Escalas melografiadas o la lucidez vallejiana

Pero tú
estarás,
César
de verdad.
De pie
sonriendo,
puro hasta
el silencio.

V. Aleixandre

A fines del mes de febrero de 1923, César Vallejo llevó los originales de su libro *Escalas melografiadas* a los talleres de la Penitenciaría de Lima —el mismo lugar donde se había compuesto un año antes *Trilce*—. A mediados de marzo —según la información de J. Espejo Asturrizaga— recibía las primeras muestras de su edición, con una tirada de 200 ejemplares. Meses después, el 17 de junio de 1923, embarcaba para Europa. Se cerraba así la etapa peruana del escritor con un saldo de cuatro libros publicados, dos en verso, *Los heraldos negros* (1918) y *Trilce* (1922), y dos en prosa, *Escalas* y *Fabla salvaje,*[1] novela corta que vio la luz en mayo del mismo año que el anterior.

Pese a las múltiples conexiones que *Escalas* muestra con *Trilce,* no fue la acogida de la crítica tan desoladora como lo fuera con su anterior libro. *Variedades* (31 de marzo de 1923) y *Claridad* (primera quincena de mayo de 1923) se hacen eco, respectivamente, de su alumbramiento, con mayor entusiasmo la segunda: «Contra todos los cánones de la ortodoxia literaria, rompiendo con la inmóvil actitud prosternada de nuestros profesionales del Arte, César Vallejo crea ya una obra de maravillosa originalidad henchida de valores eternos».[2]

Con posterioridad el olvido de los críticos ha sido muy evidente. No hay más que ojear las bibliografías, ya nutridas, pero en visible crecimiento siempre, en torno a la obra del poeta peruano, para apreciar el palpable silencio que se ha cernido sobre este libro y, en general, sobre toda la prosa vallejiana, considerada hija menor de su gran poesía. Los estudios y análisis de su obra poética crecen desmesuradamente aclarando o insistiendo, acotando o volviendo a parcelar, los más oscuros recovecos de su pensamiento; mientras que la prosa se despacha en breves líneas apresuradas que repiten, con frecuencia, un superficial análisis de sus partes o se limitan a recomendar su estu-

[1] *«En el mes de mayo Pedro Barrantes Castro, que había empezado a publicar «La Novela Peruana», breves novelas de autores nacionales, en publicaciones quincenales ilustradas, solicitó a Vallejo su colaboración para el número nueve de su serie. César le entregó el original de* Fabla salvaje. *Por ella recibió como derechos de autor la suma de cincuenta soles» (J. Espejo Asturrizaga,* César Vallejo. Itinerario del hombre, *Lima, Juan Mejía Baca, 1965, p. 128).*

[2] Ibídem, *pp. 128-129.*

Con Abraham Valdelomar y Julio Gamboa, en Lima (1918)

dio: «No hemos examinado, teniendo en cuenta los límites que nos hemos propuesto, la prosa de Vallejo, escrita en parte en 1923 [...], en parte en 1931. Por mucho que sea considerada la obra menor, y como tal desdeñada por los críticos (salvo Monguió que le dedica algunas páginas), es de desear que las futuras investigaciones se extiendan a ella; allí se podrán ciertamente rastrear elementos precisos para profundizar en la espiritualidad y el estilo de Vallejo, y para iluminar mejor la obra mayor».[3] La cita es de Meo Zilio, pero la idea se repite en otros investigadores.[4] Monguió, Coyné, Espejo Asturrizaga, Abril, Larrea, citan *Escalas* en sus respectivos estudios, dedicándole una ligera atención comparada a la que le dedican al resto de su poesía; otros estudiosos la pasan por alto (Escobar, Franco, Flores). Quizá sea Roberto Paoli en «Vallejo prosista en los años de *Trilce*», el que se ha detenido un poco más en rastrear esta etapa, matizando que «las prosas de Vallejo constituyen —aun prescindiendo de su valor autónomo— un necesario sector auxiliar de comparación y exégesis de los motivos y formas de su poesía».[5]

El libro que nos ocupa está formado por dos partes: «Cuneiformes» y «Coro de vientos».[6] La primera sección comprende seis prosas poéticas que oscilan entre el adelgazamiento poético de «Muro occidental» que cierra la sección, y la narración novelada de la historia personal de su compañero de prisión en «Muro dobleancho» (que se nos antoja un temprano eco de algunos relatos borgianos de cuchillo), pasando por la prosa poética de «Muro este», en la mejor línea del hermetismo de algunos poemas trílcicos. La segunda sección está constituida por seis breves cuentos conectados a su vez, por el lenguaje, el estilo y los temas a la primera parte, como tendremos ocasión de ver. En total, doce piezas, cuya titulación genérica no es, a nuestro entender, arbitraria.

Está claro que el título del libro tiene connotaciones modernistas. La alusión a la música, a través del cultismo «melografía», es evidente. La importancia de la música, del ritmo, en sus páginas, salta a la vista. Pero ¿qué entiende por «música» Vallejo? Su pensamiento está ya lejos de la «música modernista». En sus notas *Contra el secreto profesional* encontramos la siguiente afirmación: «La música viene del reloj. La música, como arte, nació en el momento en que el hombre se dio cuenta, por la vez primera de la existencia del tiempo, digo, de la marcha de las cosas, del movimiento universal ¡Uno! ¡Dos!... Y la escala nació».[7] Creo que la clave del título está en estas palabras que nos conectan con el paso del tiempo, aún más acuciante, si cabe, en la cárcel,[8]

[3] *G. Meo Zilio, «Perfil de Vallejo», en* Homenaje Internacional a César Vallejo, *Lima, «Visión del Perú», n.º 4, julio 1969, p. 28.*

[4] *Jorge Campos al analizar* El Tungsteno *se queja de lo mismo.* Cfr. *«Relectura de* El Tungsteno», Insula, *n.º 386-387, enero-febrero 1979, p. 21.*

[5] *En* Homenaje..., ob. cit., *p. 9.*

[6] *Utilizamos la edición de* Novelas y cuentos completos, *Lima, Francisco Moncloa Editores, S. A., 1970. En adelante se citará la página en el interior del trabajo. Los títulos de las prosas de* Escalas *aparecen con frecuencia en abreviaturas: M.NO., M.A., M.E., M.D., A. y M.O. Los libros de versos están citados también abreviadamente:* HN, TR, PP, PH *y* E.

[7] *César Vallejo,* Obras Completas, *vol. 3, Barcelona, Laia, 1977, p. 41.*

[8] *Vallejo estuvo en la cárcel de Trujillo desde el 6 de noviembre de 1920 al 26 de febrero de 1921, en que salió con libertad condicional. Su prisión fue consecuencia de la revuelta ocurrida en su pueblo natal, donde él estaba incidentalmente, en las fiestas de Santiago del año 20. Fue acusado de forma injusta y*

el recinto donde Vallejo escribiría buena parte de sus páginas. En el poema L de *Trilce,* dedicado a la cárcel, nos dice:

> Por un sistema de relojería, juega
> el viejo inminente, pitagórico

Música: tiempo, la vivencia temporal de Vallejo aquí, como en *Trilce,* es significativa. Tiempo como repetición (M.O.), pero también como evocación del pasado feliz donde irrumpe la figura de la madre («Alféizar») o de la hermana (M.A.); es decir, de angustiosa tristeza y abandono.

La gestación de *Escalas* está signada por dos acontecimientos singulares: la muerte de la madre (1918) y el período carcelario (1920-21), dos sucesos que invaden su vida y su obra, marcándolas para siempre y reforzando un sentimiento de orfandad que ya aparecía en *Los heraldos negros* y que, a partir de este momento, dominará dramáticamente el futuro de su poesía. Pero el azar, el «suertero» de «La de a mil», como diría Vallejo, quiso que ambos hechos estuvieran entrelazados y condicionados, pues es precisamente la noticia de la muerte de su «muerta inmortal», la que despertó el deseo de visitar la tierra por la que transcurrió su niñez. A su llegada se vería envuelto en aquellos infaustos acontecimientos que dieron con sus huesos en la cárcel. Este viaje aparece relatado, bajo tintes fantásticos, en el primer relato de la segunda parte del libro.

Según sus exégetas, Vallejo escribió en prisión la sección «Cuneiformes» y algunos de los cuentos de «Coro de vientos», pergeñados entre 1921 y 1922. No es difícil argüir que «las cuatro paredes de la celda» *(Tr.,* XVIII) son los «muros» de «Cuneiformes»: «Noroeste», «Antártico», «Este» y «Occidental», a los que vienen a sumarse «Alféizar» (de la ventana del reducto) y un «Muro dobleancho». Las referencias a la cárcel, en estas prosas, no se ocultan en ningún momento, pero ese «Muro dobleancho» parece romper, en principio, la armonía de los cuatro muros «albicantes». La clave de su inclusión está en su contenido temático, que no es sino la historia de su compañero de prisión, la historia del «otro», cuya presencia forma parte del interior de los cuatro muros.[9] El espacio físico está, pues, dibujado en los títulos de las prosas, cuatro paredes de diversa orientación, una ventana y un compañero de celda, parte también del reducto.

La sección se cierra al unirse el «Muro Noroeste», el primero, con el «Muro occidental», el último, enlazados no sólo por su orientación espacial, sino por la figura del compañero de celda y su barba:

> Hasta detenerse (la araña) al nivel de la barba del individuo (M.NO.)
> Aquella barba al nivel de la tercera moldura de plomo (M.O.)

Al cerrarse el círculo, el enclaustramiento es perfecto. Ya en el poema XVIII de *Trilce* anunciaba:

pese a que, en principio, pudo huir, meses después, también de forma casual, fue descubierto y encarcelado. Dicha experiencia marcó su vida y su obra de forma indeleble. Años más tarde en «El momento más grave de mi vida» (PP) *diría: «El momento más grave de mi vida fue mi prisión en una cárcel del Perú».*

[9] *La palabra «doble» tiene también el significado de «reo condenado a muerte».*

Oh las cuatro paredes de la celda
Ah las cuatro paredes albicantes
que sin remedio dan al mismo número.

Largo y tendido se ha escrito sobre el tema de la cárcel en Vallejo.[10] Su presencia es palpable en *Tr.* II, XVIII, XLI y LVIII, a más de otros donde se siente en ausencia. Para Zubizarreta el desamparo humano y cósmico de «Los dados eternos» *(HN)* y el desesperado buscar salida de «La cena miserable» *(HN)* constituyen la matriz de su experiencia carcelaria. La «limitación» de la vida encuentra su mejor metáfora en la cárcel o preso. Para Monguió, en estos poemas, «partiendo de un punto de la realidad acaba expresando su emoción inicial, y las emociones que se le van asociando con ella, en fórmulas metafóricas o imaginísticas que abandonan rápidamente la circunstancia anecdótica que les sirve de trampolín y van haciéndose pura emoción, pura poesía lírica».[11] Su opinión puede aplicarse también a *Escalas,* sobre todo a «Muro Este», que por el flujo libre de su conciencia nos trae a la memoria algunos versos de *Trilce:*

Escapo de una finta, pelusa a pelusa.
Un proyectil que no sé dónde irá a caer.
Incertidumbre. Tramonto. Cervil coyuntura.
Chasquido moscón que muere.
A mitad de su vuelo y cae a tierra. (XII)

En M.E., posiblemente el acto de una doble firma desencadena una pormenorizada y personal contemplación del movimiento de los dedos con la pluma a la hora de la rúbrica, cual si de un proyectil se tratara:

Apuntad aquí, donde apoyo la yema del dedo más largo de mi zurda. No retrocedáis, no tengáis miedo. Apuntad no más, ¡ya! Brrrum... (p. 16).

La onomatopeya del ruido aúna disparo y escritura y el poeta se prepara para una segunda rúbrica. A partir de ese momento la «pura emoción lírica» se dispara también, para finalmente admitir:

Y el proyectil que en la sangre de mi corazón destrozado
cantaba
y hacía palmas,
en vano ha forcejeado por darme la muerte.
— ¿Y bien?
— Con ésta son dos veces que firmo, señor escribano. ¿Es por duplicado? (pp. 16-17).

El procedimiento que sigue Vallejo es el usual en sus poemas, el nivel de la realidad es trascendido por lo imaginario, negando en cierto modo el presente fáctico. El proceso es común a toda esta primera parte: la trascendencia de los límites se impone, pero el poeta no puede obviar el dolor.

Analicemos «Muro Antártico». Con el recurso del sueño, tópico literario de larga tradición, el poeta se vuelca hacia uno de los temas ya conocidos, el sexo. Los fantasmas

[10] Cfr. *Armando F. Zubizarreta, «La cárcel», en A. Flores, edit.,* Aproximaciones a César Vallejo, *Madrid, Anaya-Las Américas, 1971, tomo I, pp. 295-301.*

[11] *Luis Monguió, «César Vallejo: vida y obra», en* Revista Hispánica Moderna, *enero-diciembre 1950, número 1-4, p. 60.*

nocturnos, los sueños y alucinaciones le poseen en la oscuridad nocturna de la celda, «tumbal oscuridad del calabozo». Sueña que posee físicamente a su hermana y se despierta sobresaltado. «En realidad el sueño incestuoso no es más que un normal deseo de la unión con la "esposa", cuya imagen ideal refleja las reales de la madre y las hermanas».[12] Todo ello nos transporta una vez más a la niñez, juegos eróticos en la infancia, al paraíso perdido.[13] La palabra amor, como reconoce Valverde, tiene múltiples connotaciones, niñez, muerte... «Unas veces es el amor como realidad instintiva, física, contada directamente en su acto, como choque donde se hace presente toda nuestra realidad, desbordante al pensamiento y a la propia concepción».[14] Pero la unión física corre pareja a la espiritual en M.A.: «Deja que nos unamos en alma y cuerpo... ¡Oh Soberana! Lava tus pupilas verdaderas del polvo de los recodos del camino que las cubre y, cegándolas, tergiversa tus sesgos sustanciales. ¡Y sube arriba, más arriba, todavía! ¡Sé toda la mujer, toda la cuerda! [15] ¡Oh carne de mi carne y hueso de mis huesos!... ¡Oh hermana mía, esposa mía, madre mía!» (pág. 15). Esposa, madre, hermana, amante... todo se confunde en el panteísmo erótico vallejiano como sinónimo de salvación. La consideración de la amada como madre era habitual ya desde «Nervazón de angustia» *(H.N.)*: «Dulce hebrea, desclava mi tránsito de arcilla, / ... ¡Desclava, amada eterna, mi largo afán... / Desclávame mis clavos, ¡oh nueva madre mía!». [16]

Pese a la herencia modernista que el poema rezuma, mediante el ennoblecimiento del amor profano a través de analogías religiosas, a lo que habría que agregar la intertextualidad bíblica, tan frecuente en Vallejo; dicha concepción encajaría perfectamente con la teoría que Escobar aplica a algunos poemas en prosa: «esa arraigada preocupación que en la poesía de Vallejo circula en torno de las relaciones con la madre, esto es el binomio madre-hijo; y, en un radio más amplio, entre hombre y mujer, viendo a ésta ya como madre, hermana, compañera o amante».[17] Nueva reinterpretación de la Trinidad o, como diría Escobar, humanización de aquélla.

En relación con el tema de la madre, el alimento y la infancia se sitúa «Alféizar».[18] Tema ya saboreado en poemas anteriores («Canciones de Hogar» y *TR.)* reviste aquí la misma funcionalidad, la orfandad —muerte de la madre— y el hambre —falta de alimento— se aúnan. Como en la magdalena proustiana, Vallejo despliega sus recuerdos del pasado al calor del aroma del alimento:

«Este pan aún tibio sobre el breve y arrollado mantel de damasco, todo este aroma matinal y doméstico me recuerda mi paterna casa, mi niñez santiaguina» (pág. 20). A continuación relata el episodio infantil del hurto del azúcar a la madre y la regañina

[12] *R. Paoli,* ob. cit., *p. 10.*

[13] *Sobre el sexo* cfr. TR. *IX, XI, XIII y XXX.*

[14] *«El amor», en* Aproximaciones..., ob. cit., *tomo I, p. 269.*

[15] *¿Será el terciario brazo de* TR. *XVIII?*

[16] *Según Jean Franco «En* Los heraldos negros... *Vallejo todavía luchaba por asociar el ideal de pureza y la mujer real, cuya castidad se prescribía por razones tanto sociales como religiosas»* (César Vallejo, la dialéctica de la poesía y el silencio, *Buenos Aires, Sudamericana, 1976, p. 80).*

[17] *A. Escobar,* Cómo leer a Vallejo, *Lima, PLV Editor, 1973, p. 198.*

[18] *«Las ventanas (para J. Franco), enmarcan el mundo exterior a la vez que nos protegen de éste; nos permiten "ver a través", en vez de simplemente "ver"»,* ob. cit., *p. 144.*

consiguiente, con la dulzura habitual. La frase materna incide en el hambre como falta de amor: «Pobrecito mi hijo. Algún día acaso no tendrá a quién hurtarle azúcar, cuando él sea grande, y haya muerto su madre» (pág. 20).

El tema podemos verlo con la misma intensidad en *TR,* XXIII, XXVIII, XXXIV, LVIII, LXI o LXV, entre otros. La madre es dadora de alimento: amor, es la «Tahona estuosa de aquellos mis bizcochos», es el maná de la vida, cuando ella falta la pérdida es total:

> Cuando ya se ha quebrado el propio hogar,
> y el sírvete materno no sale de la
> tumba,
> la cocina a oscuras, la miseria de amor *(TR,* XXVIII)

Es indudable que la prosa «Alféizar» conecta con el primer relato de «Coro de Vientos», «Más allá de la vida y la muerte».[19] El paraíso perdido: infancia, madre, hermanos, hogar, se sienten presentes pese a la ausencia. El allá feliz y el acá carcelario se contraponen. «La actualización de la infancia y del hogar insurgen como un refugio que conserva, en su genuina pureza, la autenticidad de un amor, de un estar cerca de Dios, de un fraterno convivir con el prójimo... La infancia, el hogar, la visión del pueblo renacen alumbrados por la impronta emocional, por la atormentada búsqueda del calor fraterno y esencias permanentes.»[20] Mediante la evocación del pasado el poeta recupera lo original, la inocencia, el tiempo puro, en el decir de Sucre. El tema materno adquiere un sello destacadísimo en su obra, la madre «es la que nutre; es el ser de la dádiva, de la abundancia, de la generosidad. Reparte el pan de cada día... Este pan es también alimento del espíritu.. Por ello el desamparo de la madurez es la pérdida del goce del alimento».[21] Pero la memoria no es sólo nostalgia evocativa, sino permanencia, de ahí el sentido de su prosa «No vive ya nadie»: «Todos han partido de la casa, en realidad, pero todos se han quedado en verdad».[22]

Si «Alféizar» enlaza con «Muro Antártico» por las alusiones al pasado, a la nostalgia del hogar familiar, en relación también con «Más allá...», hasta el punto que, en el decir de Paoli, «ni siquiera los deseos carnales del poeta llegan, en el plano del subconsciente, a liberarse del ambiente familiar»;[23] «Muro Noroeste» y «Muro Dobleancho» están tejidos por el mismo cedazo, el tema de la justicia y la responsabilidad humana que encuentra justa correspondencia en el segundo relato, «Liberación».

La experiencia carcelaria agudiza el cuestionamiento de la justicia como actividad humana —no olvidemos que él fue encarcelado injustamente y la pretendida justicia nunca llegó a esclarecer plenamente su actuación—: «El hombre que ignora a qué temperatura, con qué suficiencia acaba un algo y empieza otro algo; que ignora desde qué matiz

[19] *Este cuento fue enviado a un concurso organizado por la Sociedad Cultural «Entre nous», en el mes de diciembre de 1921. Recibió el primer premio y con el dinero preparó, según Coyné, la publicación de* Trilce.

[20] *A. Escobar,* ob. cit., *p. 59.*

[21] *Guillermo Sucre,* La máscara, la transparencia, *Caracas, Monte Avila, 1975, pp. 143-144.*

[22] *César Vallejo,* Obras Completas, ob. cit., *p. 23.*

[23] *R. Paoli,* ob. cit., *p. 10.*

el blanco ya es blanco y hasta dónde; ...no alcanzará, no puede alcanzar a saber hasta qué grado de verdad un hecho calificado de criminal es criminal» (pág. 12).

El hombre vallejiano es incapaz de juzgar desde los fríos cálculos de la razón y como ejemplo se yergue la historia de M.D. en la que un compañero de celda será juzgado por una falta —robo— y no por el asesinato de un amigo que indirectamente fue asesinado por su causa. Sólo con el amor se puede llegar adentro de las cosas: «Vallejo continúa su polémica contra la conciencia y la justicia de los hombres, pero al mismo tiempo parece querer emancipar la libertad humana de todo determinismo. La culpa, aunque involuntaria de los dos prisioneros [24] reside en la falta de conciencia de su propia responsabilidad».[25]

Aunque las ideas vallejianas de estos muros conecten con su sensibilidad futura para comprender y amar al prójimo que desarrollará en *P.H.* y *España...* no adquiere aquí la plenitud filantrópica posterior. En este sentido la tesis de «Homo lupus est homini» se plasma en «Liberación», donde el mejor amigo de Palomino es simultáneamente su mejor verdugo, aunque involuntario, y para Vallejo es «un penitenciado, un bueno, como lo son todos los delincuentes del mundo» (pág. 30).

En el caso de M.D. y M.No. el análisis de la conducta de estos dos hombres, victimarios sin conciencia de sus actos, se realiza fríamente. Ambos le sirven para ratificar sus dudas ante la justicia humana.

En «Liberación» el sesgo es distinto. Como telón de fondo el himno del Perú que, no sin cierta ironía, habla de la libertad. Si «Más allá...» se sitúa en el tiempo probable de los momentos previos a su encarcelamiento, aquél se sitúa en el tiempo inmediatamente posterior a su excarcelamiento, ya que nuestro poeta está corrigiendo las pruebas de imprenta de *Trilce*. Pero su libertad es condicional, por lo que bien puede temer una vuelta al presidio. Esa es la idea que desarrolla metafóricamente el relato. La historia del encarcelamiento de Palomino es también la de una injusticia, pero ligada a la anécdota física de los hechos se desarrolla toda una metafísica muy vallejiana: la interrelación vida/muerte como contrarios intercambiables. La muerte para Palomino (así la contempla Solís en sus sueños) sería la vida: la liberación de sus sufrimientos, ya que su vivir es un morir constante. La muerte está siempre presente en la vida y lo más terrible es la interminable espera. El terror y la angustia por su cercanía invade a los dos reclusos. Pero el hombre, eterno ser desplazado, vuelve siempre al mismo sitio, no puede dejar de vivir sin su «muerte querida». El final del relato, con la ambigüedad que caracteriza al relato fantástico, pudiera ser doble: o bien Palomino muere efectivamente el día antes de su libertad y lo que ve Solís al final es una alucinación provocada por el insistente recuerdo; o bien dicha visión es real, Palomino vuelve a la cárcel, que es lo mismo que volver a empezar el ciclo vida-muerte-sufrimiento.

El himno del Perú que, como telón de fondo, destaca el «somos libres» resulta una burla amarga a los reclusos y, a nivel profundo, testimonia que la libertad plena es una ilusión, pues estamos condenados a nuestra muerte, en la cárcel de la vida. El de-

[24] *Se refiere a los prisioneros de M.NO. y M.D. El primero ha matado a una araña; el segundo, involuntariamente, a un hombre. En el poema «La araña»* (HN), *la conmiseración del poeta se extiende a la inutilidez del animal: «¡Y me ha dado qué pena esa viajera!»*

[25] *R. Paoli,* ob. cit., *p.* 9.

samparo de la existencia, el hombre arrojado al mundo, refuerzan el sentimiento de limitación.

El relato está formado por tres secuencias: la primera, informa sobre el período carcelario de Vallejo; la segunda, es la historia de Palomino, narrada por Solís a aquél, y la tercera, vuelta al presente del comienzo y últimas puntualizaciones de Solís, con la ya mencionada «visión» del evocado.

El tema de la muerte nos lleva de nuevo a «Más allá...» cuyos tintes fantásticos redundan en mayor atractivo. Cinco secuencias pueden distinguirse en este relato. La alusión al sueño al comienzo de la primera secuencia permitirá más tarde que la trasposición de los mundos se realice con facilidad. El poeta = narrador = protagonista evoca desde un presente, el pasado; su viaje a caballo, como en el poema LXI *TR.*, al pueblo natal después de once años de ausencia, movido por el recuerdo de la muerte de su madre, quien «ya no habría de aguardar ahora el retorno del hijo descarriado y andariego» (el hijo pródigo de «Los pasos lejanos», *HN).* El paisaje, sumado al recuerdo, provoca la excitación y el éxtasis filial, donde madre = alimento encuentra una bella forma de expresión «y casi podrían ajárseme los labios para hozar el pezón eviterno, siempre lácteo de la madre; sí, siempre lácteo, hasta más allá de la muerte» (pág. 23).

La segunda secuencia trae a la memoria un pasado, la infancia, respecto al pasado de la primera secuencia, que se cierra con el resoplido del caballo y la llegada a Santiago. Con la llegada a su pueblo natal y el encuentro con su hermano Angel, recordando mutuamente el tiempo feliz de la infancia y la ecuación madre = alimento, estamos en la tercera secuencia. El espacio y sus elementos comienzan a tener un aire familiar: la casa, el poyo, pero el primer elemento perturbador aparece en el desarrollo de la conversación. A la luz de un relámpago desaparece momentáneamente la escenografía conocida: «ya ni él, ni la linterna, ni el poyo, ni nadie estaba allí» (pág. 26). Pero más bien es nuestro protagonista quien parece haberse desplazado en el espacio y el tiempo: «Sentíme como ausente de todos los sentidos y reducido tan sólo a pensamientos. Sentíme como en un tumba» (pág. 26). Al despertar de la visión ve distinto a Angel. A partir de aquí los hechos fantásticos se suceden: la sangre sobre su cara al llegar a la posada (sec. 4.ª) y el arribo a la hacienda, donde nuestro hombre franquea las fronteras de la Eternidad y dialoga con su madre viva. El orden entre vida y muerte se cambia. Para su madre, él, muerto, ha resucitado; para él, ella, muerta, no puede estar viva (sec. 5.ª).

En el relato, una vez más, Vallejo encamina sus pasos hacia el pasado-futuro, desafía la lógica de los hechos, para encontrar un consuelo a su absoluto desamparo: «el reencuentro con los padres podría insinuar la convicción de una identidad fundamental que el poeta preserva, y de la que no desearía apartarse sin ser despojado».[26] Las conexiones con los poemas de *Trilce* citados, sobre todo con el LXI y el LXV son evidentes. El viaje hacia la hacienda pudiera simbolizar la vida misma del poeta y su final encuentro, en el más allá, con la madre. El poyo marca los límites entre un mundo y otro. Estamos ante uno de los temas de lo fantástico más habituales: la transmutación del sueño y la realidad. La clave la ofrece el mismo texto: «Meditad brevemente sobre

[26] *A. Escobar,* ob. cit., *p. 239.*

este suceso increíble, rompedor de las leyes de la vida y la muerte, superador de toda posibilidad; palabra de esperanza y de fe ante el absurdo y el infinito, innegable desconexión de lugar y de tiempo» (págs. 27-28).

La frontera entre un mundo y otro se nubla y el poeta dialoga con la muerte. El absurdo generalizado construye literariamente un mundo en el que ya no es posible funcionar con la contraposición normal vida frente a muerte. El tópico del ser fantasmal o del ser venido del más allá alumbra la visión sobrenatural.[27] La sangre que aparece sobre su rostro es un indicio que abre grietas en una realidad de apariencias oníricas desde el principio. Pareciera que el poeta realizara su propio descenso a los infiernos, siguiendo la tradición del viaje al más allá, Odiseo, Virgilio, Dante. El protagonista, con su caballo, emprende la marcha en solitario, recorre tres estadios o círculos concéntricos: 1) Santiago de Chuco (la casa familiar, la conversación con su hermano, los relámpagos, primera prueba); 2) la posada (la conversación con la anciana, la sangre, segunda prueba) y el tercero y último, en el corazón de la montaña, la hacienda, «mansión solitaria enclavada en las quiebras más profundas de la selva» y el encuentro con la madre: «una vez más, ..., ese timbre bucal... me dejo de punta a la Eternidad. Las puertas hiciéronse a ambos lados» (pág. 27). La frontera ha sido traspasada.

Puntos de contacto con el relato que acabamos de comentar presenta «Los Caynas», escrito en marzo de 1921, «cuento éste que tenía en mente hacía algún tiempo, desde una tarde que visitó el Asilo Colonia de la Magadalena, y de cuya visita se llevaría un tremendo shock».[28] Este relato, cuyo nombre alude a los habitantes del pueblo homónimo, presenta una angustiosa reflexión sobre el tema de la cordura-locura que, como en el caso de vida-muerte en «Más allá», aparecen como aspectos de lo absurdo. El narrador nos presenta a un pariente suyo, Luis Urquizo, como un desequilibrado que «veía las cosas al revés», «que ríe ante el dolor, y llora ante el placer». Pasado el tiempo, su locura se ha hecho extensiva a la familia y a todo el pueblo. El mismo narrador se ve envuelto en el ambiente de locura, cuando se encuentra, al cabo de los años, con su padre que, como los habitantes de Cayna, se cree también un mono.

El diálogo con su progenitor es similar al mantenido con la madre, al final de «Más allá». El narrador intentará convencer a su padre de que está loco porque no es un mono, y el padre, a su vez, le dice que el loco es él, por creerse hombre. Finalmente se descubre que la historia está contada por el mismo narrador, dentro del manicomio. Su locura ha sido socialmente aceptada y la alegoría se cierra.

Las historias clínicas sobre la locura, las metamorfosis kafkianas, la disociación y el desdoblamiento, andan detrás de la historia. Lo paradójico es que, efectivamente, el loco no es el que se cree un mono, sino el que se cree un ser humano.

Para Vallejo, el presentar las cosas al revés responde a su visión de un universo caótico ya testimoniado en *TR*, y *PP.*; a lo mejor, el mundo no es ordenado y lógico, sino caótico e ilógico. «La obra poética de Vallejo parece sugerir que la visión de Luis Urquizo, es la verdadera.»[29] En «Los nueve monstruos» la idea se confirma. La imposibili-

[27] *Para Larrea, el título parodia «Más allá del bien y del mal» de Nietzsche.*

[28] *A. Espejo Asturrizaga,* ob. cit., *p. 105.*

[29] *J. Higgins,* Visión del hombre y de la vida en las últimas obras poéticas de César Vallejo, *México, Siglo XXI, 1975, 2.ª ed., pp. 4 y ss.*

dad de resolver las contradicciones de la vida le acucia, pero también la conciencia de que el ser humano es un eterno desplazado, cuya visión de la vida no concuerda con la de los demás. Por eso el manicomio puede ser el lugar predilecto para ubicar su desplazamiento, su exilio.

La razón no ofrece consuelo, sino que contribuye a abrir aún más la herida, de nada le vale razonarle a su padre que no es un animal: «Y mi padre gimió con desgarradora lástima, lleno de piedad infinita.

—¡Pobre! Se cree hombre. Está loco...» (pág. 54).

Sí, Luis Urquizo es un loco por creerse un hombre; a Marcos Lorenz, el protagonista de «El unigénito», «la ciudad lo tenía por loco». Este cuento, como «Mirtho», gira en torno al tema del amor. Uno y otro están unidos por el mismo tono burlesco y paródico.

«El unigénito» es una alegoría religiosa en torno al tema del Hijo de Dios, unigénito del Padre, en clave de parodia. Su protagonista es Marcos Lorenz, llamado también en el relato José Matías (apelativo que encubre, con mucha probabilidad a su amigo de la bohemia de Trujillo, José Eulogio Garrido, al que le pusieron ese sobrenombre, inspirado en un personaje romántico de un cuento de Eça de Queiroz).[30] El humor y el espíritu caricaturesco emparientan a Queiroz y al Vallejo de este relato. El amor platónico entre Nérida del Mar y José Matías «engendran» al unigénito, un niño «extrañamente hermoso y melancólico». La burla se extiende al amor romántico, «pasión a todo cuadrante», que se refuerza continuamente a través del lenguaje: «séptima caída romántica, quijarudo Pierrot punteaba ahora en su alma herida, ahora que los días y las noches le aporreaban con ocasos moscardados de recuerdos y lunas amarillas de saudade» (pág. 42).

Tampoco la ornamentación modernista escapa a la burla: «habrían decorados a la usanza etrusca, verdes ramas de miosotys florecido portadas por piérides mútilas y suplicantes; boscajes de rumorosas uvas vivas, bajo el cielo de puras anilinas anacreónticas; vientos encontrados desnudando árboles de otoño; y montañas de hielos eternos» (pág. 43). No sin cierta ironía el novio de Nérida se llama Walter Wolcot (¿Walter Scott?).

La ridiculización es despiadada, sobre todo al aludir al unigénito, que evidencia cuando menos el escepticismo vallejiano, reforzado por las descripciones de ese amor «casto y puro». Este enfoque se asemeja al de algunos relatos del libro *Cuentos malévolos* de un contemporáneo suyo, Clemente Palma. En el origen de uno y otro está Nietzsche, en *Más allá del bien y del mal,* cuyo influjo más patente se apreciará en «Cera». Vallejo, como Palma, alegoriza la historia o el destino de la religión en la vida moderna. Lo fantástico esotérico tiene aquí connotaciones bíblicas. Al retomar el argumento del nacimiento de Cristo, Vallejo reelabora libremente, con la marca de la ironía y el juego intertextual (Biblia + Eça de Queiroz + novela romántica sentimental), la historia. El hecho narrado es, a la vez, contemporáneo al lector y alejado en veinte siglos, gracias al manejo de dos códigos culturales y su contraposición irónica.

El tema fantástico del «doble» domina de forma plena en otra historia de amor, «Mir-

[30] *A. Espejo Asturrizaga,* ob. cit., *p. 54.*

tho». Pertenece al grupo de relatos fantásticos que inserta el hecho inusitado como existente, pero sin explicación. Mirtho, la protagonista amada, resulta ser dos personas distintas, pero al protagonista enamorado le está vedado advertirlo, sólo lo aprecian los demás. El nombre Mirtho esconde una persona real, uno de los primeros amores de su etapa final en Trujillo, Zoila Rosa Cuadra, joven de 15 años que frecuentaba, como nuestro poeta, la casa de Lola Benítez. La relación sentimental fue breve (entre julio y septiembre de 1917), pero turbulenta, marcada por los celos y las frustraciones. Con el desplazamiento a Lima, en diciembre de aquel año, se corta definitivamente la relación, pero su impronta, en el decir de sus críticos, quedó en algunos poemas: «Setiembre», «Heces», «Yeso», «El poema a su amada», «El tálamo eterno». El nombre Mirtho está tomado, según Larrea, de Myrtokleya, personaje de la *Afrodita* de Pierre Louys, 1908.

Xavier Abril nos habla del tema del «doble» en Vallejo en relación con el libro *Fabla salvaje*. Tras citar a Poe, *William Wilson*, su obsesión Vallejo-Mallarmé, le lleva a relacionarlo también con la obra del simbolista francés *Igitur ou la folie d'Elbehnon* (1925) o con Gautier, aunque posteriores; pero no cita «Mirtho». [31] Efectivamente la obsesión disociada del ser está en *Fabla* pero, con anterioridad, lo estaba en «Mirtho», cuyo protagonista enamorado de la joven está convencido de que «su novia es 2».[32] Sin embargo, el desdoblamiento aquí es también el del amante enamorado, que ve en su amada la conjunción de dos seres; uno, real (Zoila Rosa); el otro, soñado (la Mirtho poética) y muy probablemente la reacción final de la joven: «¿Qué Mirtho es esa? ¡Ah! Con que me eres infiel y amas a otra. Amas a otra mujer que se llama Mirtho...» (pág. 60), responde a esa intención. Pero, como todo relato fantástico, la ambigüedad queda flotando, ya que sus amigos insisten en que él coquetea con dos mujeres distintas.

El texto está integrado por tres secuencias claramente diferenciadas por unos asteriscos. La primera es una prosa poética en torno al tema del amor, con un lenguaje claramente trílcico, la segunda es la historia de Mirtho y su enamorado y la tercera es el epílogo que el receptor de la historia anterior redacta para demostrar la duplicidad fantasmal de la amada en la mente del enamorado. Como apunta Coyné «Si ignoramos la frontera entre la inocencia y la culpabilidad, igual que entre la razón y la locura, también ignoramos qué es lo que divide la vida de la muerte o un yo de otro yo y, por otra parte, por qué eso es eso y no aquello y aquello, aquello y no eso. La obsesión de los límites, y de cuanto se opone y excluye, nos perturba y confunde, bajo las formas diversas».[33] Y bajo esta afirmación se inscriben, a nuestro entender, «Más allá» (vida/muerte); «Liberación» (inocencia/culpabilidad); «Los Caynas» (razón/locura); «El unigénito» (eso/aquello) o «Mirtho» (yo/otro).

Se cierra el volumen con el relato más celebrado y complejo del conjunto, «Cera», sincero descenso al misterio de la vida. El período limeño del peruano va desde 1918 hasta junio de 1923, pero es el año 1920 el de su mayor actividad bohemia, incluidas las visitas al «barrio chino» y a sus fumaderos de opio, atestiguadas en las primeras lí-

[31] *X. Abril,* César Vallejo o la creación poética, *Madrid, Taurus, 1962, pp. 87-92.*

[32] *Bien pudiera ser «esa pura / que sabía mirar hasta ser 2»,* TR. *LXXVI.*

[33] *A. Coyné, «César Vallejo, vida y obra», en* Homenaje..., ob. cit., *p. 48.*

neas del relato. En este ambiente se centra «Cera». Se retoman aquí elementos y preocupaciones esbozadas en *HN.* y *TR.:* dados, azar, destino... nos llevan a «Los dados eternos»:

Dios mío, prenderás todas tus velas,
y jugaremos con el viejo dado...
tal vez ¡oh jugador! al dar la suerte
del Universo todo,
surgirán las ojeras de la Muerte,
como dos ases fúnebres de lodo.

y a «La de a mil»:

Por qué se habrá vestido de suertero
la voluntad de Dios!

Como fantasía onírica se podría calificar, en tanto que el relato deja sospechar visiones surgidas por efectos de la droga o el alcohol (tradición romántica, Quincey, Gautier, Poe, Baudelaire).

Chale, el chino jugador de dados, el «enfermo de destino», burila minuciosamente sus piezas, bajo la mirada atenta del narrador; pero la suerte, el azar, es superior e irreductible a la voluntad humana. Chale se ha labrado su muerte a mano y un misterioso contrincante que, como él, espera el azar, llega para cobrarse la deuda, la muerte. Los dos ases proclaman la victoria del destino sobre el hombre, sinónimo de muerte.

Ciertas connotaciones fáusticas muestra el relato, pero para Abril los puntos de contacto con «Un coup de dés jamais n'abolira le hasard» de Mallarmé son innegables, así como los ecos de Nietzsche en *Así habló Zaratustra.* Y ambos, a su vez, parecen inspirados en un cuento oriental anónimo, «Nala y Damayanti».[34]

No es difícil advertir que los cuentos de la segunda parte de este libro se desenvuelven en un plano psicoanalítico, según la moda de cierta literatura de su tiempo (Poe, Maeterlinck, Quiroga, Díaz Rodríguez, etc.),[35] pero Vallejo trasciende ese plano para mostrar sus propias constantes personales, «una estructura —diría Félix Grande— a la que no debemos separarle sus piezas».[36] En las dos partes de *Escalas* está el Vallejo de siempre, el de *HN,* el de *TR,* pero también el posterior de *PH* o *PP.* Quizás en la prosa, en *toda,* no alcance la altura que en el verso, pero está, en el interior de sus líneas, el Vallejo poeta y el Vallejo hombre, con su orfandad a cuestas, con su dolor y con su muerte:

Y si vi que me escuchen, pues, en bloque,
si toqué esta mecánica, que vean
lentamente
despacio, vorazmente, mis tinieblas. («Panteón», 31 oct. 1937.)[37]

Trinidad Barrera

[34] *X. Abril,* ob. cit., *pp. 67 a 92.*

[35] *L. Monguió,* ob. cit., *p. 64.*

[36] *F. Grande, «César Vallejo semejante mendigo», en* Once artistas y un dios, *Madrid, Taurus, 1986, p. 22.*

[37] *Este trabajo forma parte de un estudio más amplio sobre la obra en prosa del escritor peruano. Las limitaciones de espacio nos permiten atender solamente a los temas de* Escalas, *dejando para otra ocasión el análisis estilístico y las correlaciones de lenguaje entre este libro y su obra poética, sobre todo* Trilce, *la más próxima cronológicamente.*