

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 *Los heraldos negros* (1918) y de *Trilce* (1922), y dos meses antes que *Fabla Salvaje* (1923).

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 e 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.

La edición de *Novelas y cuentos completos* (1967: la edición; 1970: 2ª edición)

En más de una parte de este trabajo hemos destacado la trascendencia de la edición de *Novelas y cuentos completos*- NYCC. En lo que respecta a *Escalas*, sólo cabe 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 consabidas del libro y los 12 textos están presentados en el mismo orden de la edición de 1923. Una escueta “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* (N°1, enero 1967, Lima), mientras estaba en prensa la edición citada. En cuanto al valor más destacable de este volumen es el de haber reuni-

¹ En: Kim Kyung Bum (1990).

do, 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.

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 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 profun-

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

damente 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 UNSA 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 UNSA, 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.

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 íntegra 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 indis-

pensable 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 de 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. 19-128) 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. 129-221)” 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 de 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, ésta es la parte más valiosa de dicho volumen y nosotros trabajaremos 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.

Análisis de *Cuneiformes*

Análisis de *Muro Noroeste* (MNO)

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 es “el personaje más importante de todas las novelas (sin ninguna excepción) y del que, en cierta forma, dependen todos los demás⁵. 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.

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

⁵ Mario Vargas Llosa (2997: 62).

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 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 estatus, en relación con los sucesos, según sea un simple testigo o personaje secundario de los hechos o un personaje principal, protagonista o coprotagonista 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 coprotagonista 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 encuen-

tra, 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.

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 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 trascripción 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, apa-

rece 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.

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 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

⁶ Mario Vargas Llosa (1997: 108).

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.

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.

⁷ Mario Vargas Llosa (1997: 109).

Estructura discursiva

A continuación, trataremos de dar cuenta de la estructura discursiva global de *MNO*, es decir, del texto como unidad lingüístico-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:

EL RELATO INICIAL

Después del título, el primer fragmento que acabamos de transcribir en el apartado “El narrador (punto de vista espacial)” 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. Apréciase, 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 crecientes 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.

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 del humano 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.

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 inge-

rencia 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).

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. 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.

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 de 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 ser humano sometido a una arbitrariedad absoluta.

Análisis de *Muro Antártico* (MA)

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, quiebra las coordenadas espaciales, temporales y causales que habitualmente existen en un texto narrativo.

Adicionalmente, este narrador-personaje es coprotagonista de los sucesos que evoca, aunque éstos 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 coprotagonista 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, siem-

pre 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.

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 *muje* en mis cinco sentidos y en mi corazón; y que, por fin *aflye*, como corriente eléctrica, a las puntas... (1923: 11).

Asimismo 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 *abramos* en todos los crisoles. *Deja* que nos *lavemos* en todos 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 coprotagonista “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.

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. 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 incestuoso” 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”⁸.

En suma, en *MA* el narrador, salvo pequeñas pero significativas digresiones realistas, se sitúa en un nivel de realidad fantástico y tam-

⁸ Roberto Paoli (1969: 10).

bién 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 recuerdos del camino que las cubre y, cegándolas, tergiversa tus 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.

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.

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! Dirígete 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 manteo 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”⁹.

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 retoma 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...”.

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.

⁹ Roberto Paoli (1969: 10).

Deja que nos abrasemos 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).

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 recuerdos del camino que las cubre y, cegándolas, tergiversa tus sesgos sustanciales. Y sube más 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.

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 ésta su primera secuencia 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”¹⁰.

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.

¹⁰ Eduardo Neale-Silva (1987: 70).

La concepción amoroso-erótica 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 citado¹¹, 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 aceptación 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

¹¹ Antonio González Montes (1994: 264).

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.

Análisis de *Muro Este* (ME)

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.

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:

Esperaos. No atino ahora cómo empezar. Esperaos. Ya.
Apuntad aquí, donde apoyo la yema del dedo más largo de mi zurda. No retrocedáis, no tengáis 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 cómo 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 me quema. De pronto la sed aciagamente *ensahara* mi garganta y me *devora* las entrañas... (1923: 17).

Hemos destacado 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 cons-

tancia 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 cuánto duran los sonidos descritos por el narrador personaje.

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”¹². 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*”, “*cuenda*” 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

¹² Eduardo Neale-Silva (1987: 77).

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 óvoo, como de la mano de una cáscara de huevo. Tal siempre está asomado, y no puede trasponer 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 óvoo, 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”¹³.

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*

¹³ Eduardo Neale-Silva (1987: 79).

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 trilcicos. Éste es el sentido del entero bien, de *Tr. XXVII*, y de los dialectos enteros, de *Tr. LXXII*".

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 vanguardis-

¹⁴ *Ibíd.* (1987: 80).

ta 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.

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* de la sección *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, 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.

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. Éste da cuenta del fracaso de la ejecución y deja constancia de su supervivencia ante el escribano.

LA SECUENCIA INTERNA

La denominada secuencia interna es la más extensa y se inicia inmediatamente después de producido el disparo. Esta secuencia instaaura una dimensión interior, pues recrea una temporalidad puramente psicológica, que ya hemos explicado en acápite 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 na-

rrativo 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.

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 1922 y 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.

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.

Análisis de *Muro Dobleancho* (MDA)

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 los 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 este 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 poética¹⁵, la estrategia discursiva combina recursos propios de esos tres modos de composición literaria, pero es indudable que lo más relevante es la dimensión narrativa.

El texto comienza, como hemos señalado, con la primera persona narrativa, que corresponde a la del narrador y anuncia a sus lec-

¹⁵ Eduardo Neale-Silva compara este texto con *Trilce* XVII (1987: 91).

tores 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 en los hechos mismos. Apreciemos 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 reseca 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 del discolo perso-

naje 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.

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: 21).

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*”.

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 constan 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 inerte 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, los 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 preexiste a la valoración del narrador éste añade otra, la de “asesino», con el agregado de que esta responsabilidad sólo la conoce dicho narrador, y éste 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 parte de una concepción personal y singular de lo que es la responsabilidad penal.

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 entre 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*”.

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 coexisten, 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 al 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.

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 a punto 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 este 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 explicita la crítica del narrador a la administración de justicia.

Análisis de ALFÉIZAR (ALF)

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 equivalentes: “*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 autocontemplarse, 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 intertextual 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.

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).

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 desayu-

no 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 añora 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.

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.

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 determi-

nante 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 (“*aque-llos 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.

La orfandad del narrador y la recuperación del pasado familiar

ALF, en realidad, forma parte de esa considerable masa textual vallejiana 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 liber-

tad, 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”¹⁶. 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.

¹⁶ Trinidad Barrera (1988: 321).

Análisis de *Muro Occidental (MO)*

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 brevedad 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 miniestampa, 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”¹⁷.

¹⁷ Eduardo Neale-Silva (1987: 101).

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.

Análisis de *Más Allá de la Vida y la Muerte (MADLVYLM)*

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, coprotagonista 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 lírico 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, coprotagonista 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 coprotagonismo con su madre, quien según testimonio del propio narrador no está muerta sino viva. Los hechos que aquélla 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. Él 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 coprotagonista 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.

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*¹⁸.

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

¹⁸ James Higgins (1989: 63), entre otros, realiza un análisis de *Trilce LXV*, conectable con el texto que estamos examinando.

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”¹⁹.

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

¹⁹ Eduardo Neale-Silva (1987: 113).

ofrece una imagen ilustrativa de su perplejidad: “Y me reí con todas mis fuerzas!”.

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 vallejanos.

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. Éste, incluso, señala su similitud con textos trópicos 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
5. onfaloideas.
de la sierra estival.
Espera. No ha de ser.
Otra vez cantemos.
¡Oh qué dulce sueño!²⁰

²⁰ Eduardo 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 vallejiño caben diversas posibilidades.

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 siente por su madre y que lo lleva a desear juntarse “hasta más allá de la muerte”. Esta nostalgia explica la vuelta al pasado a través de la cual se recuerda 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 An-

gel. La presencia en el hogar aviva las memorias 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, aquél:

“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 vallejana 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.

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!”²¹.

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 to-

²¹ Eduardo Neale-Silva (1987: 135).

talidad 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 incontestable 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).

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 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).

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”.

Ésta es la situación narrativa básica del relato y a partir de ella desenvolverá 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 concluyen 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 como

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 caso 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.

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*...”.

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.

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 transmite 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.

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 aquel 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 aquélla. 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.

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!...”.

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 transtornado, 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 dicen ver. 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, perceptibles 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.

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)”²².

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 nocivo 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 lla-

²² Eduardo Neale-Silva (1987: 138).

mado 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 hombres 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.

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 pre-

sencia 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.

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 coprotagonista 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 coprotagonistas 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.

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 coprotagonistas. Así, llegamos a enterarnos de que Nérida se enamora y 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 al 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. Éstos y el acto de contar se muestran en una misma coordenada temporal: el 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.

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”²³. 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 ocurren-

²³ Eduardo Neale-Silva (1987: 115).

cia 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).

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 nexos 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.

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.

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*” (1923: 81).

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.

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 causalidad 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.

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 Nérida 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 la imposibilidad de su realización, 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 Nérida 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 encontraba²⁴. De modo equivalente, si es que

²⁴ Antonio González Montes (1993 b).

aceptamos el que Marcos y Nérida sean los padres del niño, se estaría planteando en un nivel latente que la 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 otorga 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.

Análisis de *Los Caynas* (LCAY)

Éste 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.

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 si-

tuación, 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 existencia 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 escuchó allí y lo presentó del modo en que hemos tratado de explicarlo.

El narrador (punto de vista temporal)

Desde el punto de vista temporal, *LCA Y* no presenta mayor novedad en tanto está construido bajo el modelo de la narración subsecuente. Uno y otro narrador, tanto el primo de Luis Urquizo, como quien oye la historia de boca de este 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 Urquizo cree que acontecieron porque

como se trata de un personaje demente podría ser que él haya 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 Urquizo, porque cuando éste comienza el relato sólo Luis Urquizo 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 Urquizo, 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 Urquizo 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 monos y de condenar al primo de Urquizo por creerse humano. A su vez, el segundo narrador caracteriza al primero como demente y 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.

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 uno fantástico, constituido por el extenso relato del pri-

mo de Urquizo acerca de la locura individual y colectiva de los pobladores de Cayna.

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 Urquizo, 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 Urquizo, 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 uno 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, 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.

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.

EL RELATO DEL PRIMO DE URQUIZO

Esta secuencia es la más extensa y la realiza un narrador innominado, que se presenta 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.

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 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 recibe 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.

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 de 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 Urquizo y con la mención explícita de que se encuentran en un asilo próximo al mar.

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 a la cordura; el animal frente al ser humano, e incluso la referencia a una nueva estética, encarnada, nada menos, que en la figura del personaje loco Luis Urquizo²⁵.

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

²⁵ Eduardo Neale-Silva (1987: 154).

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, cuán 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 espiritual²⁶.

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

²⁶ Valdría la pena confrontar LCAY con aquel poema que empieza así: “Tengo un miedo terrible de ser un animal”. Cf. César Vallejo (1991. Sección V).

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.

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 aquélla 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 supuestamen-

te 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 joven²⁷.

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 diferen-

²⁷ Este detalle final muestra las semejanzas existentes entre “Mirtho” y “Liberación”. Ambos ilustran el caso de identificación total de un narrador con el personaje y la historia que le son dados a conocer por otro narrador-personaje.

ciar 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 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 del día 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 presen-

ta, primero, el testimonio indirecto de quienes afirman que lo han visto a él con otra mujer que no es la joven. Posteriormente, apela a testimonios más directos, como aquel 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”.

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 Urquiza 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!” (1923: 112).

Con esta prueba el joven queda convencido de que, en efecto, “Mirtho es 2”, lo cual puede significar que ella tiene doble persona-

lidad 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.

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 trágico 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 pro-

tagonista 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.

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.

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!” (1923: 104).

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 procreación²⁸.

MIR en otro plano plantea, también, las limitaciones perceptivas y cognitivas 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

²⁸ Véase nuestro análisis de “Mirtho”. Antonio González Montes (1994).

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.

Análisis de *Cera* (CE)

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 al 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 todos 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 primera persona es, pues, primero protagonista y después testigo de sucesos singulares.

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, per-

sonaje 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.

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 fumaderos 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 él 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 Chale²⁹. 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.

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 esta sección dicho personaje da curso a sus herméticas reflexiones a través de lo que Neale-Silva llama prosemas.

²⁹ En este contexto habría que recordar las diferencias culturales entre lo asiático y lo “blanco” propuestas por Irmtrud König (1994).

– 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.*” (1923: 119).

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*”.

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 como representantes de un orden regido por el azar o por el destino. Este orden determina el comportamiento de los personajes.

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 moderniza-

ción, 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 un 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 defi-

nitiva. 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 final de indefensión y de llanto de Chale mostrará la fuerza de lo desconocido, de lo misterioso que liquida cualquier pretensión de soberbia del ser humano.

III.3. ADDENDA

Con posterioridad a la edición de Couffon (1994) citada en estas páginas, han aparecido dos ediciones, la de Ricardo González Vigil (1998) y 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 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 realiza³⁰.

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

³⁰ Cf. Carlos Eduardo Zavaleta (1999).

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.