo Editorial, Pontificia
Universidad Católica del Perú.

1994 "*Escalas corregidas de César Vallejo*" en Suplemento dominical de *El
Comercio*, 31 de julio

1995 *César Vallejo*. Lima, Editorial Brasa.

GUZMÁN Ch., Jorge

1990 *Contra el secreto profesional /Lectura mestiza de César Vallejo*,
Santiago de Chile, Editorial Universitaria.

HOPKINS, Eduardo

1993 "*Análisis de La piedra cansada de César Vallejo*" en *Intensidad y
altura de César Vallejo*. Lima, Fondo Editorial, Pontificia Universidad
Católica del Perú.



KISHIMOTO, Jorge

1994 "Introducción" a "Narrativa peruana de Vanguardia" en *Documentos de Literatura* 2/3. Trimestres Abril-Diciembre.

KÖNING, Irmtrud

1995 "Ficción narrativa y discurso poético en Escalas melografiadas de César Vallejo" en: *Vallejo. Su tiempo y su obra*. Lima, Universidad de Lima.

KYUNG BUM, Kim

1991 *El narrador Vallejo: alienación y solidaridad*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú. Tesis de Maestría.

LEIVA ARANÍBAR, María Luisa

1995 Reseña a *Intensidad y altura de César Vallejo*, en *Lexis*, Vol. XIX, N° 1, pp. 244-249.

MARIÁTEGUI, José Carlos

1978 *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima, Editorial Amauta.



MATTALÍA, Sonia

1988 "Escalas melografiadas: Vallejo y el vanguardismo narrativo" en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, N° 454-457, Vol. I, pp. 329-343.

MIRÓ QUESADA, Aurelio

1992 *César Vallejo en El Comercio*. Lima, Edición de El Comercio.

MONGUIÓ, Luis

1960 *César Vallejo. Vida y obra*. Lima, Editora Perú Nuevo.

MONTIEL, Edgar

1988 "La prosa matinal de un poeta" en *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 454-455, 456-457. Homenaje a César Vallejo. Abril-Mayo. Vol. I.

NEALE-SILVA, Eduardo

1987 *César Vallejo, cuentista. Escrutinio de un múltiple intento de innovación*. Barcelona, Salvat Editores.

NÚÑEZ, Estuardo

1963 *Cuentos*. Lima, Ediciones el Sol.



1984 "César Vallejo y los viajes" en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año X, N° 20, Lima, 2º semestre.

ORREGO, Antenor

1988 *Mi encuentro con César Vallejo*. Lima, Tercer Mundo Editores.

ORRILLO, Winston

1997 *César Vallejo. Los géneros periodísticos*. Lima, Editorial San Marcos.

OVIEDO, José Miguel

1993 "Contextos de Los heraldos negros" en *Vallejo. Su tiempo y su obra*. Lima, Universidad de Lima.

PAOLI, Roberto

1969 "Vallejo Prosista en los años de Trilce" en *Visión del Perú*, N° 4. Homenaje Internacional a César Vallejo

PUCCINELLI, Jorge

1987 "Prólogo" en César Vallejo, *Desde Europa. Crónicas y artículos (1923-1938)*. Recopilación, prólogo, notas y documentación.... Lima, Ediciones Fuente de Cultura Peruana.



RODRIGUEZ REA, Miguel Angel

1983 "El cuento peruano contemporáneo. Índice bibliográfico. I. 1900-1930"
en *Lexis*, Lima, Vol. II, pp. 287-309.

SHAW, Donald

1981 *Nueva narrativa hispanoamericana*, Madrid, Ediciones Cátedra.

SICARD, Alain

1988 "El doble en la obra de César Vallejo" en *César Vallejo. La escritura y lo real. Cincuentenario de Vallejo*. Madrid, Ediciones de la Torre.

SILVA TUESTA, Max

1994 "Tipo de Vallejistas" en *Vallejo. Su tiempo y su obra*. Tomo I. Lima, Universidad de Lima.

SOBREVILLA, David

1994 *César Vallejo. Poeta nacional y universal y otros trabajos vallejianos*.
Lima, Amaru Editores.

1995 *Introducción bibliográfica a César Vallejo*. Lima, Amaru Editores.



SPELUCÍN, Alcides

1931 "*Trayectoria literaria de César Vallejo*" en *Presente*, N° 3, Lima, 2° semestre.

TORO MONTALVO, César

1995 "*Los vallejistas. Panorama sobre los estudios de Vallejo*" en *Vallejo. Su tiempo y su obra*. Tomo I. Lima, Universidad de Lima.

VALLEJO, Georgette de

1973 "*Nota prologal*" a *Contra el secreto profesional*. Lima, Mosca Azul Editores.

1978 *Vallejo. Allá ellos, allá ellos, allá ellos allá ellos*. Lima, Editorial Delvac.

VARGAS LLOSA, Mario

1996 *Cartas a un novelista*. Barcelona, Ariel.

ZAVALETA, Carlos Eduardo

1988 "*La prosa de César Vallejo*" *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid, N° 456-457. Junio-Julio.

1989 "*La prosa artística de Vallejo*", en *Fénix*, Revista de la Biblioteca Nacional, N° 34-35.



1996a "La prosa artística de César Vallejo" en *El Comercio*, 15 de setiembre, C1.

1996b *La novela poética en el Perú*. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

1997 *El gozo de las letras (ensayos y artículos)*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.

1999 "El manuscrito Couffon", *El Peruano*, 11 de noviembre.



