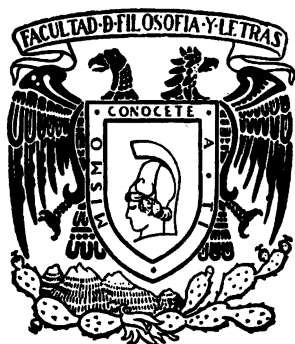


UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO



LA PROSA NARRATIVA DE CESAR VALLEJO

TESIS PROFESIONAL

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE

MAESTRO EN LETRAS IBEROAMERICANAS

P R E S E N T A

CESAR ABREU VOLMAR

México, D. F.

1976



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

LA PROSA NARRATIVA DE CESAR VALLEJO

César Abreu-Volmar
Tesis de Maestría en
Letras Iberoamericanas.

AGRADECIMIENTOS

Nunca una tesis es labor de una sola persona, siempre es trabajo de equipo, de uno invisible, pero sin el cual la misma no hubiese sido posible. Agradezco a las siguientes personas su inmensa colaboración: el Ing. Oscar Pérez Contreras, Lorenzo Gelabert Alvarez, Zamira Barquero Trejo Claribel Arreaga Licea, Cecilio González y Mercedes Nakach de Gelabert. El primero aportó en dos viajes a su país natal, Perú, la mayoría de los libros utilizados, asimismo fotocopias y micropelículas de artículos que eran imposibles de localizar en otro país. El Sr. Lorenzo Gelabert fotocopió y remitió, desde Puerto Rico, parte sustancial de Los Artículos olvidados. La Srta. Zamira Barquero envió copias de varios artículos publicados en Repertorio Americano, en su patria, Costa Rica. La Srta. Claribel Arreaga trajo desde Puerto Rico unas 400 fotocopias aun de libros íntegros, amén de una labor concienzuda de investigación, rastreo y clasificación de las fichas solicitadas. El Sr. Cecilio González, cumpliendo una petición especial, remitió desde Nueva York los dos tomos de Aproximaciones a César Vallejo, obra imposible de localizar o inexistente en el mercado mexicano. Y la Sra. Mercedes Nakachi de Gelabert trajo como regalo, desde Perú, la Obra poética completa y Apuntes biográficos sobre Poemas en prosa y Poemas humanos.

Agradezco, lógicamente, a mi asesor, Mtro. José Luis González, la ayuda recibida en términos de orientación y asesoramiento. También no quiero pasar por alto la gran ayuda del Rev. Rolando Gutiérrez-Cortés, quien interesado en el tema y sobre todo, en el éxito final que presupone una tesis leyó la misma y dio consejos muy provechosos.

Merece párrafo aparte la inmensa ayuda recibida de la Sra. Olga Ruth Gutiérrez de Díaz, quien mecanografió, gratuitamente, toda la tesis.

Finalmente a todos los que de una u otra manera me estimularon, sólo puedo decir, GRACIAS.

Indice:

Introducción	1
Capítulo I Puntos de contacto y semejanza entre poesía y prosa	
A Correlaciones y temas comunes entre poesía y prosa	4
1. Correlaciones	4
2. Temas comunes	4
3. Temas diferentes	50
B Breve recapitulación	56
Notas al capítulo I	58
Capítulo II Revaloración de su obra narrativa	
A. <u>Fabla salvaje</u> : mundo mágico de presa- gio y muerte	66
B. <u>El Tungstenc</u> o los maderos del naufra- gio	77
C. "Sabiduría": interpolación en <u>El Tungs-</u> <u>teno</u>	92
D. <u>Hacia el reino de los Sciris</u> : épica de guerra y paz	93
E. Recapitulación y conclusiones	104
Notas al capítulo II	106
Bibliografía	110

LA PROSA NARRATIVA DE CÉSAR VALLEJO

Introducción

Sin lugar a dudas Vallejo es uno de los mejores poetas de este siglo. Quizás el mejor poeta peruano. A pesar de ello y, como tantos otros, no fue apreciado en su verdadera valía durante su vida. Más bien fue ignorado, atacado y hasta vejado por personas que no entendieron ni intentaron comprender su poesía.

No obstante, luego de su muerte se ha descubierto al poeta y ha surgido toda una gama de críticos, especialmente de su poesía, la cual ha sido estudiada desde los más diversos ángulos. Muchos de ellos con una crítica afinada y otros no tan acertados en tal análisis.

Así encontramos que un poeta de su calibre es forzado por las circunstancias a dejar a su patria ¹⁹²⁴ para ir a un país como Francia. Otra cultura, lenguaje y situación diferentes al Perú. De un medio hostil por ignorante pasa a otro hostil, por ignorante también. El primero por tener una situación cultural asfixiante, un medio cerrado a la innovación e incapaz de apreciar a un verdadero valor; el segundo supuestamente abierto y anónimo, sin prejuicios y, por lo mismo ignorante de su persona. Aquí el poeta es relegado a un segundo plano.

Sin embargo, sigue escribiendo poesía, pero no publica prácticamente nada. Entre las pocas excepciones está "Lomo de las Sagradas Escrituras", publicada en Mundial de Lima el 18 de noviembre de 1927. Otro ejemplo lo es "París, octubre 1936" que, si bien no tenemos noticia de su publicación, es obvia la fecha de composición. Por otro lado, sabemos que escribe Poemas en prosa entre 1923 y 1929; Poemas humanos, 1931 a 1937 y su última expresión poética, España, aparte de mí este cáliz, es de septiembre a noviembre de 1937.

Se ve forzado a colaborar en diferentes revistas y periódicos de Latinoamérica, España y Francia para poder sobrevivir. Escribe de todo y para todos. El resultado es centenares de artículos dispersos; la mayoría no recopilados en libro y, por lo tanto, olvidados.¹

En el presente trabajo nos proponemos examinar ese otro aspecto de su obra total o sea la prosa. Creemos que, si bien Vallejo es ante todo poeta, su obra narrativa no merece el olvido intencional o no. Mucho menos el desprecio con que se la ha mirado hasta el momento.

No obstante, no dejaremos de lado su obra poética ya que la misma servirá de fondo y base al actual trabajo porque hay vasos comunicantes entre ambas.

Entramos en este estudio con la conciencia de que los temas tratados por un escritor o poeta son indicativos de las preocupaciones, preferencias, motivaciones o vivencias de ese autor.

Por otro lado, hay que considerar lo difícil y peligroso que es separar dichos temas cuando se funden unos y otros, se superponen y no se pueden separar. Esto es obvio porque el poeta plasma sus vivencias fluida y naturalmente y no en forma separada o artificial.

El problema se agrava cuando entramos a considerar la poesía por su mismo carácter elíptico, metafórico, simbólico. Ella hace más difícil esta tarea, máxime en una obra como la de Vallejo,

Hemos escogido un acercamiento temático para entrar a estudiar su obra con la conciencia de que cualquier método, por bueno que sea, es parcial. Utilizaremos el mismo en el primer capítulo. En tal análisis confrontaremos los cuentos con poemas de Los heraldos negros y Trilce.

No vamos a entrar en un análisis de su poesía ya que el mismo rebasaría los límites del presente trabajo. Sin embargo,

vamos a examinar aquellos puntos donde la poesía y la prosa son semejantes en temática, preocupaciones y enfoques. Hemos notado que hay temas en la prosa que han sido esbozados en la poesía y viceversa. Luis Monguió, nos dice al respecto: "...algunos de los relatos de la primera parte de Escalas pueden considerarse estados en prosa de varios de los poemas de Trilce y nos proporciona así formas narrativas de incidentes o impresiones que Vallejo había sabido recrear líricamente en su obra poética".²

En el segundo capítulo nos proponemos examinar específicamente las novelas Fabla salvaje y El Tungsteno y el relato Hacia el reino de los Sciris. Veremos qué elementos componen estas obras y haremos una breve crítica de cada una de ellas. Así compararemos las dos primeras por ser novelas y el relato lo confrontaremos con el drama La piedra cansada, por las similitudes sorprendentes entre ambas.

Capítulo I. Puntos de contacto y semejanza entre poesía y prosa.

Correlaciones y temas comunes entre poesía y prosa

Correlaciones

Comenzaremos examinando sucintamente aquellos poemas o momentos en su poesía que tengan relación con sus cuentos. Dejaremos para un análisis más completo sus dos novelas: El Tungsteno y Fabla salvaje. Sin embargo, esto no quiere decir que sus cuentos queden fuera de un análisis más detenido. Tampoco quedarán fuera aquellos temas de la prosa que no están tratados en la poesía.

Luis Monguió relaciona "Muro antártico" con Trilce 11, 51 y 52. "Alféizar" con Trilce 23 y "El pan nuestro" de Los heraldos negros. "Más allá de la vida y la muerte" con Trilce 65. "Cera" con Trilce 12, "La de a mil" y "Los dados eternos".

Juan Espejo Asturrizaga lo hace con "Muro dobleancho" y Trilce 58. "Alféizar" con "El pan nuestro". Con esto último no está de acuerdo Antonio Cornejo Polar.

Antonio Cornejo Polar considera con valor hermenéutico las siguientes correlaciones: "Muro antártico" y Trilce 11. "Alféizar" y Trilce 13. "Más allá de la vida y la muerte" y Trilce 65. "Cera" y Trilce 12.

En nuestra opinión "Cera" y Trilce 12 no guardan ninguna relación. Tampoco creemos que la tenga "Alféizar" con Trilce 13. En la relación "Alféizar" y Trilce 23, "El pan nuestro" muestra la actitud contraria. Se puede hacer una comparación por contraste. Con el resto estamos más o menos de acuerdo.

Temas comunes

1. El absurdo: fondo de la temática vallejana

- - -
2. El azar y el fatalismo
 3. La infancia, la orfandad, la pobreza y el desvalimiento
 4. Amor - hermana - madre - muerte
 5. Amor y muerte
 6. Mirtho o hacerse dos en la amada
 7. El amor como castigo
 8. El amor como locura y muerte
 9. La locura: los caynas
 10. La cárcel y la justicia
 - a. La cárcel: muros y mundo
 - b. La justicia: imposibilidad humana

El absurdo: fondo de la temática vallejiana

"Si Vallejo tiene una visión de la vida, el punto clave de esta visión es el concepto-- o más bien, el sentimiento del absurdo". En su caso se trata de un sentimiento y de un concepto intelectual. Más que pensarlo, siente que es así."...el universo no es lógico, ordenado y armonioso, sino ilógico, desordenado y caótico".³ No es cosmos, es caos.

Entonces, necesariamente, tenemos que entrar por aquí para considerar algo de su temática. Esto es así porque el fondo de la misma es el absurdo. De aquí se desprenden todos los temas.

No podríamos entender su visión del amor sin entender esto. El amor es un dios proteico. Es dolor. Es castigo. Es locura. Es muerte.

La justicia, por ejemplo, es imposible entre los hombres. El mundo, a su vez, es cárcel. Los hombres son seres sin amor que le hostilizan y le roban. También es difícil hablar en términos absolutos de cordura y locura. ¿Quién está cuerdo? ¿Quién está loco? ¿Quién lo afirma o niega en un mundo absurdo? En todo caso, el mundo es el enajenado.

El azar, el fatalismo, el destino trágico acecha y ge-

bierna al hombre. Dios es quien manipula la vida del mismo. La vida es un juego siempre fatal. En Los heraldos negros el destino del hombre no depende de sí, sino de un dios arbitrario.

No obstante, desplazado Dios o rechazado por arbitrario, algo debe hacerse. Alguien debe asumir la función de dar orden (cosmos) al universo que es caos. Nos atrevemos a decir que este alguien es su madre, viva o muerta. Creemos que por esto ella es capital en Trilce, como también lo es el absurdo.

La encontramos como proveedora y protectora. La que es capaz de transformar el amor transitorio en algo trascendido. El amor no sería tal fuera de ella. De aquí se desprende la relación amor - amada - madre - muerte. Ella da la trascendencia. Se absolutiza el amor a través de ella. Se logra la inmortalidad. Su madre es un pequeño dios o es Dios para el poeta.

El azar y el fatalismo

El azar y el fatalismo se desprenden directamente de esta visión. Los mismos se pueden plantear como juego aparente hasta que el primero desemboca en el segundo:

Y se acabó el diminutivo, para
mi mayoría en el dolor sin fin
y nuestro haber nacido así sin causa.

Nos dice en Trilce 34.⁴ Producida la ruptura amorosa todo se acaba o derrumba. Entre esos elementos de destrucción encontramos una referencia a su madre o, mejor aún, al trato afectivo que ella le prodigaba. Esto es cierto, si interpretamos "el diminutivo" como tal. Ella podría liberarlo o suavizar su dolor como hombre y el absurdo que supone el haber nacido sin causa.

Alcanza la mayoría de edad. Ya es hombre que sufre un dolor que no acaba. En el fondo, lo que prevalece, lo que

origina este dolor es la falta de sentido en la vida. Hemos nacido sin ningún propósito. Esta es una de las vertientes graves del absurdo.

No obstante, y paradójicamente, también se plantea como juego: el azar a través del azar. Esto lo encontramos en el cuento "Cera".⁵

Desde que entramos al mismo percibimos la nota autobiográfica.⁶

Aquella noche no pudimos fumar. Todos los ginkés de Lima estaban cerrados. Mi amigo, que conducíame por entre los taciturnos dédalos de la conocida mansión de la calle Hoyos, donde se dan numerosos fumaderos, despidióse por fin de mí, y, aporcelanada alma y pituitarias, asaltó el primer eléctrico urbano y esfumóse entre la madrugada.

También en Trilce 57⁷ ha confesado su sibaritismo, su embriaguez:

Craterizados los puntos más altos, los puntos del amor de ser mayúsculo, bebo, ayuno, absorbo heroína para la pena, para el latido lacio y contra toda corrección.

Aquí también hay una clara confesión:

¡Oh mi bohemia de entonces, broncería esquinada siempre de balances impares, enconchada de secos paladares, el círculo de mi cara libertad de hombre a dos aceras de realidad hasta por tres sienas de imposible!

Todo lo cual no hace sino afirmar el conocimiento de primera mano que sobre el tema y el ambiente del cuento tenía el autor. Parte de su realidad para llevarnos a un plano cósmico, de realidad trascendida.

Esta vez se nos va a dar el azar a través de un juego de dados.

Se nos narra todo el proceso: desde la gestación de los dados hasta la sugerida suerte final del Chale, el protagonista. Notamos la fruición del narrador al darnos los detalles de todo:

Es indudable que los dados deben de estar hechos de cierta materia, bajo este peso, con aquel aristaje, exagonados sobre tal o cual impalpable declive para ser despedidos por las yemas de los dedos; y luego, estar pulidos con esa otra depresión o casi inmaterial aspereza entre marca y marca de los puntos o entre un ángulo poliédrico y el exergo en blanco de una de las cuatro caras correspondientes.

La fortuna está de parte de Chale todo el tiempo. Ésta no se le atribuye a él, sino a su suerte misma, al halo misterioso de los dados. Se crea una atmósfera de suspenso, tanto en la fabricación de los mismos como en la ejecución de la suerte. El momento mismo de lanzar los dados es todo un acto de malabarismo, un espectáculo. En tal atmósfera se desarrollan los acontecimientos.

Finalmente surge un desconocido que se enfrenta a Chale. Éste es el destino personificado. Esta vez no fue diferente la suerte del protagonista. No pierde, sino que, como siempre, gana la partida. No obstante, y paradójicamente, ahora la suerte significa muerte para el ganador. Es una victoria que es derrota.

En el poema "La de a mil"⁸ vuelve a presentar el azar a través del azar. Esta vez es un vendedor de lotería. Se anuncia desde la primera estrofa que el "suertero" está en lugar de Dios. Él es el "director de la lotería universal que gobierna la vida de los hombres."⁹ No obstante, la comparación no es exacta, es cercana: "contine no sé qué fondo de Dios." Vende suerte y también otras cosas: labios, hastío, desesperanza, amor. Podría cambiar nuestra suerte, "pudiera darnos el corazón ". Sin embargo, la que pregona irá a parar a donde

él no sabe ni quiere. Es un pequeño dios o un "bohemio dios". Lo que está en juego, finalmente, es su voluntad. Lo que Dios quiere hacer con el hombre. El suertero es la encarnación de ella. Es la voluntad de Dios dejada al azar. El vendedor no puede hacer nada con la suerte, sólo venderla. El hombre no puede hacer nada con tal voluntad, sólo aceptarla: le toque o no; sea adversa o no. Del azar se ha pasado al fatalismo.

En "Los dados eternos"¹⁰ tal suerte, tal azar, toma proporciones cósmicas. Es un poema blasfematorio donde el poeta se planta como un pequeño dios. De una actitud de súplica se pasa a una imprecatoria:

Dios mío, estoy llorando el ser que vivo;
me pesa haber tomádotte tu pan...

... ..

Dios mío, si tú hubieras sido hombre,
hoy supieras ser Dios ...

Dios no sabe ser Dios porque nunca fue hombre, Este sí sabe serlo. Es un dios alejado de su creación, indiferente a ella. El hombre llega a ser Dios, llega a tomar su lugar por sufrirlo: "Y el hombre sí te sufre: el Dios es él".

Ambos se ponen a jugar la suerte de todo el universo. Esta será la Muerte que surgirá como dos ases. Se logra la suerte máxima, pero irónicamente se relaciona con la muerte. Entonces se acaba el juego porque la tierra "es un dado roído y ya redondo" por estar rodando al azar, a la ventura. Este juego parará cuando la tierra pare en la muerte: "en el hueco de inmensa sepultura". Termina la suerte en muerte al igual que en "Cera". La vida es un juego de azar dirigido por Dios.

En el cuento "Cera" interviene una tercera persona, el destino, para trastornar la suerte del protagonista. En el poema "La de a mil", el vendedor ofrece su suerte, pero só-

lo puede hacer eso y nada más. Realmente es la voluntad de Dios disfrazada. Aquí, en "Los dados eternos", Dios y hombre juegan, pero llega el momento donde esto es imposible. La tierra se ha redondeado (ha dejado de ser un dado) de tanto rodar al azar. Chale es un pequeño dios, dueño de su suerte, invencible, hasta que interviene el destino. Por otro lado, en "La de a mil" el vendedor posee la suerte, es un "bohémico dios". Él la vende, pero Dios mismo decide la suerte del hombre. En "Los dados eternos", el hombre se constituye en Dios y le reclama que comprenda su situación.

Tenemos tanto en "Cera" como en "Los dados eternos", la dimensión suerte que es muerte. Encontramos la voluntad de Dios vestida de azar en "La de a mil". Por último, bien sea que la suerte del hombre dependa de sí mismo, de un tercero (de otro hombre o del destino) o de Dios, siempre está condenado al absurdo, a la muerte.

La infancia, la orfandad, la pobreza y el desvalimiento

Tenemos que partir de la infancia para seguir este aspecto de la temática Vallejiana. De ahí surge ese sentimiento que le acompañó toda la vida. Al igual que la cárcel fue el catalizador para que fluyera su concepción del mundo como cárcel, la muerte de su madre fue el factor necesario para que surgiera su visión como huérfano, pobre, desvalido. Empero, no es huérfano principalmente porque haya muerto su madre, sino porque vive en un mundo hostil que no tiene relación afectiva con él. Es pobre porque este mundo no le ofrece lo necesario para vivir. Está desvalido porque lucha por conseguir lo que el mundo le niega y vive precariamente.

En "Alféizar"¹¹ el desayuno de la celda hace que recuerde su casa; "...aquellos desayunos de ochoydiez hermanos de mayor a menor..." Se confronta con una precariedad presente frente a una infancia, sino rica, por lo menos, con el pan necesario y, sobre todo, con el amor y calor maternos. Infancia donde había abundancia en la pobreza. Donde

podía hurtar" a escondidas el azúcar de granito en granito..." Todo lo cual no es más que la prefiguración del futuro que le esperaba: "Pobrecito mi hijo. Algún día acaso no tendrá a quién hurtarle azúcar cuando él sea grande, y haya muerto su madre".

Por otro lado, el poema 23 de Trilce¹² comienza recordando a esta misma madre ahora muerta:

Tahona¹³ estuosa de aquellos mis bizcochos
pura yema infantil innumerable, madre.

Como vemos, el alimento está vinculado al amor. El amor está vinculado a la madre. No es sólo la carencia o la provisión, sino aquello que la acompaña o no la acompaña. El comienzo del poema lo afirma. La madre era la tahona. Ella no hacía el pan. Era el lugar donde se hacía el mismo. A pesar de esto, ahora debe pagar por el alimento.

En Trilce 28,¹⁴ en una cena a solas, la rememora. La cena se transforma en algo amargo porque ella no está, porque su familia no está:

Cuando se ha quebrado el propio hogar
y el sírvete materno no sale de la
tumba,
la cocina a oscuras, la miseria de amor.

El hogar ha desaparecido por causa de la muerte de todos. La atención de la madre, "el sírvete materno", se ha ido también con la muerte. Esta quiebra todo en tal forma que la falta de ella trae la carencia de pan y de amor.

En esta situación impera la orfandad. Es huérfano porque no puede volver a su madre. Es huérfano porque ella no puede volver a él. Porque todos no pueden volver a él y él a todos. En fin: es el "todos han muerto", redoble fúnebre de una campana.

Por otro lado, en Trilce 23, se ofrece la tercera vertiente de la orfandad:

Tal la tierra oirá en su silenciar,
cómo nos van cobrando todos
el alquiler del mundo donde nos dejas
y el valor de aquel pan inacabable.

No solamente el mundo es hostil, ajeno: sino que toma lo que no le pertenece. Dicho de otra manera, los otros hombres toman lo que le pertenece a él como ser humano. Tiene que pagar por estar en el mundo. Tiene que pagar el pan que antes no pagaba. Este "pan inacabable" era el amor inagotable que su madre prodigaba.

La orfandad llega a tal grado que es mendicidad; "tus mendigos". Él, junto a sus hermanas, está avocado--contradictoriamente-- a la caridad de un mundo sin amor. Es huérfano del mundo.

También porque su orfandad, lógicamente, tiene que ver directamente con su madre, es que se siente niño: "Y yo arrastrando todavía/ una trenza por cada letra del abecedario". Antes, como niño, su alimento estaba asegurado. También éste está vinculado a la madre. Por ello nos dice: "cuya encía late en aquel lácteo hoyuelo". Que, se nos ocurre, se refiere a la lactancia: alimento primigenio y el más vinculado a la madre. Ahora, muerta ella, no sólo no tiene éste, sino tampoco el que le niega el mundo. Así se refuerza el desvalimiento, la falta de protección.

Él es huérfano junto a sus hermanas: "Las dos hermanas últimas", y hasta nos aventuraríamos a decir que es huérfano de su hermano Miguel: "Hermano, hoy estoy en el poyo de la casa,/ donde nos haces una falta sin fondo!"¹⁵

Finalmente pone a la madre como testigo de lo que ocurre. Ella es quien puede defenderlos de la hostilidad e injusticia del mundo: "¿di, mamá?". Se estaba cumpliendo a cabalidad la profecía de su madre.

En el cuento "Más allá de la vida y la muerte"¹⁶ encontramos una referencia clara a este mismo asunto: " Ah, esta

despensa, donde le pedía pan a mamá, lloriqueando de engaños...". Aquí recurría al engaño, en el cuento "Alféizar" lo hacía a escondidas. Prevalece el tono furtivo, de engaño infantil. En el poema 23 de Trilce es el mundo quien no adopta este tono de engaño inocente, sino, por el contrario, lo hostiliza.

Si relacionamos "Alféizar" con "El pan nuestro",¹⁷ podemos notar el punto de vista opuesto. En el mismo, el autor, parte de sí, de su situación, para proyectarse a un nivel social.

Notamos una clara división en el poema y el tono se torna íntimo:

- | | | |
|---|-----|-----------------|
| 1. Situación | ... | primera estrofa |
| 2. Acción posible | ... | segunda estrofa |
| 3. Súplica | ... | tercera estrofa |
| 4. Confesión | ... | cuarta estrofa |
| 5. Situación y vuelta a la acción posible | | quinta estrofa |

1. Situación:

Se bebe el desayuno...Húmeda tierra
de cementerio huele a sangre amada.
Ciudad de invierno...La mordaz cruzada
de una carreta que arrastrar parece
una emoción de ayuno encadenada!

Se ha desayunado. Esta es la realidad inmediata, es decir la interna. La realidad externa es la muerte de su madre, de sus familiares. Del presente se ha remontado al pasado. Entonces vuelve a la realidad inmediata: el invierno y lo cotidiano, el correr de una carreta. Esto es lo trivial, pero con implicaciones más profundas: el ayuno de siempre. El ayuno de otros que desplaza la mención del pan. Hasta aquí lo pasivo, el elemento de contemplación y reflexión.

2. Acción posible:

Se quisiera tocar todas las puertas,

y preguntar por no sé quién; y luego
ver a los pobres, y, llorando quedos,
dar pedacitos de pan fresco a todos.
Y saquear a los ricos sus viñedos
con las dos manos santas
que a un golpe de luz
volaron desclavadas de la Cruz!

En seguida comienza la acción. Se quiere tocar todas las puertas. Pregonar de puerta en puerta la justicia. Dar pan a los pobres. Se quiere robar a los ricos para darlos a los pobres. Esto como una acción santa. Es la acción de un Cristo que no se queda pasivo en la cruz, sino que actúa.

3. La súplica:

Pestaña matinal, no os levantéis!
¡El pan nuestro de cada día dáoslo,
Señor...!

A pesar de la intención o acción del hombre, tal pan no es posible, a menos que Dios mismo lo conceda. Y es por esta razón que del deseo de hacer justicia, por su propia mano, pasa a la súplica.

4. La confesión:

Todos mis huesos son ajenos:
yo talvez los robé!
yo vine a darme lo que acaso estuvo
asignado para otro;
y pienso que, si no hubiera nacido,
otro pobre tomara este café!
Yo soy un mal ladrón...A dónde iré!

La confesión se produce, El poeta es ladrón, es "un mal ladrón". ¿Qué ha robado? Desde sus huesos hasta la porción de otro. Porque si no hubiese nacido, a otro le tomaría lo que él "roba" por haber nacido. Entoncés, su delito mayor "es haber nacido". Culpa inevitable, Culpa que se puede borrar evitando el nacer. Sin embargo, ha nacido "así sin causa" y tiene que afrontar tal responsabilidad.

5. Situación y vuelta a la acción posible:

Y en esta hora fría, en que la tierra
trasciende a polvo humano y es tan triste,
quisiera yo tocar todas las puertas,
y suplicar a no sé quién, perdón,
y hacerle pedacitos de pan fresco
aquí, en el horno de mi corazón...!

Vuelve a la acción posible de la segunda estrofa. Aquí es más personal. Parte de un deseo de alimentar a los pobres. Se pasa a un acto de arrepentimiento. Quiere pedir perdón porque no está exento de culpa. Luego quiere dar el pan a todos para subsanar o borrar la misma. De la actitud de culpa, del hecho de ser ladrón pasa a una de arrepentimiento buscando el perdón por su mala acción.

Finalmente da el remedio personal: no sólo dar el pan, sino ofrecerse él mismo. No es algo exterior a sí, sino es algo que implica su persona.

El proceso que hemos venido describiendo comienza con una futura orfandad en "Alféizar", causada por la muerte de su madre. La misma fue profetizada por ella. Notamos así tres tipos de orfandad: la causada por la muerte de su madre, la provocada por la muerte de sus familiares y la que el mundo le adjudica. Como consecuencia de todo ello viene la carencia y la pobreza.

Tanto aquí, como en el cuento "Más allá de la vida y la muerte", recurría al engaño y al fingimiento para obtener el alimento. En Trilce 23 reclama el pan, siendo grande, por boca de un niño. Este poema nos acentúa la orfandad del poeta provocada por la muerte de su madre. Siempre relaciona su presencia o ausencia con la abundancia o carencia de alimento. Culmina tal proceso en "El pan nuestro". Aquí el poeta no sólo reclama el pan para todos, sino éste en función de la justicia: quitar al que tiene y dar al que no tiene. Ya no será un reclamo individual o egoísta, sino colectivo, social. Es más que conciencia social o solidaridad. Se ofrece como sacrificio o cordero. Se intuye un sacrificio personal.

Amor-amada-madre-muerte

Para Coyné el tema o temas fundamentales de Trilce son el pan, la mujer y la madre. El primero está ligado a la precariedad de la vida, que en Vallejo dejó de ser anécdota para convertirse en vivencia y, más aún, en poesía viva. A la mujer en forma genérica la vemos desde Los heraldos negros.

Esta tomará la forma de la amada y la hermana. Sin embargo, esencialmente se transformará en la madre a la que tanto y tan bien le cantó: "El hogar perdido, la cálida presencia de los seres queridos y, por sobre todo, la madre, muerta ya y sublimada en puro amor, inspiran los momentos más poéticos de Trilce".¹⁸

Considera Coyné que la temática amorosa en el poeta que nos ocupa es importante, pero nunca llega a tener el carácter tiránico que tiene en otros poetas. Sin lugar a dudas, esto es cierto, pero también es cierto que la concepción que del amor tiene Vallejo, determina gran parte de lo que es su poesía. Hablamos del amor ligado inevitablemente a la mujer, a la amada. Es interesante examinar las relaciones y transformaciones que asume la misma. Llegado a este punto su poesía se transforma mágicamente: mujer es amada, es hermana, madre y, finalmente, muerte.

Al considerar este tema estamos tomando como base la concepción que tiene Vallejo del mundo. Como ya dijimos, para él el mundo es absurdo. Así su visión del amor está permeada por esta realidad. Y ésta es dolorida, trágica, de fracaso, de muerte.

Como hemos dejado asentado, su concepto del amor está íntimamente ligado a la muerte. El amor, asimismo, está vinculado a la madre. No es posible hablar del primero sin hablar de la segunda. No obstante, nos limitaremos a examinar la relación amada-hermana y hermana-amada. La primera la vemos en varios poemas. La segunda la vemos en "Muro antártico." 19

La mujer se convierte en hermana. En Trilce 51²⁰ el poeta habla a un supuesto interlocutor que muy bien puede ser una mujer:

Mentira. Si lo hacía de engaños
y nada más. Ya está. De otro modo,
también tú vas a ver
cuánto va a dolerme el haber sido así.

Superpone la amada a una supuesta hermana y es probable que lo mismo ocurra en Trilce 52.²¹

Podemos comparar Trilce 51 con el poema 11 por el tono coloquial de ambos y esa atmósfera de candidez, de infantilidad que los envuelve. Al contrario de éste, el primero reproduce una experiencia donde un niño, un hermano relata o, mejor aún, riñe con su hermana. El 52 vuelve a recuperar ese tono marcadamente infantil:

Y nos levantaremos cuando se nos dé
la gana, aunque mamá toda claror
nos despierte con cantora
y linda cólera materna.
Nosotros reiremos a hurtadillas de esto,
mordiéndolo el canto de las tibias colchas
de vicuña ¡y no me vayas a hacer cosas!

La infancia aquí es momentáneamente recobrada, aunque dentro de la cercana perspectiva de un niño. No sentimos el alejamiento que se había producido en Trilce 11.

En Trilce 42²² se repite el caso en forma más acentuada. Los dos presentes se superponen por efecto de la fiebre. Empieza a narrar el niño de ayer, pero sigue monologando el amante de hoy:

Esperaos. Ya os voy a narrar
todo. Esperaos sossiegue
este dolor de cabeza. Esperaos.

En la octava estrofa notamos un cambio de tono:

Me siento mejor. Sin fiebre, y ferviente.
Primavera. Perú. Abro los ojos.
Ave! No salgas. Dios, como si sospechase
algún flujo sin reflujo ay.

Luego el absoluto se enfrenta a una aparente contradicción: la muerte como medio para lograrlo. Sin embargo, en Vallejo, es algo natural y, más aún, necesario, inevitable. El amor y la muerte son dos caras de una misma moneda, como ya hemos visto. El amor tiene su tránsito doloroso hacia la muerte de donde cobra vida. Esta vida no es transitoria, sino total, absoluta.

El amor físico, aún con su hermana, da base para que se lleve a cabo este proceso totalizador y absoluto. Se confrontan dos tipos de amor: el físico (¿anormal?) de ahora y el inocente: "ansias vendadas de nuestros ocho años". El amor candoroso sale al rescate del presente. Son hermanos-amantes que se reconocen. "después de oscura ausencia". Es el encuentro luego de un viaje:

¡Oh Soberana! Lava tus pupilas verdaderas
del polvo de los recodos del camino que las
cubre y, cegándolas, tergiversa tus sesgos
sustanciales.

El polvo del camino ha borrado o, más aún, trastrocado lo sustancial en ella. Debe ascender, Debe llegar a ser mujer plena. Debe tornarse en sustancia misma del amante: carne de su carne y hueso de sus huesos.

Por último, la transformación inevitable: "¡Oh, hermana mía, esposa mía, madre mía!..." No obstante, el reconocimiento de esta relación o, más aún, la impotencia para lograrla se convierte en llanto. Tal descubrimiento tropieza, desafortunadamente, con la realidad y se logra sólo por un instante la fusión hermana-esposa-madre.²⁴

Realiza el narrador un viaje al absoluto para luego toparse de golpe con su cruda realidad. Va de lo cotidiano a lo cotidiano. Va de la realidad de la cárcel y vuelta a ella: "---Buenos días, señor alcalde..." De la pesadilla a la semivigilia. Ahí se mezclan los elementos del sueño:²⁵ evocaciones, monólogos y pensamientos. con su situación

Este cambio corresponde a la vuelta a la dura realidad del adulto y al presente: un pasado en niño. ("Estoy niño", dice; no dice, "soy niño"). Y un presente en adulto: "Abro los ojos". La fiebre como la provocadora de la visión, de la retrospectión, cesa y le queda un presente ferviente. Evidente juego de palabras: fiebre, ferviente. Notamos una conciencia furtiva, un tanto de culpabilidad, pero que se salva porque el amor se revive como algo de la niñez.

Trascendiendo el plano físico, llegamos al metafísico de "El poeta a su amada"²³. Este poema es paralelo a otro titulado "Amor". Ambos están permeados por un vocabulario religioso: "crucificado", "madero", "Jesús", "viernesanto", "oficiado" (oficio, misa), "segunda caída" (referencia a las caídas de Cristo en la Vía Dolorosa).

Lo interesante aquí es que, más allá del placer y al buscar la unidad o plenitud en el amor, no hay otra alternativa, sino la muerte. Esta muerte es con mayúscula:

En esta noche rara que tanto me has mirado,
la Muerte ha estado alegre y ha cantado en su hueso.
En esta noche de setiembre se ha oficiado
mi segunda caída y el más humano beso.

La muerte ha estado alegre porque se va a realizar, por fin, la unidad en el amor y por medio de ella. La muerte llega a juntar para siempre a quienes se han juntado fugazmente en la vida. No habrá reproches ni ofensas: "Y en una sepultura/ los dos nos dormiremos, como dos hermanitos". La tumba los va a hermanar. Y la amada se convierte en hermana. "Hermanitos" para recalcar la ternura y la vuelta a la infancia. Allá, en "Amor" se ama y se engendra sin que intervengan los sentidos. Aquí se sublima el amor hasta ser rito y llegar al amor fraternal.

En "Muro antártico" el narrador vuelve a tomar el tema. Ahora lo hace desde la perspectiva opuesta: la hermana es amada. El punto de partida es un tanto extraño: el deseo incestuoso.

Se desarrolla la acción en la cárcel, la cual conforma el ambiente para el relato. Reina una atmósfera de pesadilla. La lucha se establece por lo absurdo o inesperado de la situación:

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

De pronto, me incorporo, salto sobre la mujer tumbada, que me franquea dulcemente su calurosa acogida, y luego...una gota tibia que resbala por mi carne, me separa de mi hermana que se queda en el ambiente del sueño del cual despierto sobresaltado.

Este hecho le tortura: "¿Por qué con mi hermana?"

Lo interesante a notar aquí es la transformación de este incidente. De incesto onírico llega a impulso purificador tomando la totalidad femenina:

¡Oh, mujer! Deja que nos amemos a toda totalidad. Deja que nos abracemos en todos los crisoles. Deja que nos lavemos en todas las tempestades. Deja que nos unamos en alma y cuerpo. Deja que nos amemos absolutamente, a toda muerte.

Se manejan conceptos trascendentes: "totalidad", "unión", "absoluto". La totalidad se da en función del fuego, del agua, de la unión de alma y cuerpo y de la muerte. Dos conceptos, aparentemente contradictorios, sirven la misma función en este contexto: agua y fuego. Empero, no es cualquier fuego o cualquier agua. Es el acrisolarse y el lavarse en todas las tempestades. Fuego que purifica y saca a la superficie la escoria. Agua de tempestad que lava y se lleva las impurezas. La unión, por otro lado, es total. Es en alma y cuerpo. No es lo físico sobre lo espiritual o viceversa. Es la fusión de ambos aspectos. Es la creación de una nueva entidad: sola, única.

actual. Finalmente se vuelve a la realidad de la cárcel. Abrupta e irónicamente el protagonista nos mete en su situación. Es como si nosotros despertáramos junto a él.

Sabemos que una de las maneras de "salvar" al amor es acudiendo a la candidez. Es por esto que frecuentemente Vallejo vuelve a la infancia cuando se encuentra en el ámbito de las relaciones amorosas. El medio es convertirse en hermano de la amada o, lo que es lo mismo, convertir a la amada en hermana.

Por otro lado, el proceso se invierte. Cuando esto sucede, como en "Muro antártico", hay que hacer algo para "salvar" al amor. La única manera es trascendiéndolo. Hay que convertirlo en otra cosa. El amor pasajero será absoluto, total. Lo absoluto es la muerte. El amor debe o tiene que pasar por esta puerta. Esta es la única manera de superar la limitación vital. Es por ello que los amantes deben amarse "absolutamente a toda muerte".

Amor y muerte

Como ya vimos, hay una relación evidente entre el amor y la muerte en Vallejo. No se concibe el uno sin el otro: la muerte es como el amor, el amor es como la muerte. Sin embargo, la ecuación amor-muerte no es tan sencilla: no aflora en forma evidente en muchos poemas. "Al escribir "amor" sentimos la dificultad de la separación temática, la unitaria confusión y la trabazón de todo en la experiencia del poeta. Hablar del amor, de la niñez y de la muerte en Vallejo es traerlo todo en mutuo enredamiento: la inmediatez del sentimiento, horro de referencias a ideaciones universales sobre el sentido de la existencia"²⁶

La relación amor y muerte pasa por un proceso peculiar donde el amor se teje sobre lo religioso-simbólico. Lo notamos en un libro como Los heraldos negros, donde abunda el lenguaje religioso: cruz, hostia, crucifixión, Marías, resurrección. El amor carnal se convierte en espiritual, pasando por la crucifixión hasta llegar a una identificación simbólica con la muerte.

Esta idea la encontramos en "El tálamo eterno".²⁷ En este poema, desde el título, Vallejo nos sitúa en un ambiente de trascendencia: lleva lo pasajero, como lo es un tálamo, a nivel perenne más allá del tiempo y del espacio. El tálamo, símbolo del amor carnal, pasa a ser eterno.

¿Cómo hace posible Vallejo esta trascendencia?
Examinemos la primera estrofa:

Sólo al dejar de ser, Amor es fuerte!
Y la tumba será una gran pupila,
en cuyo fondo supervive y llora
la angustia del amor, como en un cáliz
de dulce eternidad y negra aurora.

Primeramente el amor, como lo conocemos, tiene que convertirse en otra cosa. Convertirse en muerte: dejar de ser ... "sólo al dejar de ser, Amor es fuerte!". La relación amor y muerte deviene necesaria para que el hombre deje de estar limitado en el tiempo y en el espacio. Desde aquí apunta el poeta que desde la relación del amor con la muerte es posible la inmortalidad.

No se habla de cualquier amor y es por ello que el autor lo escribe con mayúscula. Nos lleva a un futuro de amor ideal: fuerte! Amor trascendido que es posible mediante la muerte del amor contingente que es a su vez dolor.

La muerte es el punto desde el cual el hombre avizora el amor como dolor, como angustia. Angustia profunda: "como en un cáliz". Y conjuga dulce, eternidad y aurora: tres términos positivos con negra, un término tradicionalmente negativo.

Examinemos la segunda estrofa:

Y los labios se encrespan para el beso,
como algo lleno que desborda y muere;
y, en conjunción crispante,
cada boca renuncia para la otra
una vida de vida agonizante.

Aquí el amor está en el plano carnal que se intenta disfrutar o se disfruta en el beso. Se intenta desde una plenitud como algo que rebasa para luego morir.

El amor en tangencia con la muerte, logra vida. Amor que se entrega y a la vez es renuncia previa en este camino hacia la perfección.

Y examinemos la última estrofa:
Y cuando pienso así, dulce es la tumba
donde todos al fin se compenetran
en un mismo fragor;
dulce es la sombra, donde todos se unen
en una cita universal de amor.

Aquí se lleva a cabo lo enunciado en la primera estrofa. Se culmina el proceso amor y muerte entretelado en un lenguaje mortuario de "tumba", "muere", "agonizante" y "sombra".

Del amor se llega al Amor por medio de la muerte y del plano personal se pasa al universal por medio del amor.²⁸

Ocupémonos, ahora, del cuento "Más allá de la vida y la muerte".

La ocasión del cuento es que en la realidad había muerto la madre del poeta. Pero en el mismo se invierten los papeles y es el autor quien aparece muerto y su madre viva.

Pero, también aquí, amor y muerte se conjugan.

El amor está encarnado en su madre. Su madre vale por amor. Ella, no obstante, se encuentra fuera del tiempo y del espacio porque está en la eternidad a través de la muerte; ya no está sujeta a morir.

Ella muerta. Él vivo. Sin embargo, en el cuento aparece ella como viva a tal punto que el poeta la toca, pero no cree que ella siga viva por parecerle que es algo imposible. Y sintetiza su incredulidad riendo con todas las fuerzas de que es capaz. Está ante un juego de realidades: una evocación que se convierte en presente y un doble plano de muerte y vida.

Hasta aquí podemos ver que tanto en la poesía como en la prosa el amor y la muerte son temas comunes en Vallejo, aunque con tratamientos diferentes. Abundaremos un poco más para

ver en qué medida el tratamiento es diferente.

Tomemos como punto de partida este mismo cuento, "Más allá de la vida y la muerte", y veamos cómo la ironía del escritor, por causa de su incredulidad sobre la muerte de su madre, se torna en un proceso de credulidad en Trilce 61²⁹ que desemboca al fin en un solemne canto a la "muerta inmortal" de Trilce 65.³⁰

En Trilce 61 el autor no está convencido ni de la muerte de su madre ni de la de otros seres queridos. Se va convenciendo a medida que transcurre el tiempo:

Llamo de nuevo, y nada.
Callamos y nos ponemos a sollozar, y el animal
relincha, relincha más todavía.

Caballo y caballero se van convenciendo, se tienen que convencer de la realidad de la muerte de los otros. Lo único diferente es que la idea de la muerte envuelve a todos y no han muerto en realidad, sino que están durmiendo:

Todos están durmiendo para siempre,
y tan de lo más bien, que por fin
mi caballo acaba fatigado por cabecear
a su vez, y entre sueños, a cada venia, dice
que está bien, que todo está muy bien.

Es decir, la muerte es natural y hasta el caballo lo comprende así.

En Trilce 65 Vallejo evoca nuevamente a su madre muerta. Aquí no hay incredulidad como en el cuento. Tampoco se convence de que la muerte es un hecho como en Trilce 61. Parte de la realidad de la muerte y hace un himno a la inmortalidad. Pero esta realidad había tocado a su madre que era en un momento dado la encarnación del amor.

La madre, símbolo de Amor fuerte!, pasa a ser inmortal. ¿Cómo hace posible Vallejo esta trascendencia del Amor fuerte!?

No es posible regresar al seno materno. No es posible

detener el tiempo. No es posible detener a la muerte. Sí, es posible, conseguir y vivir la inmortalidad. Su madre será inmortal. Él lo será. Éste es el camino.

La puede lograr colocando a la madre fuera del tiempo y del espacio, tornándola invulnerable. La madre se transforma así en iglesia,³¹ en lo sacro, en lo venerable.

Como en una visión el poeta habla de su viaje a Santiago, el cual, se nos ocurre pensar, es una preconización de su propia muerte. La transformación es evidente: "Madre, me voy mañana a Santiago,/ a mojarme en tu bendición³² y en tu llanto".

Le habla a su madre muerta, viva por su afán, inmortalizada por su anhelo. Recapitula sobre su vida: "Acomodando estoy mis desengaños y el rosado/ de llaga de mis falsos trajines".

Le espera ella: "Me esperará tu arco de asombro,/ las tonsuradas columnas de tus ansias/ que se acaban la vida".

Le aguarda su casa y su hogar:

... ..
... ..
... .. Me esperará el patio,
el corredor de abajo con sus tondos y repulgos
de fiesta. Me esperará mi sillón ayo,
aquel buen quijarudo trasto de dinástico
cuero, que pára no más rezongando a las nalgas
tataranietas, de correa a correhuela.

Hogar porque no son solamente los objetos, sino ellos mismos con el calor hogareño, con el calor de la nodriza o del ayo.

Por otro lado, el amor de ella es el que lo puede salvar:

Estoy cribando mis cariños más puros.
Estoy ejeando ¿no oyes jader la sonda?
¿no oyes tascar dianas?
estoy plasmando tu fórmula de amor
para todos los huecos de este suelo.
Oh si se dispusieran los tácitos volantes
para todas las cintas más distantes

para todas las citas más distintas.

En este suelo, en este mundo, es necesario ese amor.

Esta muerta inmortal no sólo es su madre, sino madre de su padre:

Así, muerta inmortal. Así.

Bajo los dobles arcos de tu sangre, por donde hay que pasar tan de puntillas, que hasta mi padre³³ para ir por allí, humildose hasta menos de la mitad del hombre, hasta ser el primer pequeño que tuviste.

Está implícita la idea de su padre como hermano. Se hermana con la amada, se hermana con su padre. Y es curioso que en el poema "Enereida" lo llama "hermana de caridad". Su madre ya es sagrada y el padre tuvo que humillarse hasta llegar a ser hijo de ella. No obstante, lo más importante es que su madre fuera del tiempo y del espacio, su madre en eternidad, es invulnerable al lloro: "Entre la columnata de tus huesos/ que no puede caer ni a lloros". Es invulnerable al dolor; el dolor que tanto persiguió al poeta. Es invulnerable a la muerte: "y a cuyo lado ni el Destino pudo entrometer/ ni un solo dedo suyo". Destino es muerte, es Sombra. Está fuera de todo ello.

La muerte -paradójicamente- la toca para hacerla "intocable" por ella, para hacerla inmortal: "Así, muerta inmortal./ Así".

Vallejo la contempla y desde la propia catedral que es su madre, a su vez, la ve como en una visión. Y a la vez que susurra afirma en forma categórica la trascendencia propia a través de la inmortalidad de su madre muerta, viva e inmortal.

En conclusión notamos tres ideas diferentes:

1. En el cuento "Más allá de la vida y la muerte" la muerte se acepta como un hecho irrefutable, frente al cual se reacciona, al presentarse la madre viva, con ironía y escepticismo.

2. En Trilce 61 la muerte aparece como algo tan natural como el mismo sueño.

3. En Trilce 65 la muerte es el medio para entrar a la inmortalidad. Su madre entra a ella y él entra por medio de lo que ella ha logrado: él es inmortal por la inmortalidad materna.

Es notorio que el tema del amor y la muerte aparece como un germen en el cuento de Vallejo "Más allá de la vida y la muerte" y es en poemas como "El tálamo eterno", Trilce 61 y Trilce 65, que hemos analizado sucintamente arriba, en donde aparece desarrollándose en persistente búsqueda poética.

Mirto o hacerse dos en la amada³⁴

Por otro lado, y como complemento a lo que antecede, "Trilce encierra cuanto toca al amor en el símbolo del 2, sin perjuicio de recurrir a éste en distintos niveles o según distintas perspectivas."³⁵ Vuelve el amor, vuelve el dos.

Relacionado con esto encontramos, en el cuento "Mirto"³⁶, un extraño desdoblamiento, original en su poesía. El narrador dice que su amada es 2. Debido ello a las acusaciones de todos sus amigos: "¿Por qué es usted tan malo con Mirto? ¿Por qué, sabiendo cuánto le ama, la deja usted a menudo para cortejar a otra mujer? No sea así nunca con esa pobre chica". Es la presencia de la otra o la transformación de la amada en otra, visible para todos, menos para el amante.

Más aún, esto era algo ajeno a la propia amada: "...Mirto nunca me decía nada que diera a entender ni remotamente que ella supiese de mi supuesta infidelidad. Ni un gesto, ni una espina en su alma, no obstante su carácter vehemente y celoso. De la ciudad entera ¿acaso sólo ella ignoraba mi culpa y ni presentía a través de las generales murmuraciones?". Tampoco el amante admitía semejante fenómeno. A raíz de una de las múltiples acusaciones, su reacción fue de incredulidad

rubricada por la risa: "Despedíme riendo y volví al lado de Mirtho, sin haber dado mayor importancia a lo que creí un simple juego de camarada y nada más". Sin embargo, la duda llega a germinar en su corazón, por la insistencia de todos: "Varias veces, posteriormente, estando con ella, tuve, no sin fuertes sobresaltos y alarmas que terminaban es cierto en seguida, repentina impresión de hallarme en efecto ante otra mujer que no era Mirtho". Y lo más sorprendente es que la mujer, con la cual está--al final del relato--no es Mirtho:

--¿Qué dices? ¿Mirtho? ¿Estás loco? ¿Con cara de quién me ves?

Y luego, sin dejarme aducir palabra:

--¿Qué Mirtho es esa? ¡Ah! con que me eres infiel y amas a otra. Amas a otra mujer que se llama Mirtho. ¡Qué tal! ¡Así pagas mi amor!

Y sollozó inconsolable.

Finalmente aparecen dos "formas fugitivas" que se elevan por sobre la cabeza del amante que luego se confunden en el alto ventanal. Formas idénticas que apuntan a la dualidad y unicidad, al mismo tiempo, de los amantes.

No pretenderemos desentrañar todas las posibilidades de este cuento, pero nos parece que tiene relación directa con el simbolismo numérico, apuntando, sobre todo, en Trilce. Aquí debemos proceder con mucho cuidado.

Los números pueden ser el horizonte, la brecha que el poeta buscó para salir de su atolladero. "Quiero escribir, pero me sale espuma,/ quiero decir muchísimo y me atollo", dice en "Intensidad y altura". Sin embargo, pueden ser una trampa para el lector. Si Vallejo, cansado, frustrado con la palabra, recurre a los números, éstos no serán menos elusivos que aquélla. En Trilce 20 busca un lugar de apoyo en el guarismo: "acerco el 1 al 1 para no caer" y en Trilce 49 lo dice explícitamente: "quiero reconocer siquiera al 1,/ quiero el punto de apoyo, quiero/ saber de estar siquiera". Posiblemente el poe-

ta busca la esencia, el ser, pero al no encontrarlo, quiere tan siquiera estar; saber que existe, si no como esencia, al menos como presencia. Si no logra ser ante la muerte, quiere, por lo menos, presentarse ante ella: la única certidumbre, la sola verdad definitiva.

Dice Coyné: "Abrir nuestro pensamiento a los guarismos equivale a dejarnos arrastrar por aquel sinnúmero de instantes que constituye la vida en el tiempo, y que no nos corresponde detener sino a la hora de morir, de modo que ceder a las cifras viene a ser como rendirse ante la muerte".³⁷ Explica que mentalmente se puede pasar de una unidad a otra, pero no existencialmente. El uno dará paso al dos y así sucesivamente, pero el yo no permite ser tú y viceversa. Para no irse a pique en el segundo campo, el autor debe "ofrecer resistencia en el primero". Así se llega a un momento donde lenguaje y guarismo es la misma cosa o, por lo menos, lo implica. Según el lenguaje nos hace expresar el ser, aún con sus limitaciones y arbitrariedades, así el número ayuda en esa tarea. El poeta no debe rendirse a las cifras. Sin embargo, cifra y lenguaje es la única manera de intentar expresar el ser.

El uno es el individuo, el ser, el punto de apoyo para no caer, o sea, para no dejar de ser. El dos aparece tanto en función de la amada como de la madre. Esta fusión y confusión la ha señalado muy bien Coyné. Cuando el poeta se lamenta del absurdo de la vida, "la única que podría contestarle sería la madre, la encargada de pupilar "esta mayoría inválida de hombre" (T-18) y, cuando calla la madre, su amada, concebida como otra madre."³⁸ No obstante lo que representa el uno, el dos es tan ambivalente como aquél. El hombre está condenado a ser uno y por ello "se convence del engaño del dos". El poeta se burla de la incógnita de cada día, de las contradicciones del tiempo, para luego hablarnos de la amada como "la pura que sabía mirar hasta ser 2", Trilce 2. Ella sabía mirar y llegar a lo imposible--dejando de ser uno, llegaba a ser dos.

Quizá el poeta está contraponiendo su esencia a la de la amada. En su calidad de uno fue extraño a ella.

El 2 acredita la conexión del 1 con el 1 en la relación de amor entre hombre y mujer: "Destílese este 2 en una sola tanda y entrambos lo apuramos", Trilce 17. La relación entre ellos se da de una vez, en "una sola tanda" y participan, "lo apuran". Se apura el amor como se apura el contenido de una copa. Todo el poema está envuelto en fina ironía y alegría vital. Es una alegría suya compartida con su amada: "Caras no saben de la cara, ni de la/ marcha a los encuentros". La gente no sabe el por qué de su alegría ni sabe de sus encuentros con ella. Así se junta gozosamente el uno al uno para formar el dos de la relación.

Creemos que esto sucedió en su relación con Mirtho; no pudiendo dejar de ser uno, fue extraño a ella y el dos de la relación no se logró al no juntarse el uno con el uno. Desdoblamiento que hace extraña, ajena la relación.

Es interesante notar, entonces, que Vallejo usa el dos casi siempre en referencia a la amada y a la madre. El binomio amada-madre es una constante en toda su obra, especialmente en Trilce. Y es curioso que muchas veces en que usa el dos en relación a su amada, lo hace aludiendo a rupturas o, como podríamos decir, en relación directa con la muerte del amor entre ellos. También, es más evidente aún, usa el dos cuando alude a su madre muerta y la amada es la que tiene que venir al rescate del poeta en lugar de la primera. Precisamente "Mirtho" se inscribe dentro de esta realidad: muerte del amor. Lo que comenzó como juego se convirtió en dura realidad: infidelidad del protagonista hacia su amada. Se anuncia la ruptura o una posible separación, como siempre.

El amor como castigo

(Otra vertiente es la visión del amor como castigo. La mayor parte de los poemas de su primer poemario son o respiran un ambiente de rupturas amorosas: ausencia, dolor, nostalgia,

queja, rencor, castigo. La propia vivencia del poeta, sin que la biografía determine la obra, fue de autoflagelo. En cada relación pareciera que el autor se quisiera castigar y castigar a la amada. Sobran los ejemplos. Sin embargo, André Coyné confirma lo que vamos diciendo: "Vence finalmente la convicción de que no hay amor feliz (sabemos de las torturas que Vallejo se inflingía e inflingía a sus amadas), salvo el amor unánime, el amor "post mortem" que sólo puede dar el "tálamo eterno".⁴⁰

Toda aventura amorosa, tarde o temprano está evocada al fracaso. No importa lo que se haga o se deje de hacer, existe esa ley invariable en la vida del poeta. Lo único que puede salvar al amor de tal situación es la ternura.

En muchos poemas de Los heraldos negros encontramos tal planteamiento:

Tardes años latitudinales,
qué verdaderas ganas nos ha dado
de jugar a los toros, a las yuntas,
pero todo de engaños, de candor, como fue.⁴¹

Nos relata el encuentro con la prima, la cual se ha casado, y rememora sus experiencias de niños, su mutuo despertar al sexo. Al recordar quiere volver a vivirla, pero como niños nuevamente, no como adultos: "pero de engaños, de candor, como fue". El candor, la ternura, la inocencia, la pureza, salvará lo que es salvable de ese pasado. Ese deseo de volver a ser niño es casi una obsesión del poeta. Por otro lado, el despertar de la sensualidad presagia "una experiencia adulta del amor para siempre ligada a la nostalgia hogareña..."⁴² El hogar será la sombra que le seguirá y perseguirá toda la vida, pero será a la vez remanso y libertad en medio de la aridez de un mundo que es absurdo y cárcel al mismo tiempo.

Esto no excluye al amor sensual, carnal, frente al amor que trasciende los sentidos. En "La copa negra"⁴³ nos dice: "Oye, tú, mujerzuela, ¿cómo, si ya te fuiste, / la onda aún es negra y me hace aún arder?". Vuelve a una situación pasada

donde disfrutó carnalmente del amor y tales ansias y deseos aún le atormenta:

Por eso ¡oh, negro cáliz! aun cuando ya te fuiste,
me ahogo con el polvo,
y piafan en mis carnes más ganas de beber!

Nótese que no es mujer, sino "mujerzuela". El cáliz es negro y él piafa en vez de anhelar. La mujer así es reducida en su categoría y sirve sólo para el placer sexual. El cáliz, símbolo religioso, se convierte en objeto de mal (por el negro, color tradicionalmente negativo), de perdición. Y el poeta se animaliza en la relación porque no desea o anhela como humano, sino que piafan en él los deseos. No obstante, confrontado en tal batalla, el poeta se da cuenta de que puede y quiere trascender tal experiencia. Ha podido vencer a la mujer que una tarde despertó su deseo: "...Y saber que donde no hay un Padrenuestro,/ el amor es un Cristo pecador!".⁴⁴ Reflexiona sobre lo ocurrido y, por lo menos, vence, aunque sea mentalmente, su pasión: "¡el corazón que engendra al cerebro!".

"Durante esos dos años. [1916-1917] de honda tensión espiritual se define como creador, mientras lo azotan los goces y dolores del amor bajo su doble forma: ideal una, ansiosa de unidad más allá del tiempo y la muerte; tormentosa la otra, carnal, avasalladora del alma por medio del corazón y los sentidos."⁴⁵ Con todo, el poeta no se queda en el estadio del deseo o en el del dominio del mismo, sino que quiere elevarse a un tercer plano. Quiere levantarse por sobre dos de los máximos enemigos del hombre: tiempo y muerte. El primero lo lleva hacia el segundo. Empero, él anhela convertirlos en sus aliados para lograr la unidad que no ha logrado ni logrará en vida.

Sin embargo, aun así el poeta no se da por vencido. No deja de luchar para lograr el "Amor contra el espacio y contra el tiempo!"⁴⁶ En "Nochebuena" nos presenta todo el ambiente que hace al poeta añorar la vuelta de su amada. Cuando ella vuelva se dará la plenitud en los versos. Será en los versos,

en la poesía; no en la realidad. En "Amor" resalta el deseo y temor de la vuelta del amor encarnado en la amada: "¡Amor, ya no vuelvas a mis ojos muertos/ que temen y ansían tu llanto de aurora!"⁴⁷ En el poema hay una sublimación de la relación amorosa dada por el lenguaje religioso: "cálices", "hostias", "vinos", relacionado aquí con la comunión (eucaristía), "cruz divina". Todo reforzado por un vocabulario de elevación: "aurora" (palabra reiterada), "astros"; contrastado todo con "bacante", "frágil", "chata", "facción de mujer" (Esto opuesto a la plenitud; "facción" parte, no el todo). Y así termina anhelando vehementemente la presencia de la amada, pero plena y pura:

Amor, ven sin carne, de un icor que asombre;
y que yo, a manera de Dios, sea el hombre
que ama y engendra sin sensual placer!

Amar y engendrar; perpetuarse a través de la amada, sin que intervenga el placer de los sentidos.

Empero, todo llega a un inmenso y doble fracaso: el fracaso real de las sucesivas rupturas con sus amadas y el otro rotundo: no lograr la unidad más allá del tiempo y de la muerte.

El amor como locura y muerte

Así como el tema del amor, el de la locura está apuntando en varios cuentos: "El unigénito",⁴⁸ "Mirtho", y es el central en "Los caynas". Fabla salvaje no escapa al tema.

"La ciudad le tenía por loco, idiota o poco menos", "El unigénito", p. 40. "Orate de amor, con qué ardentía la amor", "Mirtho", p.55

Estos dos cuentos, más que por estas referencias o apuntes, están vinculados por el fondo mismo: son dos cuentos amorosos un tanto fuera de lo común o convencional. "El unigénito" es la clásica historia de amor platónico: "¡Acaso me ama un poco!-". Es amor contemplativo que no se concretiza. El amor imposible, a pesar del amor. Es un ambiente netamente romántico para un cuento de la misma índole. La narración se adecúa con el tema y viceversa.

Evidentemente un enlace de conveniencia se interpone entre Marcos Lorenz y Nérida del Mar, la unión con el señor Walter Wolcot. El primero asiste estoicamente a las bodas y basta una mirada de ella para cambiar todo el panorama:

De súbito, la triste desposada hizo una extraña cosa. En el preciso momento en que el tonsurado la hacía la pregunta de proxesa, alzó ella sus ardientes ojos de ámbar oscuro, inundados en febril humedad, y derecho fue a clavarlos en el otro, en el señor Lorenz. Tal, distraída por entero, no contesta. Algunos del cortejo, notas el inesperado silencio, y, siguiendo la dirección de la mirada de Nérida, la encontraron posada en el pobre José Matías. Y luego, todo como en la duración del relámpago, el señor Lorenz recibió aquella mirada, quebró bruscamente su rigidez tormentosa, de un solo tranco lanzóse hacia Nérida, arrollando a cuantos tropezó a su paso, y, con increíble destreza de ave rapaz, cogióla el rostro estupefacto, y la dio un beso furioso en toda su boca virgen, que entreabrióse como un surco... Luego, el señor Lorenz cayó pesadamente a tierra.

Se interpuso el señor Wolcot entre ellos para luego reaccionar el señor Lorenz e interrumpir la ceremonia. La muerte, finalmente, es la intrusa: "Y quienes, en son de airada indignación, acercáronse al yacente besador, al inicuo intruso, oreja en pecho oyeron a la Muerte fatigada y sudorosa sentarse a descansar en el corazón ya helado de aquel hombre". Magnífica imagen para describir su muerte. Da toda su vida en un beso fugaz sellado por la muerte. La unión es pasajera. Sólo así "logró unir su carne a la carne de la amada". Y lo más trágico es que es posible que ella no lo hubiese amado.

El único contacto es mortal para ambos:

El desposorio quedó frustrado. Ciega polvareda interpúsose, a gran espesor, entre los que hubieran sido esposos. Nérida también había sufrido en tal instante, sería conmoción nerviosa, y, llevada al lecho del dolor, agravándose fue de segundo en segundo, para morir una hora después de la instantánea muerte del pobre José Matías...

Es la fusión vida-muerte. La muerte genera vida. La fusión vida-amor-muerte. El amor genera a ambos. Éste, imposible en la vida, sólo es posible luego de la muerte. Hablando de la vida, una pregunta a hacernos es, ¿de quién es el unigénito? La clave posible es que de la unión breve de ellos nació el niño.⁴⁹ El contacto produjo muerte y engendró vida.

Así vemos que en el camino del amor hacia la muerte, el mismo llega a tener tangencias con la locura. Entonces, cabe preguntarnos, ¿la locura es previa al amor o viceversa? ¿Ama el hombre porque no está cuerdo o el amor lo enloquece? Dentro del horizonte de un mundo absurdo, ambas posibilidades son ciertas. El amor enajena. No es posible, y si lo es, lo es porque el hombre no está cuerdo.

Empero no sólo enloquece, también consume: "... ...con qué ardencia la amor". Lo relaciona con el fuego. En el fondo ambas cosas son iguales. El fuego consume, la pasión consume. No obstante, es también posesión. El hombre está poseído por un espíritu o demonio: "Y mi amigo desflagraba [vuelve la idea del fuego] romántico y apasionado, hecho un poseído de veras". El hombre está fuera de sí, poseído, siendo consumido por el amor. Todo a la vez.

Al igual que en "El unigénito", el amor es un tanto platónico. Es asimismo candor. Es la inocencia que se logra por la locura: "orate de candor". Es la extraña salvación del amor por la locura. Es la salvación por la muerte.

La locura: los caynas

Hemos dejado apuntado ya el tema de la locura.

Ahora tenemos un cuento⁵⁰ cuyo tema central es éste. Es, a nuestro parecer, uno de los mejores de Vallejo, uno de los más trabajadores. Abundan las descripciones cinceladas. Aquí se aunaron el poeta y el narrador, de tal forma que ninguno le pide nada al otro.

Los dos se dan en toda su dimensión.

Comienza con una buena descripción del narrador-protagonista:

Luis Urquiza habla y se arrebatada, casi chorreando sangre el rostro rasurado, húmedos los ojos. Trepida; guillotina sílabas, suelta y enciende adjetivos; hace de jinete, depone algunas fintas; conifica en álgidas interjecciones las más anchas sugerencias de su voz, gesticula, iza el brazo, ríe: es patético, es ridículo: sugestiona y contagia en locura.

Así de inmediato el narrador nos introduce al tema. La estructuración es perfecta y nos da toda la secuencia del mismo:

1. Demencia de Urquiza.
2. La que él le atribuye al cuerdo (al narrador).⁵¹
3. La de todos los parientes de Urquiza.
4. La del padre del narrador (el autor).
5. La de la familia del narrador.
6. La de todo el pueblo.
7. La que el padre le atribuye al hijo.
8. La que el pueblo le atribuye al narrador.
9. La que el narrador (Urquiza) admite.

Es un perenne juego de demencia y cordura, de luz y sombras, de lo sublime y lo grotesco, de lo poético y de lo prosaico. Si algún cuento del narrador Vallejo tiene tangencias con la poesía, es éste.

Cuando el autor habla de la locura colectiva usa estas palabras:

Pero esto no era todo. Una cosa más atroz y asoladora había acontecido. Un flagelo del destino; una ira de Dios [subrayado nuestro]. No sólo en mi hogar estaban locos. Lo estaba el pueblo entero y todos sus alrededores.

Referencia directa, sin lugar a dudas, a "Los heraldos negros": "Golpes como del odio de Dios... .." Un golpe, "un flagelo del destino"; algo al acaso, al azar o algo que proviene de Dios mismo. Aquí odio, allí ira. Un dios que castiga al hombre con la locura. Que castiga a todos los hombres: al pue-

blo.

En "Los heraldos negros" usa, no gratuitamente, "Destino". Le da así categoría personal o trascendente. En este caso vale por Dios quien para Vallejo es un ser arbitrario.

Tampoco dejamos de admirar una imagen excepcional:

Mi padre entonces depuso bruscamente su aire diabólico, desarmó toda su traza indómita y pareció salvar de un solo impulso toda la noche de su pensamiento. Deslizóse en seguida hacia mí, manso, suave, tierno, dulce, transfigurado, hombre, como debió de acercarse a mi madre el día en que se estrecharon tanto y tan humanamente, hasta sacar la sangre con que llenaron mi corazón y lo impulsaron a latir a compás de mis sienes y mis plantas. [Subrayado nuestro].

Magnífica gradación. De manso, contrario a la furia propia de los dementes, a hombre. Los primeros cuatro adjetivos apuntan hacia esta transformación radical en su padre. "Transfigurado" señala tal transformación.

La descripción previa fue: "Rabioso hasta causar horror, desnaturalizado hasta la muerte". Rabioso contrasta con manso. "Suave", "tierno", "dulce", matizan al primero. "Desnaturalizado" está contrapuesto a "hombre". "Hombre", sustantivo usado como adjetivo. "Hombre" en función de ser humano, ante en sí, en sus cabales. Único ser de la naturaleza capaz de ensimismarse, contrario a la enajenación del demente.

Luego plantea la relación entre este ser de nuevo humano: su padre, y su madre. Así se acercaron para crearlo. Llenaron su corazón con la sangre que le dio vida total: sienes y plantas, cabeza y pies, pensamiento y acción.

Parece que hay una relación posible entre este fragmento y una parte de Trilce 65, ya citado: "... .. hasta mi padre/ para ir por allí,/ humildose hasta menos de la mitad del hombre,/ hasta ser el primer pequeño que tuviste". Siempre se exalta a la madre. El padre, de este modo, viene a ser hijo de su madre, o sea, su hermano. Empero, en el cuento señala la unión única entre ellos.

Como dijimos, en este mundo absurdo no se puede hablar en forma categórica de locura y cordura. El cuento lo presenta mediante un juego trágico. Todos los demás están locos. "Yo, el que hablo o el que miro, desde aquí veo a todos y sé que están locos". Ésta parece ser la expresión de todos. Sólo el narrador, al final, admite su locura: "-- Y aquí me tienen ustedes, loco--agregó tristemente." Es posible, y paradójicamente, su único momento de lucidez.

Este relato plantea un problema inquietante. ¿Quién es loco y quién es cuerdo? ¿Es loco el hombre que ve todo al revés? ¿No es posible que las cosas realmente sean así? ¿No es posible que su visión sea la verdadera y la nuestra la equivecada? ¿No es posible que el mundo no sea ordenado y lógico como nosotros suponemos sino caótico e ilógico? La obra poética de Vallejo parece sugerir que la visión de Luis Urquiza (sic) es la verdadera. Vallejo rompe con las normas de la lógica para crear la impresión de un mundo ilógico. Nos revela el desorden del universo al poner al revés el orden que le atribuimos.⁵²

La cárcel y la justicia

La cárcel: muros y mundo⁵³

Luego de los temas ya aludidos -la mujer y la madre-, sin lugar a dudas que la cárcel pasa a ser el segundo motivo o tema de importancia en Trilce.

Armando Zubizarreta llama a este aspecto "cala" y sabemos que esta experiencia vital alimenta varios poemas. La vida del poeta quedó marcada para siempre con la misma.⁵⁴ Tanto es así que éste es uno de los temas que aflora tanto en su poesía como en su prosa. No obstante, reduciríamos demasiado este aspecto, si pensáramos que este suceso sólo fue un motivo literario o una vena más para su obra. Creemos que el encarcelamiento fue simplemente el factor catalizador para que fluyera una visión más profunda de su poesía: el mundo es cárcel.

Para confirmar nuestra apreciación, encontramos varios poemas inspirados en y sobre la cárcel: Trilce 2, 3, 18, 41

50, 58 y 74. También una serie de relatos en Escalas melografiadas con el subtítulo de "Cuneiformes". Los mismos, al igual que los poemas aludidos, fueron inspirados en y sobre la cárcel. Si bien ésta conforma un ambiente para los relatos, lleva asimismo el propósito de presentar un aspecto más profundo.

Para el autor su casa es una cárcel, el mundo es una cárcel. En Trilce }⁵⁵ encontramos la visión de un niño dejado solo en la casa. (Es un poema de la niñez escrito por un adulto). Asume tal posición: tono, vocabulario, actitud. Comienza hablando el niño mostrando su preocupación por el tiempo transcurrido: "Madre dijo que no demoraría", para luego asumir el papel de adulto: "Aguedita, Nativa, Miguel,/ cuidado con ir por ahí, por donde/ acaban de pasar gangueando sus memorias/ dobladoras penas..." Vuelta a su papel de niño: "Ya no tengamos pena. Vamos viendo/ los barcos ¡el mío es más bonito de todos!". Termina con el temor de haber sido encerrado: "no me vayan a ver dejado solo,/ y el único recluso sea yo". La idea de la reclusión es clara. La casa es cárcel.

Los otros poemas se refieren a la cárcel física.

El 2⁵⁶ hace una referencia directa a una situación cotidiana: el ruido de una bomba de agua. El recluso debe aguantar, no sólo el calor del mediodía, sino el ruido monótono de ella.

El poema consta de cuatro epígrafes dobles: "Tiempo Tiempo", "Era Era", "Mañana Mañana" y "Nombre Nombre". Éstos se repiten cuatro veces al final de cada estrofa. Ésta es la situación actual, real, que le lleva a la reflexión del tiempo. Hay la promesa de un nuevo día. Un nuevo día que no llega: "los gallos cancionan escarbando en vano". Lo que puede ser o debe ser nuevo ya cae dentro de lo que era y ya no es. Del tiempo se pasa al ser. Éste como presente es un instante fugaz, transitorio que apenas empieza, deja de ser, se torna pasado. Y el presente se quiere tornar mañana. Dislocación del

tiempo sobre el cual el hombre y menos el preso no tiene control. Vuelta al yo poético en forma colectiva. La pregunta es: "¿Qué se llama cuanto heriza nos?" (Fusión de "eriza" y de "hiere"). Referencia clara al sufrimiento. Lo comprueba la respuesta: "Se llama lomismo que padece...". No se da ningún nombre, sino la locución pronominal "Lomismo", neutra e indeterminada. Se sustantiva. Se muestra así que no podemos hacer nada. No hay solución para aquello que nos agobia. Ni tan siquiera le encontramos nombre. Sólo podemos nombrarlo, valga la redundancia, "nombre nombre nombre nombre". Empero, el poema no echa fuera el sufrimiento. Lo hace innominable de tanto repetir la palabra "nombre". Se oscila entre el tiempo y el ser, entre el ser y el tiempo. Este último no nos arrastra. Nos atrapa como si fuera un calabozo.

Trilce 18⁵⁷ nos sigue hablando de la cárcel real: "Oh, las cuatro paredes de la celda". Cárcel real de la cual la única que podría librarlo sería su madre: "Amorosa llavera de innumerables llaves..." Si ella estuviese allí, serían des contra las paredes, contra lo que impide la libertad. La madre es liberadora y no meramente protección o refugio. Sería la redentora y lo libraría de la cárcel física y de la del mundo. Esto no es posible porque ella ha muerto.

Sin embargo, el hombre no es recluso sólo en la casa o en la cárcel. Lo es también en el mundo "a dónde yo no dije que me trajeran". Por ello lamenta en forma conmovida su muerte.

Trilce 41⁵⁸ y 50 nos centra la atención no en el ambiente carcelario, sino en el carcelero. En ambos hay una actitud irónica. En el primero hay una sola referencia a él: "En tanto el redoblante policial/ (otra vez me quiero reír)/ se desquita y nos tunde a palos... ..". ¿Se refiere el poeta al castigo? Hay una cierta burla, pero el poema -como muchos- queda obscuro.

En el 50⁵⁹, cancerbero, el nombre dado por el poeta, atiende más a la fonética que a la mitología, según Alberto Esco-

bar. Pero, de acuerdo al poema, patentiza la irónica visión del guardia. Cancerbero es portero o guarda severo e incorruptible o de bruscos ademanes. Él no es ni brutal ni cruel. Más bien inspira simpatía:

Con los fundillos lelos melancólicos,
amuchachado de trascendental desaliño,
parado, es adorable el pobre viejo.
Chancea con los presos, hasta el tope
los puños en las ingles. Y hasta mojarrilla
les roe algún mendrugo; pero siempre
cumpliendo su deber.

Empero, tiene una tarea que cumplir. La misma consiste en vigilar a los presos, observar todos sus movimientos y adivinar sus pensamientos. Al recluso no le molesta la vigilancia. Lo que le mortifica es su curiosidad insistente. Éste desea apropiarse de la intimidad del preso. Esto es lo único que puede guardar para sí el confinado: Así el guardián, a pesar de sus cualidades, está obligado a desempeñar un papel inhumano como representante fiel de una sociedad inhumana. El poema sugiere que la organización misma de la sociedad obliga a los hombres a servir al orden establecido o a ser sus víctimas.

En Trilce 58 (analizado más adelante) la culpa de la niñez la paga como adulto. De victimario de sus compañeros de escuela pasa a ser víctima. El estar experimentando la injusticia hace que abra los ojos a las desgracias ajenas. Como niño era insensible a los sufrimientos de los demás. Por esto se reía cuando su mamá rezaba por los desgraciados.

Algo parecido ocurre en Trilce 74.⁶⁰ Es un poema instalado en el ambiente escolar. Por esto está sometido al criterio que discrimina entre buena y mala conducta. Es en esto parecido al anterior. Hay también una culpa que se debe pagar.

Por esto nos separarán,
por eso y para ya no hagamos mal.
Y las reflexiones técnicas aún dicen
¿no las vas a oír?

que dentro de dos gráficas oscuras y aparte,
por haber sido niños y también
por habernos juntado mucho en la vida,
reclusos para siempre nos irán a encerrar

Por haber hecho mal y para evitar que sigan haciéndolo, serán separados el yo poético y el tú complementario. También hay una sanción por haber sido niños y por haberse amado. Castigo por la infancia. Castigo por el amor. Él y la amada serán encerrados para siempre. Se paga por haber sido niño. Se paga por el amor ya de adulto. Separación y reclusión es el precio de la culpa.

Como hemos visto, cárcel y culpa no se pueden separar. Justicia e injusticia, tampoco.

La reclusión comienza en la casa. Por otro lado, en la cárcel física o fuera de ella tampoco el hombre es libre del tiempo. Tampoco el carcelero, paradójicamente, es libre dentro de este sistema. Él entra a este orden establecido "siempre cumpliendo su deber". Tiene libre acceso al recluso, a toda su persona. Vigila hasta los pensamientos. El hombre tampoco es libre como niño o como amante. Tal culpa se paga con la reclusión perpetua. De ésta nunca se librará. La única esperanza dentro de este horizonte trágico es la madre. Ella sería la libertadora. Posibilidad que es truncada por la muerte. De esta manera se hace patente que "la verdadera cárcel es más intangible, es la vida misma".⁶¹

La justicia: imposibilidad humana

) Cárcel y justicia, lógicamente, están muy relacionadas. La primera puede ser producto de la carencia de la segunda. {

El primer relato o cuento "Muro noroeste"⁶² tiene un posible correlato con el poema "La araña".⁶³ Aquí en el poema se alude más a la anécdota de la cual se habla en el cuento. No se refiere al problema de fondo: la justicia. De hecho, Vallejo habla más del absurdo que de la justicia en sus poemas. Más que visión es sentimiento. De aquí se desprende la imposibilidad, entre otras, de la justicia entre los hombres. También aquí se pasa, con mayor gracia y natura-

lidad que en el relato, a consideraciones más allá de la anécdota, a reflexiones de tipo filosófico.

En forma plástica viene a nuestra mente la imagen de la araña: "enorme", "incolora", "cabeza", "abdomen", "sangra". No sólo no anda, sino que sangra: "y doyme con el cuerpo de la pobre vagabunda, trizado y convertido en dispersos filamentos". Aquí la muerte de este ser personificado: "pobre vagabunda", provoca la reflexión final sobre la justicia. En el poema, ésta llega como algo natural dentro de la visión y descripción de la araña. La misma va camino de la muerte. Intensifica la ironía y el absurdo la imposibilidad de andar, a pesar de sus innumerables patas: "Con tantos pies la pobre, y aún no puede/ resolverse. (Notamos que el autor usa la palabra "pies" y no "patas"). Visión patética que lleva al poeta a identificarse y a que nos identifiquemos con ella: "hoy me ha dado qué pena esa viajera". La pena del autor no sólo viene de lo absurdo, sino de lo patético de la situación: una viajera dotada de "pies" y que no puede caminar. Añade otra idea que, se nos ocurre que aquí entra el plano filosófico en forma, más que natural, sutil: "Es una araña enorme, a quien impide/ el abdomen seguir a la cabeza". El abdomen, literalmente, dificulta o implide la marcha de esta viajera.

En otro plano es posible hablar de la imposibilidad de seguir nuestras ideas porque el apremio de estómago nos lo impide. Muchas veces, puesto uno a escoger, la decisión no siempre será seguir nuestras ideas, sino satisfacer nuestras necesidades, entre ellas, el comer.

¿No habrá pensado el autor en su propia vida? ¿Cuántas veces estuvo confrontado con el absurdo? ¿Cuántas estuvo tentado a satisfacer sus necesidades y no a seguir sus ideas, convicciones o creencias?⁶⁴

Ahora sí se va a ocupar del problema de fondo más allá de la anécdota.

"¡La justicia! Vuelve esta idea a mi mente", sigue dicen-

do en "Muro noroeste". Una idea que le ocupa y preocupa. Ha reflexionado sobre ella. Y el incidente descrito, trivial y todo, le da pie para volverse a ocupar de la misma. Lo mueve a la reflexión la injusticia en un ser anónimo, libre de culpa y la injusticia de la cual está siendo víctima.

El compañero de celda es el verdugo aquí, los hombres, sus verdugos. Él no se siente libre de culpa, pero esto no alivia su situación: "Todos mis huesos son ajenos;/ yo talvez los robé;/ Yo vine a darme lo que acaso estuvo asignado para otro...", dice en "El pan nuestro", ya citado. Él roba lo que estaba destinado para otro. Es un acto de solidaridad a ultranza. De todas formas, siendo culpable o inocente: "La justicia no es función humana. No puede serlo" porque "la justicia opera tácitamente, más adentro de todos los adentros, de los tribunales y de las prisiones". El hombre, más que limitado, está incapacitado para ejercerla. Viene de más adentro. Es esencial y no aparential. Es infalible, es decir, perfecta cuando no está supeditada a jueces, códigos, cárceles o guardias. El hombre no puede ser juez ni testigo.

En cuanto a la culpa: "Nadie es delincuente nunca. O todos somos delincuentes siempre". Sin embargo, por un acto de injusticia él sufre la cárcel. Por esto, en un momento dado, dice: "El momento más grave de mi vida fue mi prisión en una cárcel del Perú".⁶⁵ Lo ve así, a pesar de esa culpa colectiva de la cual también es parte. Para él no hay términos medios o ambiguos. O somos inocentes siempre o siempre culpables.

En "Muro dobleancho"⁶⁶ Vallejo se coloca en el punto de vista del narrador omnisciente, pero utilizando el truco de que es el compañero de celda quien narra: "Uno de los compañeros de celda, en esta noche calurosa, me cuenta la leyenda de su causa". De inmediato dice: "Yo poseo la verdad de su conducta". Justifica, más adelante, este conocimiento colocándose como compañero, amigo--antes de la reclusión: "Yo he sufrido con él también los fugaces llamados a la dignidad y la regeneración... ..". Quiere plantear, básicamente, la indiferen-

cia del hombre ante el daño que causa, ante su propia culpa. Aunque por error, la víctima es el hombre probo. Muere el "inocente". Y este "inocente" tiene su culpa porque, según él, nadie lo es. Esto se debe a que es imposible que caigamos en la primera clasificación: no ser delincuentes nunca.

En el caso ya visto, "Muro noroeste", observamos lo ajeno a la culpa que se siente su compañero al matar a un ser anónimo como lo es la araña. Aquí, en "Muro dobleancho", notamos que esa indiferencia toma otro matiz. Dice "Este hombre es ladrón" y añade "Pero también es asesino". A él le consta.⁶⁷ No obstante este hombre ser ladrón y asesino, lo toma como lo más natural. Prueba de ello es que lo cuenta como se contaría cualquier suceso trivial. El narrador vuelve a tomar el hile y se incluye en la culpa: "Yo he sufrido con él también...". No está exento de ella por cuanto ha sido cómplice en sus correrías.

Encontramos otro tipo de complicidad en el poema 58⁶⁸ de Trilce: "Le soplo al otro:/ Vuelve, sal por la otra esquina;/ apura...aprisa...apronta!". Habla de una fuga real o ficticia. Situación actual que sirve de marco a la reflexión o evocación de su infancia. No es posible reformar su conducta. Si le fuera posible, lo haría. Se deduce que su reclusión se debe a la mala conducta de entonces. Esto es, no es inocente de ninguna manera. De ahí que recuerde, en la octava estrofa, la situación tantas veces repetida por su madre:

Ya no reiré cuando mi madre rece
en infancia y en domingo, a las cuatro
de la madrugada, por los caminantes,
encarcelados,
enfermos
y pobres.

No se ha de reír porque ahora le ha tocado ser un recluso, aunque su situación sea producto de la injusticia. Los recuerdos le llegan desde la infancia cuando no era la víctima, sino el victimario de sus compañeros de escuela:

En el redil de niños, ya no le asestaré
puñetazos a ninguno de ellos, quien, después,
todavía sangrando, lloraría: El otro sábado
te daré de mi fiambre, pero
no me pegues!
Ya no le diré que bueno.

Es una reflexión de adulto. No puede, lógicamente, volver a ser niño. Por lo tanto, no puede enmendar su conducta como tal. No sólo por ello, sino porque está preso pagando como adulto lo que debe como niño. Ésta es la forma de purgar su culpa. Termina el poema de la siguiente manera:

En la celda, en el gas ilimitado
hasta redondearse en la condensación,
¿quién tropieza por afuera?

Aceptada su situación y culpa, la reflexión final "¿quién tropieza por afuera?" puede, aunque en forma sarcástica, enfatizar el encierro "en lo sólido". Otra manera de verlo sería que "establecida la equivalencia entre universo y celda, es imposible que el hombre pueda estar fuera de ella; ni siquiera para dar un traspiés o tropezarse, y merecer, por ende, la condena que lo despoja de su libertad".⁶⁹

En "Liberación"⁷⁰ encontramos otra faceta de la justicia.

Ahora la proposición es que la delincuencia se reviste de bondad: "El jefe de ellos es un penitenciado, un bueno, como lo son todos los delincuentes del mundo". Además, los acusados son más morales que los acusadores:

---De los quinientos presos que hay aquí--afirma--
apenas alcanzarán a una tercera parte
quienes merezcan ser penados de otra manera.
Los demás no; los demás son quizás tan o más
morales que los propios jueces que los condenaron.

Vuelve la reflexión, una variante de "Muro noroeste". Aquí
";La eterna injusticia!"; allí ";La justicia!";.

Todo el planteamiento lo hace a través del relato que le hace Solís, jefe de los talleres tipográficos del Panóptico.⁷¹

El protagonista, Jesús Palomino, es víctima de la injusticia o de la justicia. El proceso podría describirse así:

1. Es víctima de un ladrón, quien lo estafa.
2. Toma la justicia en sus manos, en forma inesperada, no premeditada.
3. Es confinado.
4. Comienza la tortura por la amenaza de un envenenamiento por parte de los familiares de su víctima.
5. Solís se convierte de amigo en verdugo.
6. Llega a ser el aparente ejecutor de la sentencia y, contradictoriamente, siente satisfacción.
7. Final liberación (indulto) de Palomino.

Como vemos, hay toda una trabazón de matices respecto a la justicia y la injusticia:

Justicia

2. Homicidio (Se tomó la justicia en sus manos).
3. Es llevado a la cárcel
5. Solís pasa a ser torturador, creyendo ser amigo.
7. Final liberación.

Injusticia

1. Estafa a Palomino.
4. Tortura y amenaza de muerte.
6. Aparente (verdugo) ejecutor del envenenamiento.

De paso se plantea la posible liberación mediante la muerte:⁷²
"¡Qué atrocidad! Más valiera la muerte. Sí, señor, ¡Más valiera la muerte!". Esta posibilidad se vuelve a plantear. Se sugiere así cuando el protagonista "no amaneció al siguiente día". De esta manera la liberación se plantea en varios niveles:

1. Solís se siente, paradójicamente, liberado al soñar que Palomino es envenenado. (Liberación en el sueño que cesa en la realidad).
2. Su satisfacción por el supuesto envenenamiento del protagonista.
3. Posible o presumible muerte por envenenamiento.
4. Indulto.

En "Paco Yunque"⁷³ el autor retoma el tema, pero no parte del ambiente de la cárcel, sino del ambiente escolar. El fondo es sencillo: triunfa el más poderoso, el que tiene el dinero y, por ende, puede comprar privilegios (directa o indirectamente) e inmunidad. Aquí podemos hablar de las "pequeñas injusticias", reflejo de la injusticia mayor o con mayúscula. El salón de clases es un microcosmo.

Podríamos hacer una comparación entre este mundo y el exterior: Dorian Grieve, alcalde del pueblo y gerente de la compañía ferrocarrilera "The Peruvian Corporation", la mamá de Paco, sirvienta de él y el albañil. Éstos sólo son mencionados en el cuento.

Por otro lado, tenemos a Humberto Grieve, a Paco Yunque y a Antonio Geldres, hijo del albañil. Éstos son fieles representantes de aquéllos. Al profesor podríamos llamarle elemento de enlace: participante de ambos mundos y representante fiel del primero. Es acomodaticio, parcializado y "convenenciero". Los hermanos Zúñiga y Paco Fariña sólo complementan la acción. Éste provee el balance para las posiciones extremas de los protagonistas. Aunque es víctima de la arbitrariedad de Humberto, se rebela: quejándose al profesor, hablándole a Yunque de su venganza y saliendo en su defensa.

El salón de clases es un claro ejemplo de la división de las clases sociales. Humberto Grieve, lógicamente encarna la explotación, el poderío económico, los privilegios, la arbitrariedad y la inmunidad. Paco Yunque es el sometimiento, la indefensión, el vejamen físico y moral. Antonio Geldres, personaje apuntado, mencionado de paso, es la pobreza, el descastamiento social. Es el que no tiene derecho a privilegios. Todos están en representación directa del mundo externo: Dorian Grieve, la mamá de Paco y el albañil; personajes en sombras, sólo mencionados; traídos a la luz, caracterizados en su contrapartida en el mundo pequeño del salón de clases.

Siendo así, apreciamos aquí en pequeño las injusticias que

se dan afuera en grande.

Todo queda dramatizado por Humberto Grieve:

1. Displicencia con el profesor.
2. Abusos y arbitrariedades con Paco Yunque.
3. Actitud desafiante hacia Paco Fariña.
4. Engaño en la composición sobre los peces. (Sobresale con el trabajo de Yunque).

Por su parte el profesor contribuye a este cuadro de injusticia.

1. Sanción a Antonio Geldres por su tardanza.
2. Actitud parcializada, de favoritismo hacia Humberto. (Creer en su palabra en detrimento de la totalidad de los alumnos).
3. Castigo a Paco Yunque, advertido por Fariña: la reclusión en el salón de clases.

Este cuento y "El vencedor"⁷⁴ son similares por los ambientes: escolares en ambos. En éste hay una clara división social encarnada en los dos contendientes: Juncos y Cancio; pobre el uno, "decente" y de "buena familia", el otro. El cuento es muy simple y centra la acción el incidente común de la pelea entre los dos escolares. Una diferencia básica es que aquí el "niño bien" es inteligente y noble contrario de Humberto Grieve.

No parece un cuento con mayores implicaciones, sólo que el vencedor (Juncos) es el vencido. No hay victoria. Los dos se quedan tristes. Este final, se nos ocurre, se parece al de "Cera". En ambos el vencedor es vencido. Sólo que en aquél tiene resonancias graves. Como ya vimos, la victoria es muerte para el protagonista.

En conclusión: el hombre es un recluso por definición y la cárcel simboliza el mundo y la realidad. La justicia o injusticia es algo más de lo que tradicionalmente creemos o vemos. Puede adoptar todos estos y otros matices que aún no percibimos.

Justicia, injusticia, culpabilidad e inocencia son términos que se entrelazan, se complementan, se excluyen. Así vemos tres clases de culpa: culpabilidad inevitable al nacer y

"robar" lo que estaba asignado para otro en "El pan nuestro". Complicidad con un ladrón asesino, al rechazar la oportunidad de reforma, en "Muro dobleancho", La culpa que le viene desde su infancia como en Trilce 58.

Por otro lado, siendo la justicia esencial y no aparential, puede adoptar todo ese juego de luces del cuento "Liberación". Aquí justicia e injusticia se mezclan siempre con la conciencia de que el hombre no está capacitado para ejercerla. Todo lo cual ocurre dentro de la cárcel real, física. Sin embargo, la misma no escapa al ámbito escolar como en "Paco Yunque" y "El vencedor". En el primero, el salón de clases es el mundo de injusticia en pequeño, imagen del mundo externo. "El vencedor", a su vez, apunta, irónicamente, hacia la ley del más fuerte. La riña entre los dos compañeros de clases hace claro que no hay, en última instancia, ni vencedor ni vencido. Es el "delito pequeño" de los escolares frente al "delito grande" de los confinados.

"Muro noroeste", finalmente, señala una verdad incontrovertible para Vallejo y para el hombre. Nadie es inocente, todos somos culpables: por nacer, por vivir; por voluntad propia o por lo inevitable. Existe, sin embargo, la posibilidad de la inocencia, pero esto es negado por el solo hecho de haber nacido. Ésta es la afirmación máxima del absurdo.

Temas diferentes

1. La inocencia del salvaje
2. Viaje alrededor del porvenir: juego de culpabilidad e inocencia
3. Muro este: el hermetismo, la afasia
4. Muro occidental: "cuento" extraño

La inocencia del salvaje

"Los dos soras"⁷⁵ y "El niño del carrizo"⁷⁶ son dos cuentos un tanto extraños dentro del conjunto. El segundo es una exaltación de lo natural. Es un canto a la naturaleza exuberante:

la humana y la selvática:

Miguel se adelantó a la caravana con su jauría. Iba enajenado por un frenético soplo de autonomía montaraz. Hinchidas las redes de sus venas, separadas las hirsutas y pobladas cejas por un gesto de exaltación y soberanía personal, libre la frente de sombrero, enfebrecido y casi desnaturalizado hasta alcanzar la sulfúrica traza de un cachorro, se le habría creído un genio de la montaña. Cogía a uno de sus perros y lo arrancaba del suelo a dos manos, trenzado a gruesos manojos el juego de sus músculos lumbares y trazando con las ágiles muñecas, fisóideas crispaturas en el aire. El perro se retorció y aullaba y Miguel corría de barranco en barranco, acariciando al animal, enardecíéndolo por el fuste dorsal, encendiéndolo en insólita desesperación. Los demás perros rodeaban al muchacho, disputándole al cautivo, enfurecidos, arañándole los flancos, arrancándole jirones de sus ropas, mordiéndolo y ululando en celo apasionado. Parecían desconocerle. Miguel se arrojaba de pronto lajas abajo, rodando con el can entre sus brazos. Al sentirse golpeado en la roca fría, el perro se sumía en un silencio extraño, como si deglutiese un bolo ensangrentado e invisible. Entonces, el resto de la jauría callaba también. Los perros se paraban a cierta distancia, moviendo la cola y sacando la lengua amoratada y espumosa.

Asimismo los dos soras, Juncio y Analquer, se muestran tal y cual son, en toda su candidez. Tropiezan con la civilización que va en contra de tal naturalidad. Resalta e sale a relucir la incomprensión y, por ende, la injusticia del "hombre civilizado". Se rompe el orden establecido y tal rompimiento-- para que sea más patente-- se da en el seno de la Iglesia, más aún, en un servicio de difuntos.

Es el ritual, la solemnidad, versus la espontaneidad; la inocencia contra el "Establishment". Inocencia sólo comparable a la de los propios niños que ríen también. Éstos sufren parte de las consecuencias: son arrojados del templo y maltratados. Los soras son arrojados por blasfemos y, finalmente, sufren la cárcel. Empero, la civilización es la intrusa. Rompe el mundo idílico de ellos. Es un doble rompimiento. Todo

depende del punto de vista donde nos coloquemos. Rompe la barbarie el orden de la civilización y viceversa.

Éste es uno de los buenos cuentos del autor. Aquí hace muy finamente su planteamiento: choque entre "civilización" y "barbarie".

Aquí hace énfasis por contraste. Logra expresar lo que quiere sin ser obvio. Ambos son ejemplos de buena prosa realizada con arte. En el primero-- por su naturaleza descriptiva-- abundan las sugerencias, las imágenes poéticas. Es todo un cántico. El segundo, por su carácter narrativo, es más directo.

Viaje alrededor del porvenir: ⁷⁷ juego de culpabilidad e inocencia

Contrario a "Los dos soras", éste no es uno de los mejores cuentos de Vallejo. El cuentista se coloca en el punto de vista del narrador onmisciente. Además usa la retrospectión. Así el comienzo y el final forman un marco para el relato. La trama es simple. Gira todo alrededor de un "contrato" que hace el patrón de la hacienda con Arturo, el administrador, y su esposa Eva. Lo que se narra es el deseo de ellos de tener un hijo varón para cobrar los diez mil soles prometidos. Éste es el compromiso y contrato de don Julio.

Este matrimonio, realizado por conveniencia, elevó a Arturo de categoría. De mayordomo de campo pasó a ser administrador general de la hacienda. Con esto aumentó su sueldo y su ascendencia.

Tal contrato está basado en la buena fe e ingenuidad de los protagonistas. El estímulo es la recompensa. No obstante, sin estas cualidades no se daría el relato: las peripecias para tener un hijo. Tal ingenuidad se muestra en el diálogo:

--Tú tene ahora una hica. Por qué tú no hacé uno muchacho. ;Tú ée zonzo!

El administrador de pie y en actitud humilde, se puso colorado de emoción, al sentirse honrado, con

el hecho de que el patrón se interesase así por la vida de los suyos.

Lo que es reproche por parte del patrón, Arturo lo interpreta como interés, preocupación. Ingenuidad máxima.

Del interés económico del matrimonio se pasa al interés, económico también, por engendrar el hijo:

--Mira, Arturo --decía Eva, en un delirio de ilusión a su marido-- si llegamos a tener el chico este año, podríamos pasar la temporada de verano en Miraflores. ¡Oh, qué maravilla sería eso! ¡Cómo se morirían de envidia todas mis amigas!

Interés banal, frívolo. Candor no exento de malicia. Por esto ella no le adjudicaba buenas intenciones e desinterés al patrón:

--Pero creo que don Julio lo hace tal vez para que trabajes mejor y cumplas debidamente con los deberes de tu puesto. ¿Crees tú que está contento con tu trabajo?

La seguridad de Arturo proviene de la alianza con el amo. Alianza unilateral (el patrón la ignora) para hacerle "ganar de nuevo a la hacienda un montón de dinero". De simple mayordomo asciende a administrador general, cambiando así al bando de los explotadores.

En cuanto al ofrecimiento por tener un varón, pasan del espasmo físico al relajamiento. De la euforia a la depresión. De la esperanza al desaliento. Algunas veces pensaron que era una broma:

--No --respondía Arturo, exhausto y desalentado--. Yo he sentido que no. Esto es una broma.

Broma o mala suerte. Lo irrisorio o lo que el destino determina. Los protagonistas están exentos de culpa. Es algo fuera de su control, algo externo a ellos.

Al final, todos los intentos son inútiles: "Pero, esta vez, la empresa abortó completamente, pues siete meses más tar-

de, Eva daba a luz una mujercita". No nace el varón anhelado. Por otro lado, la gestación no es completa o es anormal. Son sólo siete meses. También se podría interpretar que desde el principio este esfuerzo último fue inútil. Ya Eva había concebido dos meses antes. Esto patentiza aún más la ironía del relato.

Aquí se oscila entre la culpabilidad y la inocencia, pasando por la complicidad y el candor. Arturo de explotado pasa a ser explotador. Se alía al patrón para explotar a unos subordinados. A su vez, él cae en la trampa sutil del patrón que le ofrece una recompensa por un hijo varón. De tal inocencia, no exenta de culpa, participan ambos. Ingenuidad al creer que está en sus manos el hacer que nazca un hijo varón. Culpabilidad por tener interés, no en el hijo mismo, sino en la recompensa.

Finalmente la broma o el destino patentiza su burla dándole una segunda hija.

Muro este:⁷⁸ el hermetismo, la afasia

Vallejo oscila entre el hermetismo, la sugerencia y la declaración directa. Lo primero ocurre, a menudo, en su poesía. Tenemos, por ejemplo, a Trilce. Lo último lo encontramos más en el narrador que en el poeta.

Por ello se habla de la afasia en Trilce, el "gran fracaso" o la incomunicación. Buena poesía abortada porque el lector queda incomunicado. Abundan los ejemplos: Trilce 5, 8, 25, 40 y 49, entre otros. Esto es cierto también en algunos cuentos. Tenemos a "Muro este" y parte de otros como "Muro antártico".

Por otro lado, las preocupaciones del autor no se transparentan, sino que las pone en evidencia. Esto es algo hecho a propósito en su prosa, que dice, no sugiere. Y es por este decir que su prosa naufraga en muchas ocasiones. "Muro este" es la excepción a esta "regla". Es un cuento hermético.

Aquí el narrador ni sugiere ni dice. Comienza con un tono coloquial, como muchos poemas. (Cf. Trilce 42):

Esperaos. No atino ahora a comenzar.

Esperaos, ya.

Apuntad aquí, donde apoyo la yema del dedo más largo de mi zurda. No retrocedáis, no tengáis miedo. Apuntad no más ¡Ya!

Termina con un tono igual:

--¿Y bien?

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

"Muro este" y "Muro antártico" son parecidos en el final: "Buenos días, señor alcaide..." El comienzo de éste es la introducción a todo el cuento: "El deseo nos imanta". Son inesperados. Son vueltas a la realidad inmediata, luego de un amplio vuelo de imaginación; llámese sueño, pesadilla, semi-vigilia o evocación.

De "Muro antártico", como prosa, no sabemos de su total calidad, pero como poesía es formidable. En "Muro este" no podemos subrayar ni uno ni otro valor. Es la incomunicación total. Es el hermetismo.

Muro occidental⁷⁹

El "cuento" más peculiar de toda la cuentística del autor en cuestión. Dice en su totalidad: "Aquella barba al nivel de la tercera moldura de plomo".

Coyné dice al respecto:

Cuneiformes -repetimos- pertenece al período de reclusión de Trujillo. Tanto el título de la sección, como los de cada fragmento (el último tiene una sola línea y se limita a registrar una de esas figuras que se nos aparecen cuando detenemos la vista sobre cualquier pared mal revocada) nos remiten a las obsesiones precisas del recluso, cuyo universo se limita a un cuarto desnudo donde nada sucede y las horas se alargan ante la mirada o el sueño.⁸⁰

Breve recapitulación:

Como hemos dejado demostrado, el absurdo sirve de base a toda la obra de César Vallejo. El azar y el fatalismo se vinculan directamente a esta visión. Esto le da unidad y coherencia tanto a la poética como a la narrativa. Aquí hablaremos, por el momento, de su cuentística.

En la poesía, Trilce sigue siendo su obra por excelencia y la que justifica su fama como poeta. (Esto es cierto, pese a los fracasos señalados en parte). Y dentro del conjunto su madre salva al poeta de cualquier naufragio. Él produce su mejor poesía al contacto con ella. Su presencia o su ausencia son su inspiración.

La presencia de ella provoca la transformación peculiar que asume la mujer. En el centro de la misma está ella. Del amor se llega a la muerte pasando por la hermana, la amada y la madre. Su ausencia hace que surja la orfandad, la pobreza y el desvalimiento.

Otros temas dependen directamente de su visión del amor. El amor es castigo, es locura, es muerte. "Mirto" se inserta dentro de una visión extraña del amor: el desdoblamiento de la amada. Tal desdoblamiento, esbozado en la poesía, lo concretiza en este cuento.

La locura, como tema, es ampliada a su grado máximo en "Los caynas". Si el amor llega a tener tangencias con la locura, lo es porque el mundo, todos, no estamos cuerdos. De la enajenación por el amor o previa a él, se pasa a una locura general o cósmica.

La cárcel, tema estrictamente poético, sirve de base al de la justicia. La misma comienza en la casa, sigue en la cárcel real y se proyecta al mundo. Se vincula, lógicamente, con la justicia. Ésta no es posible ya que está en manos de hombres imperfectos en un mundo absurdo. Es una de las preocupaciones mayores en su prosa. La aborda desde diversos án-

gulos: culpa, inocencia, justicia e injusticia. La cárcel asimismo sirve de castigo al hombre por haber nacido, por haber sido niño, por haber amado. Si el hombre no amara, siempre sería culpable porque ha nacido. Ésta es la vertiente máxima del absurdo.

Por otro lado, encontramos unos temas que sólo se dan en la prosa. Los mismos son; "La inocencia del salvaje" en "Los dos soras" y "El niño del carrizo", "Juego de culpabilidad e inocencia" en "Viaje alrededor del porvenir", "El hermetismo, la afacia" en "Muro este" y "Cuento peculiar" en "Muro occidental".

En el primero, "Los dos soras" muy bien podrían ser "protagonistas" de poemas donde Vallejo menciona al indio. También el juego de culpabilidad e inocencia de "Viaje alrededor del porvenir" nos recuerda su planteamiento de justicia e injusticia. Además éste tiene tangencia con el destino o el absurdo.

Ya señalamos el fracaso de "Muro este" como prosa o como poesía. "Muro occidental", finalmente, cierra estas reflexiones como el cuento más peculiar.

Notas al capítulo I:

1. Luis Alberto Sánchez ha recopilado y prolongado unos 44 artículos con el título genérico de Artículos olvidados. Son colaboraciones aparecidas en Mundial de Lima entre el 24 de julio de 1925 y el 5 de marzo de 1928.
2. Luis Monguió, César Vallejo, vida y obra, Lima, Editora Perú Nuevo, [s. f.], p. 132. Citado por Antonio Cornejo Polar, "Novelas y cuentos completos de César Vallejo", Amaru, No. 3, jul-sept., 1967, p. 87.
3. James Higgins, Visión del hombre y de la vida en las últimas obras poéticas de César Vallejo, Siglo XX Editores, S.A., México, 1970, pp. 37, 39.
4. César Vallejo, Obra poética completa, Francisco Moncloa Editores, S.A., Lima, 1968, p. 176.
5. César Vallejo, Novelas y cuentos completos, Francisco Moncloa Editores, S.A., Lima, 1970, pp. 61-72.
6. Mario Jorge de Lellis, César Vallejo, Editorial La Mandrágora, Buenos Aires, 1960, p. 97.

"Cera", por último, traduce el estado enloquecido del poeta. La pasión del juego, la esperanza goethiana de salir de su pobreza recurriendo al azar.
7. Vallejo, Obra poética completa, p. 199.
8. Ibid., p. 109.
9. Higgins, op. cit., p. 39.
10. Vallejo, op. cit., p. 122.
11. Vallejo, Novelas y cuentos completos, p. 20.
12. Vallejo, Obra poética completa, p. 165.
13. El culto a la madre muerta está relacionado, obviamente, con la reclusión en un mundo hostil, con la orfandad y con lo alimentario. Esto es porque, al faltar la protección materna, el hombre queda a expensas del mundo con sus carencias, no sólo de amor o solidaridad; sino de pan también.
14. Ibid., p. 170.
15. Ibid., p. 135.
16. Vallejo, Novelas y cuentos completos, pp. 23-29.
17. Vallejo, Obra poética completa, p. 110.
18. Saúl Yurkievich, Valoración de Vallejo, Universidad Nacional del Nordeste, Resistencia, Chaco, 1958, p. 34.

19. Vallejo, Novelas y cuentos completos, pp. 14-15.
20. Vallejo, Obra poética completa, p. 193.
21. Ibid., p. 194. (Introduce así el tema de la madre, el cual llegará a ser cardinal en Trilce).
22. Ibid., p. 284. (Podemos notar la doble s en "sossiegue", quizás imitando el hablar vacilante de los niños).
23. Ibid., p. 76. (El poema es todo un ritual religioso-mortuario).
24. André Coyné, César Vallejo, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, Argentina, 1968, p. 140.

En pocos poetas encontraríamos expresada tan directamente como en Vallejo la equivalencia freudiana entre las "tres relaciones inevitables" que el hombre mantiene "con la mujer": la primera, con la madre, la genitora; la segunda, con la amada, la compañera; la tercera, con la muerte, la destructora. La mayoría de los hombres viven esas tres relaciones de manera sucesiva; pero el poeta percibe que, en realidad, no son sino una y nos las comunica en forma, aunque alternada, simultánea.

25. Al igual que en muchos poemas, mezcla intuiciones, ideas, imágenes, asociaciones claras para él, pero no para el lector. Esto lo notamos con facilidad en el párrafo que comienza: "Ahora oigo mi propia respiración..." (pp. 14-15). El siguiente cuento, "Muro este" es una comprobación de lo que decimos. Asimismo es curioso notar el final de ambos: "--Con ésta son dos veces que firmo, señor escribano. ¿Es por duplicado?". Ya aludimos al final de "Muro antártico".
26. José María Valverde, "El amor", Aproximaciones a César Vallejo, Las Américas Publishing Co., New York, 1971, Tomo I, p. 269.
27. Vallejo, Obra poética completa, p. 118.
28. No pretendemos reducir la visión del amor del autor al análisis sucinto de un poema, pero creemos que éste es sintomático y un buen ejemplo de tal visión.
29. Vallejo, op. cit., p. 203.

Aquí Vallejo recrea en poesía lo que había hecho en prosa, siendo que Trilce lo había publicado en 1922 y este cuento, "Más allá de la vida y la muerte", es de 1921. (No obstante, es posible que coexistieran los poemas y el cuento,

siendo imposible precisar cuál precedió a cuál). De todas formas, explícita aquí, en el cuento, las ideas esbozadas en los poemas aludidos. Da los detalles que no podría dar o no pudo dar en Trilce 61 y 65.

30. Ibid., p. 207.

31. Carl G. Jung, "Símbolos de la madre y del renacimiento", Símbolos de transformación, Editorial Paidós, Buenos Aires, 1962, p. 226.

El proceso mitopéyico reemplaza a la madre por la ciudad, la fuente, la cueva, la iglesia, etc. Esa sustitución proviene de que la regresión de la libido reanima caminos y procederés infantiles, vinculados sobre todo a la relación con la madre. El autor añade: evidentemente, pero también la relación con el padre; sin embargo, por razones obvias la relación con la madre prevalece: es más primordial y más profunda.

32. Todos los términos aplicados a su madre, desde el principio, son los propios de una iglesia o catedral y de lo religioso: "bendición" (la madre da la bendición y la da la iglesia), "arco", "columnas", "dobles arcos", "columnata". Todo está envuelto en una solemnidad propia de una iglesia en un habla de susurro, conforme avanza el poema.

33. Aspecto interesante del tema que sería bueno examinar en otro trabajo más amplio. El padre llega a ser el primer hijo que tuvo su madre; llega a ser su hermano. Él siempre será hijo, aunque quiera otro tipo de relación. Así dice en "El buen sentido" en Poemas en prosa: "¿Qué falta hará mi mocedad, si siempre seré su hijo?".

34. Vallejo, Novelas y cuentos completos, pp. 55-56.

Podría compararse con Trilce 13: "Pienso en tu sexo, surco más prolífico/ y armonioso que el vientre de la Sombra,/ aunque la Muerte concibe y pare/ de Dios mismo." Si igualamos "sombra" y "muerte", vemos que sigue la misma línea de pensamiento; sigue relacionando al amor con la muerte. Y este es su empeño por perpetuarse, procrear a través de ella: "ella concibe y pare de Dios mismo". Es obtener vida de la propia muerte a través del sexo. Así el vientre es como un refugio; "un oscuro bienestar". Lo que podemos hacer cuando nos acercamos a la mujer amada es entregarnos al palpitar de su vientre. Este representa nuestra única salvaguardia y a la vez es el símbolo de la unidad perdida al nacer, cuando no habían preguntas ni rupturas. Sin embargo, es una salvaguardia frágil, pasajera, ya que la amada es más que el vientre y el amor debe, para triunfar de verdad, volver y aferrarse a la infancia, a una imagen de ella.

En este sentido es interesante notar la progresión de esta idea o símbolo del vientre. Idea que, de momento, relacionamos con Miguel Hernández: ("Menos tu vientre todo es oscuro").

Encontramos las constantes antítesis o junta de contrarios común en Vallejo: vida y muerte, noche y día, ser y no ser, bajar y subir, placer y lágrimas. Enlaza la vida (tienda terrenal) con la muerte (hipogeo inescrutable). Es Dios mismo que, como cualquier mortal, disfruta de ambas y por ella "se abriga cuando baja", cuando sube a este mundo. Es un dios que participa en la muerte y al cual "sólo se le puede hallar en el vientre de la mujer".

Convierte así un refugio frágil en el lugar mismo donde habita Dios. Antes el vientre ha sido "más atrevido que la frente misma", corazón, "cetrería de halconados futuros" (imagen difícil de desentrañar), "adorado criadero de eternidad" (donde consta toda la historia, pasada y futura, del pensamiento y del amor).

Entonces, la evolución es la siguiente: frágil refugio habitación de Dios-criadero de eternidad. De lo deleznable y pasajero a lo sólido y eterno, pasando por ser morada de Dios.

No obstante, es una sucesión de imágenes con mucha riqueza que no hemos pretendido agotar.

Sí. Su vientre, más atrevido que la frente misma; más palpitante que el corazón, corazón él mismo. Cetrería de halconados futuros de aguilinos parpadeos sobre la sombra del misterio. ¡Quién más que él! Adorado criadero de eternidad, tubulado de todas las corrientes historiadas y venideras del pensamiento y del amor. Vientre portado sobre el arco vaginal de toda felicidad, y en el intercolumnio mismo de las dos piernas, de la vida y la muerte, de la noche y el día, del ser y el no ser. Oh vientre de la mujer, donde Dios tiene su único hipogeo inescrutable, su sola tienda terrenal 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!

35. Coyné, op. cit., p. 218.

36. Vallejo, op. cit., pp. 55-60.

37. Coyné op. cit., p. 217.

38. Ibid., p. 154.

39. El cuento "Mirtho" anuncia una posible ruptura. Esto es

parte del castigo por amar. Encontramos una idea semejante en Trilce 74, analizado más aislante. Aquí, en el poema, el castigo a los amantes es la reclusión perpetua.

40. Ibid., p. 78.
41. Vallejo, Obra poética completa, p. 153.
42. Coyné, op. cit., p. 13.
43. Vallejo, op. cit., p. 81.
44. Ibid., p. 115.
45. Coyné, op. cit., p. 23.
46. Vallejo, op. cit., p. 111.
47. Ibid., p. 126.
48. Vallejo, Novelas y cuentos completos, pp. 40-45.

49. "Y hoy, corridos ya algunos años, desde que abandonaron el mundo aquellas dos almas, en esta dorada mañana de enero, un niño fino y bello acaba de tenerse en la esquina de Belén, un niño extrañamente hermoso y melancólico".

¿Hasta qué punto "esquina de Belén" está en función simbólica? Recordamos la frase del poema "Comunión", "ya lejos para siempre de Belén". Esta idea, un tanto peregrina, tiene su apoyo--como hemos visto antes-- en las sugerencias presagios, intuiciones propias del Romanticismo: (De éstas hemos hablado antes): sobresalto del señor Wolcott al ver al niño, su vacilación, su tartamudeo, su vehemencia y el llanto del niño.,

Por otro lado, es posible que la mosca negra tenga relación con la muerte.

50. Ibid. pp. 46-54.
51. Francisco Izquierdo Ríos, César Vallejo y su tierra, Talleres Gráficos P.L. Villanueva, Lima, Perú, 3ra. ed. aum., 1972, p. 50.

Don Luis Urquiza, un viejecito vivaz, muy simpático, me dice también: "Yo soy primo de César Vallejo".

Efectivamente, Vallejo se refiere a él y a este parentesco en su cuento "Los Caynas", de Escalas melografiadas, cuando dice: "por lo demás, era primo mío en no sé qué remota línea de consaguinidad materna".

--Dicen que César me menciona en uno de sus cuentos-- prosigue el viejo Urquizo--. Y que afirma que soy medio loco. Que me gusta montar buenos caballos, que caminan braceando paca paca paca, y que también yo me creí mono ... ¡Qué ocurrencia!... Yo le perdono todas esas mentiras al loco de César, pues él era el loco, yo no.

Y el viejo Urquizo, personaje del cuento "Los Caynas", se ríe de la "ocurrencia" que tuvo el poeta Vallejo de decir todas esas cosas de él.

52. Higgins, op. cit., pp. 43-44.
53. Tema muy vinculado a la prosa, por ejemplo "Cuneiformes" de Escalas melografiadas. Por esta razón lo esbozamos aquí, aunque pertenece, estrictamente hablando, a la poesía. Este refuerza el tema de la justicia.
54. Nos referimos, específicamente, a la reclusión de Vallejo en la cárcel de Trujillo desde noviembre de 1920 hasta febrero de 1921. En cualquier otro autor la cárcel hubiese sido un motivo más para su poesía, pero en él no sólo llega a ser tema, sino símbolo. Es parte de su visión de que el mundo, tal y como lo conocemos, es absurdo.
55. Vallejo, Obra poética completa, p. 145.
56. Ibid., p. 144.
57. Ibid., p. 160.
58. Ibid., p. 183.
59. Ibid., p. 192.
60. Ibid., p. 216.
61. Higgins, op. cit. p. 21.
62. Vallejo, Novelas y cuentos completos, pp. 11-13.
63. Vallejo, Obra poética completa, p. 69.
64. Izquierdo Ríos, op. cit. pp. 50-51.

Don Carlos Guevara, natural de Huamachuco y preceptor en Santiago, me hace las siguientes referencias, que escuchó a don José María Galarreta, condiscípulo del poeta Vallejo en el Colegio Nacional de la primera población mencionada: Galarreta, cuando vino a Lima, encontró a Vallejo, un poco bebido, por esas calles y se fueron al antiguo Café Leon's. El poeta permanecía callado, tris-

te... Aquél, entonces, le preguntó: "¿Qué te pasa, César? ¿Qué tienes?"

Vallejo le contestó: "¿Qué lejos estás de mi dolor, hermano!... Por eso no me comprendes".

Y hablando de Los heraldos negros, Galarreta le dijo que él no entendía algunos poemas. "La araña", por ejemplo.

--La araña, con la cabeza y el abdomen separados, simboliza al hombre y el filo de la piedra a la vida. La cabeza pugna por ir hacia arriba, hacia el ideal, en cambio el vientre hacia abajo, hacia la tierra --le explicó Vallejo, y moviendo la cabeza le volvió a decir: "¿Qué lejos estás de mi dolor, hermano!"

No es función del poeta hablar de sus poemas y menos analizarlos, pero, en este caso, qué bueno que lo hizo y, mejor aún, que coincide con la interpretación que habíamos hecho.

65. Vallejo, Obra poética completa, p. 235.
66. Vallejo, Novelas y cuentos completos, pp. 18-19.
67. Lo interesante a notar aquí es que tal actitud y acción sirven de marco a la narración: él cuenta, canta y Vallejo reflexiona; terminada ésta, el otro vuelve a cantar.
68. Vallejo, Obra poética completa, p. 200.
69. Alberto Escobar, Cómo leer a Vallejo, P.L. Villanueva Editor, Lima, Perú, 1973, p. 114.
70. Vallejo, Novelas y cuentos completos, pp. 30-39.
71. Tiene un claro sabor autobiográfico: "Y le refiero, a mi vez, las circunstancias de mi prisión en Trujillo, procesado por incendio frustrado, robo y asonada"(pp. 30-31).
72. Hay toda una trabazón y confusión entre la desaparición de Palomino, su indulto y su muerte:

--Y Palomino no amaneció al siguiente día. ¿Había, pues, sido envenenado? ¿Y acaso con el agua que yo le di a beber? ¿O había sido aquello sólo un acceso nervioso suyo y nada más? No lo sé. Sólo dicen que al otro día, mientras yo vine obligado a guardar cama en las primeras horas, a causa de los fuertes golpes nerviosos de la víspera; dicen que entonces vino un hijo suyo a noticiar a su padre habersele concedido el indulto, y ya no le encontró. Le había respondido la Dirección del establecimiento:

"En efecto. Concedido el indulto para su padre, ha sido puesto en libertad esta mañana". (Novelas y cuentos completos, p. 38).

Roberto Paoli interpreta que Palomino muere:

Palomino, el protagonista, es una víctima más del destino: después de más de diez años de terror, muere de manera misteriosa, la víspera de su excarcelación y casi como consecuencia de un sueño premonitorio de su protector torturador. (Roberto Paoli, "Vallejo prosista en los años de Trilce", Homenaje internacional a César Vallejo, p. 9).

Por nuestra parte hemos interpretado que el indulto le fue concedido. No obstante, quedan unas dudas. ¿Estará la clave en el final del cuento?

Luego vuelve a la reja inmediata los encandilados ojos, en los que está brillando un brillo de lágrimas ardidas. Salta del asiento, y, tendiendo los brazos, exclama con júbilo que me estremece hasta los huesos:

--¡Hola Palomino!...

Alguien avanza hacia nosotros, a través de la cerrada [subrayado nuestro] verja silente e inmóvil. (Novelas y cuentos completos, p. 39).

¿Será un retorno luego de la muerte? El cuento es ambiguo y, a pesar de nuestra interpretación, ambas son posibles.

73. Ibid., pp. 253-271.
74. Ibid., pp. 289-292.
75. Ibid., pp. 285-287.
76. Ibid., pp. 275-277.
77. Ibid., pp. 279-284.
78. Ibid., pp. 16-17.
79. Ibid., p. 21.
80. Coyné, op. cit., p. 119.

Capítulo II Revaloración de su obra narrativa

Fabla salvaje: mundo mágico de presagio y muerte

Introducción:

Fabla salvaje, es lo último que publicó César Vallejo en el Perú, ~~a sea,~~ en el 1923.

En esta novela corta el autor logra crear unos personajes y un ambiente propicios a su relato.

Nos presenta al cholo Balta atacado por una esquizofrenia paranoidea. Esta condición rompe el mundo idílico de amor y comprensión entre él y su esposa Adelaida.

Sin embargo, estamos de acuerdo con Luis Monguió en que "la debilidad de Fabla salvaje se halla más bien en presentar la aparición de esa psicosis en este campesino como algo súbito, sin sugerir causa alguna".¹ No obstante, una vez introducido este elemento de ruptura, el autor mantiene el relato dentro de tal lineamiento. Del presentimiento se pasa al presagio, de aquí a la obsesión y, finalmente, a la muerte.

Proceso de locura y muerte

Notamos todos los síntomas y trastornos no sólo del paranoico, sino los de una persona supersticiosa y fuera de sus cabales:

1. Desdoblamiento de la personalidad: cuando se mira en el espejo o en el agua no se ve a sí mismo, sino a otro; escucha la respiración y los pasos de otro cuando no hay nadie a sus espaldas:

De repente, Balta saltó bruscamente y dio dos o tres pasos atrás tambaleándose y golpeando y haciendo cimbrar el tierno tallo de un alcanfor, cuyo follaje hizo estripitosas y lúgubres cosquillas en los árboles de la pradera. Miró a uno y otro lado por descubrir quién había a sus espaldas, sin hallar a₂ nadie; buscó entre los matorrales. Nadie.²

2. Agudización de sus sensaciones visuales y auditivas:

Con la velocidad del rayo, cruzó por su cerebro la fugitiva idea, sutil, imprecisa, de un ser vivo, real, de carne y hueso, innegable, a cuya existencia pertenecía la imagen del cristal.³

3. Cree en su mala fortuna basándose en supersticiones: el espejo roto y el canto de la gallina:

Cuando tornó al hogar Adelaida, la joven esposa, Balta la dijo con voz de criatura que ha visto una mala sombra:

---¿Sabes? He roto el espejo.
Adelaida se demudó.

---¿Y cómo lo has roto? ;Alguna desgracia!

---Yo no sé cómo ha sido, de veras...
Y Balta se puso rojo de presentimiento.⁴
Por sobre la rasante del huerto emergía la briososa cabeza de "Rayo", el potro favorito y mimado de Balta. Miróle éste, y el corcel reposó un momento sus grandes pupilas equinadas en su amo, hasta que una gallina del bardal turbó el grave silencio de la tarde, lanzando un cántico azorado y plañidero.

---¿Balta! ¿Has oído?--exclamó sobresaltada Adelaida, desde la cocina.

---Sí...Sí he oído. Qué gallina más zonza. Parece que ha sido la "palucha".

---¡Jesús! ⁵¡Dios me ampare! Qué va a ser de nosotros...

4. Insomnio:

Una vez en su lecho, se sintió acometido de angustioso frenesí, y un insomnio poblado de sombras y de febril alarma goteó toda la noche sobre sus almohadas y sobre su corazón.⁶

5. Pesadillas: "De su cerebro dispersábanse tumefactas y veladas figuras de pesadilla".⁷

6. Siente celos de su mujer: "recelo oscuro e inconsciente, primero: "consciente y claro", después.⁸

Sospecha de ella: No quiere ella a otro, quién sabe?⁹

La maltrata: ---¿Qué he hecho yo para que así me trate y me bote?...¹⁰

7. De la actividad física pasa a la melancolía, abulia y depresión:

Temprano se ausentó a solas sin haber cruzado palabra alguna con nadie". "Buscaba la soledad Balta, cada día con mayor obstinación."¹¹

8. El luto de ambos: "Ya en la casa del pueblo, Balta la hizo vestir de luto riguroso; y él hizo igual cosa".¹²

9. La muerte. La presencia "del otro" toma cuerpo:

De súbito alguien rozó por la espalda de Balta, hizo éste un brusco movimiento pavorido hacia adelante y su caída fue instantánea, horrorosa, espeluznante, hacia el abismo.¹³

Personajes

Los protagonistas son tres: Balta Espinar; Adelaida, su mujer, y su hermano Santiago. Doña Antuca y Don José, padres de ella y dos hermanos son sólo mencionados. La caracterización de los primeros dos es directa.

Balta Espinar era "pálido, anguloso, de sana mirada agraria, diríase vegetal, y lapídea expresión en el vivaz continente, alto fuerte y alegre siempre" Era agricultor. Era un buen campesino, más de la mitad oscuro aldeano de las campiñas".¹⁴

"Balta era un hombre no inteligente acaso, pero de gran sentido común y muy equilibrado. Había estudiado, bien o mal, sus cinco años de instrucción primaria. Su ascendencia era toda formada de tribus de fragor, carne de surco, rústicos corazones al ras de la gleba patriarcal. Había crecido, pues, como un buen animal racional, cuyas sienes situarían linderos, esperanzas y temores a la sola luz de un instinto cabestreado con mayor o menor eficacia, por ancestrales injertos de raza y de costumbres. Era bárbaro, más no suspicaz".¹⁵

"Acordábase de que él era huérfano de padre y madre, y que, salvo una hermana que tenía en una hacienda remota, la única sangre suya estaba toda contenida en él y nada más".¹⁶

Adelaida era una dulce chola, riente, lloradora, dichosa en su reciente curva de esposa, pura y amorosa para su caro varón.

"Adelaida, además, era una verdadera mujer de su casa. Con el cantar del gallo se levantaba, casi siempre sin que la sintiera el marido; con suma cautela, callada persignábase, rezaba en voz baja su oración matinal, y a la húmeda luz de la aurora que a cuchilladas penetraba por las rendijas de las ventanas, atravesaba de puntillas con sus zapatos llanos el largo dormitorio y salía."¹⁷

"Adelaida apenas había tenido tiempo para aprender a leer y escribir, y su espíritu hallábase todavía más intacto y en bruto que el de Balta."¹⁸

La figura de Adelaida es una rama más del tronco central de la madre y, coincidiendo con el arquetipo femenino de Vallejo, nos reconduce a uno de los motivos fundamentales de Trilce. La mujer, en Vallejo, no es ciudadana, no Mirtho, sino la campesina india o chola. Esta figura tan enraizada en el ethos y en el ethnos de la sierra peruana, tan sencilla y sumisa y triste en su cometido de esposa, víctima y madre, arranca una vez más los acentos más desgarradores a la cuerda de la peculiar ternura idílica de Vallejo.¹⁹

Veta sumamente rica de donde el poeta ha extraído sus mejores composiciones. Algo anunciado en su primer poemario y que llega hasta algunos de sus cuentos: "Muro antártico", "Alféizar" y "Más allá de la vida y la muerte". Esto lo lleva a sus máximas consecuencias en Trilce donde, como hemos apuntado, ella es una de las fuentes de mayor inspiración: no sólo brotaron muchos poemas, sino algunos de sus mejores.

En este respecto encontramos uno de los pasajes más bellos del relato:

Adelaida, parándose en medio del cuarto que la tempestad colmaba de una compacta oscuridad, lanzó un gemido:

---¡Ay, Dios mío!...

El llanto la ahogó, Inclino su morena cabeza exangüe, y, con desolada amargura, sollozó mucho, enjugándose con el revés de su largo traje plomo, como hacen las dulces mujeres de las sierras dolientes del Perú.

---Me bota de ese modo!...susurraba ella, y el dolor inflaba sus senos, los alzaba a gran altura y los dejaba caer y otra vez los levantaba.

¡Cómo lloran las mujeres de la sierra! ¡Cómo lloran las mujeres enamoradas, cuando cae el granizo y cuando el amor cae! ¡Cómo toman un pliegue de la franela, descolorida y desgarrada en el diario quehacer doméstico, y en él recogen las calientes gotas de su dolor, y en él las ven largo rato, las restregan, como probando su pureza, mientras percuten los truenos, de tarde, cuando el amor infla sus pezones, que sazonara el polen del dulce, americano capulí; los alza a gran altura y los deja caer y otra vez los levanta!

... ..

Murmuraba Adelaida sus lamentos y sus quejas, y, al hacerlo, no se dirigía a su marido. Decía."

--¡Me bota de ese modo!

Tal se quejan las mujeres de las sierras cuando se quejan del hombre a quien aman. Creyérase que entre ambos, cuando el dolor arrecia y arrecian los vientos contra los peñascos eternos, hay un tercer corazón invisible, el cual se patentiza entonces ante sus almas y preside sus destinos. A este corazón se dirigía ella ahora, de pie, entre las tinieblas de la tarde, recogiendo sus lágrimas entre los pliegues de su falda sencilla y estropeada.²⁰

Más adelante encontramos una magnífica descripción de ella: "vencida, suave, humilde, nazarena, dulce, aromada de dolor". Esta imagen nos recuerda otra de "Los pasos lejanos" de Los heraldos negros: "está ahora tan suave,/tan ala, tan salida, tan amor".²¹

De Santiago no tenemos una descripción directa. Sabemos de él más a través de sus acciones y pensamientos que por medio de lo que el autor nos dice: La caracterización es indirecta:

Santiago, observaba, extrañado. Niño, con sus ocho años, él no se daba cuenta de aquel infortunio. Supo que adentro se lloraba, y se callaba más adentro aún. Su corazón empezó a encogerse y tuvo ganas de llorar. Viendo padecer a su hermana, le dolió el alma. ¿Quién la hacía padecer? ¿Qué la habían quitado? ¿Qué cosa se le negaba? ¡Dén-sela! ¡No sean malos! ¡Devuélvanle sus cosas! ¿No las encuentran? ¡Búsquenselas! ¡No la hagan llorar! ... Santiago sintió que se le anudaba la garganta y se echó a llorar en silencio. No se atrevía a más. Sabía de manera oscura, que en ese momento su hermana debería de sentirse esclava de indoblegable yugo, el cual, al mismo tiempo que la golpeaba, no la dejaba huir. Pensaba él, debería correr Adelaida. Un instante accionó con uno de los brazos de varias maneras, tratando de llamar la atención de Adelaida. Levantaba el brazo estirándolo cuanto podía, lo ponía en cruz, lo hacía rehilete, agitaba los dedos con impaciencia, atenacado por un vehemente y álgido anhelo de que ella volviese los ojos a él, sin que su marido se vaya a dar cuenta, eso sí. ¡Tonta! Cómo se fijara en él, siquiera un segundo. Danzaba de aguda impaciencia. Empezó a hacer señas:

---¡Escápate!--daba a entender con sus ademanes de consejo---. No seas zonza. Escápate de puntillas... apenas él se descuide...Sí. Sí puedes. De puntillas...Escápate...No hay más que un paso al corredor... Si fuese más lejos...Pero, de un salto...¡salvada! Apúrate nomás. Nadie te está viendo...Pronto...

... ..

Santiago, de pronto, secó sus lágrimas con el dorso de la leñosa muñeca y con el extremo de su manga desgarrada. No habiendo sido advertido aún por Balta, se irguió ahora en un perfecto además adulto y tosió.²²

... ..

Santiago iba engallándose y creciendo en rabia. Ahora sabía, de manera oscura también, que cualquiera que fuese aquel yugo, para él vago y desconocido, que oprimía y ligaba así a su hermana, había que echarlo abajo. Un nervioso coraje, de niño que se sugestionaba en contra de un fantasma o en contra de una fuerza misteriosa y superior, le hizo parapetarse en el umbral, trémulo de una íntima fruición fraternal. Temblaba. Se puso a rayar con la uña el magüey del quicio. ¿Qué cosa? ¿A su hermana? ¿Qué cosa? ¿Quién? ¿Quién?...

Después se sentó en el poyo, siempre atisbando hacia adentro. Poco a poco el silencio se hizo completo en la casa. Santiago se quedó dormido.²³

Detrás de Santiago está el Vallejo niño y detrás de Balta está el Vallejo hombre. Por lo tanto, hablar de Balta es hablar de Vallejo. Tiene mucho de éste. Lo ha vestido de mucho de lo que él vivió en sus amores. Ha hecho real y patente en Balta lo que él sufrió por celos injustificados.

Por otro lado, el primero es el "alter ego" de César como niño que encontramos en algunos poemas de Trilce. Aquí se polariza la urgencia de la confesión autobiográfica del pasado. Observamos la ternura generosa en un nivel pueril ("¡Dénsela! ¡No sean malos! ¡Devuélvanle sus cosas!") lo cual podemos confrontar con Trilce 43 y 51. También notamos la agitación del lenguaje directo siguiendo el mismo estilo. Esto lo constatamos en Trilce 42, 43, 51 y 58.

Como conclusión a la parte que hemos citado ya, encontramos:

Al despertar, se asustó. ¿Dónde estarían ellos?
Llamó. Nada. Había una oscuridad espeluznante.

---Me han dejado---se dijo en voz alta ---¡Adelaida!...²⁴

Esto, a nuestro modo de ver, tiene relación directa con Trilce 3:

Las personas mayores
¿a qué hora volverán?
Da las seis al ciego Santiago,
y ya está muy oscuro.

... ..

Aguedita, Nativa, Miguel?

Llamo, busco al tanteo en la oscuridad.
No me vayan a haber dejado solo,
y el único recluso sea yo.²⁵

El cuarto protagonista

La naturaleza es, a nuestro modo de ver, el cuarto protagonista (estamos incluyendo a Santiago). Juega un papel sumamente importante. Es un ambiente agreste, idílico; donde la

sencillez de los personajes contrasta con la imponentia de ella. Es el marco donde se desarrollan los acontecimientos.

A pesar de los presagios por la rotura del espejo y el canto de la gallina, todo sigue bien hasta que se van a la chacra. En los dos primeros capítulos el autor nos da toda la situación de Balta y Adelaida en retrospectión. Realmente la acción comienza en el capítulo 3 con su ida a la chacra. Es aquí donde sabemos por qué se rompió el espejo. Balta "había visto cruzar por el cristal una cara desconocida".²⁶ Así comenzó toda su obsesión paranoica y su "informe y oscuro desagrado" por los espejos.

Encontramos aquí la primera referencia a la naturaleza. El autor con una gran economía dice:

Pasó el estío, y llegó el otoño, y, con los días ventosos y ásperos, la época de siembra. Uno que otro día bajaba una lluvia fuerte y brusca, y siempre tempestuosas nubes altas poblaban el espacio.

Balta y Adelaida trasladáronse a la chacra.²⁷

Hay una relación entre el estado de ánimo de los protagonistas y la naturaleza. Visión propia del Romanticismo.

Triste y siniestra expresión iba cobrando su semblante. En los días de Enero, en que caía aguacero o terribles granizadas, y cuando los campos negros y barbechados ya daban la sensación de gruesos paños fúnebres, estrujados, doblados en grandes pliegues caprichosos, o desgarrados y echados al viento, pábulo tormentoso adquirían sus inquietudes.²⁸

Todo contribuy^e a los presentimientos, aún la inquietud de unos cerdos, debida, lógicamente, al estado agitado de la naturaleza. No debería ser así con Balta. Asimismo la palabra "presagio" se maneja muchas veces: "sutil inquietud de presagio" y "hórrido presagio".

La segunda referencia a la naturaleza es cuando él vuelve al pueblo:

Caminó incansablemente. Era de mañana y, aunque no llovía, el cielo estaba cargado y sin sol. Era

una mañana gris, de ésas preñadas de electricidad y de hórrido presagio que palpitan todo el tiempo sobre las tristes y rocallosas jalcas peruanas, las que parecen recogerse y apostarse unas al lado de otras, a esperar insospechados acontecimientos en las alturas, ciclópeos y dolorosos alumbramientos de la Naturaleza.

Balta iba paso a paso, y luego de haber andado largas horas por las vertientes más elevadas, se detuvo al fin junto a un montículo herboso. Subió a un gran risco, esbelto, pelado y tallado como un formidable monolito. Subió hasta la cúspide. Ahí se sentó, en el mismo borde del peñasco. Sus piernas colgaban sobre el abismo. A sus pies, en una espantosa profundidad, se distinguía un aprisco abandonado, al nivel de las sementeras sumergidas. Ahí se sentó Balta. Contempló con límpida mirada distraída e infantil toda la extensión circundante, hasta los horizontes abruptos y los nevados partidos en las nubes. Inclínose un poco y escrutó las tierras fragorosas que a sus plantas quedaban como arreдрadas y sumisas. Amenazó caer lluvia y una ráfaga de chirapa y ventarrón azotó un momento los cerros. Balta tuvo un ligero calofrío, y la cerrazón mugió y se perdió entre los próximos pasionales.²⁹

Contrasta toda esta visión de grandeza, desde la cúspide, con el aprisco abandonado en el precipicio; la "mirada distraída e infantil" de Balta, con el cielo "cargado y sin sol". Es una naturaleza personificada. Es exuberante, ciclópea, sobrecohedora.

La gestación: niño y desgracia

En el capítulo tres nos enteramos de que Adelaida ha concebido. Concepción que coincide con la rotura del espejo en julio:

Balta no volvió a recordar más de cuanto aconteció en el hogar aquella tarde en que la gallina dio su canto, hasta un día de Setiembre, en que Adelaida, en la parva de trigo, le dijo de improviso:

--Levanta tú esa alforja. Yo ya no puedo con ella.

--¿Estás enferma?

Adelaida bajó sus ojos dulces de mujer, con aire inefable de emoción.

--¿Y desde cuándo? --repuso él, en voz baja y paterna, empapada de felicidad y lacerada de lágrimas.

Adelaida lloró, y luego se abrazaron padre y madre.

Musitó ella tímida y pudorosa:

--Según creo desde Julio.

Habiendo oído Balta estas graves palabras, y luego de meditar un momento, una nube sombría subió con ferrado vuelo a su frente. "Desde Julio...", pensó. Y entonces recordó, después de largo tiempo, la visión intempestiva que, como en sueños, tuvo en el espejo, aquella lejana tarde de Julio, y la ruptura del espejo, por el estupor de esa visión. "Extraña coincidencia --se dijo en la parva--, bien extraña..." Un misterioso y atroz presentimiento sopló en sus venas un largo calofrío.³⁰

La misma va desde ese mes hasta la tarde del día en que muere Balta. Se fue incubando la desgracia a la vez que se fue gestando el hijo. Esta da a luz a la muerte y su mujer da a luz al niño.

Comienza la acción y comienza a incubarse la misma. El narrador la localiza en la viga central de la casa:

La tragedia empezaba, pues, a apolillar, de tal manera, a ocultas, y capa a capa, de la médula para afuera, aquel duro y milenario alcanfor que hace de viga céntrica, suspenso de largo en largo, a modo de espina dorsal, en el techo del hogar...³¹

La viga de la casa está en función del hogar. Representa lo fuerte, lo central, el cimiento mismo del hogar. Tan es así que el narrador mismo le llama "espina dorsal". La tragedia va de adentro hacia afuera.

El otro paso de la misma es la certidumbre de que Adelaida amaba a otro. Aquí encontramos la única oportunidad de cambio radical en el curso de los sucesos. Sin embargo, se reafirma la misma:

La tragedia aquel día abandonó la médula del alcanfor milenario, que hace de viga central en el hogar, y, al morder el primer vaso capilar de los círculos internos de la zona de la madera, tropezó de pronto, con un viejo parásito miserable que aún sobrevivía a la época sensible del árbol; le quiso despreciar la tragedia, y ya iba a internarse en el fibroso bosque, cuando el aire empezó a agitarse con violencia y quiso arrebatarse el amplio sombrero de palma de Balta sobre la roca. La tragedia enmendóse, y a viva fuerza echó a sus lomos al intruso.³²

Esta abandona el centro, la médula del alcanfor. Hay un parásito que proviene de la época sensible del árbol. De la época donde todavía había esperanza. El aire se agita y se confirma el destino final del intruso. En este caso es Balta porque la tragedia es la dueña de la situación.

Luego el luto de ambos--por orden de él--sella sus destinos para siempre. Poco después muere Balta.

Cuando hubo acabado ella de vestirse de negro, la tragedia también acababa de volver a las internas capas de madera de la viga del hogar; volvía a arañar a deshora unos restos olvidados de corteza de aquel alcanfor secular; vagó por tales incisiones y, siempre con el viejo parásito miserable a cuestas, tornó³³ y ocupó su lugar, destino en mano, dale y dale.

Vuelve la tragedia y ocupa su lugar. La suerte está echada, el destino está en su mano. Y así con insistencia, "dale y dale", se ha de cumplir.

Son imágenes o, mejor aún, una imagen continuada típicamente vallejana. También encontramos el eterno contraste o junta de contrarios: vida y muerte. Muere Balta y nace el niño.

Valoración

Esta obrita de escasas 60 páginas no escapa al pesimismo y fatalismo del indio peruano o, como lo dice Roberto Paoli, "al sentimiento de funesta tristeza que inspira la sierra peruana".³⁴

De principio a fin nos movemos en un mundo cerrado de presagios y presentimientos. Una vez instalado el protagonista en tal trayectoria, sólo ha de cumplir su cometido. A pesar de ello, no tenemos el sabor a tesis evidente de El Tungsteno. La obra se mantiene libre de tendencias.

La economía expresiva rige la narración. Las imágenes y descripciones le dan un alto vuelo poético. Salvo la falla que hemos señalado junto con Monguío--sobre el origen de la psicosis en Balta--, creemos que es una obra impecable.

El Tungsteno o los maderos del naufragio

Análisis

Introducción

Luego del breve análisis de Fabla salvaje vamos a examinar El Tungsteno ya que es la obra cuantitativa y cualitativamente más importante del autor que estudiamos. Para hacerle verdadera justicia, habría que verla en relación y en función de su obra narrativa total y asimismo en relación a otras obras de su época.

Lamentablemente nos fue imposible localizar otras novelas de los años treinta y, por otro lado, la crítica sobre la novela en cuestión es muy escasa. Por lo antes dicho, se verá que el presente trabajo no será un estudio, análisis exhaustivo o revaloración; sino una valoración personal. Esto será posible al descubrir sus valores, logros, virtudes frente a sus fallas, vicios y debilidades.

Podemos confrontar la presente obra con Fabla salvaje, ya analizada, Estamos prescindiendo de Hacia el reino de los Sciris y de Sabiduría, aunque oportunamente haremos un comentario sobre la misma, por entender que está incorporada a la obra ya aludida.

Estructura

Es una novela dividida en tres partes o capítulos.

- A. Primera parte. Los personajes se unen en torno a un suceso: la embriaguez, violación y muerte de Graciela. El autor nos sitúa de inmediato en la atmósfera y ambiente que presenta la obra. Se cierra con el reclamo de justicia por parte de Teresa y Albina por la muerte de su hermana Graciela.
- B. Segunda parte. Desde la petición de la "Mining Society" de más obreros hasta la solución a este problema. Se "reclutan" reclusos para las minas. Se centra la acción, incluyendo el punto culminante. Antes, el atropello de los "enrolados" Braulio Conchucos e Isidoro Yépez, con la muerte del primero, había despertado la cólera colectiva y la subsecuente represión. Aquí interviene Servando Huanca, quien representa al autor, y esto agiliza la acción.

C. Tercera parte. Es el diálogo entre el apuntador, Leónidas Benites y Servando Huanca. Se desborda toda la ideología del autor. Se anuncia un cambio en la situación. Es la parte más deficiente. Esta termina por echar por tierra los pocos valores de la obra.

Intención del autor

Algo evidente es la intención que tuvo al escribirla. Quiso denunciar un estado de cosas a tal punto que deseaba que su obra fuese clasificada como "reportaje"--o sea, un relato-retrato de la realidad. La realidad de explotación, humillación y saqueo por parte de los potentados de la empresa minera "Mining Society"--empresa norteamericana--contra los indios en las minas del tungsteno. Esto lo quiso reseñar a la luz de la ideología marxista, que entonces profesaba.

Esto propone una problemática para aquellos que creen que la obra literaria no debe rebasar los límites de lo puramente literario. Asimismo sirve de punto de apoyo para aquellos que creen en la función social de la misma, entendida ésta como la presentación de los problemas sociales a través de la obra. Para los primeros, es el arte lo que importa; para los segundos, la funcionalidad de ese arte.

Esta intencionalidad se transparenta a través de toda la novela en cuestión. No obstante, más que por la intención, falla por el tratamiento mismo. Lo notamos, específicamente, en la última parte de la misma. Ahí el autor concentra toda su ideología en una forma clara. Si la novela tenía alguna posibilidad hasta la segunda parte, la misma se va a pique, naufraga.

Servando Huanca es quien encarna la ideología política, social y económica del narrador. Este surge hacia el final de la tercera parte del relato, en lo que creemos es el punto culminante. En ese momento hubo la oportunidad de que los acontecimientos tomaran un giro contrario, inesperado. La muerte de Braulio Conchucos, luego del maltrato por parte de los gendarmes, hace que Servando intervenga para incitar al pueblo

a la rebelión: "Un espasmo de unánime ira atravesó de golpe la muchedumbre"³⁵ Fue el momento de tensión suma, cúspide del reclamo--ya no individual--sino colectivo.

El autor deja así la intervención de este personaje para el momento clave. Lo que sí creemos que es un error es su aparición súbita. Aparición justificada, pero sorpresiva y arbitraria. Justificada porque aparece en el momento preciso, pero sorpresiva y arbitraria porque el lector no está preparado para la misma. Este es un error que trata de subsanar preguntándose: "¿Quién era, pues, ese hombre?"³⁶ A renglón seguido pasa a decir quién era. Introduce así otro error y por esto es algo que no llega a convencernos.

Luego hace otras dos preguntas: "¿Poseía ya Servando Huanca una conciencia clasista? ¿Se daba cuenta de ello?". Y el mismo contesta: "Su sola táctica de lucha se reducía a dos cosas muy simples: unión de los que sufren las injusticias sociales y acción práctica de masas". Así no solamente nos "encaja" (a falta de mejor palabra) al personaje, sino que comienza a "encajarnos" sus ideas. Proceso que culminará, en sentido negativo, en la tercera parte de la novela.

A través de la obra Vallejo ha ido contraponiendo sus ideas por medio de diferentes personajes. Sin embargo, hace que el apuntador, Leónidas Benites y Servando Huanca se reúnan clandestinamente en el rancho del primero. Allí hablan de toda la situación en Colca: lo sucedido, planes a seguir y el apoyo de Benites. En la conversación se desborda toda la ideología del autor. Al hacer esto, el lector queda con un sabor a tesis. Si el narrador hubiese integrado todas estas ideas en toda su obra, en forma natural, hubiese logrado un equilibrio que no logró. A la vez, como consecuencia, hubiese conseguido autenticidad.

Tema y trama

El autor nos coloca desde la primera línea en medio de la acción: "Dueña por fin, la empresa norteamericana "Mining Society", de las minas de tungsteno de Quivilca, en el departa-



mento del Cuzco, la gerencia de Nueva York dispuso dar comienzo inmediatamente a la extracción del mineral."³⁷ Con esta sola línea entramos de lleno en el torbellino de Quivilca: movimiento hacia las minas, transacciones comerciales, en fin "los dólares de la "Mining Society" habían comunicado a la vida provinciana, antes tan apacible, un movimiento inusitado."³⁸ La ruptura de ese orden es lo que catapulta la acción. La explotación del tungsteno va a ser el tema central alrededor del cual girarán unos personajes.

Con el pretexto de explotar el mineral, se ejercerá la explotación del hombre por el hombre: potentados versus nativos o indios. Tal explotación se dará a diferentes niveles: engaño de los indios al despojarlos de sus propiedades. Falta de respeto al honor y a la vida del ser humano con la violación y asesinato de Graciela. La inmunidad de los asesinos. El "reclutamiento" de los conscriptos, específicamente, Braulio Conchucos e Isidoro Yépez, con la muerte del primero. La represión de todo el pueblo, luego de su levantamiento, incitados por Servando Huanca. La indiferencia y frialdad de las autoridades ante los atropellos cometidos.

La tentativa del pueblo conduce a un inmenso fracaso. Todo queda igual o peor que antes.

Personajes

El autor se coloca en el punto de vista del narrador omnisciente. La caracterización es directa y están tipificados. Las acciones de los personajes en la obra vienen a confirmar lo que ya sabemos de ellos a través de él.

Ya que tienden a ser tipos, están pocos matizados. Son dos bloques a la manera tradicional: buenos y villanos, explotados y explotadores. De un lado encontramos a los explotadores Mr. Taik, Mr. Weiss, los hermanos Marino, Baldazari, Luna, Javier Machuca, Baldomero Rubio. Del otro a los indios soras, Chana, Graciela, Teresa, Albina, Laura, Servando, Isidoro y Braulio.

Aún cabría hablar de un tercer grupo "neutral-marginal": Leónidas Benites, Julio Zavala, el profesor y el apuntador; aunque el segundo tomó parte en el asesinato de Graciela. Van desde el más servil y abyecto hasta el más inocuo, desde José Marino hasta Zavala.

Leónidas es el único personaje que crece en la obra y, sin embargo, no es del todo convincente. Al final se nota un cambio, no obstante, el mismo no nos convence. Se une o decide unirse a la causa que encarna Servando, más por su amor propio herido que por convencimiento. Le dolió mucho ser despedido, despojado de todo y humillado por los patrones. El apuntador se une por su deseo de vengar la muerte de Graciela, a quien quiso mucho. Este fue sólo mencionado--de ahí que lo llame marginal--y ahora se le hace aparecer al final sin que haya una conexión lógica--sin desarrollo en la obra--entre él, Leónidas y Servando.

De todo este proceso de "conversión" nos entera el narrador al final. No es un proceso que ocurra frente a nuestros ojos y por ello, reitero, no es convincente. Sin embargo, no es así porque meramente no ocurra frente a nosotros, sino porque no logra autenticidad. No volvemos a saber de Leónidas desde la muerte de Graciela hasta su conversación con el apuntador y Servando. Este aparece muy avanzada la segunda parte. Es un personaje ya dado, definido de antemano por lo cual no crece, no evoluciona en la novela.

Especialmente con Leónidas, el autor trata de darnos "lo que falta" recurriendo a la retrospección. No obstante, falla porque no hay "tiempo" suficiente para que este personaje madure naturalmente y su cambio radical (de neutralidad a compromiso) termine por convencernos.

Así reitero la crítica ya hecha: lo de concentrar su ideología en la tercera parte y no diseminarla homogéneamente--por así decirlo--por toda la obra. Esto lo hace valiéndose de un personaje apenas mencionado, otro definido de antemano y un último que había quedado "en suspenso" el cual reaparece al final, o sea, el apuntador, Servando y Leónidas. Si bien--

como dije-- la mayoría de estos no crecen, esto no es tan vital como lo es en el caso de Servando por su importancia dentro de la intención clara del novelista al escribir El Tungsteno.

Ambiente y atmósfera

El ambiente determina a los personajes.

Colca sufrió la alteración a la que hemos aludido. De allí partieron hacia Quivilca. Se establecieron en una falda despoblada de la vertiente oriental de los Andes. Irrumpen así en el ambiente idílico donde los soras viven y son dueños. Este ambiente está en función de la vida y forma de ser de ellos:

Los soras, mientras por una parte se deshacían de sus posesiones y ganados en favor de Marino, Machuca, Baldazari y otros altos empleados de la "Mining Society", no cesaban, por otro lado, de bregar con la vasta y virgen naturaleza, saltando en las punas y en los bajíos, en la espesura y en los acantilados, nuevos oasis que surcar y nuevos animales para amansar y criar. El despojo de sus intereses no parecía infligirles el más remoto perjuicio. Antes bien, les ofrecía ocasión para ser más expansivos y dinámicos, ya que su ingénita movilidad hallaba así más jubiloso y efectivo empleo. La conciencia económica de los soras era muy simple: mientras pudiesen trabajar y tuviesen cómo y dónde trabajar, para obtener lo justo y necesario para vivir, el resto no les importaba. Solamente el día en que les faltase dónde y cómo trabajar para subsistir, sólo entonces abrirían acaso los ojos y opondrían a sus explotadores una resistencia seguramente encarnizada. Su lucha con los mineros, sería entonces a vida o muerte.³⁹

Se plantea el problema, el posible confrontamiento, entre tres grupos: los soras, dueños del lugar por derecho propio; los mineros, asalariados en busca de la fortuna que dará la mina, dueños sólo de sus sueños y los potentados, quienes en primera y última instancia son los dueños de la situación. Se contrasta la ingenuidad del indio, con el sueño de los mineros y la sagacidad de los patronos.

La "civilización" invade y altera todo para, al final, destruir tal orden: "--¡Los soras!--dijo José, burlándose--. Hace tiempo que metimos a los soras en las minas y hace tiempo también que desaparecieron. ¡Indios brutos y salvajes! Todos ellos han muerto en los socavones, por estúpidos, por no saber andar entre las máquinas..."⁴⁰

El autor logra anunciar un proceso que se desarrolla en la obra: el exterminio de los indios, para, luego de realizado, hacérselo saber por medio de uno de los personajes. Hasta cierto punto el final de ellos es previsible, ya que el relato está permeado por una continua atmósfera de fatalismo e impotencia: "--¡Sólo porque son patronos! ¡Por eso hacen lo que quieren y nos botan así, sólo porque venimos a quejarnos! ¡Han matado a mi Graciela! ¡La han matado!"⁴¹ Nada sucede cuando Graciela muere a manos de Baldazari, Machuca, Rubio, Zavala, Marino y los patronos Taik y Weiss. Nada sucede, al contrario, todos cínicamente asisten al sepelio como si nada hubiese ocurrido. Por otro lado, Teresa y Albina, sus hermanas, no logran la justicia que demandaron porque acudieron ante quienes eran jueces y parte responsable en el asesinato de su hermana.

Se rompe el sistema original de vida del indio. Y una vez roto se elimina uno de los factores de la confrontación. Ahora la lucha será entre los mineros y los patronos. El final, más que previsible, es lógico por la misma atmósfera que envuelve a la obra.

Fondo y tónica

Entramos de esta manera al fondo y tónica de la misma.

Juan, el hijo de Braulio, aporta la nota infantil que podemos unir o trazar desde Trilce. También lo relacionamos con Santiago de Fabla salvaje.

Entonces Juan, el chico, volvió corriendo a la choza. Los dos subieron a la barbacoa, se taparon con unas jergas y se pusieron a llorar. Las siluetas de los gendarmes, pegándole al viejo y al Braulio y amarrándolo a éste, entre gritos y vociferaciones, estaban fijas

en la retina de Juan y de su hermana. ¿Quiénes eran esos monstruos vestidos con tantos botones brillantes y que llevaban escopetas? ¿De dónde vinieron? ¿A qué hora cayeron en la choza? ¿Y por qué venían por el Braulio y por el taita. ¡Y les habían pegado! ¡Les habían dado muchos golpes y patadas! ¿Por qué? ¿Serían hombres también como los demás?⁴²

Son las reflexiones de él y de su hermana. Las preguntas lógicas u obvias de dos niños que no comprenden lo que sucede ni el porqué.

No obstante, dentro de este marco de confusión, su hermana aporta la nota realista:

--Sí. Son como todos. Como taita y como el Braulio. Yo les vi sus caras. Sus brazos también, y también sus manos. Uno me tiró las orejas, sin que yo le haga nada... [subrayado nuestro].⁴³

Frase que se nos ocurre relacionar con estos versos de "Piedra negra sobre una piedra blanca" de Poemas humanos:

César Vallejo ha muerto, le pegaban
todos sin que él les haga nada; 44
le daban duro con un palo y duro.

Mientras Juan sigue en sus fantasías: "viendo" "diablos", "cabezas redondas y picudas", "patas con candelas"; su hermana sigue pensando que son "cristianos" como todos los demás.

Es una conformidad fatalista: finalmente se quedan dormidos. Aquí en los niños se justifica tal impotencia porque ¿qué pueden ellos contra los gendarmes? ¿Qué entienden? Su visión fantástica (más que adecuada), es exacta. El narrador la capitaliza muy bien. Es un acierto.

Cuando la aprehensión de Braulio Conchucos e Isidoro Yépez encontramos:

¿Qué sabían estos dos yanaconas de servicio militar obligatorio? ¿Qué sabían de patria, de gobierno, de orden público ni de seguridad y garantía nacionales? ¡Garantías nacionales! ¿Qué era eso? ¿Quiénes debían prestarlas y quiénes podían disfrutarlas? Lo único que

sabían los indígenas era que eran desgraciados. Y en cuanto a ser conscriptos, o "enrolados", no sabían sino que, de cuando en cuando solían pasar por las jalcas y las chozas los gendarmes, muy enojados, amarraban a los indios más jóvenes a la baticola de sus mulas y se los llevaban, pegándoles y arrastrándoles al trote. ¿A dónde se los llevaban así? Nadie lo sabía tampoco. ¿Y hasta cuándo se los llevaban? Ningún indio conscripto o "enrolado" volvió ya nunca a su tierra. ¿Morían en países lejanos, de males desconocidos? ¿Los mataban, quién sabe, otros gendarmes o sargentos misteriosos? ¿Se perdían tal vez por el mundo, abandonados en unos caminos solitarios? ¿Eran, quién sabe, felices? No. Era muy difícil ser felices. Los yanacunas no podían nunca ser felices. Los jóvenes conscriptos o "enrolados", que se iban para no volver, eran seguramente desgraciados.⁴⁵

Se introduce así la nota fatalista. Estas palabras, por otro lado, llevan una carga de protesta dentro de un marco de ironía. Expresa, en boca del autor, la perplejidad propia de los indios. De momento no hay contestaciones, sino preguntas y más preguntas que apuntan hacia el problema esencial de atropello y arbitrariedad de las autoridades.

El fatalismo se expresa claramente en la escena donde llevan hacia Colca a Isidoro Yépez y a Braulio Conchucos:

A Isidoro Yépez le habían dado de trompadas sólo por haberlos advertido contra un riesgo de la ruta. ¿Para qué entonces hablar ni hacer nada? Los yanacunas comprendían muy bien su situación y su destino. Ellos no podían nada ni eran nada por sí mismos. Los gendarmes, en cambio, eran todo y lo podían todo.⁴⁶

Es la impotencia total del indio frente a la omnipotencia de las autoridades.

Como complemento y contraste encontramos no un cambio en la situación, sino una reacción interna: "Además, Braulio Conchucos e Isidoro Yépez concibieron bruscamente por los gendarmes un rencor sordo y tempestuoso"⁴⁷

No es un fatalismo unilateral, absoluto. Los dos se rebelan, aunque sea en sus fueros internos. Se rebelan, aunque no tengan claro quién mueve todos los hilos de la trama donde se encuentran enredados o atrapados.

Las preguntas que hemos citado respecto a los yanaconas se contestan con un rotundo no. Es la negación absoluta de la felicidad por parte de los indios. De la posibilidad remota (Era muy difícil ser felices) se pasa a la negación (Los yanaconas no podían nunca ser felices).

Fatalismo que trazamos desde Los heraldos negros. Sentimiento siempre unido al indio, a su tristeza: "Echa una cana al aire el indio triste".⁴⁸ Nos muestra al hombre en la soledad de la tierra con su sentimiento de desesperanza irremediable ante el avance de una civilización en decadencia. Esto es lo que Ciro Alegría llamó "ajeno".

Crítica

Lo narrativo o los hilos de la trama

La trama pierde intensidad cuando el autor recurre a un método de dudosa autenticidad: afirmaciones indirectas por medio de preguntas. De esta forma se notan los hilos de la trama. Muchas veces tres o cuatro preguntas seguidas sobre un mismo asunto le restan el valor a toda una imagen. Otras veces dicen lo que el personaje podría decir o el propio lector deducir.

Al comienzo el novelista trata de crear inquietud sobre el futuro de los soras preguntándose: "¿Llegaría ese día?".⁴⁹ Estas tienen que ver con el empleo de ellos en las minas y con su subsecuente rebeldía por no tener, eventualmente, cómo subsistir. Nos parecen superfluas, ya que su final, más que su futuro,--como hemos dicho--más que previsible, es lógico.

En relación a los hermanos Marino formula las siguientes: "¿Cómo y cuándo pasaron de la conducta o contextura moral de proletarios, a la de comerciantes o burgueses?".⁵⁰ De inmediato nos dice cómo y cuándo.

Este recurso es reiterado en el episodio pasional entre los personajes mencionados arriba. Cuando José se aleja de Laura, luego de poseerla y ante el reclamo de que el hijo concebido es de José y no de Mateo, encontramos una imagen exacta: "Cambió de posición y algo resbaló por el surco más profundo de su carne...Instantáneamente cruzó por el corazón de Laura una duda compacta, tenebrosa, inmensa".⁵¹ Si hubiese eliminado las tres preguntas previas innecesarias, hubiera logrado el impacto deseado.

Esto llega al colmo cuando habla del juez de primera instancia, el Dr. Ortega. No se conforma con hablar del acto realizado por él con su querida muerta, Domitila. En vez de esto añade: "¿Qué complejo freudiano y qué morbosa realidad se ocultaban en la vida de este hombre?".⁵² Intenta dar o sugerir de paso y de un solo plumazo una vertiente "sicológica" que no encaja ni viene al caso.

No obstante, hay otros momentos donde Vallejo sí capitaliza el uso de las preguntas convirtiéndolas en un acierto.

Ya hemos citado la escena donde los hijos de Braulio Conchucos se hacen interrogaciones propias de los niños que no comprenden lo que ven, lo que oyen. También las que hace el narrador respecto a los yanacunas. Y cuando los mismos van camino de la capital como conscriptos. Según nuestro modo de ver, en estas ocasiones, este recurso es un acierto. No lo es en las citas precedentes y en la mayoría de las veces en la obra. Entonces el balance es negativo.

También el hecho de que Vallejo adoptara el punto de vista del narrador omnisciente le ha restado méritos a su obra. Como lo sabe todo, va diciéndolo todo.

Caracterización

Lo que antecede va vinculado estrechamente a los personajes. La caracterización es directa. Pero este mismo hecho en Fabla Salvaje es un acierto.

Por ello es que actúan muy poco delante de nosotros. Sabemos más de ellos a través del narrador que por medio de ellos mismos. El autor no les da autonomía, vida propia. Y por eso están tipificados y no llegan a ser verdaderamente caracteres. La única excepción es Leónidas Benites y ya hicimos la crítica respectiva.

Es por lo dicho que no creímos necesario hacer un análisis de cada personaje.

Lo poético

Creo que algo de la obra se salva por la tónica poética de muchos pasajes unida a una fuerza y dramaticidad muy a punto.

Esto lo notamos tan temprano en el relato como lo es en la descripción de la alucinación⁵³ de Leónidas: "El enfermo lanzó un quejido oscuro y cargado de orfandad que vino a darle en todas sus entrañas de mujer".⁵⁴ "Benites lloró hasta la muerte".⁵⁵ "Estalló Benites en un grito de desolación infinita, que luego de apagado, dejó al silencio mudo para siempre".⁵⁶ Las dos últimas son hipérboles evidentes.

Otro pasaje donde el poeta se deja ver es en el episodio, una vez más citado, entre los hermanos Marino. José y Mateo están en lucha de celos por Laura, amante del segundo. Expresa el deseo que poseyó a ambos hombres en un momento dado por la misma mujer, con la imagen: "Los lechos se hacían llamas".⁵⁷ Y para hacernos saber de la frustración, ansiedad e impotencia de José, luego de su hermano poseer a Laura, nos dice: "El dolor de su carne sedienta y la idea que se hacía de lo que pasaba en esos momentos entre Laura y su hermano, le hacían retorcerse angustiosamente entre las sábanas y le arrancaban ahogados rugidos de bestia envenenada".⁵⁸

En la imagen ya citada respecto a Laura "Cambio de posición y algo resbaló..." utiliza la precisión y así transmite exactamente el sentimiento gradual y a la vez instantáneo que surgió en ella. Fue una duda compacta, tenebrosa, inmensa.

De un solo golpe, envuelta en tinieblas y de un tamaño superior a su capacidad de comprensión.

En este reiterado episodio no hay retórica, hay naturalidad y plasticidad. Logra darnos en diez escasas páginas todo un drama fraternal con todas sus variantes y matices.

Volvemos a citar a los conscriptos o enrolados. En la narración de su camino hacia Colca descubrimos unas magníficas imágenes: "La primavera venía parca en aguas..."⁵⁹ "Durante un instante la mula y el "enrolado" temblaron como arrancados tallos, a merced de la corriente."⁶⁰ Escasez de agua, sequía en la primavera, dicho mediante una personificación de la estación. Como si ella hablara poco mediante el agua. La segunda es muy plástica. Visualizamos a la bestia y al hombre siendo víctimas de la corriente. Imágenes certeras.

Respecto a lo que vamos diciendo Fernando Alegría dice: "en la obra narrativa de César Vallejo se filtran casi inconscientemente algunas características de su genio poético y ellas bastan para dar a sus relatos un significado permanente".⁶¹

Esto es cierto, pero no lo es en la presente obra. Sí, lo es en Fabla salvaje.

Creemos que algo de ella se puede salvar por este medio, pero no toda. Tampoco creemos que esas características de su genio poético basten para dar significación permanente a la misma. Los factores que hemos visto puestos en el otro platillo de la balanza pesan demasiado, en sentido negativo.

El final

A pesar de la crítica que hemos hecho, especialmente a la tercera parte, el final es un acierto: "El viento soplaba afuera, anunciando tempestad".⁶² Es sugerente, no es rotundo--como el principio--, no cierra el proceso que se ha iniciado. Abre posibilidades. De hecho es una premonición en la obra la cual se cumple en la realidad:

El Tungsteno es una de las preclaras obras de la literatura revolucionaria de Vallejo en el género prosaico. Su mensaje anti-imperialista se desliza emocionadamente en cada una de sus páginas amenas y rotundas por su clarividencia histórica, tornándose en precursora estela de un movimiento insurreccional en el cual los peones de Quivilca capturaron el poder por breves días, tras la gesta armada de los obreros y los campesinos del pueblo de Trujillo, conducidos por "Búfalo" Barreto, allende el año de 1932; es decir, un año después de la publicación del libro que hoy nos apasiona.⁶³

No creemos necesario recalcar nuestro desacuerdo con estas palabras valorativas de Rogger Mercado. Sería repetir mucho de lo que hemos dicho.

Por otro lado, podríamos caer en la tentación de ser ingenuos. Y siéndolo, ubicar esto dentro de una vertiente "poética". La cual nos llevaría a adjudicarle al poeta, vate--en este caso--una capacidad de vaticinio. Es un acierto desde el punto de vista poética la frase u oración misma con la cual termina la novela.

El que el mismo se convirtiera en realidad fue coincidencia o el producto natural de las circunstancias ya maduras para el cambio. Vallejo, si escogemos la segunda alternativa, fue un agudo observador y por ello creemos que acertó.

Conclusión general

Concluiremos estas reflexiones con una cita de Monguió y nuestro comentario final:

La novela El Tungsteno, publicada por la editorial madrileña Cenit en su colección de "La novela proletaria", fue precisamente eso, una tentativa por parte de Vallejo de producir un libro de ficción combatiente, un instrumento literario al servicio de la acción del proletariado. En la novela misma se encuentra un párrafo que revela las convicciones de Vallejo sobre el lugar del intelectual en la revolución [subrayado nuestro] .⁶⁴

No negamos que el intelectual tome su lugar y haga su parte en la revolución. En lo que no estamos de acuerdo es que él utilice tal convicción para producir una obra donde dogmatiza desde y sobre tal posición.

Vallejo, en este caso, como novelista tuvo en sus manos un magnífico instrumento para este fin. El gran problema fue que se quedó en tentativa. Su preocupación ideológica fue de tal magnitud que echó a pique la obra ejemplar que pudo haber producido. Y lo sabemos capaz de algo mejor--salvando las distancias--por el ejemplo de Fabla salvaje, escrita ocho años antes. La cual consideramos, a pesar de su poca extensión y la crítica que ya le hicimos, una obra impecable.

Sabiduría: interpolación en El Tungsteno

Este fragmento no añade nada sustancial a la novela estudiada. Decimos lo que antecede porque vemos que la obra no es enriquecida en términos del personaje, Leónidas Benites, ni de la trama en general.

No hay acuerdo entre los críticos sobre el origen de estas páginas. Coexiste la opinión de que fueron publicadas como un capítulo de una novela inédita, con la de que pudo haber sido una obra nunca terminada, y "Sabiduría" el único capítulo, o parte de una obra perdida.

El autor abandona su posición ideológica por una "teológica" en una dimensión fantasmagórica o de alucinación. Hablamos de tal posición porque aquí encontramos mucho del Vallejo de Los heraldos negros, el Vallejo de preocupación religiosa. Esta preocupación, no clara del todo, la expresa a través de Benites. La única diferencia es que no hay la decantación que logra aun en su poesía primeriza. Plantea todo en forma directa, aunque no clara, en muchas ocasiones. A pesar de ello, no podemos negar la belleza poética lograda muchas veces:

--¡Señor! ¡Yo fui el delincuente y tu ingrato gusano sin perdón! ¡Cuando pude no haber nacido siquiera! ¡Cuando pude, al menos eternizarme en los capullos y en las vísperas y en las madrugadas! ¡Felices los capullos, porque ellos son las joyas natas de los paraísos, aunque haya en sus selladas entrañas una flor de pecado en marcha! ¡Felices las vísperas, porque ellas no han llegado todavía y no han de llegar jamás a la hora de los días definibles! ¡Felices las madrugadas, porque nadie puede tocarlas ni decir nada de ellas, aunque encoven soles maléficos! ¡Yo pude ser solamente el óvulo, la nebulosa, el ritmo latente e inmanente, Dios! 65

. ñ

Quando pude, al menos, eternizarme en los capullos, porque ellos son las joyas natas de los paraísos, aunque duerman, en sus selladas entrañas, estambres escabrosos! 66

Al comparar ambos textos, notamos grandes diferencias o

variantes. Se nota una mayor elaboración en el capítulo⁶⁷ publicado en Amauta en 1927 que en su inserción en El Tungsteno,⁶⁸ ésta es más extensa. Otras variantes son menores. Lo poético es algo digno de ser notado.

Como muchos de los escritos de Vallejo, éste es bastante extraño. Recordamos "Muro antártico" y "Muro este", para sólo citar dos ejemplos. Aquí vuelve el narrador a recurrir al mundo de los sueños. Es una atmósfera de Juicio Final. El vocabulario que se maneja es, lógicamente, religioso: "Divino Corazón de Jesús", "yermo olivar de Galilea", "Nazareno", "Padre", "Señor", "pecador" y así por el estilo. Lo único que relaciona esto con la vida tangible son las preocupaciones de Benites: su puesto en las minas, su sociedad con Marino y el terminar sus estudios de ingeniero.

El título alude al papel del protagonista "en los destinos de Dios:"

Un chispazo de sabiduría le envolvió, dándole servida en una sola plana, la noción sentimental y sensitiva, abstracta y material, nocturna y solar, par e impar, fraccionaria y sintética, de su rol permanente en los destinos de Dios.⁶⁹

Trozo netamente vallejiano donde notamos de inmediato los términos contrapuestos tan del gusto del poeta.

No escapa finalmente a lo poético y si algún valor tiene, sería éste. Ya hemos citado varios ejemplos en la crítica de la novela.

Así podemos comparar esta posición "teológica" con su posición ideológica en El Tungsteno. Reiteramos, de este modo, la crítica hecha a la novela.

Hacia el reino de los Sciris: épica de guerra y paz

Si Fabla salvaje es la obra descriptiva y El Tungsteno la ideológica, Hacia el reino de los Sciris es la épica.⁷⁰

Es el boceto de una obra que "completó" en forma de drama en La piedra cansada.⁷¹ Aparte de nuestra observación para

hablar del relato como boceto, tenemos las anotaciones de puño y letra del autor. Por ellas sabemos que no daba por acabada su obra.

El relato, por su condición de narración, no tiene el tono trágico ni grandilocuente del drama. Éste está envuelto en un ambiente solemne de principio a fin. No obstante, no se puede negar que el primero participa del ambiente y personajes vallejanos. Dominan la narración los presentimientos, los presagios, la "anormalidad", las acciones extrañas. Recordamos a los personajes en el cuento "Los caynas", a Balta de Fabla salvaje y a Leónidas Benites de El tungstenc, entre otros ejemplos.

El planteamiento de fondo es que la raza guerrera de los incas tiene que cumplir su destino mediante el quehacer bélico:

--Todo esto está muy bien. Mas no hallo oposición entre el chacu [cacería] y la batalla, Sabéis que los hijos del Sol, tienen una misión divina sobre la tierra: la de extender sin fin la religión del Inti [del sol] y sus frutos benéficos. El Inca está en un error. Una gran calamidad se avecina...72

La paz es una ofensa, se considera holgazanería. Lo glorioso es la guerra.

Al iniciarse la obra comienzan los presentimientos junto al descontento general por trocar las armas por el arado, la guerra por la paz. Esta decisión fue tomada por el Inca Tupac Yupanqui a raíz de la última derrota por la retirada de su hijo, Huayna Capac, frente a los sciris. Así comienza el tiempo dedicado a las faenas agrícolas, a las artesanías y a las interrogaciones "sobre los movimientos del tiempo, sobre el próximo novilunio, sobre los linderos, la distancia, los vientos, la natalidad, la vida y la muerte..."73

Se dan pasos concretos para preservar la paz: la eliminación de varios cuerpos del ejército y su empleo en las labores de cultivo, en la construcción de carreteras, en las

obras de fortificación y embellecimiento, en las minas y reedificación del templo principal. Se abandona el carácter guerrero y proselitista de la política incaica. Sin embargo, no se sabía cuánto duraría esta paz ansiada por el soberano.

La primera visión anuncia una calamidad no precisa, según un joven antun-apu, secundada por unos caciques o curacas. La segunda la trae un extraño adivino llamado Ticu. Este reitera la proximidad de una calamidad. Su vaticinio no es aceptado por no saberse quién lo enviaba y por un evidente prejuicio contra su raza, los collahuatas.

Por otro lado, el final de esta escena añade algo muy extraño:

Un niño, triste y pobre, vino corriendo. Era un hijo de Ticu. Saltó a sus rodillas y le echó los bracitos al cuello, besándole. Ticu le miró extrañamente, y, desprendiendo la espina que sujetaba la manta a sus hombros, probó su punta, como la de un cuchillo, en la palma de su mano, tomó al pequeño por el mentón y le hundió la espina en uno de los ojos, hasta hacerla desaparecer...

Se oyó un grito desgarrador de la criatura.⁷⁴

Es un hecho inaudito el cual no sabemos cómo encaja en la totalidad de la obra. Ignoramos el posible significado de este incidente.

Se produce una serie de sucesos y calamidades debido al abandono de las armas: la caída de la piedra cansada, un temblor de tierra, contrario a toda predicción, y la rotura de la jarra de Lleray, amén de lo ya mencionado. En esta situación interviene Runto Caska con su consejo que es grato a los oídos del soberano, según es él de estimado a su ojos y a su corazón:

--La ira de Viracocha es a causa del abandono que has hecho de la guerra y las conquistas. El Padre resplandeciente ve sus altares reducidos y a la raza de Manco sumida en la paz, que pudre músculos, socava cimientos y anuncia la corrupción y la ruina. Aplaca, señor, a Viracocha, empuñando de nuevo los estandartes de guerra. De vos, ilustre hijo de Manco, depende la vida del Tahuantinsuyo.⁷⁵

Así el Inca, según tomó medidas para la paz lo hace para la guerra. De este modo la raza incaica vuelve a ser gloriosa al tornar a cumplir su destino mediante las armas.

Semejanzas entre Hacia el reino de los Sciris y La piedra cansada.

Algo digno de notar son las similitudes entre estas dos obras. Algunas veces, más que semejanzas, son repeticiones. Vamos a verlas sin pretender hacer una comparación entre ambas.

Personajes

Los personajes del relato son: Tupac Yupanqui, Huayna Capac, Runto Caska, Kusikayar, Rahua, prometida de Huayna Capac, Villac Umu, Ticu, el adivino, Ananquisque, Lleray, Mama Oollo y Pacha. Hay abundancia de personajes para una obra de escasas treinta páginas. Los principales son los primeros cuatro.

Algunos de éstos se repiten en el drama. Runto Kaska en el drama es Runto Caska en el relato. (Observamos el cambio en la grafía del nombre). Ama a Kusikayar y tal parece que tanto Tolpor como él aman a Kaura en La piedra cansada. No está claro por qué Tolpor intenta matar a Kaura. Está tan esbozada esta acción en el cuadro undécimo del acto segundo, que nos obliga a pensar que es un diálogo que el dramaturgo quería elaborar más.

Son de notarse el aprecio y el desprecio del cual son objeto Runto Caska y Tolpor, respectivamente. Este último no es noble y ama, como dijimos, a Kaura, una huasta cuyo origen se desconoce.

No se sabe, en resumen, el origen de su linaje. Unos nos dicen que sus ascendientes proceden de un país oriental, de más allá de Pacaretambu, la morada que amanece, el lugar de las cuatro dimensiones; otros refieren que vinieron de un imperio remoto, donde la Luz tiene su tálamo nocturno. ¡Lamentable incertidumbre: que, caminando al pasado, se llega al porvenir! 76

Kusikayar, a su vez, había sido hecha ñusta por su gran habilidad para las danzas sagradas. Su origen es el mismo que el de Kaura:

Extraña belleza la de Kusikayar. Nadie sabía, en verdad el origen de su linaje, el cual se perdía en las sombras de su inferior civil en el reino. Unos decían que sus ascendientes procedían de un país oriental, de más allá de Pacarectambu, la morada que amanece, el lugar de las cuatro dimensiones.⁷⁷

Así se confunden ambas.

Estos cuatro personajes se complementan y se contraponen en ambas obras.

Villac Umo o Villac Umu, Gran sacerdote del Sol, también aparece en ambas.

La antara de Runto Caska

No obstante lo dicho sobre los personajes, hay una confusión entre Runto Caska y Tolpor. El autor no distingue claramente entre ellos. Esto lo notamos cuando nos habla de la antara o zampoña del primero. En el relato nos dice lo siguiente:

La antara de Runto Caska consistía en una serie de finos tubos de oro pulido, con dibujos del mismo metal, cerrados por un extremo y colocados uno al lado de otro, por orden de tamaño y espesor, hasta rematar en el más pequeño, que no medía más de una pulgada de longitud, por un diámetro apenas mesurable. Los sujetaba y unía una doble redcilla de tendones pertenecientes a gigantes collas, derrotados y muertos en sangriento combate, del que participara Runto Caska durante la primera expedición de conquista que siguió a su diez y seis años.

... ..

Al ser tañido este triángulo sonoro, pendía del cuello del artista por medio de un trenzado de plata en filigrana, y, cuando no era usado, permanecía en un estuche de piel de rana, embutido por dentro con órnamo, datura sanguínea y otras yerbas vilcas, de las que solían usar los adivinos aterrados.⁷⁸

Y en el drama Tolpor dice:

La hago hablar lo que quiero. Cuando toco, va sujeta a mi cuello por un bello trenzado de cabuya. Y cuando no la uso, la guardo en un estuche de piel de rana, embutido de ornamento, datura sanguínea y otras yerbas vilcas, de las que sirven para frotarse el cuerpo los adivinos aterrados.⁷⁹

Notamos palabras semejantes y otras idénticas en ambos textos.

La faja de lana del soberano

Éste es otro detalle del cual desconocemos su real ubicación.

La faja es un tejido intrincado con todos los animales del reino bordados en oro. Según el relato un aquí o príncipe se quedó ciego al fijar la vista en los detalles de la misma. En la otra obra es al príncipe heredero a quien le ocurre esto: "Y he aquí que el príncipe heredero, cuando escuchó la faja, para captar su contenido en todos sus detalles y pormenores, lloró sangre y volvióse ciego..."⁸⁰

El relato añade:

Conmovida la corte, atribuyóse al rutilante objeto un sentido embrujado y sentimental, llegándose a murmurar que una vestal, enamorada del príncipe, al saber el noviazgo con la infanta, imaginó la faja fatal en venganza de su amor. ⁸¹

De nuevo encontramos la vertiente de amor, venganza y muerte tan del gusto vallejiano.

El temblor de tierra

Fue en la mañana del día del Situa, la segunda gran fiesta cuzqueña en honor a la luna, cuando se oscureció todo y se produjo el sacudimiento de la tierra: "Lloraba las madres y en sus brazos gemían los niños, arañando los senos maternos. Muchas esposas encinta, dieron a luz violentamente criaturas dormidas para siempre."⁸²

En la otra obra, La piedra cansada, el autor lo expresa así: "Los niños, como poseídos del supay [demonio], gimen y se debaten arañando los senos maternos."⁸³

Se hicieron toda clase de votos para alejar el mal. Luego los adivinos dijeron al pueblo las palabras del porvenir las cuales hallaron en los pies de Kusikayar. Entonces se decide de inmediato salir a conquistar a los tucumanos.

Por otro lado, este suceso se interpuso entre Runto Cas-ka y Kusikayar. Desde entonces ella manifestaba por él un miedo extraño y tenía reservas misteriosas. Cuando era interrogada respondía de manera incomprensible.

La piedra cansada

Lo que constituye el título y el comienzo de la obra dramática es el cuarto capítulo del relato, "Un accidente de trabajo". Se describe la colocación de una piedra en una de las puertas de la fortaleza de Sajsahuamán. Esto compone el cuadro cuarto del primer acto. La piedra está personificada y lo sabemos desde el nombre que se le ha dado:

Las piedras de Pissaj tienen el pecho malo, torcida la mirada terrenal. Desde que saltan de la cantera, hasta que se incorporan en las fortalezas, dejan en pos de sí exterminio, sangre, lágrimas, muchas vidas difuntas, aplastadas por su aciaga e implacable pesantez.

¡Las piedras de Pissaj son las más bellas del reino! 84

Por otro lado:

Una circunstancia singular rodeaba a las piedras de Pisuc de catadura tétrica: desde que saltaban de la cantera, hasta que quedaban clavadas en el lugar a que se las destinaba, dejaban tras de sí el exterminio de muchas vidas, la desgracia de otras, siempre una brecha de sangre y lágrimas.

... ..

¡Los basaltos de Pisuc son los más bellos del reino! 85

Así la levantan en medio de gran expectación. Luego del esfuerzo cae estrepitosamente:

Cayeron de los sobacos de la puerta finísimos guijarros y el gigantesco cuerpo rocoso se aba-

tió como un rayo. Retembló espantosamente la muralla entera. Hondo silencio siguió a la caída de la piedra, cual si ésta se quedase allí muerta para siempre...86

En el drama está más elaborado este incidente, dentro de una aureola poética y de presentimiento que contribuye a la atmósfera total de la cual hemos hablado.

Vallejo aporta una vez más la visión poética a través de una escena apocalíptica.

La jarra de Lleray

Pero cuando el espíritu guerrero de los quechuas revela su mayor belleza, es durante los torneos del Huaraca. Los paladines, en peletones ordenados, avanzan a lo lejos, en su justa de carrera, en dirección del trono del Inca. Trompas de guerra, hechas de tibias de héroes tucumanes vencidos en una memorable expedición de Inca Roka, lanzan una estridencia tumultuosa, irresistible. Y, cuando los uniformes amarillos de los donceles empiezan a delinearse, acercándose, cesan las trompas y un silencio profundo impera en la Intipampa... Las callisapas rompen entonces a cantar en coro una aria antigua, en cuyos acentos las tradiciones militares y los mitos religiosos de la raza, vibran y se confunden en escalas de una dulzura mística infinita. Yo las he visto cerca, cuando cantan. De seis en seis, tomadas por un brazo y sosteniendo en el otro, a la altura del seno, preciosos huacos de Nazca, llenos de la chicha litúrgica, balancean, al compás del canto, sus altas gargantas y sus vientres cerrados y nuevos, en forma de corazón. Alternativamente, unas u otras dejan por instantes de cantar; una emoción desconocida hincha sus senos... ¡Es hermoso! La guerra es, en fin, más fecunda que la paz...

En estas fiestas Lleray, la fiesta más hermosa del Tahuantinsuyo, portaba una jarra. Esta representaba un cuervo en actitud de volar. Todos admiraban la delicadeza y el espanto que producía el contraste del ave con la portadora del mismo. En medio del entusiasmo se rompe la jarra. El presentimiento, entonces, hace presa de ella y se pone a llorar.

Este es un elemento más dentro de este mundo de sucesos extraños. Sin embargo, queremos fijar nuestra atención en un trozo particular. El relato registra unas líneas que el drama ha esbozado solamente:

Otras se estremecían al compás del canto heroico, con sus hombros erectos, sus gargantas redondas y sus vientres cerrados y nuevos, de forma de co-razón, donde estaba enarbolado el gran telón que da a la eternidad.⁸⁸

Es una magnífica imagen que nos lleva a la idea del vientre tan rica en Vallejo. No es rica solamente por su valor poético, sino también por el simbólico. Hemos hablado del mismo en el cuento "Mirtho" y en Trilce 13. El autor lo relaciona siempre con la eternidad. En los textos citados lo vincula con Dios, con la vida y con la muerte, entre otras ideas.

El final

Tolpor, antes menospreciado, llega a ser importante por su hazaña bélica. Busca la muerte para purgar su culpa por la muerte de Oruya, a quien confundió con Kaura. Lo contradictorio es que haciendo esto logra un puesto eminente por su arrojo en la guerra:

¡Partí, al alba, enloquecido y busqué en vano la muerte en las batallas: las flechas de los kobras no me quisieron; antes bien, se tuvo mi sed de muerte por arrojo nunca visto y, sin ambicionarlo y sin siquiera merecerlo he aquí que la corona de los Incas ciñe mi frente!...⁸⁹

Entonces renuncia al trono del Tahuantinsuyo y, "como simple siervo, se da a una vida errante, de penitencia voluntaria por el reino..."⁹⁰ Luego aparece como ciego y mendigo. El llanto lo ha tornado ciego, el tanto llorar a Kaura lo ha dejado así.

El final del drama es el diálogo entre él y Kaura, sin que él lo sepa. La paz y prosperidad que se logran son atribuidas a la presencia del mendigo, a su paso por el reino. "loque Yupanqui vuelve al trono, se lanzan a la conquis-

ta del Cuzco e irá desapareciendo el dolor por Oruya.

El final del relato, a su vez, contrasta vívidamente con el comienzo. La tristeza es el sentimiento predominante cuando entra el ejército al reino. No hay canto de victoria:

A lo lejos, vibraron las trompas bélicas, al penetrar el ejército a la Plaza de la Alegría. Eran apagados aullidos de unos clarines hechos de cráneos de perros, cazados a los enemigos. A la dentadura de estos cráneos venían atadas sonoras sargas de dientes de monos del norte, de modo que, al agitarse el aire y jugar en el bárbaro instrumento, se oía un chillido calofriante y famélico... Al oírlos, la ciudad se arrubujó en lástima y silencio.⁹¹

Igual ocurre en el drama:

Una extraña indiferencia. Ni un vitor, ni un aplauso. Las mujeres y los niños asomados a las puertas, han contemplado fríamente el estandarte. Algunas ancianas han atravesado la calzada y han dado de beber a los guerreros unos tragos de chicha o han llevado a su boca algunos granos de maíz...⁹²

Sin embargo, ambas obras terminan con un anuncio de victoria. En La piedra cansada parten, como ya dijimos, a conquistar el Cuzco. En el relato salen hacia la conquista de los tucumanos.

Crítica

Como dijimos al principio, hemos analizado una obra en proceso de serlo, o sea, un boceto. Esto lo notamos a lo largo de la misma.

Encontramos un tema, unas ideas y un planteamiento muy buenos. Lo que falta es desarrollo. Creemos que a todo ello se debe esa sensación de fragmentación, esa dificultad para atrapar unos elementos muy ricos, pero muy dispersos; ricos, pero en embrión.

Claro está que el autor completó, por así decirlo, el relato en el drama La piedra cansada. Tal parece que el prime-

ro fue una narración hecha a lo largo de cuatro años, pero que, a pesar de ello, no logró concluir. La obra dramática, por otro lado, muestra mayor riqueza y posibilidades, no obstante haber sido escrita en un mes y no haber sido revisada finalmente.

De todos modos, podemos hablar de un buen boceto de narración y, en cierta manera, verla concluida en el drama. Sabemos así que Vallejo hubiera sido capaz de producir un buen relato, si hubiese contado con la oportunidad. Ésta la definimos no sólo como tiempo, sino como experiencia y sosiego. Hay que recordar que fueron sus primeros años en París, 1924-28. La otra, por su parte, arranca de esta primera y la culmina. Entonces, en muchos aspectos, Hacia el reino de los Sciris es un borrador de La piedra cansada.

Dentro de este marco crítico los valores poéticos de la obra son innegables. Ya hemos citado variados ejemplos a través del breve análisis realizado.

Recapitulación y conclusiones

Hemos dejado demostrado en el primer capítulo la relación íntima que existe entre la poesía y la prosa de Vallejo. Decimos prosa, en este caso, al referirnos a su cuentística, o sea, parte de su narrativa.

La poesía sirve de base a esta última y, a su vez, está basada en el absurdo. De aquí parte el poeta para preocuparse por los temas ya tratados. Éstos, muchas veces, son esbozados en la prosa y viceversa.

Aquí procede hacer un balance de los cuentos. Hemos analizado los diecisiete que componen el libro Novelas y cuentos completos. Hay una variedad de temas, enfoques y planteamientos. Los mejores, a nuestro modo de ver, son "Paco Yunque", "Liberación", "Más allá de la vida y la muerte" y "Cera". También consideramos a "El vencedor" y "Los dos soras". Hacemos este juicio valorativo tomando en cuenta estrictamente lo narrativo: el planteamiento, la estructura, el desarrollo, en fin, lo acabado del cuento.

"Muro noroeste" y "Muro dobleancho" son menores comparados con ellos. "Viaje alrededor del porvenir" no lo juzgamos bueno y a "Muro este" no le vemos su valor ni como poesía ni como narración. "Muro occidental" no lo consideramos un cuento. Hay, por otro lado, otros como "Muro antártico", "Alféizar", "Más allá de la vida y la muerte", "El unigénito", "Los Caynas", "Mirtho", y "El niño del carrizo", en los cuales notamos más marcadamente al poeta Vallejo. Eso no quiere decir que neguemos sus valores netamente narrativos. A este respecto podemos hablar de "Más allá de la vida y la muerte". En los mismos se aunaron el poeta y el narrador Vallejo para darnos obras bastante acabadas. Como ejemplo claro está "Muro antártico".

En la novela, Fabla salvaje es el ejemplo por excelencia de la conjugación del Vallejo narrador con el poeta. A nuestro modo de ver, es una obra permeada por la poesía de principio a fin. Las imágenes y descripciones le dan un gran vuelo poético.

Confrontamos ésta con El Tungsteno. Aquí el poeta y el narrador se van a pique por la intención evidente al escribirla. La preocupación ideológica no dejó que ninguno de los--narrador o poeta-- destacara y, por lo menos, salvara algo de la obra. No negamos sus valores, pero éstos son menores frente a sus grandes fallas.

Incluimos a "Sabiduría" que, como dijimos, no contribuye nada sustancial a la novela. También añade una vertiente "teológica" de dudosa autenticidad a una "ideológica".

Como dejamos asentado, Hacia el reino de los Sciris es el borrador de La piedra cansada. Boceto que auguraba una buena narración. Lo percibimos, a pesar de esa fragmentación o elementos aislados que notamos en el relato. Los valores poéticos de una y otra son innegables.

Como es lógico, el poeta Vallejo no deja de serlo cuando escribe cuento o novela. Vallejo, eminentemente poeta, ha creado una obra narrativa digna de ser tomada en cuenta y de ser valorada libre de prejuicios. Esto es lo que hemos pretendido mostrar mediante el presente estudio.

Notas al capítulo 2

1. Luis Monguió, César Vallejo: vida y obra, Revista hispánica moderna, Tomo XVI, New York, 1950, p. 69.
2. César Vallejo, Fabla salvaje, Editorial Gráfica Labor, México, D.F., 1965, p. 21.
3. Ibid., p. 41.
4. Ibid., p. 6.
5. Ibid., p. 7.
6. Ibid., p. 36.
7. Ibid., p. 58.
8. Ibid., pp. 28, 38.
9. Ibid., p. 41.
10. Ibid., p. 47.
11. Ibid., p. 38.
12. Ibid., p. 59.
13. Ibid., p. 57.
14. Ibid., p. 8.
15. Ibid., p. 15.
16. Ibid., p. 36.
17. Ibid., p. 8.
18. Ibid., pp. 45-46.
19. Roberto Paoli, "Vallejo prosista en los años de Trilce", Homenaje internacional a César Vallejo, Visión del Perú, No. 4, 1969, p. 12.
20. Vallejo, op. cit. pp. 47-49.
21. Vallejo, Obra poética completa, Francisco Moncloa Editores, S.A., Lima, Perú, 1968, p. 134.
22. Vallejo, Fabla salvaje, pp. 49-51.
23. Ibid., pp. 51-52.
24. Loc. cit.
25. Vallejo, Obra poética completa, p. 145.

26. Vallejo, Fabla salvaje, p. 15.
27. Ibid., p. 19.
28. Ibid., p. 29.
29. Ibid., pp. 39-40.
30. Ibid., pp. 18-19.
31. Ibid., p. 28.
32. Ibid., pp. 43-44.
33. Ibid., p. 57.
34. Paoli, op. cit., p. 12.
35. Vallejo, El Tungsteno, Edición de Cultura Universitaria, Fondo de Cultura Popular, Lima, Perú, [s. f.] p. 98.
36. Ibid., p. 92.
37. Ibid., p. 9.
38. Ibid., p. 10.
39. Ibid., p. 17.
40. Ibid., p. 55.
41. Ibid., p. 52.
42. Ibid., p. 81.
43. Loc. cit.
44. Vallejo, Obra poética completa, p. 341.
45. Vallejo, El Tungsteno, p. 79.
46. Ibid., p. 85.
47. Ibid., p. 86.
48. Vallejo, Obra poética completa, 94.
En medio de un ambiente de fiesta el poeta coloca esta frase coloquial entre chusca y triste en este contexto. La frase significa esparcirse, divertirse, pero quien hace esto es "el indio triste". Por la conjugación y el contraste es un hallazgo.
49. Vallejo, El Tungsteno, p. 17.
50. Ibid., p. 57.
51. Ibid., p. 69.

52. Ibid., p. 74.
53. Comentaremos más adelante sobre este pasaje que el autor publicara con el título de Sabiduría. Aquí lo inserta con modificaciones notables.
54. Vallejo, op. cit., p. 28.
55. Ibid., p. 36.
56. Ibid., p. 37.
57. Ibid., p. 65.
58. Ibid., p. 66.
59. Ibid., p. 83.
60. Ibid., p. 86.
61. Fernando Alegría, Historia de la novela hispanoamericana, Ediciones de Andrea, México, 3ra. ed., 1966, p. 272.
62. Vallejo, op. cit., p. 131.
63. Rogger Mercado, "Visión panorámica de la obra de Vallejo", El Tungsteno, (ya citada), p. 143.
64. Monguió, op. cit., p. 73.
65. Vallejo, Novelas y cuentos completos, pp. 112-113.
66. Vallejo, El Tungsteno, p. 37.
67. Estamos tomando lo publicado en Amauta como un capítulo de la obra en cuestión.
68. El capítulo publicado en forma independiente en Amauta lo encontramos reproducido en Novelas y cuentos completos, páginas 107 a la 113. La inserción en El Tungsteno va desde la página 28 hasta la 37.
69. Ibid., p. 35.
70. Los originales de Hacia el reino de los Sciris llevan en su hoja inicial el siguiente dato: "París, 1924-1928". Sabemos también que La piedra cansada, la última obra dramática del autor, fue redactada en un mes, hacia fines de 1937 y la cual no tuvo tiempo de revisar. Podemos decir que el relato es el germen del drama.

71. Las dos obras aludidas son netamente incaicas por sus temas, ambientes, planteamientos y vocabulario. El autor usa muchos vocablos quechuas y, en lo posible, hemos dado el significado en español de cada uno de los empleados en el análisis. Hemos notado ambivalencias en muchos de ellos, por ejemplo en los topónimos y en algunos nombres propios. Así tenemos Pissaj y Pissuc, Runto Caska y Runto Kaska. Esto se debe a que en el momento en que Vallejo escribió no había una gramática quechua. No sabemos hasta qué punto el autor recurrió a su memoria o a unos apuntes que llevó de Perú.
72. Vallejo, Novelas y cuentos completos, p. 122.
73. Ibid., p. 121.
74. Ibid., p. 126.
75. Ibid., p. 141.
76. César Vallejo, La piedra cansada, Homenaje internacional a César Vallejo, Visión del Perú, No. 4, 1969, p. 306.
77. Vallejo, Novelas y cuentos completos, p. 134.
78. Ibid., p. 133-134.
79. Vallejo, Homenaje internacional a César Vallejo, p. 297.
80. Ibid., p. 287.
81. Vallejo, Novelas y cuentos completos, pp. 127-128.
82. Ibid., p. 135.
83. Vallejo, Homenaje internacional a César Vallejo, p. 312.
84. Ibid., p. 185.
85. Vallejo, Novelas y cuentos completos, p. 132.
86. Ibid., pp. 132-133.
87. Vallejo, Homenaje internacional a César Vallejo, p. 308.
88. Vallejo, Novelas y cuentos completos, p. 138.
89. Vallejo, Homenaje internacional a César Vallejo, 31b.
90. Ibid., p. 317.
91. Vallejo, Novelas y cuentos completos, p. 118.
92. Vallejo, Homenaje internacional a César Vallejo, p. 305.

Bibliografía

Obras del autor:

- Vallejo, César, Novelas y cuentos completos, Francisco Moncloa Editores, Lima, 1970.
- _____, Obra poética completa, Francisco Moncloa Editores, S.A., Lima, 1968.
- _____, Fabla salvaje, Editorial Labor, [s.1.] 1965.
- _____, La piedra cansada, en Homenaje Internacional a César Vallejo, Visión del Perú, No. 4, 1969.
- _____, El Tungsteno, Edición de Cultura Popular, Lima, [s, f.]
- _____, Una tragedia inédita de Vallejo, (Entre las dos orillas corre el río), en Letras peruanas, Revista de Humanidades, Lima, Año II, No. 6, abril-junio, 1952; No. 7, agosto.
- _____, Colacho hermanos, Cuadro primero y segundo, en Letras, Lima, No. 56-57, 1956.
- _____, Artículos olvidados, 1ra. serie, Prol. de Luis Alberto Sánchez, Lima, Asociación Peruana por la Libertad de la Cultura, 1960.
- _____, Sus mejores obras, Fondo de Cultura Popular, Lima, 1971.
- _____, Contra el secreto profesional, Mosca Azul Editores, Lima, 1973. (Obras completas. Tomo I).
- _____, El arte y la revolución, Mosca Azul Editores, Lima, 1973. (Obras completas, Tomo II).

Obras sobre el autor:

✓ Libros:

- Abril, Xavier, Vallejo, ensayo de aproximación crítica, Ediciones Front, Buenos Aires, 1958.
- _____, César Vallejo o la teoría poética, Taurus Ediciones, S.A., Madrid, 1962.
- Alonso, Rodolfo, César Vallejo: Cartas a Pablo Abril. Un documento humano conmovedor, Colección Documentos, Buenos Aires, 1971.

- Milla Batres, Carlos y Delgado, Washington, Editores, Homenaje internacional a César Vallejo, ed. Visión del Perú, No. 4, 1969.
- Monguió, Luis, César Vallejo: vida y obra, ed. Revista hispánica moderna, Tomo XVI, New York, 1950.
- More, Ernesto, Vallejo en la encrucijada del drama peruano, Librería y Distribuidora Bendezú, Lima, 1968.
- Romualdo, Alejandro, El humanismo de César Vallejo, 3ra. ed., Librería Editorial Minerva, 1973.
- Rodríguez Chávez, Juan, La ortografía poética de Vallejo, Lima, 1973.
- Sánchez, Luis Alberto, Escritores representativos de América, Vol. II, Editorial Gredos, Madrid, 1957.
- Vallejo, Georgette de, Apuntes biográficos sobre Poemas humanos y Poemas en prosa, Francisco Moncloa Editores Lima, 1968.
- Valverde, José María, Estudios sobre la palabra poética, Ediciones Rialp, Madrid, 1958.
- Yurkievich, Saúl, Valoración de Vallejo, Universidad Nacional del Nordeste, Resistencia, Chaco, 1958.

Artículos:

- Abril, Xavier, "César Vallejo", en Repertorio Americano, San José, Costa Rica, 30 de abril, 1938.
- _____, "Vigencia de Vallejo", en Quadernos del Sur, Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca, 1960.
- ✓ Acosta, Oscar, "César Vallejo", en Alma Latina, No. 874, San Juan de Puerto Rico, 1952.
- Alegría, Ciro, "El César Vallejo que yo conocí", en Cuadernos Americanos, No. 6, México, nov.-dic., 1944.
- Arciniega, Rosa, "Elogio póstumo de César Vallejo", en Repertorio Americano, San José, Costa Rica, 30 de abril, 1938.
- Bar-Lawan, Itzhak, "Notas en torno al periodismo de César Vallejo", en Temas Literarios Iberoamericanos, Editorial Costa Amic, México, 1961.
- ✓ Cardona Peña, Alfredo, "Un soneto de César Vallejo", en Poesía de América, No. 5, México, enero-febrero, 1954.

Carpio, Campio, "Mensaje poético de César Vallejo", en Revista Iberoamericana, No. 35, México, 1952.

Cornejo Polar, Antonio, "Novelas y cuentos completos de César Vallejo", en Amaru, No. 3, Lima, julio-sept., 1967.

Coyné, André, "Nota bibliográfica sobre Vallejo" en Letras peruanas, Revista de Humanidades, No. 7, Lima, agosto, 1967.

✓ _____, "Apuntes biográficos de César Vallejo", en Letras, Nos. 56-57, Lima, 1956. (Tomado de Mar del Sur, No. 8, Lima, 1949).

_____, "A propósito de Novelas y cuentos completos de César Vallejo" en Visión del Perú, No. 2, Lima, agosto, 1967.

Gicovate, Bernardo, "De Rubén Darío a César Vallejo: una constante poética", en La Torre, No. 49, Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, enero-abril, 1965.

Iduarte, Andrés, "César Vallejo", en Pláticas hispanoamericanas, Ediciones Tezontle, México, 1951.

Larrea, Juan, "César Vallejo o Hispanoamérica en la cruz de su razón", en Anales de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Año VIII, Nos. 17-18, Lima, enero-dic., 1958.

_____, "Profecía de América", prol. a España, aparta de mí este cáliz, en España peregrina, No. 1, México, febrero, 1940.

_____, "Memoria de César Vallejo", en España peregrina, No. 3 México, abril, 1940.

Manco Campos, Alejandro, "Tres personajes disímiles y representativos del Perú", en Repertorio Americano, San José, Costa Rica, 25 de julio, 1942.

Meléndez, Concha, "Muerte y resurrección de César Vallejo", en Revista Iberoamericana, No. 12, México, 1943.

Mercado, Rogger, "Visión panorámica de la obra de Vallejo", apéndice de El Tungateno, Edición de Cultura Universitaria, Fondo de Cultura Popular, Lima, [s. f.] .

Orrego, Antenor, "Ha muerto el poeta César Vallejo", en Repertorio Americano, San José, Costa Rica, 12 de noviembre, 1938.

_____, "Una visión premonitoria de César Vallejo", en Metáfora, No. 16, México, 1957.

- Pascual Buzó, José, "Uso y sentido de las locuciones en la poesía de César Vallejo", en Anuario de Filología, Universidad del Zulia, Maracaibo, [s. f.].
- _____, "Trilce I y el conflicto de las exégesis", separata del Anuario de Filología, No. VIII-IX, Universidad del Zulia, Maracaibo, 1969-70.
- _____, "Intensidad y altura", en Revista de Bellas Artes, No. 1-6, México, enero dic., 1972.
- _____, "Vallejo", en Settanta, Año V, Milán, enero-febrero, 1974.
- Pérez Galo, René, "César Vallejo", en Cinco rostros de poesía, Editorial Universitaria, Quito., 1960.
- Rodríguez-Peralta, Phyllis, "The Perú of Chocano and Vallejo", en Hispania, Vol. XLIV, No. 4, Baltimore, diciembre, 1961.
- _____, "César Vallejo", en Hispania, Vol. XXXV, No. 2, Baltimore, 1952.
- Vallejo, Georgette de, "El origen verdadero de El Tungs-teno", en Visión del Perú, No. 2 Lima, agosto, 1967.
- Zubizarreta, Armando, "La cárcel en la poesía de César Vallejo", en Sphinx, Lima 1950.

Obras de consulta general:

- Alegría, Fernando, Historia de la novela hispanoamericana, 3ra. ed. Ediciones de Andrea, México, 1966.
- Jung, Carl G. Símbolos de transformación, Editorial Paidós, Buenos Aires, 1962.
- Mariátegui, José Carlos, Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana, Editorial Amauta, Lima, 1928.