

## *La obra narrativa de César Vallejo*

RAFAEL GUTIÉRREZ GIRARDOT  
Universidad de Bonn

La obra narrativa de César Vallejo no ha merecido mayor atención de la crítica. No es improbable que *El Tungsteno* (1931) haya despertado la impresión de que Vallejo carecía de dotes narrativas y que sus obras que precedieron esta novela, *Escalas melografiadas* (1923) y *Fabla salvaje* (1923), no caben en los cánones del cuento o de la novela breve. A *Escalas melografiadas* se las ha considerado como obra paralela a *Trilce* (1922) y consecuentemente, iniciadora del lenguaje de «vanguardia» (Paoli, Mattalía)<sup>1</sup>. Aunque tal interpretación se funda en los textos, estas obras no son sólo ecos o material utilizado en ese libro. La unidad temática y léxica de estas obras no priva a *Escalas melografiadas*, por ejemplo, de su autonomía. Esa unidad es manifestación de un fenómeno de la literatura moderna que postuló Friedrich Schlegel en su definición de la poesía romántica (fragmento 116 de los *Fragmentos del Athaeneum*), que dilucidó teóricamente Hölderlin en su compleja reflexión sobre *El cambio de tonos*, que ejemplarizaron Aloysius Bertrand y Baudelaire en sus «poemas en prosa», esto es, la supresión de los límites de los géneros literarios. Rubén Darío se acogió a ella y en *Azul...* agregó a los poemas un grupo de cuentos que, como *El rey burgués* y *El velo de la reina Mab*, pueden considerarse como explicitación de la poética de *Azul...* y como narraciones autónomas a la vez. En éstas priva el tema de la situación del

---

<sup>1</sup> R. Paoli. «Vallejo en los años de *Trilce*», *Visión del Perú*, Lima, n° 4, 1969 (*Homenaje internacional César Vallejo*), págs. 9-12. S. Mattalía. «*Escalas melografiadas*: Vallejo y el vanguardismo narrativo», *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, núms. 454-455, 1988, págs. 415-422.

artista en la sociedad burguesa que tiene intención de irónica y dolida protesta, que justifica, pues, el refugio del artista en el «azur...». Vallejo se inscribe en esta tradición, pero el conflicto que determina sus primeras obras narrativas ya no es principalmente social, sino esencialmente teológico. Lo desatan los

Golpes como del odio de Dios; como si ante ellos,  
la resaca de todo lo sufrido  
se empozara en el alma...  
[...]  
Y el hombre... pobre... pobre! Vuelve los ojos como  
cuando por sobre el hombro nos llama una palmada;  
vuelve los ojos locos, y todo lo vivido  
se empoza, como charco de culpa, en la mirada<sup>2</sup>.

Esos golpes son *Los heraldos negros* «que nos manda la Muerte». Las preguntas que se hace Vallejo en éste su primer libro se funden con la experiencia de la cárcel que subyace a *Cuneiformes*, primera parte de *Escalas melografiadas* y amplían la cuestión del duro destino que depara Dios al hombre con el padecimiento de la injusticia terrenal, es decir, corroboran de modo concreto los «golpes como del odio de Dios» y los califican indirectamente de injustos. La injusticia divina es el duro destino, cuya fatalidad convierte al mundo en una cárcel en la que todos los que allí están son culpables sin tener otra culpa distinta de la de ser hombre; su culpa es gratuita y constitutiva del ser humano; es la primera y decisiva manifestación de la injusticia divina, es el «pecado original». Vallejo inaugura la sección *Cuneiformes* con una ilustración de su interpretación del «pecado original».

En *Muro noroeste* cuenta cómo un compañero de celda mata a una araña. El hecho le plantea la pregunta por el delito y la justicia, por el momento en el que «el hombre es juez del hombre». La respuesta exige la descripción del panorama intelectual del hombre, que para Vallejo se condensa en desconocimiento del destino. Ese desconocimiento es también un desconocimiento de la realidad. El hombre que ignora la realidad y su denominación «¿cómo podrá nunca alcanzar a fijar el sustantivo momento delincuente de

<sup>2</sup> C. Vallejo. «Los heraldos negros», *Obra poética*, ed. A. Ferrari, 2ª ed. Madrid, Ufria Editora (Col. Archivos), 1996, pág. 20.

un hecho, a través de una urdimbre de motivos de destino, dentro del gran engranaje de fuerzas que mueven a seres y cosas enfrente de cosas y seres?»<sup>3</sup>.

La experiencia de la cárcel, la injusticia que se cometió al condenarlo a aquélla le arranca una afirmación que devalúa la acusación y el juicio condenatorio: la justicia no es función humana... La justicia, pues, no se ejerce, no puede ejercerse por los hombres, ni a los ojos de los hombres (pág. 13). La consecuencia de esta idea transpone la experiencia de la cárcel a su concepción del mundo. La ignorancia del destino, la Nada y la justicia que «no puede ejercerse... ni a los ojos de los hombres» conducen a plantear una alternativa retórica: «Nadie es delincuente nunca. O todos somos delincuentes siempre» (pág. 13). El delito es indeterminable, no hay pues justicia que lo defina, y por eso, paradójicamente, «todos somos delincuentes siempre». En esta paradoja del «pecado original» descansa una segunda paradoja que Vallejo ilustra con *los caynas* de la segunda parte, *Coro de vientos*, de las *Escalas melografiadas*: la del «mundo al revés». El protagonista del cuento, Luis Urquizo, «... estaba desequilibrado... Aquel hombre continuó viendo las cosas al revés, trastrocándolo todo, a través de los cinco cristales ahumados de sus sentidos» (pág. 52).

No sólo Urquizo, sino todos sus parientes están locos: se creen monos. Los Urquizo son parientes de Vallejo, quien fue una noche con su madre a visitar a la madre de Urquizo. Veintitrés años después, Vallejo volvió a su pueblo natal, Cayna, visitar a su familia de la que no había tenido noticia en los seis últimos años de su ausencia. Encontró a su padre y a todos los del pueblo convertidos en monos. Vallejo trata de convencer a su padre de que es un hombre. «Todos nosotros somos hombres». El padre respondió: «pobre! Se cree, hombre. Está loco...» (pág. 60). Y el grupo circundante exclamó: «Pobre... ¡Está completamente loco!» (pág. 60).

Por la cálida alusión a su hogar de Santiago de Chuco, Cayna en la narración, ésta despierta la impresión de que el narrador es Vallejo. En el párrafo final, Vallejo se pone la máscara de un prisionero que está loco y dice: «Y aquí me tienen ustedes-loco...» (pág. 60). La involución de hombre a mono, el revés de la teoría popularizada de Darwin, no sólo es una alegoría del «mundo al revés» sino sirve a Vallejo, además, para sacar las consecuencias de su versión del «pecado original», del mundo constitutivamente al revés,

<sup>3</sup> C. Vallejo. *Novelas y Cuentos Completos*, Lima. Francisco Moncloa Editores, 1967, pág. 12. En adelante se cita por esta edición en el texto entre paréntesis el n° de página.

esto es: el ser humano como loco. «Y el hombre... pobre... pobre!... vuelve los ojos locos, y todo lo vivido/se empoza, como charco de culpa, en la mirada»<sup>4</sup>.

El prisionero del mundo al revés ve todo «a través de los cinco cristales ahumados de sus sentidos», es decir, ve todo deformado. Los «cristales ahumados», como el «espejo cóncavo» de Valle-Inclán, transforman la realidad en figuras «grotescas». La «metamorfosis» retroactiva del hombre en mono adquiere carácter grotesco no sólo porque la gesticulación del hombre como mono puede aparecer como grotesca, sino porque la comprobación de esa metamorfosis vista con «ojos locos» y «cristales ahumados» subraya lo grotesco de esa gesticulación, de la locura ingénita del ser humano. El hombre cuerdo al que los hombres-monos llaman, loco, el narrador de lo que vio y vivió en Cayna, es tan loco como Urquizo, y vio a la «madre de los alienados» con los mismos «cristales ahumados» de su compañero de celda:

... acurrucándose sobre la silla, con infantil rapidez de escolar que se enseña ante el maestro, recogió los pies, dobló las rodillas hasta la altura del nacimiento del cuello, y, desde esta forzada actitud, parecida a la de las momias espero a que entrásemos a la casa clavándonos. cabrilleantes, móviles, inexpresivos, selváticos, sus ojos entelarañados que aquella noche suplantaban asombrosamente a los de un mico... A la brusca claridad de la cercana lámpara, distinguimos que aquella cara extraviada, bajo la corta cabellera que le caía en crinejas asquerosas hasta los ojos, empezaba luego a fruncirse y moverse sobre el miserable y haraposos tronco, volviéndose a todos lados, como solicitada por invisibles resortes o por misteriosos ruidos producidos en los ferrados barrotes de un parque (pág. 54).

Los gestos de la madre son grotescos porque imitan a los del mono, pero lo son sobre todo porque ellos responden a la solicitud de «invisibles resortes» o de «misteriosos ruidos». Lo grotesco de la figura de la madre de los Urquizo depende, además de la imitación del mono, de la incertidumbre de la mujer que es guiada por «invisibles resortes» o «misteriosos ruidos». La figura grotesca de la madre de los alienados es protagonista de un «teatro de marionetas». En el cuento, Vallejo sugiere el telón de esa representación guiñolesca. Un guardia y enfermero lleva a su celda al

<sup>4</sup> C. Vallejo. «Los heraldos negros», *op. cit.*, *loc. cit.*

«loco narrador de aquella historia» que «perdióse lomo a lomo con 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...» (pág. 60).

El mundo como «teatro de marionetas», la injusticia divina, el mundo como cárcel, el «mundo al revés», la pertinacia de «los golpes como del odio de Dios», la locura como expresión de un «cerrado y tormentoso círculo de una lógica fatal» (pág. 52) —como reflexiona el narrador en el cuento— ya no es concebible dentro del esquema católico, política y fanáticamente anti-protestante y parroquialmente elemental de las rimbombantes calderonadas *La vida es sueño* y *El gran teatro del mundo*.

Vallejo creció y se formó en ese catolicismo, que se desmoronó con sus experiencias de la gran ciudad de Lima y de la cárcel. Para expresar ese derrumbamiento, Vallejo pudo acudir al ejemplo del lenguaje satírico y «conceptual» de Quevedo, «abuelo de los dinamiteros», como lo llamó con razón. Pero ese recurso probable es sólo un flanco denominativo del lenguaje que Vallejo, creó para que éste corresponda a la realidad de la secularización, de la invalidación social de los valores y de la concepción teocrática del mundo. Con la «muerte de Dios», que Vallejo conoció en González Prada, se derrumbó necesariamente el fundamento de los sistemas filosóficos tradicionales y, con ello, de la concepción religiosa y burguesa de la vida, de la sociedad y del progreso. Pues la «muerte de Dios», esto es, la muerte de la *causa sui* suprime el primer eslabón de la cadena de causa y efecto. Vallejo pensó y padeció de modo radical esa situación universal y personal y la describió con el ejemplo de la locura de Luis Urquiza:

... y más adelante fue ella (la exclamación del alienado: ¿Está usted loco?) motivo de constantes cavilaciones en que los misterios de la razón se hacían espinas, y empozábanse en el cerrado y tormentoso círculo de una lógica fatal, entre mis sienes. ¿Por qué esa forma de inducción para atribuirme la descompaginación de tornillos y motores que sólo en él habla? (pág. 52).

Desaparecida la cadena de causa y efecto, sólo quedan la «lógica fatal» de la «descompaginación de tornillos y motores». Un mundo «descompaginado» es el que pintó Quevedo en *El sueño del juicio final* de sus *Sueños y discursos de verdades descubridoras de abusos* (1627). El lenguaje de Vallejo en sus primeras narraciones recuerda los procedimientos quevedianos para

que coincida el objeto desmembrado con su denominación. Pero mientras Quevedo juzga y castiga al mundo desde la perspectiva de un catolicismo desesperado, Vallejo lo contempla y padece desde la desesperación de su catolicismo sin Dios, de la pérdida de su Belén hogareño. El mundo desarticulado que dibuja Quevedo tiene la «lógica fatal» del Apocalipsis; el que motiva las cavilaciones a Vallejo está circundado por las «espinas» de los «misterios de la razón». El Apocalipsis de Quevedo es «fin final», el juicio y el tribunal de Dios son el término de un decurso histórico o terrenal que llenó de pecado y en el que el pecador es el único responsable de su culpa; es la «lógica fatal» de un «mundo al derecho» que prevé el castigo para quien se desvíe de él. Allí el tiempo es irreversible, el pecador y culpable es irrepentible, individuo en el sentido original de la palabra, la «descompaginación» no es casual. En el «mundo al revés» de Vallejo todo es intercambiable, todo es misteriosamente casual, el presente se vuelve pasado, el tiempo y el espacio no tienen contornos nítidos.

Con la supresión de la cadena de causa y efecto, de la lógica racional, desaparecen también los presupuestos de la percepción de la realidad, tiempo y espacio. Este «mundo al revés» e ilimitado, no racional, de Vallejo es la condición de que sus primeras narraciones, además de desatender los límites de los géneros literarios, se configuren como «literatura fantástica».

En *Mirtho*, de *Coro de vientos*, por ejemplo, Vallejo reelabora el motivo del «doble», afamado por *El doble* (1846) de Dostoievski. Al narrador, novio de Mirtho, se le reprocha su infidelidad. Como él está seguro de su lealtad a la novia, rechaza y no comprende la acusación que le hacen los amigos. Un día que salió con ella quiso poner en claro la cuestión y antes de preguntarle por una posible causa del enredo le dijo «Oye, Mirtho adorada». Ella respondió airada que quién era esa Mirtho con la que la engañaba: «¿Qué dices? Mirtho ¿Estás loco? ¿Con cara de quién me ves?» (pág. 66). La «doble» de Mirtho y Mirtho eran «dos idénticas formas fugitivas» que se elevaron «suavemente por sobre la cabeza del amante» y luego las vio el interlocutor del «adolescente relator», «confundirse en el alto ventanal, y alejarse y deshacerse entre un rehilo telescópico de pestañas» (pág. 67).

La «doble» Mirtho es la alucinación del «loco» narrador, que se esfuma ante una invisible realidad y se pierde entre los ojos que, como un telescopio, han producido el lejano espejismo. Al motivo del «doble» da Vallejo otra versión en *Muro dobleancho* de *Cuneiformes*. El compañero de celda, un ladrón, cuenta al narrador su historia y un episodio de su vida. Una noche fuerza a un «varón sin tacha», «viejo camarada obrero», a que comparta con él «una

de aquellas noches de más crepitante embriaguez» (pág. 20). De pronto «estalla flamígera sentencia que sale de la sombra» (pág. 20). En la pelea inevitable en esas embriagueces, una cuchillada destinada al ladrón y bebedor yerra el blanco y mata al inocente camarada. El ladrón «es, pues, también un asesino. Pero los Tribunales, naturalmente, no sospechan, ni sospecharán jamás esta tercera mano del ladrón». El anónimo asesino del «varón sin tacha» es la insospechable «tercera mano del ladrón» (pág. 20) en «la sombra» se convierte en el «doble» del compañero de celda. El asesino anónimo está oculto en el ladrón que ignora que lo lleva consigo. Pero este «doble» desconocido que obra «de súbito», y en la acción se sugiere como «doble» para cumplir la «flamígera sentencia», se confunde con la «culpa» de haber forzado al viejo camarada a acompañarlo.

Con esta versión del motivo del «doble», Vallejo, intenta desbrozar el matorral en el que se enredan el destino, la casualidad y la culpa. En la reconfiguración del motivo del «doble» de *Mirto* y *Muro dobleancho* se encuentra implícita otra posibilidad del «mundo al revés».

En *Liberación*, por ejemplo, cuenta Vallejo la historia del preso Jesús Palomino, víctima de un estafador de la alta sociedad, al que mató en un altercado. No satisfecha con la condena injusta del estafado, la familia se empeña en envenenarlo. Palomino vive atormentado por el peligro que lo acecha en cada comida y bebida. El compañero de Palomino, que cuenta a Vallejo ese drama, se propuso evitar el cumplimiento de esa otra condena a muerte. La solicitud con la que realizó esa tarea dio a Palomino la confianza plena en que su protector era el único que no tenía intención de envenenarlo. Un día, Palomino le pidió agua. Después de satisfacer la sed con el agua que le sirvió el guardián de su vida, Palomino se retorció con síntomas de envenenamiento. El narrador agregó. «Y Palomino no amaneció al siguiente día. ¿Había, pues, sido envenenado? ¿Y acaso con el agua que yo le dí beber? ¿O había sido aquello sólo un acceso nervioso suyo y nada más? No lo sé» (pág. 42). El narrador sufrió un ataque de nervios y mientras guardaba cama se entera de que Palomino había sido indultado. Este dice el narrador, «no ha vuelto más por aquí, ni se acuerda de mí». El narrador escucha a la banda de la Penitenciaría que toca el himno de Perú. Comenta: «Soo-mos lliibres...», mira por las rejas, y «exclama con júbilo que me estremece hasta los huesos:/ ¡Hola Palomino!...» (pág. 42). El cuidado con el que el preso protege la vida de Palomino lo convierte en su involuntario revés; es más bien su verdugo. Palomino, obsesionado hasta la locura por la amenaza de envenenamiento, de quien todos decían que está loco; a quien su

protector encuentra, empero, «demasiado cuerdo» es, en efecto, el cuerdo y su cuerdo protector es el loco. Una vez éste había soñado que habían envenenado a Palomino. Al verlo y sentirlo vivo a su lado y contemplar como su protegido le mostraba sus manos, «la siniestra negra; blanca, bien blanquísima la otra, y ambas entrelazándose siempre con extraño isocronismo, en impecable, aterradora encrucijada», piensa: «La muerte-la vida! ¡La vida-la muerte!» (pág. 41).

El «doble» es ahora paralelo y contrario a la vez, pero en ésta narración tiene carácter metafísico. El «extraño isocronismo», la «encrucijada» de vida y muerte que Vallejo ilustra con la alegoría del loco cuerdo de la prisión, esto es, del mundo, se remite a la concepción católica de la vida permanentemente amenazada por la incertidumbre de la llegada de la muerte. Por eso, Vallejo coincide con la explicitación que hace Quevedo de esa permanente encrucijada en el *Sueño de la muerte* de los *Sueños*: «... y lo que llamáis vivir es morir viviendo»<sup>5</sup>. Esa coincidencia, que podría sugerir una suscitación de Quevedo en Vallejo, surge de una reflexión radical sobre «el valle de lágrimas» y señala dos extremos históricos de la evolución del catolicismo hispánico incandescente de la Contrareforma.

Vallejo aprendió a deletrear el mundo en el *Catecismo de la doctrina cristiana* del padre Gaspar Astete, publicado en 1536, que sobrevivió la ocasión que lo motivó, la Contrareforma, hasta bien entrado el siglo XX y fue durante esos siglos el abecedario religioso de casi todo el mundo hispano. Santiago de Chuco, que como Cayna «vivía a menudo largos periodos de olvido y de absoluta comunicación...» (pág. 54) y era por eso una réplica de España que contempló el Averroes del cuento *La busca de Averroes* de Borges: «... en la que hay pocas cosas pero donde cada una parece estar de un modo sustantivo y eterno»<sup>6</sup>, fue para Vallejo un Belén atemporal e idílico, inmaculado como el que subyacía a la sociedad deseada por Astete. La experiencia de la prisión y de la gran ciudad de Lima socavaron esos cimientos. Y con ello, se agolparon en él Contrareforma y modernidad; el catolicismo de corte quevediano se resquebrajó y de un «salto mortal» Vallejo cayó en su época y vivió, como Rilke, por ejemplo, la transformación secular de la idea católica metafísica de la vida y de la muerte.

<sup>5</sup> F. de Quevedo. *Sueños y discursos*, ed. F. C. R. Maldonado, Madrid, Clásicos Castalia, 1972, pág. 195.

<sup>6</sup> J. L. Borges. «La busca de Averroes». *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1976, pág. 582.

El «morir viviendo» de Quevedo ya no es inevitable camino al Juicio final. En Vallejo y en Rilke es expresión de la conciencia de la contradicción del mundo y de la existencia. En una carta a Lotte Hepner de noviembre de 1915, escribió Rilke:

Si un árbol florece, florece en él lo mismo la muerte que la vida, y el campo está lleno de muerte, que de su rostro yacente arranca una rica expresión de la vida, y los animales van pacientes del uno al otro —y por doquier en nuestro derredor está la muerte en casa y nos mira desde las hendiduras de las cosas...<sup>7</sup>.

En Vallejo, la contradicción es invertible, la oposición conjunta —paradójica o, si se quiere, dialéctica— se manifiesta también como inversión. Esta constituye la clave de *Más allá de la vida y la muerte* de *Cuneiformes*. El título que sugiere el tema de cómo el amor a la madre la resucita, sugiere de nuevo una coincidencia más con Quevedo, con el famoso soneto *Amor constante más allá de la muerte*:

[...]  
mas no, de esotra parte, en la ribera,  
dejará la memoria en donde ardía:  
nadar sabe mi alma la agua fría,  
y perder el respeto a ley severa.  
[...]  
su cuerpo dejará, no su cuidado;  
serán ceniza, mas tendrá sentido<sup>8</sup>  
[...]

El amor de Vallejo a la madre pierde el «respeto a ley severa», a la ley de la muerte y a la ley del tiempo. Cuando ella resucita él siente «como si, a fuerza de un fantástico trueque del destino, acabase mi madre de nacer y yo viniese en cambio desde tiempos tan viejos, que me daban una emoción paternal respecto a ella» (pág. 30). La aparición de la madre «de esotra parte en la ribera» dejó «la memoria donde ardía». Al verlo, ella se echó a llo-

<sup>7</sup> R. M. Rilke, cit. por Wolfdietrich Rasch. *Die literarische Décadence*, Munich, Verlag C. H. Beck, 1986, pág. 43.

<sup>8</sup> F. de Quevedo. «Amor constante más allá de la muerte». *Obras completas I. Poesía original*, ed. J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1963, pág. 511.

rar y lo estrechó contra su pecho «con ese frenesí y ese llanto de dicha con que siempre me amparó». Vallejo duda de si era ella la que estaba ahí, y entonces le da

un grito mudo y de dos filos en toda su presencia, con el mismo compás del martillo... con que lanza el hijo su primer quejido al ser arrancado del vientre de la madre, y con el que parece indicada que ahí va vivo por el mundo y dada al mismo tiempo, una guía y una señal para reconocerse entrambos por los siglos de los siglos (pág. 31).

Ante la insistencia de la duda, la madre se incorporó y «como dudando de si era yo» volvió a abrazarlo y le preguntó: «¿Tú eres mi hijo muerto y al que yo misma vi en su ataúd? Sí. ¡Eres tú, tú mismo!». Vallejo la contempló, otra vez, dice que la vio y la palpó. «Pero no creo. No puede suceder tanto imposible» (pág. 52). La vida y la muerte se intercambian en la encrucijada de la existencia, y aunque Vallejo ve y palpa «tanto imposible», no puede creer, como el apóstol Tomás. La frase con la que Vallejo cierra esta alegoría metafísica: «¡Y me reí con todas mis fuerzas!» subraya la incredulidad del que ve y palpa y no quiere o no puede aceptar la realidad «al revés». La carcajada, empero, es el último refugio del alucinado que «soporta lo que no entiende; es un gesto de locura, una expresión de quien ve con «ojos locos» y a través de cristales ahumados». El «amor constante más allá de la muerte», la obstinación con la que Vallejo irrespeta, como Quevedo, la noción católica de la muerte y humaniza la idea de inmortalidad aluden a la duda amarga de la fe hogareña que suscitan «los heraldos negros que nos manda la muerte»:

Son las caídas hondas de los Cristos del alma,  
de alguna fe adorable que el destino blasfema.  
Esos golpes sangrientos son las crepitaciones  
de algún pan que en la puerta del horno se nos quema<sup>9</sup>.

En *El Unigéntio* de *Coro de vientos* entona Vallejo, otra «escala melografiada» de su salmodia metafísica. El amor «más allá de la muerte» retrocede un lapso y se cristaliza en el «incógnito amor que plenifica la muerte». El héroe de la narración, un señor Lorenz, se ha enamorado de Nériida. En el

<sup>9</sup> C. Vallejo. «Los heraldos negros», *op. cit. loc. cit.*

momento en que ella se dispone a casarse con otro, con el señor Walter Wolcot, un «nuevo José Matías», el tonsurado le hace la pregunta de promesa, Nérida del Mar clava la mirada en el «otro, el señor Lorenz», quien la responde con un beso fervoroso. Luego cae muerto. Y a esa muerte siguen las de Nérida y la del «pobre José Matías». Varios años después «un niño fino y bello... un niño extrañamente hermoso y melancólico» se «detiene en la esquina de Belén». De un ómnibus descende «un señorón de aire mundano» a quien se le cae un bastón. El niño lo recoge y se lo entrega. El señorón no es otro que Walter Wolcot, que sobresaltado le pregunta al niño cómo se llama y dónde vive. El niño no responde y cuándo Wolcot le pregunta por sus padres, se pone a llorar. Belén, José Matías, el niño, el beso que José da a una mujer que sólo en la muerte «logró unir su carne a la carne de la amada» (pág. 49) delatan claramente el propósito de Vallejo de releer la «historia sagrada» con los «ojos locos» del hombre golpeado injustamente por Dios. Más allá y más acá de la muerte o, propiamente, en el cercado de la muerte que es la cárcel de la vida donde los muertos viven y los vivos están muertos, en esta «encrucijada» en la que lo uno es igual y a la vez distinto de lo otro, Vallejo, puede imaginarse cómo sería el mundo si el Dios que lo hizo fuera como el que quiso suponer en *Los dados eternos* de *Los heraldos negros*:

[...]  
 pero este pobre barro pensativo  
 no es costra fermentada en tu costado:  
 tú no tienes Marías que se van.

Dios mío, si tú hubieras sido hombre,  
 hoy supieras ser Dios<sup>10</sup>;  
 [...]

La Inmaculada concepción, José de Arimatías —(el «nuevo José Matías»), el niño que aparece sin saber quién es y que llora cuando se le pregunta por sus progenitores, Belén, son el «arquetipo» del mundo que es posible si su Creador «hubiera sido hombre». Vallejo suelta una carcajada ante el hecho de que el hombre sí tiene «Marías que se van», de que «no es costra fermentada» en el costado de Dios. En esa carcajada consiste la humaniza-

<sup>10</sup> C. Vallejo. «Los dados eternos», *op. cit.*, pág. 96.

ción burlona de la Virgen María, la Nérida del Mar «que se va», de la inmaculada concepción como el beso de Lorenz a la «amada, que ¡ay! acaso no le había amado nunca en este mundo» (pág. 49), del Niño Dios aureado vagamente por la transombra de Cupido. La humanización de este «arquetipo» divino es sutil y no amargamente sarcástica, es una forma de configurar lo grotesco del «mundo al revés», de la «lógica fatal» de la «descompaginación de tornillos y motores» de la existencia. La carcajada es lema y título de la narración, el unigénito es Jesús, un «Cristo del alma» de la «fe adorable que el destino blasfema».

Con la narración *Cera*, que cierra significativamente las *Escalas melografiadas*, Vallejo complementa el tema del poema *Los dados eternos*, esto es, el destino como juego de dados. El tema es trillado, pero Vallejo evita el riesgo de la trivialización con un juego que intensifica el significado de la metáfora del juego de dados como destino. El chino Chale fabrica unos dados, «bellos, cubos de Dios» (pág. 73), sobre los que «tiene completo dominio» y, «acaso, todavía más, es dueño y señor de los más indescifrables designios que le obedecen ciegamente» (pág. 71). Un desconocido, el «hombre equis», se abre paso entre los asistentes al juego «como si una fuerza irresistible y fatal impulsara al intruso para tal conducta» (pág. 77). El personaje irradiaba un aire «azul, serenamente azul» que acabó con «el señorío de Chale y todas sus posturas de sortilegio» (pág. 78). Hizo una apuesta por toda la banca. Sin que nadie lo notara, sacó un revólver y lo acercó al cerebro de Chale. Nadie percibió «esta espada de Damocles que quedó suspendida sobre la vida del asiático» (pág. 80). Al contrario, todos la vieron «suspendida sobre la fortuna del desconocido», pues se contaba con que la iba a perder. El chino echó los dados, el narrador sintió «un cataclismo misterioso que rompía toda armonía y razón de ser de los hechos y leyes y enigmas en mi cerebro estupefacto» (pág. 80). Luego abrió los ojos para «constatar la suerte que vendría a agraciar la suerte del gran banquero». El hombre equis sólo miraba «implacablemente a la testa del asiático». Ante el desafío «que nadie notaba, de ese revólver contra ese par de dados que pintarían el número que pluga a la invencible sombra del Destino, encarnada en la figura de Chale, cualquiera habría asegurado que yo estaba allí. Pero no. Yo no estaba allí» (pág. 81). Chale y los dados son como Dios y su dominio, el hombre equis desafía y amenaza al jugador divino, pero nadie percibe el desafío, la «invencible sombra del Destino» confunde los perfiles de la presencia y la ausencia el testigo del desafío que rompe en su «cerebro estupe-

facto» la armonía del mundo y la existencia, no es testigo. Pero él vio el final del juego: «Los dados detuviéronse. La muerte y el destino tiraron de todos los pelos» (pág. 81). Dos fuerzas implacables se enfrentaron en este juego: Chale y sus dados o la réplica de Dios y el hombre equis o el desconocido, el ser humano, impulsado fatalmente a desafiar al «dueño y señor de los más indescifrables designios» y sólo armado con su aura azul. Vallejo agrega a la metáfora del juego de dados como destino el enfrentamiento de dos jugadores de igual valor, y explicita con ello la queja acusatoria que lanza a Dios en *Los dados eternos*:

[...]  
 pero tú, que estuviste siempre bien,  
 no sientes nada de tu creación.  
 Y el hombre sí te sufre. ¡El Dios es él!

Hoy que en mis ojos brujos hay candelas,  
 como en un condenado,  
 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 orejas de la Muerte,  
 como dos ases fúnebres de lodo<sup>11</sup>.  
 [...]

La variación y el encadenamiento de los pliegues del «mundo al revés», esto es, el «doble», las inversiones del tiempo, la «encrucijada» de intercambiables vida-muerte, de presencia-ausencia, del Dios como incertidumbre y como certidumbre del Destino indescifrable, que Vallejo entrelaza con sus experiencias urbana y penitenciaria y los recuerdos del hogar abandonado e inolvidable, forman un círculo que gira y cerca la existencia que traza los vagos límites «murales» entre mundo externo y cárcel y que el «pobre hombre» percibe en su realidad desmembrada por la injusticia de los «golpes como del odio de Dios», de la «culpa gratuita» que debe el hombre al pecado original. El giro permanente de los miembros del mundo dislocado es caos, es el estado del mundo antes de la creación. En él, sólo hay para Vallejo un paraíso, el «paraíso perdido» del hogar en el que Eva

<sup>11</sup> C. Vallejo, *ibid.*

es la hermana con quien comete un pecado inocente que, sin embargo, no ocasiona el sentimiento de grave culpa que atormentó, por ejemplo, a Georg Trakl por la misma iniciación erótica. Mientras Trakl recuerda ese incesto con culpa:

Amenaza la noche en el lecho de nuestros besos.  
Murmura ¿dónde: quién os quita la culpa?  
Aún temblando de la infame dulzura de lascivia  
Oramos: perdónanos, María, en tu clemencia<sup>12</sup>

Vallejo lo rememora en *Muro antártico* de *Cuneiformes* casi con beatitud: «... y acuérdate también que ambos seguimos después siendo buenos y puros con pureza intangible de animales» (pág. 15). En ese paraíso perdido la Eva inocentemente pecadora es «carne de mi carne y hueso de mis huesos» es «hermana mía, esposa mía, madre mía» (pág. 16), es Eva y María a la vez. Pero este refugio de un amor paradisiaco pleno y sin culpa es sólo un paréntesis en el caos loco del mundo. Es una posibilidad que da ese caos permanentemente giratorio y circular que es, por eso, un comienzo eterno del mundo. Vallejo puede, así, volver al paraíso, al *status quo* ante del pecado original. El tema del destino como juego de dados y de Dios como el jugador que siempre gana determinó la visión del mundo después del anuncio de la «muerte de Dios» por Nietzsche. A esa profecía postulativa se agrega la realidad histórico-social del derrumbamiento paulatino de los fundamentos teológicos, cristianos, de la vida histórica. Con la caída de la idea monárquica que sustentaba a los gobiernos, del «rey por la gracia de Dios», y con el «avance de las ciencias», con las consecuencias, pues, de la Ilustración, de «la salida del hombre de su minoría de edad de la que él es culpable», como Kant la definió, se abrió el campo de la «rehabilitación de la carne» (Heine), de la conciencia del hombre de su capacidad de dominio del devenir histórico, de la libertad, que en su forma política depravada el «liberalismo», esto es, en la praxis social guiada por el principio «homo homini lupus», anuló, dialécticamente si se quiere, la libertad y convirtió la justicia que prometía en un juego de dados.

Pero ya a mediados de siglo, este liberalismo entró en un lento y casi imperceptible proceso de crisis. La concomitancia de estas dos crisis nutrió la

---

<sup>12</sup> G. Trakl. «Biutschuld». *Dichtungen und Briefe*, ed. Killy & Szklenar, Salzburgo, Otto Müller Verlag, 1970, pág. 146.

literatura francesa, principalmente, de la segunda mitad del siglo XIX, del simbolismo que encarnó Mallarmé. Su poema *Un coup des Dés jamais n'abolira le Hasard* (1897) fue su ambicioso intento de explicar el mundo. A Paul Valéry dijo él de su enigmática creación que «¿no encuentra usted que es un acto de demencia?»<sup>13</sup>.

La presentación tipográfica del poema violaba, por primera vez en la literatura, todas las normas habituales de la configuración de las páginas, de las líneas, de los caracteres tipográficos y de todo tipo de métrica. Entre los significados del poema se destaca el de la imagen de la tempestad en la que se despliegan las fuerzas de la vida y del «hasard» y de la que emerge el hombre dispuesto a enfrentar su voluntad al destino<sup>14</sup>.

En esta imagen del mundo en la que el hombre está librado a sí mismo resume el «primer decadente» la concepción «atea» del mundo y de la vida de la «décadence» europea. En el mundo de lengua española esta tempestad la percibieron José Martí en su *Prólogo al poema «Al Niágara»* (1882) de José Antonio Pérez Bonalde, Rubén Darío que la asimiló en *Azul...* e indirectamente Juan Valera en la «Carta» (1888) sobre el libro fundacional del divino Rubén. Aterrado por ella, el «castizo» Valera la bautizó con el nombre de «galicismo mental» o «galicismo de la mente». El pecado venial del diccionario y la gramática había invadido la inocente cabeza del hispano con un pesimismo «como remate de toda descripción de seres fantásticos, evocados o sacados de las tinieblas de lo incognoscible, donde vagan las ruinas de las destrozadas creencias y supersticiones vetustas». Culpables de ese pesimismo eran, para el católico espantado Valera, las ciencias que abren en ese mar tenebroso de la tempestad, la visión de «nebulosas o semilleros de astros, fragmentos y escombros de religiones muertas con las cuales procura formar algo, como ensayo de nuevas creencias y renovadas mitologías»<sup>15</sup>. Más sereno y conciso que el sabio peninsular, Vallejo captó la significación de ese

<sup>13</sup> Cit. por G. Michaud. *Mallarmé. L'homme et l'oeuvre*, París, Hatier-Boivin, 1953, pág. 170.

<sup>14</sup> Mallarmé. «Un coup des Dés jamais n'abolira le Hasard». *Oeuvres complètes*. I, París, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1998, págs. 371-372.

<sup>15</sup> J. Valera. «Cartas americanas. Primera serie. *Azul...* A D. Rubén Darío». *Obras completas*, T. III, Madrid, Aguilar, págs. 292-293.

«galicismo mental» para expresar las experiencias del mundo desarticulado que vivió el Occidente a fin de siglo. En *Retablo de Los heraldos negros* exclamó:

[...]  
 nadie me ve que voy a la nave sagrada.  
 Altas sombras acuden,  
 y Darío que pasa con su lira enlutada.

Con paso innumerable sale la dulce Musa,  
 y a ella van mis ojos cual polluelos al grano.  
 La acosan tules de éter y azabaches dormidos,  
 en tanto suena el mirlo de la vida en su mano.

Dios mío, eres piadoso, porque diste esta nave,  
 donde hacen estos brujos celestes sus oficios.  
 Darío de las Américas celestes ¡Tal ellos se parecen  
 a tí! Y de tus trenzas fabrican sus cilicios.

Como ánimas que buscan entierros de oro absurdo,  
 aquellos arciprestes vagos del corazón,  
 se internan, y aparecen... y hablándonos de lejos  
 nos lloran el suicidio monótono de Dios<sup>16</sup>.

Vallejo comprende la tarea del poeta moderno como la de un buscador de «entierros de oro absurdo», y al poeta mismo como «brujo azul» que hace sus «oficios» en el templo de la Musa. Esta comprensión del poeta como sacerdote del culto del arte es muy antigua. Tiene sus raíces más conocidas en la *Apología de Sócrates* de Platón, quien, como se sabe, aseguró que lo que dicen los poetas no proviene de su propio saber sino «dicen todas sus bellas cosas colmados de dios y obsesionados... —obsesionados del mismo modo como las Bacantes crean miel y leche con los ríos... Y tienen razón: el poeta es un algo leve, alado y sagrado, y sólo puede crear cuando está lleno de dios y está inconsciente y la razón ya no se halla en él»<sup>17</sup>. La ironía con la que expresó Platón indirectamente esta condena filosófica fue desapareciendo en el decurso de la historia de este tópico. En la

<sup>16</sup> C. Vallejo. «Retablo», *op. cit.*, pág. 92.

<sup>17</sup> Platón. *Apología de Sócrates*, págs. 21 y ss.

elegía *Pan y vino*, Hölderlin lamenta que los poetas «venimos demasiado tarde», pero que son

... como los santos sacerdotes del dios del vino,  
que en sagrada noche peregrinaron de región en región<sup>18</sup>.

El santo sacerdote de Baco es en Mallarmé el poeta cuya «única tarea... es la explicación órfica de la Tierra». Los «santos sacerdotes», los que deben dar la «explicación órfica de la Tierra» son, en Darío y Vallejo, testigos de la «muerte de Dios». En ese torbellino báquico y órfico, el «mundo al revés» es un mundo que gira infinitamente, sin límites de tiempo y espacio. Su configuración literaria en Vallejo, el «pavor metafísico» (Borges) de la literatura fantástica de *Escalas melografiadas* requiere un lenguaje que permita ver y palpar, es decir, oír, el «tanto imposible» de ese caos, en el que falta «la fe adorable que el destino blasfema», y en el que no se cree. A esa discrepancia del mundo y la existencia desarticulados corresponde en Vallejo su lenguaje de «metáforas osadas» con textura poética musical, de canto «jadeante» (Américo Ferrari)<sup>19</sup>, de urgencia de «renombración» (Alberto Escobar)<sup>20</sup>, que recuerda al exasperado vaivén de agitación sarcástica y deseada serenidad de los *Ditirambos de Dionysos* (1888) de Nietzsche.

Con *Fabla salvaje* inicia Vallejo un giro en su obra narrativa. Traslada el «pavor metafísico», a la temática «rural» y lo enriquece con un motivo característico de la literatura fantástica, esto es, el de la fuerza del incierto destino concentrada en un espejo y que afamó E. T. A. Hoffmann con su cuento *Las aventuras de la noche de Año Nuevo*. El protagonista de este cuento pierde su imagen del espejo, pierde, pues, su identidad. Sin embargo, cuando la recobra ya nadie lo reconoce y tiene que marcharse a un lugar desconocido. En la breve novela de Vallejo, Balta, al verse en el espejo, comprobó con estremecimiento que éste se había hecho trizas. Eso fue causa de una angustiada inquietud que provocó alucinaciones y perturbó la idílica paz hogareña del campesino. Un día, Balta subió a un alto risco, contempló el paisaje tranquilizador y creyó que habían desaparecido todas sus pesadillas. Súbitamente

<sup>18</sup> Hölderlin. «Brot und Wein». *Sämtliche Werke*, ed. F. Beissner, Francfort/M, Insel Verlag, 1961, pág. 298.

<sup>19</sup> A. Ferrari. *El universo poético de César Vallejo*, Caracas, MonteAvila Editores, 1972, págs. 235-268.

<sup>20</sup> A. Escobar. *Cómo leer a Vallejo*, Lima, PLV, Editor, 1973, págs. 150-167.

sintió que «alguien lo rozó por la espalda» (pág. 117) «...como cuando sobre el hombre nos llama una palmada», se movió hacia adelante y cayó al abismo. Con esta variación del motivo del espejo como anuncio fatal de la caída en una nada, Vallejo se despidió de la literatura fantástica. En *Tungsteno* y *Paco Yunque*, Vallejo despliega el núcleo «rural» de la breve novela, pone el acento en el trabajo, transforma a Balta en el herrero idealista Servando Huanca, portador de la incipiente conciencia revolucionaria del proletariado, y se adhiere al tópico de la lucha entre una compañía norteamericana explotadora y los trabajadores o campesinos oprimidos, que nutrió a mucha novela «indigenista» o «social realista», y cuyo esquematismo desvirtuó la verdad de ese tópico.

El cuento infantil *Paco Yunque*, el proyecto de novela «histórica», *Hacia el reino de los Sciris* (1924-28) y los cuentos *El niño del carrizo*, *Viaje alrededor del porvenir*, *Los dos soras* y *El vencedor*, escritos entre 1935 y 1936, son pasos del poeta hacia una narrativa que equilibre la fantasía de *Escalas melografiadas* con el «realismo socialista», cuya poética normativa Vallejo puso en tela de juicio; que lo preserve del peligro que temió cuando escribió *Trilce*, esto es, que su libertad no «cayera en libertinaje». Esa narrativa tuvo que quedarse a medio camino pero su talante se difundió en muchas de sus crónicas desde París y en algunos de sus *Poemas póstumos* como *En el momento en que el tenista* que recoge la imagen y la impresión que fue objeto de la crónica *Los peligros del tennis* de junio de 1926. Esa narrativa en germen invita a situar a Vallejo en el horizonte que plenificó Borges, es a saber el del «modernismo, esa gran libertad que renovó las muchas literaturas cuyo instrumento común es el castellano...»<sup>21</sup>. La clasificación es irrelevante o, más bien, es sólo relevante para quienes reducen el decurso histórico de la literatura a saltos de canguro y por ello, no alcanzan a percibir el «pavor metafísico» que ocasiona la explicación humana y provisional de la Tierra en que consiste, según Mallarmé, este «juego literario por excelencia».

---

<sup>21</sup> J. L. Borges. «Prólogo» a *El oro de los tigres*. *Obra poética. 1923-1977*, 3ª ed., Madrid, Alianza Editorial, 1983, pág. 365.