



**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO**

FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES
ACATLÁN

Escalas de César Vallejo, entre lo fantástico y la vanguardia

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

Licenciado en Lengua y Literatura Hispánicas

P R E S E N T A

Julio Ortega Jiménez

ASESOR: Lic. Miguel Ángel de la Calleja López

Junio 2007



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

A Martha Eva Jiménez González,
y José Ortega Martínez,
bondad y fundamento.

A Julissa Hernández Vieyra,
de ojos verdes y proporciones humanas.

A mis hermanos,
luminosos cataclismos.

A mis amigos,
que, a pesar de todo —o a pesar de nada—, siempre están.

A Miguel Ángel de la Calleja,
gracias a él esta tesis fue más que una simple posibilidad.

*Amigo Alfonso Reyes, Señor Ministro Plenipotenciario,
tengo el gusto de informar a usted que, hoy y siempre,
toda obra de tesis, en arte como en vida, me mortifica.*

César Vallejo, “Se prohíbe hablar al piloto”,
en *Favorables–París–Poema*, N° 2, octubre, 1926.

Índice

| | |
|---|----|
| Introducción | 1 |
| CONTEXTIO BIOBIBLIOGRÁFICO | 6 |
| 1. Antes y después de <i>Escalas</i> | 7 |
| 1.1. César Vallejo en Perú | 8 |
| 1.2. César Vallejo en Europa | 15 |
| 1.3. Relaciones literarias de Vallejo | 21 |
| 1.3.1. En Perú | 22 |
| 1.3.2. En Europa | 24 |
| 1.4. Producción literaria de Vallejo | 25 |
| 1.4.1. Poesía | 25 |
| 1.4.2. Prosa | 26 |
| LA VANGUARDIA HISTÓRICA LATINOAMERICANA | 27 |
| 2. Límite y concepto | 28 |
| 2.1. La narrativa vanguardista latinoamericana | 33 |
| 2.2. Procedimientos formales de la narrativa vanguardista latinoamericana | 35 |
| 2.3. Vallejo frente a la vanguardia | 39 |
| LA LITERATURA FANTÁSTICA | 43 |
| 3. Concepto | 44 |
| 3.1. La ruptura de la realidad en la literatura fantástica | 47 |
| 3.1.1. Literatura y realidad | 49 |
| 3.1.2. La realidad como tendencia artística y como percepción | 51 |
| 3.2. La categoría de lo real en la literatura fantástica | 52 |

| | |
|--|----|
| 3.3. Contenidos formales del relato fantástico. | 54 |
| 3.4. César Vallejo frente al relato fantástico. | 56 |
| ESCALAS DE CÉSAR VALLEJO. | 58 |
| 4. Presentación de <i>Escalas</i> | 59 |
| 4.1. Dos versiones de <i>Escalas</i> | 60 |
| 4.2. Las correcciones. | 61 |
| 4.3. La recepción de <i>Escalas</i> | 63 |
| 4.4. Estudios críticos sobre <i>Escalas</i> | 64 |
| ANÁLISIS DE ESCALAS. | 65 |
| 5. Análisis de <i>Escalas</i> | 66 |
| 5.1. Los recursos espaciales de <i>Escalas</i> | 66 |
| 5.1.1. La noción espacial en los títulos de “Cuneiformes”. | 68 |
| 5.1.2. Los espacios cerrados y sus resquicios. | 69 |
| 5.1.3. La desrealización de los espacios. | 72 |
| 5.1.3.1. El salto a la escritura. | 73 |
| 5.1.3.2. El salto al pensamiento. | 75 |
| 5.1.4. La vuelta al mismo espacio. | 77 |
| 5.1.5. El espacio como estatuto de verosimilitud | 78 |
| 5.1.6. Los espacios extraños a los personajes. | 80 |
| 5.2. Los recursos temporales de <i>Escalas</i> | 82 |
| 5.2.1. El tiempo de las acciones | 83 |
| 5.2.1.1. El orden cronológico. | 84 |
| 5.2.1.2. El orden anacrónico. | 86 |
| 5.2.1.3. La narración de los instantes. | 89 |
| 5.2.2. El tiempo del discurso. | 90 |
| 5.2.2.1. Las pausas digresivas. | 91 |
| 5.2.2.2. Las acciones simultáneas. | 94 |
| 5.2.3. El presente hipotético. | 94 |
| 5.2.3.1. La vuelta al presente. | 95 |

| | |
|---|-----|
| 5.2.3.2. La añoranza del pasado. | 98 |
| 5.3. El enunciador, la enunciación y los personajes | 100 |
| 5.3.1. Los narradores homodiegéticos de <i>Escalas</i> | 102 |
| 5.3.1.1. Los narradores delegados en <i>Escalas</i> | 103 |
| 5.3.1.2. La subjetividad y la autorreferencialidad de los narradores <i>Escalas</i> | 103 |
| 5.4. La perspectiva de los narradores de <i>Escalas</i> | 104 |
| 5.4.1. Las perspectivas discordantes. | 105 |
| 5.4.2. Las perspectivas concordantes. | 113 |
| 5.5. La enunciación. | 115 |
| 5.5.1. El léxico y los adjetivos, una ruptura de los límites genéricos. | 115 |
| 5.5.2. Del sentido figurado al literal de las frases. | 116 |
| 5.5.3. Los niveles narrativos. | 118 |
| 5.6. Los personajes vistos desde la perspectiva del narrador. | 119 |
| 5.6.1. Los nombres temáticos narrativos y de tipo social de los personajes | 121 |
| 5.6.2. Los atributos de los personajes. | 123 |
| 5.6.3. La deshumanización. | 124 |
| 5.6.4. La locura. | 125 |
| 5.6.5. La anormalidad. | 126 |
| 5.6.6. La extrañeza. | 127 |
| Conclusiones | 132 |
| Bibliografía. | 135 |

INTRODUCCIÓN

César Vallejo es conocido y valorado en el mundo literario gracias a su labor poética. No obstante, el ejercicio creador de Vallejo fue amplio y de muy distinta índole; es decir, este escritor peruano no sólo fue un reconocido poeta, sino que también incursionó en el terreno de la narrativa, la crónica, el ensayo y el teatro.

Si bien para el crítico peruano Ricardo González Vigil la obra narrativa de Vallejo no posee los altos méritos de su obra poética, admite, por una parte, que *Escalas*, *Fabla salvaje* y *Contra el secreto profesional* contienen características importantes para el desarrollo de la literatura latinoamericana, ya que implican la superación de una narrativa de corte modernista que se perfila hacia la exploración de una prosa de vanguardia. Por otro lado, reconoce en la novela *El tungsteno* y en el cuento *Paco Yunque* un ejercicio muy cercano al realismo crítico de Gorki y al realismo socialista soviético.¹

Por estas razones, que concuerdan con mi sentir, he elegido la obra narrativa de *Escalas* como objeto de estudio para la presente investigación. El tema de esta tesis son los textos de *Escalas* y los objetivos son:

Determinar si *Escalas* de César Vallejo es una obra de la narrativa latinoamericana de vanguardia con elementos del relato fantástico; establecer cuáles de los elementos de *Escalas* de César Vallejo son de carácter vanguardista, cuáles de índole fantástica y cómo es que estos elementos interactúan en dicha obra; finalmente, demostrar que el libro de *Escalas* de César Vallejo es una obra narrativa de vanguardia compuesta con elementos de la literatura fantástica.

Los testimonios que se poseen sobre la vida de Vallejo coinciden en ubicar la creación de varios de los textos que conforman *Escalas* con el periodo de encarcelamiento (noviembre de 1920 a febrero de 1921).

El año de aparición de *Escalas* (1923) es muy importante, se encuentra en la segunda década del siglo XX, la cual —según opinión de Hugo J. Verani— “es un periodo clave e

¹Cfr. Ricardo González Vigil. *César Vallejo. Novelas y cuentos completos*, Perú, PetroPerú/Ediciones Copé, 1998, p. 7.

imprescindible para comprender el desarrollo actual de las letras latinoamericanas. Es la década en que se descarta la suntuosa retórica preciosista del modernismo y se sientan las bases para una ruptura total con el pasado artístico inmediato”.²

Escalas apareció en una de las épocas más importantes para el desarrollo de la vanguardia en Latinoamérica, que se caracterizó por la búsqueda de una renovación de modelos artísticos institucionalizados. Y aunque esta búsqueda de renovación y ruptura se manifestó principalmente en la lírica, la prosa también experimentó cambios fundamentales que contrastaron radicalmente con los esquemas narrativos habituales, lineales, cerrados y verosímiles.

La narrativa de este periodo —según Hugo J. Verani, en su prólogo al libro de *Autofagia y representación* de Yanna Hadatti Mora— surge como respuesta al realismo predominante y se caracteriza por ser digresiva, fragmentaria y experimental, sustentada por la imaginación y la fantasía.³

Siendo, por lo tanto, *Escalas* una obra del tiempo vanguardista tanto europeo como latinoamericano, encontramos en sus textos algunas de las características que fundamentaron la manera de narrar de la vanguardia.

Por ejemplo, la conformación de la obra en dos partes, en la que la primera, “Cuneiformes”, no entraña relatos o cuentos apegados a los mecanismos tradicionales del género, sino “la personificación viva de serias interrogantes, o extremas reducciones simbólicas en las que apenas se apunta una dosis de humanidad”;⁴ en la segunda, “Coro de vientos”, textos más cercanos al cuento tradicional, pero que tienden, según González Vigil, al “gusto por lo raro, lo fantástico, lo mórbido, lo psicopatológico, bajo el magisterio de Poe, Maeterlinck, Wilde, D’Anunzio, Anatole France, escritores rusos finiseculares, autores “malditos” franceses, etc.”⁵

Según lo expresado, “Coro de vientos” presupone características que son propias de la literatura de orden fantástico: relatar hechos sobrenaturales que se filtran en la realidad tal como la conocemos y la fracturan.

Se puede decir que la manufactura de esta obra de Vallejo presupone una ruptura con las normas tradicionales del relato y marca un desplazamiento de la narrativa de orden tradicional a

² Hugo J. Verani. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*, México, FCE, 1986, p. 10.

³ Cfr., Hugo J. Verani. “Avatares de la crítica”, en Yanna Hadatti Mora. *Autofagia y narración*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 2003, p.12.

⁴ Neale-Silva. *César Vallejo, cuentista*, citado por González Vigil en *César Vallejo. Novelas y cuentos completos*, p. 12.

⁵ Ricardo González Vigil. *Op. cit.*, p. 10.

la narrativa de vanguardia o de experimentación libre de los recursos habituales; a la vez que muchos de sus cuentos están contruidos con los contenidos formales de la literatura fantástica.

Por lo tanto, considero que *Escalas* es una obra narrativa de vanguardia con el gusto o “espíritu de la época”, apoyada en los procedimientos fantásticos. Para intentar demostrarlo, este trabajo de investigación ha sido dividido en cuatro partes:

- 1) Antes y después de *Escalas*. Contexto biobibliográfico,
- 2) la vanguardia histórica latinoamericana,
- 3) la literatura fantástica y
- 4) el análisis de los textos de *Escalas*.

La primera parte contiene una reseña biobibliográfica del autor: un resumen de los acontecimientos más importantes en la vida de Vallejo y los principales hechos literarios ocurridos en el mundo (publicaciones de libros, escuelas, tendencias y otros), que pudieron haber influido en la creación de *Escalas*. El objetivo es saber qué ocurría en el mundo literario en la época en la que vivió Vallejo y cuáles de estos acontecimientos pudieron tener una interacción o influencia con los cuentos de *Escalas*.

La segunda parte incluye una definición de la vanguardia, considerada como un periodo histórico en Europa y Latinoamérica que produjo determinados símbolos culturales y no como un problema de la modernidad o posmodernidad. También ofrece una breve reseña de cómo el autor que nos ocupa veía a la vanguardia y cuál fue su actitud frente a ella. Es importante saber si Vallejo era consciente del rompimiento que implicaba su obra, pese a que no estaba de acuerdo con tal ruptura, pues, para muchos críticos de la literatura latinoamericana, Vallejo es un autor de vanguardia. Finalmente, esta parte de la investigación ofrece una enumeración de las características más importantes de la narrativa de vanguardia, tomadas de la clasificación que Hugo J. Verani realizó en su antología *Narrativa vanguardista hispanoamericana* y que se aplicarán con puntualidad en el análisis de los textos de *Escalas*.

La tercera parte intenta una definición de lo fantástico y examina una condición elemental de éste: la categoría de lo real —muy importante para la comprensión del género— y realiza una explicación de sus principales contenidos formales, según los cataloga Todorov en su *Introducción a la literatura fantástica*, para tener una guía de reconocimiento en nuestro objeto de estudio. Además ofrece un breve análisis de la relación que tiene la realidad con el texto literario, por ser ella la que se ve fracturada por lo sobrenatural en este tipo de textos.

La cuarta parte corresponde al análisis de la obra y comprende: la presentación de *Escalas*, los recursos espaciales y temporales, el narrador, el enunciado y los personajes de ésta. El análisis realizado se basa fundamentalmente en las características vanguardistas y fantásticas que pudieran encontrarse en los cuentos.

Cada elemento analizado se pasó a través del filtro, por decirlo de algún modo, de los elementos imperantes en la narrativa vanguardista latinoamericana y de la literatura de corte fantástico que aparecen en los capítulos segundo y tercero respectivamente.

Si la hipótesis de que *Escalas* es un libro que pertenece a la vanguardia histórica y contiene elementos formales del relato fantástico es comprobable por medio del análisis en este trabajo de investigación, entonces podremos encontrar un sentido más puntual y plural en la lectura de *Escalas* y podremos valorar de una manera distinta la narrativa de este autor; sumariamente, habremos hecho una llamada de atención a los que se interesan por el género fantástico sobre un autor vanguardista hasta ahora no tenido en cuenta ni por los lectores ni por la crítica de este género.

CONTEXTO BIOBIBLIOGRÁFICO

1. Antes y después de *Escalas*

Este capítulo ofrece una breve biografía de César Vallejo. Además, con la intención de rastrear las posibles influencias que determinaron la ejecución de *Escalas*, registra algunos acontecimientos literarios y culturales que sucedieron durante la vida del poeta.

Aunque es cierto que la vida de un escritor no basta para explicar su obra, parece necesario —pese a la abundante información biográfica que existe sobre este autor— elaborar una presentación general de la vida de César Vallejo, pues también es cierto que una obra no está completamente desligada de su creador.

Una parte de la crítica literaria ha optado por estudiar las obras prescindiendo de la vida de sus creadores; no merece la pena recurrir a ella, la obra vale por sí misma. Y es cierto. Sin embargo, se considerará la vida de este autor ya sea porque sus primeros ejercicios narrativos fueron realizados en circunstancias complejas (durante su estadía en la cárcel), ya porque toda su obra literaria fue escrita en una situación de angustiosa precariedad o simplemente por las experiencias personales que lo empujaron a la escritura de un modo particular y determinado.

Por otro lado, en gran parte de la literatura de Vallejo, desde los primeros poemas de *Los Heraldos negros*, escritos en Perú, hasta sus últimas crónicas de carácter periodístico en París, encontramos alusiones autobiográficas que el propio autor permitió confiar en sus textos.

Es claro que un capítulo como el presente interesa sólo con arreglo a esta pregunta: ¿de dónde pudo este autor abreviar las características de orden vanguardista y fantástico que aparecen en *Escalas*?

Para procurar una respuesta satisfactoria se ha puesto mayor atención a los acontecimientos —tanto de la vida de Vallejo como literarios— anteriores a la publicación de la obra que nos ocupa. También registramos algunas de las publicaciones que rodearon al autor peruano después de la creación de *Escalas*, para no dejar incompleto el esquema de anotación biográfica y de hechos literarios ocurridos hasta el día de su muerte; intentando, no obstante, que la relación vida-obra de Vallejo en esta investigación sea percibida desde su sentido más lato: no la existencia íntima y particular del autor, sino su contexto cultural, político y social.

1.1. César Vallejo en Perú

La mayoría de los testimonios de quienes han escrito sobre la vida de César Abraham Vallejo¹ coinciden en ubicar la fecha y lugar de su nacimiento el 16 de marzo de 1892,² en Santiago de Chuco, en la Sierra del Departamento de La Libertad, al norte del Perú.

El comienzo de la vida de Vallejo coincide con la aparición de la *Antología de la poesía hispanoamericana* de Menéndez y Pelayo y de *El abanico de lady Windermere* de Oscar Wilde.

Vallejo fue nieto de indias y de sacerdotes por ambas partes, último de once hijos del matrimonio formado por Francisco de Paula Vallejo y doña María de los Santos Mendoza. Su padre tiene a la sazón cincuenta y dos años, y su madre cuarenta y dos; ambos le transmiten sangre española mezclada con sangre indígena.

Durante el transcurso de la niñez, que va de 1892 a 1900, algunos de los acontecimientos culturales más significativos son: en 1893, el surgimiento, en Europa, del *Art-Nouveau*, la publicación del libro *Verso y prosa* de Mallarmé y *Los trofeos* de José Heredia; en 1894, la invención del cinematógrafo y la publicación de *Páginas libres* de Manuel González Prada; en 1895, Paul Valéry publica *Una tarde con M. Teste*, Miguel de Unamuno, *En torno al casticismo* y Ramón del Valle Inclán, *Femeninas*; en 1896, aparecen *Prosas profanas* de Rubén Darío, *Perlas negras* de Amado Nervo y *Los placeres y los días* de Marcel Proust; en 1897, Leopoldo Lugones publica *Las montañas de oro*, Mallarmé, *Un golpe de dados jamás abolirá el azar* y Ángel Ganivet, *Idearium español*; en 1898, aparecen *Yo acuso* de Émile Zola, *La selva virgen* de Santos Chocano y *El fuego* de D'Annunzio; en 1899, Ricardo Palma publica *La bohemia de mi tiempo*; y en 1900, Sigmund Freud, *La interpretación de los sueños* y José Enrique Rodó, *Ariel*.

En 1900 Vallejo ingresa a la primaria y cursa el primer año en la Escuela Municipal de Santiago de Chuco. Al año siguiente, 1901, en tanto que Horacio Quiroga edita *Los arrecifes de coral* y Thomas Hardy, *Poemas del pasado y del presente*, el futuro poeta peruano prosigue sus estudios primarios en el Centro Escolar Núm. 271 hasta el año de 1904.

¹ Desde niño, lo llamaban Abraham. Cuando publicó sus primeros libros, hasta *Escalas*, firmaba aún César A. Vallejo.

² La mayoría de las biografías o introducciones biográficas que figuran en los libros de poesía o narrativa de Vallejo, coinciden con esta fecha, sin embargo, en el libro *César Vallejo*, Madrid, Taurus, 1975, compilado por Julio Ortega, Thomas Merton anota que Vallejo nació en el año de 1893. Y aunque conozco la fecha que propone este crítico, la pasaré por alto y tomaré, por convención, la fecha de 1892 como el año de nacimiento de Vallejo.

Durante este período (1902 a 1904) aparecen, en 1902, *Sonatas* de Valle Inclán, *Alma y vida* de Benito Pérez Galdós y *El libro de las imágenes* de Rainer María Rilke; en 1903, año del florecimiento del modernismo, Henry James publica *Los embajadores*; Thomas Mann, *Tristán*; Juan Ramón Jiménez, *Arias tristes* y Antonio Machado, *Soledades*; en 1904, Leopoldo Lugones publica *El imperio jesuítico*, Benito Pérez Galdós, *El abuelo* y Joseph Conrad, *Nostromo*.

Una vez acabados sus estudios primarios, en 1904, Vallejo abandona Santiago para ir a Huamachuco, otra ciudad serrana, donde, entre abril de 1905 y diciembre de 1908, cursa los cuatro años de enseñanza secundaria en el Colegio Nacional de San Nicolás.

Mientras tanto aparecen en Europa, en 1905, el manifiesto “Futurista” de Marinetti y *Cantos de vida y esperanza* de Rubén Darío; en 1906, *La evolución creadora* de Henri Bergson y *Los últimos románticos* de Pío Baroja; en 1907, nace el “Cubismo” pictórico de Picasso, aparecen la revista *Nosotros* de Buenos Aires, *Poesías* de Miguel de Unamuno y *La madre* de Máximo Gorki; en 1908, Picasso presenta la pintura titulada *Las señoritas de Avignon*, salen a la luz *Las islas de los pingüinos* de Anatole France y *Del vivir* de Gabriel Miró, quien admiraba en Juan Valera su rechazo a la división rígida de los géneros literarios.³

En 1909, César Vallejo intenta estudiar en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos de Lima y luego, en 1910 (año de aparición de *Violines húngaros* de Abraham Valdelomar y la música atonal de Stravinsky), en la Universidad Nacional de Trujillo. Ambos intentos se frustraron, ya que tuvo que emplearse una temporada en las minas de Quiruvilca, entre Santiago y Huamachuco.

En 1911, en tanto que José María Eguren publica *Simbólicas*, Vallejo se matricula el 19 de abril en la Facultad de Ciencias de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos con el propósito de estudiar la carrera de Medicina; sin embargo, debido a problemas económicos, se ve nuevamente obligado a abandonar sus estudios para trabajar como preceptor de los hijos de un tal Domingo Sotil, dueño de una hacienda en Acombaba, provincia de Pasco, en la Sierra Central del Perú.

En 1912, cuando Kandinsky publicaba *Lo espiritual en el arte*, destacaba el “imaginismo” inglés de Ezra Pound y Antonio Machado publicaba *Campos de Castilla*, Vallejo era ayudante de

³ Al parecer en este año, 1908, se va perfilando en la cultura europea lo que posteriormente será llamado vanguardia histórica, que sufrirá una suerte de institucionalización, debido a la gran cantidad de manifiestos y simpatizantes organizados que aparecieron en torno a este concepto. Vallejo tendrá más tarde también una relación particular con la vanguardia histórica, que será vista en este estudio capítulos más adelante.

cajero en la hacienda azucarera Roma, en el Valle de Chicama, próximo a Trujillo. Las experiencias impactantes que Vallejo vive en esta fase de su vida entre hacendados, mineros y peones agrícolas, repercutirán posteriormente en su obra y se verán reflejadas en su novela *El tungsteno* (1931).

No obstante sus preocupaciones económicas, Vallejo ingresa finalmente, en 1913,⁴ en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Trujillo, en la que estudia hasta el año de 1917.

En septiembre de 1915 se gradúa de bachiller con una tesis sobre el *Romanticismo en la poesía castellana*. De 1915 a 1917 estudia Jurisprudencia en la misma Universidad de Trujillo, sin embargo tampoco termina esta carrera, debido al descontento amoroso que sufre con Mirtho,⁵ por lo que se siente obligado a partir hacia Lima.

Mientras tanto, para mantener sus estudios, Vallejo trabajó desde 1913 como preceptor, enseñando Botánica y Anatomía, en el Centro Escolar de Varones Núm. 241 (cuya revista titulada *Cultura Infantil* publicará los primeros poemas del peruano, composiciones en verso, de carácter didáctico); después, en 1915 (año de aparición de *La metamorfosis* de Kafka y *La nube en pantalones* de Vladimir Maiakovski), cuando obtiene el grado de bachiller en la carrera de Literatura, trabaja como maestro en el Colegio Nacional de San Juan. En ambas instituciones enseña a nivel de educación primaria.

Ya en el segundo año de la Facultad de Letras, en 1914 (año en que Huidobro publica el manifiesto titulado *Non serviam*, y James Joyce, *Dublineses*) el poeta se había vinculado con el grupo llamado “Los Bohemios” de Eulogio Garrido, Alcides Spelucín y Víctor Haya de la Torre. Este último es quien presentó al poeta con Antenor Orrego, que en ese entonces, además de capitán de

⁴ 1913 es el año en que aparece el *Manifiesto suprematista*, en el que Kasimir Malévich condena el arte representativo, considerándolo un robo a la naturaleza, afirmando que el artista debe construir sobre la base del peso, la velocidad y la dirección del movimiento. Este tipo de afirmaciones son las que van preparando el terreno para la vanguardia histórica.

⁵ Cfr. Antenor Orrego. “Palabras prologales”, primera edición de *Trilce*, en Julio Ortega, *César Vallejo*, Madrid, Taurus, 1974, pp. 199–209. En este texto Orrego relata que dentro del grupo de amigos al que Vallejo y él pertenecían se acostumbraba, a manera de rito, llamar con nombres de la antigüedad clásica o alegóricos a las jóvenes que los acompañaban en la bohemia literaria. Vallejo tuvo, en 1916, amores con Martina Gordillo Peláez y más tarde, en el mismo año, con María Rosa Sandoval; con ninguna de ellas volverá después. Una de éstas (o tal vez ambas) es la que el poeta designó con el nombre de Mirtho. Más tarde Vallejo incluirá en *Escalas* un cuento titulado con este nombre: “Mirtho”, en el que se presentan como móviles narrativos, la infidelidad y los celos; además un hecho de orden fantástico: el desdoblamiento físico de la joven protagonista así llamada.

este grupo literario, era director del periódico *La Reforma*, donde Vallejo publicó los poemas “Primaveral”, “Aldeana” y “Campanas muertas” en 1915.

Gracias a la relación con este grupo de jóvenes escritores, que presuponen la renovación literaria y política en Perú,⁶ Vallejo pudo abreviar —según describe Orrego en “Palabras prologales” la vida literaria que el grupo compartía—, lecturas de Rubén Darío, Amado Nervo, Paul Verlaine, Paul Fort, Samain, Maurice Maeterlinck y otros en los que se respiraba un afán constante de innovación.⁷

En 1916, mientras que en Europa empiezan las primeras actividades del grupo *Dadá* en Zürich (“Café Voltaire”) y Huidobro publica *El espejo de agua* en Madrid, Vallejo cursa el segundo año de Derecho y tiene sus primeros amores con Martina Gordillo Peláez y posteriormente, en el mismo año, con María Rosa Sandoval.

Ahora bien, 1916 es un año importante para la cultura latinoamericana, ya que, además de ser el año de la muerte del poeta nicaragüense Rubén Darío, es esta fecha con la que, para Hugo Verani y Yanna Hadatti Mora, da inició la literatura vanguardista en Hispanoamérica, precisamente con *Espejo de Agua* de Vicente Huidobro, que estaría revolucionando la manera de escribir tanto en Europa como en Latinoamérica.

Para 1917 (año en que Huidobro publica *Horizon Carré* y Paul Valéry, *La joven parca*), a pesar de que Vallejo sigue publicando poemas en *La Reforma*, en *La Industria* y cursa el tercer año de Derecho, decide embarcar en Salaberry con dirección a Lima.

En el año de 1918 (fecha de las primeras ediciones de las obras *Ecuatorial* y *Poemas árticos* de Huidobro, *Cuentos de la selva* de Horacio Quiroga, *La decadencia de Occidente* de Oswald Spengler y de los *Caligramas* de Apollinaire) el peruano se matricula en la Facultad de Letras de la Universidad Mayor de San Marcos, en Lima, en tanto que enseña en los colegios de la capital, colabora en la revista *Nuestra Época* y visita, ese año, a Manuel González Prada, a José María Eguren y a Abraham Valdelomar, todos ellos poderosas luminarias que despiertan admiración e interés; también entrega a la imprenta su libro de poemas *Los heraldos negros*, que será publicado en Lima por la editorial de Souza Ferreira, en julio de 1919.

⁶ Víctor Raúl Haya de la Torre, por ejemplo, fue posteriormente líder del partido Alianza Popular Revolucionaria y Americana (APRA), uno de los primeros partidos sudamericanos con vocación popular. También fue fundador de éste José Carlos Mariátegui, condiscípulo de Vallejo.

⁷ Cfr. Antenor Orrego. “Palabras prologales”, prólogo a la primera edición de *Trilce*, en Julio Ortega, *Op. Cit.* pp. 199–209.

Los heraldos negros, según Coyné, es un poemario “típicamente modernista en cuanto a técnica y expresión, pero con una nota de secreta tristeza asociada a recuerdos de la niñez, que ya revela originalidad; sin romper abruptamente con el modernismo, se había emancipado de modo lento, progresivo, pero seguro, alcanzando la expresión genuina al margen de toda referencia a cualquier movimiento circunstancial de aquellos años”.⁸ Al parecer el libro fue recibido con admiración y asombro.

Por esos años una nueva forma de escribir se percibía ya en Perú. En Arequipa los poetas Alberto Hidalgo y Alberto Guillén acababan de lanzar sus primeras obras: *Panoplia lírica* y *Prometeo* respectivamente, ambas intentaban mostrar un carácter rebelde, “la de Hidalgo, alardeando, en una de sus secciones *Plusultra*, un futurismo agresivo, heredado de Marinetti; la de Guillén, dedicada a predicar un egoísmo altruista y viril, con citas de Nietzsche, de Stirner y de Whitman”.⁹

Los heraldos negros señalan para Coyné:

la tensión existente entre la primer etapa creadora, entre lo tradicional y lo ya personal; tensión que una lectura atenta advierte en la forma misma de los versos, los cuales obedecen, algunos, a las viejas estructuras métricas y otros las maltratan, cuando introducen formas disímiles, abandonan la rima, o reinciden en palabras que suenan como ecos. Todos esos rasgos apuntan hacia una nueva definición de la unidad del poema, más sutil que la simplemente lograda por las leyes de la vieja retórica.¹⁰

Desde marzo de 1918, el poeta trabaja como maestro de primaria en el Colegio Barrós, uno de los mejores colegios particulares de Lima, y cuando en septiembre muere el fundador del plantel, intenta, con ayuda de colegas, reorganizar la empresa, de la que pasa a ser director responsable. Mientras tanto inicia una relación amorosa con Otilia Villanueva, inspiradora de numerosos poemas de *Trilce*, y, en agosto de este año, recibe la noticia de que su madre acaba de morir en Santiago.

En 1919, cuando se crea la escuela del *Bauhaus* en Weimar y André Gide publica *Sinfonía pastoral*, Vallejo fracasa en su proyecto del Colegio Barrós y pierde su puesto, así que se instala en

⁸ Cfr. André Coyné. “César Vallejo, vida y obra”, en Julio Ortega. *César Vallejo*, Madrid, Taurus, 1974, pp. 20–22. En esta afirmación puede verse claramente la afinidad que Vallejo tuvo con la vanguardia sin por ello pertenecer a ella, ni a ningún movimiento circunstancial de la época.

⁹ *Ibidem*, p. 22.

¹⁰ *Ibidem*, p. 23.

casa de unos amigos trujillanos y acepta trabajar en la sección primaria del Colegio Nacional de Guadalupe.

No obstante que en el mes de julio de este año se publican *Los heraldos negros*, el poeta atraviesa un período difícil, pues todo se complica debido a la pasión celosa que siente por Otilia. Así que se hunde de forma intermitente en la “bohemia” de las tabernas y los fumadores de opio.

En 1920, año del estreno del primer film expresionista: *El gabinete del doctor Caligari*, así como de la exposición *Dadá* en Berlín y de la publicación del *Cementerio marino* de Paul Valéry, Vallejo no tiene trabajo y decide viajar en los últimos días de abril a Trujillo y a Santiago de Chuco.

Durante esta visita a su pueblo natal, Santiago de Chuco, el peruano sufre unos acontecimientos que lo dejarán marcado para toda su vida: en el pueblo se celebraban las festividades en honor de Santiago, su apóstol protector; éstas comenzarían el 23 de julio y serían cerradas el 2 de agosto. Pero el domingo 1 de agosto inicia con una procesión en la que varias personas crean desórdenes: hay un muerto, asaltos a oficinas oficiales y la noche culmina con el incendio de la mayor casa comercial de la ciudad.

Por razones inexplicables, Vallejo, quien todo el tiempo ha acompañado al subprefecto en sus intentos para dominar los motines, se ve acusado de participar en el saqueo e incendio de la finca de un tal Raúl Santa María por lo que se inicia una acción penal en su contra.

Vallejo se refugia, primero en la sierra, luego cerca de Trujillo, en Mansiche; pero el 5 de noviembre de 1920 es detenido con otro de los inculpados y puesto preso en la Cárcel de Trujillo. Pasará 112 días en prisión, hasta el 26 febrero de 1921, cuando es liberado (gracias a la intervención en su favor de asociaciones estudiantiles y numerosas personalidades intelectuales del Perú) bajo el régimen de libertad provisional.

Entre los muros penitenciarios Vallejo escribió numerosos versos, que más tarde aparecerán en *Trilce*, y también compuso las prosas de “Cuneiformes”, que son la primera parte de *Escalas*.

En cuanto a los acontecimientos literarios, en este año, Federico García Lorca publica en España *Libro de poemas*, Ezra Pound edita *Cantos* y Luigi Pirandello, *Seis personajes en busca de autor*; también se inician el “Estridentismo”, en México, con la proclama volante *Actual N° 1* “Comprimido estridentista”, escrita por Manuel Maples Arce, portavoz del grupo, y el “Ultraísmo”, en Argentina, con la hoja mural *Prisma*; además irrumpen el “Postumismo”

dominicano y el “Diepalismo” puertorriqueño, iniciado por Luis Palés Matos y José I. Diego Pedró.

Fuertemente sacudido, Vallejo regresa ese mismo año, 1921, a Lima para trabajar en el Colegio Guadalupe. Una vez reincorporado al trabajo y con una poca de estabilidad, el poeta gana un concurso con un cuento que más tarde figurará en la segunda parte de *Escalas*: “Más allá de la vida y de la muerte” y publica en *La Crónica* unas primeras versiones de *Trilce*.

Este año se celebra también la Semana de Arte Moderno, en Sao Paulo, Brasil, e inicia con la publicación del texto *La Srta. Etcétera* —según opiniones de Yanna Hadatti Mora y Hugo Verani— la narrativa vanguardista latinoamericana.¹¹

Trilce fue impreso el 17 de junio de 1922,¹² con prólogo de Antenor Orrego, gracias al monto del premio que le ofreció el cuento antes dicho. El título es, digamos, un tres dulcificado pues, “así como de *duple* se pasa a *triple* —apunta Juan Larrea—, de *Duo* a *Trío*, de *duplicidad* a *triplicidad*, Vallejo sintió oportuno pasar verbalmente de *Dulce* a *Trilce*”.¹³ En esta obra de Vallejo “los números literalmente cobran vida, cada uno exclusivo, y, sin embargo, llamado por el que lo precede, como llama a su vez al que lo sigue, y así hasta lo infinito. Cunde la obsesión numérica cuyo sustrato vital encontramos en “Cuneiformes”.¹⁴ Todo el libro, por otra parte, “tendía a explorar los límites de la poesía, y el autor no ignoraba a posteriori que había vencido la prueba a costa de los mayores riesgos”.¹⁵

Escalas fue publicado en Lima, por los Talleres Tipográficos de la Penitenciaría, el 15 de marzo de 1923 y en mayo aparece su novela corta *Fabla Salvaje*. Este mismo año Neruda publica *Crepusculario*, Jorge Luis Borges, *Fervor de Buenos Aires* y nace el Teatro proletario de Erwin Piscator.

¹¹ Cfr. Yanna Hadatti Mora. *Autofagia y narración. Estrategias de representación en la narrativa hispanoamericana de vanguardia, 1922-1935*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 2003, (Colección Nexos y Diferencias, 10).

¹² Hugo J. Verani, en la página 9 de su libro *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica* hace la siguiente observación: “En la literatura universal, 1922, fue un *annus mirabilis*: se publicaron *Ulysses* de James Joyce, *The waste land* de T. S. Eliot, *Babbit* de Sinclair Lewis, *Jacob’s room* de Virginia Wolf, *Later poems* de W. B. Yeats, *The garden party* de Catherine Mansfield, *Fantasy of the unconscious* de D. H. Lawrence, *The enormous room* de E. E. Cumming, *Charmes* de Paul Valery, *Durée et simultanéité* de Henri Bergson, *Siddharta* de Hermann Hesse, *Baal* de Bertolt Brecht, *Sonetos a Orfeo* de Rainer Maria Rilke, *La decadencia de occidente* de Oswald Espengler, *Enrico IV* de Luigi Pirandello”, además *Andamios interiores* de Manuel Maples Arce y la hoja mural *Actual* N° 2 y *Actual* N° 3, en febrero y julio respectivamente. Por otra parte, el mismo Verani, en la antología de *Narrativa vanguardista hispanoamericana*, señala la década de 1922 a 1932 como el límite histórico de la vanguardia narrativa latinoamericana.

¹³ Juan Larrea. *César Vallejo o Hispanoamérica en la cruz de su razón*, Córdoba, Argentina, 1958, p. 33. Citado por Andre Coyné, “Cesar Vallejo, vida y obra”, en *Op. Cit.* p. 35.

¹⁴ Andre Coyné. *Op. Cit.*, p. 34.

¹⁵ *Ibidem*, p. 38.

Fabla salvaje, por otra parte, apareció publicada con prólogo de Pedro Barrantes Castro, en Lima, el 16 de mayo, en la colección “La novela Peruana” (año I, núm. 9). De factura más tradicional (el argumento, los personajes, el espacio y el tiempo narrativos) que la dominante en *Escalas*, narra el idilio trágico de una pareja de campesinos, causado por los celos patológicos de uno de los personajes. En esta novela —dice González Vigil—.

el paisaje andino es retratado con intensidad poética y entrelazado hábilmente a la psicología de los personajes y desarrollo de la intriga. El mayor mérito tiene que ver con la matizada caracterización psicológica del protagonista Balta Espinar, su esposa Adelaida y el pequeño hermano de ella. [...] *Fabla salvaje* no sólo es una historia de celos patológicos. Representa una tragedia en la que la parte salvaje (el habla salvaje del título, que juega, a la vez, con al vocablo arcaico *fabla* y su conexión con *fábula*) del ser humano y, en general, de la Naturaleza se apoderará de la mente de Balta. Al igual que en *Escalas* (y en *Trilce*), Vallejo cuestiona los criterios de la razón aristotélica y cartesiana que quiere imponer “Occidente”.¹⁶

No obstante la publicación de *Escalas* y *Fabla salvaje*, el poeta se encuentra nuevamente sin trabajo, pues ha sido declarado cesante en el Colegio de Guadalupe por reducción de las clases de primaria; preocupado por el proceso penal abierto desde 1920, Vallejo adquiere con el monto de varios sueldos atrasados un pasaje para Europa, y abandona Lima el 17 de junio de 1923.

1.2. César Vallejo en Europa

A mediados de 1923, César Vallejo, acompañado por Julio González Orrego, se embarca para Europa y llega a París el 13 de julio de ese mismo año.

Los primeros días en París son difíciles. Pasa unos meses de penuria, que el invierno agrava, hasta que el escultor costarricense Max Jiménez lo aloja en su taller.

En 1924, Vallejo conoce a Juan Gris, a Vicente Huidobro y entabla una larga y honda amistad con Juan Larrea. Sin embargo, su situación sigue siendo muy mala. Después de ser operado de una hemorragia intestinal, piensa volver a Perú, en donde, además, este mismo año, acaba de morir su padre.

¹⁶ *Ibidem*, p. 14.

Durante toda esa difícil temporada vive de las colaboraciones que remite, desde 1923, al diario trujillano *El Norte* y a la revista coruñesa *Alfar*, la cual publica el cuento “Los Caynas” (texto que está contenido en *Escalas*), pero no tiene un trabajo regular y cambia frecuentemente de domicilio, apremiado por su mala situación económica.

En este año, 1924, Thomas Mann publica *La montaña mágica*, Gerardo Diego, *Manual de espumas*, Paul Eluard, *Morir de no morir* y Neruda los *20 poemas de amor y una canción desesperada*.

En 1925, cuando aparecen *La quimera de oro* de Charles Chaplin, el “noísmo” puertorriqueño, animado por Luis Palés Matos y Fitzgerald publica *El gran Gatsby*, el poeta peruano consigue un empleo en el recién fundado *Bureau des Grands Journaux Ibéro-américains* y empieza a escribir regularmente para el semanario limeño *Mundial*; a partir de 1926, para *Variedades* y, entre 1929 y 1930, para el *Comercio*, con algunas otras colaboraciones a otras revistas como *Amauta*, que era el órgano revolucionario y de vanguardia fundado por José Carlos Mariátegui, en Perú.

Este mismo año Vallejo viaja a España a cobrar una beca, para estudiar Derecho en Madrid, conseguida por intermedio de su amigo Pablo Abril de Vivero. En París frecuenta los cafés de *Montparnasse* y el de la *Régence*, que se encontraban cerca del hotel donde vivía. Rodeado de otros latinoamericanos, penetra así en el mundo literario y artístico francés.

En junio y octubre de 1926, cuando la vanguardia se encuentra en medio de una gran actividad, Vallejo y Juan Larrea publican dos números de la revista *Favorables, Paris, Poema*, cuadernillo “voluntariamente chaplinesco” (Larrea *dixit*), cuyo índice une al de los fundadores, los nombres de Tristán Tzara, Pierre Reverdy, Gerardo Diego, Juan Gris, Vicente Huidobro, Pablo Neruda, etcétera.

En 1926, cuando Roberto Arlt publica *El juguete rabioso*, Franz Kafka, *El castillo*, Manuel Altolaguirre, *Las islas inhabitadas* y Valle-Inclán, *Tirano Banderas*, Vallejo reside en el Hotel Richelieu, calle Molière, con Henriette Maise y tiene escrita una parte de la novela de tema incaico *Hacia el reino de los Sciris*, la cual abandona al ver que no la puede publicar.

Hacia el reino de los Sciris, según el testimonio de Georgette de Vallejo, fue escrita entre los años 1924 y 1928, retrasándose su publicación hasta 1944, año en que esta novela apareció publicada en la revista limeña *Nuestro tiempo* en los números 1, 2 y 3, correspondientes a enero, marzo y mayo de 1944, respectivamente: pp. 33-34, 41-42 y 24-27.

Otros testimonios, tales como los de Armando Bazán y de Juan Larrea, remontan el comienzo de la novela en Perú. No obstante existen dos pasajes publicados en el año de 1931 en *La Voz* de Madrid, bajo los títulos de “Una crónica incaica” y “La danza del situa”, lo que lleva a conjeturar una posible revisión posterior a 1928, aunque tampoco puede saberse en qué momento Vallejo aprovechó el material de esta novela para reelaborarlo con modificaciones y ampliaciones sustanciales en su tragedia *La piedra cansada*.

A cerca de *Hacia el reino de los Sciris*, afirma González Vigil que en ella

hallamos el interés por las creencias supersticiosas en el final del Imperio (asunto tocado detenidamente por el Inca Gracilazo); el sufrimiento del pueblo en “otro imperialismo”, arrastrando simbólicamente piedras que lloran sangre (otra imagen presente de la crónica de Gracilazo); y, en fin, el clima trágico que Vallejo instala siempre en sus páginas dedicadas a la raza indígena. Superstición, sufrimiento y tragedia.¹⁷

En 1927, el poeta renuncia a su puesto en los Grandes Periódicos Iberoamericanos, no contando en adelante con más dinero que el que le rinden las crónicas que envía al Perú. Este año aparece *Ser y Tiempo* de Heidegger, *El lobo estepario* de Hermann Hesse y *Lo inconsciente* de Karl Jung, *Perfil del aire* de Luis Cernuda y la primer película sonora, *El cantor de jazz*, de A. Grosland.

En 1928, Vallejo cae gravemente enfermo, pero con la ayuda de algunos amigos consigue pasar el verano en el campo, no lejos de París; lo acompaña Henriette hasta que se recupera física y moralmente.

Ya de regreso en París, asiste a cursos y conferencias impartidas en círculos de amigos de la Unión Soviética y lee intensamente cuanto alcanza sobre el materialismo dialéctico y la revolución bolchevique. En septiembre consigue un pasaje para regresar al Perú, pero lo cambia por dinero y, empujado por su creciente interés por el marxismo, emprende su primer viaje a Moscú, donde tiene la intención de establecerse definitivamente; sólo permanece ahí durante dos o tres semanas, volviendo luego a París, el 27 de diciembre, por Budapest y Berlín.

Deslumbrado por los logros del régimen soviético, funda la “Célula marxista-leninista peruana en París” y se afilia al Partido Comunista Peruano, fundado por Carlos Mariátegui. En este año termina la novela *Hacia el reino de los Sciris* y los textos de *Contra el secreto profesional*.

¹⁷ Ricardo González Vigil. *Op. cit.*, p. 17.

Contra el secreto profesional es un volumen misceláneo que alberga pensamientos, poemas y piezas narrativas que, según Georgette, Vallejo compuso entre 1923 y 1929. La obra no apareció sino hasta 1973, en Lima, publicada por Mosca Azul Editores, como el primer tomo de una proyectada edición de las *Obras completas* de Vallejo. En la introducción a la narrativa completa de Vallejo, González Vigil apunta lo siguiente sobre las narraciones de esta obra:

Éstas llevan la impronta de la experimentación vanguardista iniciada ya en algunas páginas de *Escalas*. De un lado, textos brevísimos con tramas condensadas o anécdotas reelaboradas o citas entresacadas de lecturas. [...] hallamos una muestra de una intensidad digna de los apuntes narrativos de Nathaniel Hawthorne (tan elogiados por Borges, seguramente no conocidos por Vallejo). Ya que supera la mera ingeniosidad de las “greguerías” de Ramón Gómez de la Serna, o el culto al disparate, la irreverencia o el asombro de tantos escritores vanguardistas europeos, logrando sacudir las fibras más íntimas y oscuras de nuestra sensibilidad.¹⁸

En este año, 1928, aparecen también el diario *Labor* fundado por Mariátegui en Lima, *Orlando* de Virginia Wolf, *El amante de Lady Chatterley* de D. H. Lawrence y *La ópera de perra gorda* de Bertolt Brecht.

En noviembre de 1928 Vallejo comienza a convivir con Georgette Philippart, una joven que vivía en la calle Molière, en el hotel donde él se hospedaba. Georgette acababa de perder a su madre y contaba con algún dinero, con el que en julio de 1929, (mismo año en que Vallejo comienza a mandar colaboraciones a *El Comercio* de Lima y trabaja en su futuro libro de pensamientos: *El arte y la revolución*), viajan, ella y Vallejo, a Bretaña y, a fines de septiembre, al este de Europa: Berlín, Leningrado, Moscú, (en total dos semanas en Rusia), Varsovia, Praga, Budapest, prolongando la gira hacia Roma y Niza, en noviembre.

En el año de 1929 es también la fundación del Museo de Arte Moderno de Nueva York y Ernest Hemingway publica *Adiós a las armas*, Alberto Morabia, *Los indiferentes*, Rómulo Gallegos, *Doña Bárbara* y José Ortega y Gasset, *La rebelión de las masas*.

En 1930, Vallejo deja sus colaboraciones en *Variedades*, *Mundial* y *El Comercio*. Publica también una serie de artículos en la revista quincenal *Bolívar*, que Pablo Abril de Vivero lanza en

¹⁸ *Ibidem*, p. 18.

Madrid y que incluye, del 1 de febrero al 15 de julio de este año, doce entregas de *Un reportaje en Rusia*, donde Vallejo utiliza el material que trajo de sus dos incursiones en el mundo soviético.

En mayo se pasea por España y accede a una reedición de *Trilce*, que aparece en julio, con prólogo de José Bergamín y un poema preliminar de Gerardo Diego. Por otra parte, en este mismo año, Vallejo, cuya actividad poética se ha vuelto casi nula, se orienta hacia el teatro.¹⁹

A finales de 1930, año de la aparición de *Poemas* de W. H. Auden y de *Paralelo 42* de John Dos Pasos, debido a su intensa actividad política, César Vallejo es expulsado de Francia, por lo que se ve obligado a residir en Madrid hasta 1931 (año de la publicación del poema creacionista *Altazor* de Vicente Huidobro y *Las olas* de Virginia Wolf).

Durante este período Vallejo vive de algunos pocos artículos y de traducciones de Barbusse y de Marcel Aymé hasta que, una vez ingresado al partido comunista español, propone a la editorial Cenit editar una novela proletaria de ambiente andino, *El tungsteno*.

La novela fue publicada en Madrid por la Editorial Cenit, en 1931. Juan Larrea recuerda que en 1926 y 1927 la novela se titulaba, provisionalmente, *Código civil*.²⁰ El título era una alusión al Partido Civil de Perú; partido conservador al que Vallejo culpaba de la deplorable situación económico-social de este país.

A juicio de González Vigil, *El tungsteno* “muestra irónicamente cuál es el verdadero ‘código civil’ de la realidad peruana, de la explotación, de la injusticia, la corrupción y la dependencia del imperialismo norteamericano, un ‘código’ que, en la práctica, contradice los principios morales, los valores patrióticos y los derechos ciudadanos contenidos en el teórico, legalmente aprobado, *Código Civil del Perú*”. (sic)²¹

En 1931 también redacta el cuento *Paco Yunque*, pero la editorial Cenit no lo publica por considerarlo muy triste para el público infantil al que estaba destinado. Este cuento no será publicado sino hasta julio de 1951 en *Apuntes del Hombre*, año I, núm. 1.

Este relato de Vallejo “tritura los esquemas consabidos de la narrativa infantil, buscando un impacto reflexivo en los niños ante una muestra tan cristalina de la injusticia basada en la división de las clases sociales”.²²

¹⁹ La mayoría del teatro de Vallejo continúa aún inédito.

²⁰ Cfr., Juan Larrea. *Poeta trascendental de Hispanoamérica. Su vida, su obra, su significado*, Córdoba, Dirección General de Publicidad de Córdoba, 1962.

²¹ Ricardo González Vigil. *Op. cit.*, p. 22.

²² *Ibidem.*, p. 25.

En junio, la Editorial Ulises lanza el primer tiraje de *Rusia en 1931*, obra recomendada por la Asociación del Mejor Libro del Mes. Entonces realiza un tercer viaje a la Unión Soviética para participar en un Congreso Internacional de Escritores, pero abandona el congreso y regresa a España, en donde empieza a escribir *Rusia ante el segundo plan quinquenal*, obra que nunca llega a publicar y que no se conoce sino hasta 1965.

Una vez que ha terminado en Madrid un nuevo drama de tema social: *Lock out*, Vallejo regresa a París. Georgette va primero, luego él —el 12 de febrero de 1932—, llevando una existencia clandestina, hasta que una amiga de su mujer le consigue un permiso para quedarse, con la condición de que no participe en actividades políticas. Mientras tanto, Aldous Huxley publica *Un mundo feliz* y Roberto Arlt, *El amor Brujo*.

En 1932 o 1933, Vallejo tiene una nueva oportunidad de regresar a Lima, pero decide renunciar al viaje. Y mientras, en 1933 la revista izquierdista semanal *Germinal* publica una serie de artículos de Vallejo titulados “¿Qué pasa en el Perú?”, Pablo Neruda publica *Residencia en la tierra* y Alejo Carpentier, *Ecué-Yamba O*.

A fines de año, una vez vendido el departamento de la calle Molière, donde Georgette viviera desde niña, el poeta y su compañera se mudan a un hotel del boulevard Garibaldi. Ahí vivían cuando, el 11 de octubre de 1934, contraen matrimonio; también ahí Vallejo escribe *Coloacho Hermanos*, farsa que satiriza el mundillo oficial de la provincia peruana, y ordena dos volúmenes de ensayos: *El arte y la revolución* y *Contra el secreto profesional*. También intenta inútilmente, en 1935, publicar todos sus poemas posteriores a *Trilce*. Este mismo año escribe *Charlot contra Chaplin* y una serie de cuentos cortos (“El niño del Carrizo”, “Los dos soras”, “Viaje alrededor del porvenir”, “El vencedor”) concluidos en 1936.

Durante este último año, en tanto que Chaplin presenta *Tiempos modernos* y Luis Cernuda publica *La realidad y el deseo*, los Vallejo se instalan en un hotel de la Avenida de Maine, cerca de Montparnasse. Por esos meses, tanto en Francia como en España, las izquierdas unidas en un Frente Popular ganan las elecciones legislativas. En España, sin embargo, el ejército no acata el veredicto y en julio se desencadena la Guerra Civil, en la que Vallejo participa activamente en los Comités de la Defensa de la República Española con las colectas callejeras de ayuda a la República, pues no se conforma con asistir a las asambleas y a los mítines.

El 21 de diciembre Vallejo parte con rumbo a España, va a Barcelona y a Madrid, para realizar tareas de información y propaganda en el frente catalán. Regresa el 31 de ese mes a París.

En julio de 1937, año de la creación de la revista *Hora de España* y de la publicación de *España en el corazón* de Pablo Neruda, Vallejo es llamado para representar a Perú en el Segundo Congreso Internacional de Escritores Antifascistas, realizado en Barcelona, Valencia y Madrid, en el mes de julio. Aprovecha para visitar los frentes de batalla y regresa a París el día 17 para participar en la creación del boletín *Nuestra España*. Escribe también *La piedra cansada* y *España, aparta de mí este cáliz*, así como los últimos poemas que conformarán un libro póstumo titulado *Poemas humanos*.

En los primeros meses de 1938, año de *La náusea* de Jean Paul Sartre, Vallejo sufre una fuerte crisis de agotamiento. La fiebre lo carcome desde el 13 de marzo y, sin que los médicos precisen la causa de su enfermedad, ingresa el 24 de marzo a la Clínica Arago a las 15:00 horas, con una infección intestinal aguda.

La mañana del 15 de abril, Viernes Santo, a las 9:20 horas, muere César Vallejo en la *Clinique Générale de Chirurgie*, en París, por causas desconocidas. El 19 es trasladado a la Casa de la Cultura e inhumado en el cementerio de Montrouge. Pero el 3 de abril de 1970, por expreso deseo de su viuda, sus restos son trasladados a perpetuidad al cementerio de Montparnasse (división 12, 4 norte, 7 este), en París.

1.3. Relaciones literarias de César Vallejo

Para rastrear las relaciones literarias de Vallejo en Perú, hay que tener en cuenta su segunda visita a Lima a principios de 1918. Hacia este año el peruano ya no es un joven en busca de ingresar a la Universidad Mayor de San Marcos, ahora es un poeta con una propuesta lírica que ha sido tomada en cuenta. Ya ha publicado, en 1913, sus primeros versos en la revista *Cultura infantil*; en 1915, publica también en *La Reforma* y en *La Industria*.

Desde 1915, gracias al roce con los poetas jóvenes de Trujillo, su ejercicio literario ha venido puliéndose formalmente. Vallejo adquiere, por lo tanto, gracias a su capacidad lírica, muchas relaciones con personas muy importantes en ese momento para la cultura literaria peruana.

Más tarde, en 1923, cuando el poeta deja Perú y parte hacia Europa, es ya un poeta reconocido. Tiene en su haber *Los heraldos negros*, publicados en 1919 y *Trilce*, en 1921, por lo que

cuando Vallejo llega a París se relaciona rápidamente con poetas y escritores del mundo cultural y político Europeo.

Estas relaciones de carácter literario y político, tanto en Europa como en Perú, forjan muchas de las particularidades más importantes de su literatura, por lo es conveniente hacer un breve recuento de estas relaciones en ambos continentes.

1.3.1. En Perú

Las relaciones literarias de Vallejo inician en 1914, después de haber ingresado a la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de la Libertad, en Trujillo, mientras trabajaba como preceptor de varones en el Centro Escolar Núm. 241, enseñando Botánica y Anatomía, y sus primeros poemas aparecían publicados en la revista de este centro, llamada *Cultura Infantil*.

Por ese entonces Trujillo era “una ciudad de vida plácida, cuya ‘sociedad’ si bien admitía los nuevos ricos del azúcar, perpetuaba en más de un aspecto la colonia y mantenía marginado al sector mayoritario de la población estudiantil, oriunda del interior de La Libertad y de los departamentos cercanos”.²³

Sin embargo, en 1914 un grupo de jóvenes, cuyos adalides son Antenor Orrego y José Eulogio Garrigo, en donde figuran también Alcides Spelucín y Víctor Haya de la Torre, éste último futuro líder del la Alianza Popular Revolucionaria Americana (APRA), formarán el llamado grupo *Norte*, al que Vallejo se vinculará ese mismo año.

Vallejo conoció a Antenor Orrego a finales de 1914. Por otra parte, 1915 representa un año importante para la evolución posterior del poeta. “A través de Orrego se liga a esos muchachos que en adelante llamará sus ‘hermanos’ y que el poeta capitalino Juan Parra del Riego pronto dará a conocer al público limeño bajo el apelativo: los ‘bohemos’ de Trujillo”.²⁴

Según el testimonio de Coyné, estos jóvenes leen y comentan a Rodó, Emerson y Unamuno; también leen y glosan cuanto alcanzan de la literatura modernista, de Darío a Herrera y Reissing hasta el primer Juan Ramón Jiménez; traducen a Whitman y a los simbolistas y post-simbolistas franceses, como los que figuran en la antología *La poesía francesa moderna* de Diez-

²³ André Coyné, “César Vallejo, vida y obra”, en *César Vallejo*, ed. de Julio Ortega, Madrid, Taurus, 1975, (El escritor y la crítica, Persiles, 76), p. 19.

²⁴ *Idem*.

Canedo y Fortún (Baudelaire, Verlaine, Samain, Meaterlinck, Laforgue, etcétera). Es con este grupo de jóvenes con el que Vallejo emprende en Trujillo una intensa actividad literaria.

Una vez en Lima, en 1918, Vallejo se pone rápidamente en contacto con personajes importantes del medio literario: en enero decide visitar a Abraham Valdelomar, prosista y poeta promotor de la revista *Colónida*, que, recién regresado de Italia, se dedicó a escandalizar a Lima con muecas y actitudes provocadoras, y cuyo conocimiento representó, para el joven autor, el primer contacto con la poesía de vanguardia; en febrero es recibido por el poeta José María Eguren, autor de *Simbólicas* y de *La canción de las figuras*, cuyas raras sugerencias y tenues armonías posiblemente estimularon en Vallejo la producción de líneas como “en la multiciencia de un dulce no ser” y títulos como “Enereida” (canto de enero) o Espergesia (posiblemente esperanza + genesia).²⁵ En marzo Vallejo visitó a Manuel González Prada, que era en aquel entonces director de la Biblioteca Nacional y gozaba de la reputación de maestro y guía de la juventud.

Abraham Valdelomar era, por entonces, “la figura del día en el mundillo limeño. Su profusa labor en diarios y revistas, particularmente en *La Nación* y *La Prensa*, le había conferido autoridad indiscutible”.²⁶ Es explicable que haya sido a él al primero en visitar pues, como dice Alcides Spelucín, “en el círculo de escritores de Trujillo, *El Conde de Lemos*, que tal era el seudónimo que Valdelomar había popularizado en su labor periodística, gozaba de una innegable simpatía, no sólo por las vías de su propias obra, sino, también, por su valerosa y justiciera actitud reivindicatoria de auténticos valores negados o postergados por interesadas camarillas literarias, y, en no menos grado, por su ancha y generosa comprensión frente a la obra de los escritores y artistas jóvenes de su patria”.²⁷

Por esos días, Vallejo inició un trato más asiduo con Abraham Valdelomar, abanderado de la última generación, pues fue el promotor de la revista *Colónida*,²⁸ en la que se agrupan poetas jóvenes como Federico Guillermo More, Alfredo González Prada, Pablo Abril de Vivero y otros; también fue el editor de *Las voces múltiples*,²⁹ libro de versos colectivo y efectivamente múltiple,

²⁵ *Ibidem.* p. 20.

²⁶ Alcides Spelucín. “Contribución al conocimiento de Vallejo”, en Julio Ortega. *César Vallejo*, Madrid, Taurus, 1975, p. 84.

²⁷ *Ibid.*, p. 85.

²⁸ La revista *Colónida* fue fundada por Abraham Valdelomar a principios de 1916. Sólo llegaron a publicarse cuatro números: los tres primeros bajo la dirección de Valdelomar y, el último, por Federico Guillermo More.

²⁹ En esta antología, aparecida en 1916, Valdelomar también incluyó algunas de sus composiciones poéticas.

que, aunque predominaba la retórica modernista, dejaba abierto un camino, por primera vez en el Perú, a la “poesía de vanguardia”, vigente en Europa desde los años de preguerra.

Entre fines de enero y el transcurso de febrero de 1918, Vallejo visitó a Manuel González Prada, “joven septuagenario en quien el Perú veía a su verdadero progenitor espiritual. [...] El encendido profeta de *Páginas libres* y *Horas de lucha*, el fino poeta de *Minúsculas y exóticas*, vivía por entonces sus meses postrimeros³⁰ en la precaria tregua de un cargo burocrático: era Director de la Biblioteca Nacional”.³¹

Manuel González Prada murió unos meses después de la llegada de Vallejo a Lima, sin embargo, tuvo sobre el autor de *Escalas* una evidente ascendencia, que se percibe con claridad en la dedicatoria del poema “Los dados eternos”, incluido en *Los heraldos negros*. En este homenaje Vallejo agradece el entusiasmo que el “gran maestro” había mostrado cuando aplaudió la “emoción bravía y selecta” que, según Vallejo, su composición contenía.³²

Si bien ningún “Colónida” fue un poeta de primera magnitud —ni el mismo Valdelomar— no cabe duda de que su amistad descubrió a Vallejo horizontes más amplios, tanto en la poesía como en la prosa.

1.3.2. En Europa

Ya antes de su llegada a París se había hecho mención de Vallejo en los círculos literarios Europeos. La primera fue la que Alberto Guillén, en noviembre de 1921, publicó en la revista madrileña de vanguardia *Cosmópolis*, dirigida por el guatemalteco Enrique González Carrillo y concebida en 1919, como un puente entre España e Hispanoamérica.³³ Posteriormente Guillermo de Torre incluyó una mención importante de *Trilce* y de su autor en el libro *Literaturas europeas de vanguardia*, publicado en 1925.

Si bien los primeros años de Vallejo en París resultaron difíciles, también lo fueron de una intensa actividad literaria e intelectual. Estuvo vinculado con Vicente Huidobro, Gerardo Diego y

³⁰ Manuel González Prada murió el 22 de junio de 1918.

³¹ Alcides Spelucín. *Ob. Cit.*, p. 87.

³² La dedicatoria de “Los dados eternos” es la siguiente: “Para Manuel González Prada, esta emoción bravía y selecta, una de las que, con más entusiasmo, me ha aplaudido el gran maestro”.

³³ Cfr., Rodolfo Mata. *Las vanguardias literarias latinoamericanas y la ciencia*, México, UNAM, 2003, p. 214.

Juan Larrea, con los que editó dos números de una revista titulada *Favorable-París-Poema*, en 1926, en la que colaboraron también Tristan Tzara y Pablo Neruda.

Sus colaboraciones en *Amauta* y su preocupación por la cultura latinoamericana llevaron a Vallejo a estrechar sus lazos con Mariátegui y algunos otros europeos.

En 1931 aparece la segunda edición de *Trilce*, en Madrid, con prólogo de José Bergamín y con un poema de Gerardo Diego. César Vallejo tuvo también un vínculo con los surrealistas Louis Aragón, Jean-Richard Bloch, André Chamson y André Malraux, quienes firmaron un texto elogioso que Louis Aragón leyó en la Casa de Cultura el día de la inhumación del cuerpo de Vallejo.

1.4. Producción literaria de César Vallejo

1.4.1. Poesía

Los heraldos negros, Lima, Editorial de Souza Ferreira, 1919.

Trilce, Lima, Talleres Tipográficos de la Penitenciaría, 1922.

Trilce, 2ª ed., Madrid, Compañía Iberoamericana de Publicaciones, 1930.

Poemas humanos y España, aparta de mi caliz, España, 1939.

1.4.2. Prosa

Escalas, Lima, Talleres Tipográficos de la Penitenciaría, 1923, 135 págs.

Fabla Salvaje, con prólogo de Pedro Barrantes Castro, Lima, 16 de mayo, (*La novela Peruana*, año I, núm. 9), 1923, 49 págs.

“Sabiduría, (Capítulo de una novela inédita)”, en *Amauta*, Lima, año II, núm. 8, abril 1927, pp. 17-18.

El tungsteno, Madrid, Editorial Cenit, 1931.

“Hacia el reino de los Sciris”, en *Nuestro tiempo*, Lima, 1, 2 y 3, correspondientes a enero, marzo y mayo de 1944, respectivamente: pp. 33-34, 41-42 y 24-27.

“Paco Yunque”, en *Apuntes del Hombre*, Lima, año I, núm. 1, julio de 1951.

“Los dos soras”, en *Amaru*, Lima, núm. 1, enero, 1967.

Novelas y cuentos completos, edición de Georgette de Vallejo, Lima, Francisco Moncloa Editores, 1967. (Contiene los cuentos inéditos “El niño del carrizo”, “Viaje alrededor del porvenir” y “El vencedor”).

Contra el secreto profesional, Edición de Georgette de Vallejo, Lima, Mosca Azul Editores, 1973, (aparece como el primer tomo de una proyectada edición de las *Obras completas* de Vallejo).

Escalas melografiadas, Edición de Claude Couffon, Arequipa, Universidad Nacional de San Agustín, 1994. (Reproduce la primera edición de *Escalas* corregida por Vallejo, conforme lo establece la indagación de Couffon; y brinda una edición facsimilar del ejemplar de *Escalas* en el que Vallejo hizo las correcciones manuscritas).

Novelas y cuentos completos, Lima, Copé/Petroperú, 1998. (Considerada la auténticamente completa, dado que tiene las páginas narrativas —a veces microcuentos, a veces estampas o bocetos o apuntes— de *Contra el secreto profesional* y la nueva versión de *Escalas*, descubierta por Claude Couffon).

Narrativa completa, edición de Antonio Merino, Madrid, AKAL Ediciones, (Nuestros Clásicos), 1996. (Considerada la obra narrativa definitiva de los textos que Vallejo escribiera entre los años 1922 y 1935-36, fecha establecida para sus últimos relatos: “El niño del Carrizo”, “Los dos soras”, “El vencedor”, “Viaje alrededor del porvenir”).

LA VANGUARDIA HISTÓRICA LATINOAMERICANA

2. Límite y concepto

La vanguardia frecuentemente es enunciada como el nombre colectivo con que se han denominado las diversas tendencias artísticas (los llamados *ismos*) que surgieron en Europa en las primeras décadas del siglo XX;¹ sin embargo, para exponer una definición justa de la vanguardia debemos pensar en ella como una institución literaria² ubicada en un tiempo histórico determinado y con ciertos procedimientos formales que le fueron propios. Es decir, la vanguardia histórica “es una noción que refiere, a la vez, a un modo particular de producción de símbolos culturales y a un determinado periodo en la historia de Occidente”.³

De este modo, encontramos en la vanguardia histórica una doble presencia: la de sus particularidades estéticas (una producción propia de símbolos culturales) y la de su institucionalización (que está relacionada con los diversos manifiestos, proclamas, escuelas y movimientos que surgieron en un momento concreto, todos ellos contagiados por la búsqueda de una renovación y la furia de novedad) en la historia de la literatura.

El término *vanguardia* “fue forjado en los días de la primera guerra europea, o al menos durante aquellos adquirió carta de naturaleza en las letras francesas (*littérature d'avantgarde*), extendiéndose luego a otros países”⁴ y es el nombre fusionado para las diferentes tendencias artísticas fundamentadas en el cambio y la innovación estética que surgieron en Europa e Hispanoamérica a principios del siglo XX.

El límite temporal de la vanguardia, según Guillermo de Torre, en su *Historia de literaturas de vanguardia*, fue la “época entre dos guerras (1918-1939) que constituye [...] el periodo más fértil, más rico en innovaciones literarias y exploraciones estéticas”.⁵

Como límite temporal —y por lo tanto, también institucional— de la vanguardia latinoamericana se pueden sugerir en este trabajo las fechas que Hugo J. Verani señala en su libro

¹ Cfr. Hugo J. Verani. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*, México, FCE, 1986, p. 12.

² Es claro que hablar de la vanguardia histórica como una institución literaria podría parecer un contrasentido, sin embargo es oportuno hacer esta puntualización para poner de relieve que la vanguardia fue, además de un periodo histórico de la literatura, la aplicación de ciertos procedimientos formales, que se agruparon en tendencias y escuelas estéticas, y, al hacerlo, corrieron el riesgo de ser tomados como una institución.

³ Hugo Achugar y Hugo J. Verani. *Narrativa vanguardista hispanoamericana (manifiestos, proclamas y otros escritos)*, México, Difusión Cultural UNAM/Ediciones del Equilibrista, 1996, p. 10.

⁴ Guillermo de Torre. *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid, Guadarrama, p. 23.

⁵ *Ibid.*, p. 21.

Las vanguardias literarias en Hispanoamérica: aproximadamente de 1916 a 1935, ya que durante este lapso de tiempo las letras en América tuvieron una gran efervescencia.

En 1916, a parte de que es el año de la muerte del poeta modernista Rubén Darío, aparece *Espejo de Agua* de Vicente Huidobro, el cual estaría revolucionando la manera de escribir tanto en Europa como en Latinoamérica, por lo que Yanna Hadatti Mora,⁶ al igual que Verani, lo consideran el principio de la literatura vanguardista en Hispanoamérica.

Por otra parte, a fines de 1921 aparecen la hoja mural *Prisma* de los ultraístas, en Argentina, y la proclama volante *Actual* de los estridentitas, en México, las cuales dan comienzo al periodo más rico de la vanguardia en Latinoamérica.

A partir de este año, y durante toda la década de los veinte, un gran número de publicaciones, manifiestos y libros irrumpen en la escena hispanoamericana, así como un vasto florecimiento de *ismos*, que confluyeron con las vanguardias europeas y que, gracias a ello, no fueron una simple copia, sino que produjeron una literatura con caracteres diferenciados, en cada uno de los países de América que emprendieron corrientes estéticas de avanzada.⁷

Si en el continente Latinoamericano los límites temporales de la vanguardia son, aproximadamente, de 1916 a 1935; 1922, en palabras de Verani, es el “año clave de la eclosión vanguardista latinoamericana, en una acelerada sucesión de manifiestos, polémicas, exposiciones y movimientos encaminados por propósitos distintos, pero contagiados de la «furia de novedad»”.⁸ Esta es una de las características más peculiares de la vanguardia histórica en Latinoamérica y lo que abre su momento de apogeo, desde una perspectiva —claro está— no de procedimientos estilísticos, sino como un ejercicio de institucionalización de la vanguardia en las letras universales.

Como creadoras de procedimientos estéticos o formales —que son la otra vertiente de la vanguardia— encontramos que las vanguardias latinoamericanas, se caracterizaron por “la voluntad conciente del arte de romper con la imitación o representación de la naturaleza y la vida a un primer nivel, y en un segundo nivel, con la realidad extra-artística”.⁹

El arte de vanguardia ya no intenta reflejar la realidad —tal como hizo la corriente realista para avalar su verosimilitud— sino que, por una intención conciente, busca una autonomía y un

⁶ Yanna Hadatti Mora. *Autofagia y narración*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 2003, p. 11.

⁷ Cfr. Hugo J. Verani. *Op. Cit.*, p. 12.

⁸ *Idem*.

⁹ Yanna Hadatti Mora. *Op. cit.*, p. 33.

predominio de la creación humana sobre la naturaleza. Tal es, por ejemplo, la búsqueda del Creacionismo de Vicente Huidobro, que entre 1914 y 1916 plantea que el mundo del poema debe tener supremacía sobre el mundo natural.

Non serviam. No he de ser tu esclavo, madre Natura, seré tu amo. [...] Yo tengo mis árboles que no serán como los tuyos, tendré mis montañas, tendré mis ríos y mis mares, tendré mi cielo y mis estrellas [...]

Y ya no podrás decirme: “Ese árbol está mal, no me gusta ese cielo [...] los míos son mejores”

Y yo te responderé que mis cielos y mis árboles son los míos y no los tuyos y no tienen que parecerse.¹⁰

Esta pugna por la autonomía de la creación humana sobre la imitación de la naturaleza comienza a vislumbrarse ya desde la Ilustración, que concebía al mundo como algo imperfecto e inacabado, que gracias a la acción sistemática y racional de la criatura humana podía ser completado, perfeccionado e incluso sometido.

Más tarde, a principios del siglo XX, el vertiginoso desarrollo de la tecnología mostraba hasta dónde podían llegar los logros humanos, por lo que se pensaba en este momento que el mundo se establecería en un ambiente permanente en el auge y bienestar que había alcanzado.

Sin embargo, esta armonía conseguida en lo económico, lo político y lo social, se ve fragmentada por la llamada Gran Guerra, de la que se obtuvo la experiencia de la mecanización de las acciones bélicas. “La maquinaria futurista se ve ensombrecida por el horror de la masificación de la muerte y el alcance destructor de las máquinas bélicas de la Primera Guerra Mundial.”¹¹

El saldo de cada batalla era, por primera vez en la historia de la guerra, una enorme cantidad de muertos, porque la tecnología lo mismo transformaba la vida de las ciudades como la estrategia militar. El fenómeno bélico de principios del siglo XX presupone un cambio de conciencia determinante para las sociedades de este momento, ya que “la guerra no era sólo el enfrentamiento de los ejércitos sino la manifestación de una profunda crisis de valores que transformaba la conciencia europea”.¹²

¹⁰ “Non serviam”, 1914, en Hugo J. Verani, *Op. Cit.*, p. 103-104.

¹¹ *Idem.*

¹² Miguel Ángel Flores. *Poetas franceses del siglo XX*, México, Editorial Letras Vivas, 2004, (Los poetas de la banda eriza) p. 13.

De tal forma, el ideal de perfección que venía proponiéndose desde la Ilustración y que se había alcanzado en cierto modo a principios del siglo XX gracias a la tecnología, se veía fragmentado por ésta en los actos bélicos. Entonces la separación con lo que para la vanguardia sería el arte institucionalizado, “el viejo arte”, fue asumido por los vanguardistas como parte de la cultura cómplice de los gobiernos belicistas.

Para los dadaístas, por ejemplo, el arte como institución —museos, bibliotecas, colecciones editoriales, academias y cátedras— era el cómplice de un sistema burgués y triunfalista, y por ello debía ser minado y destruido. Esta visión negativa sobre su presente político y cultural se extendió como un tópico en todas las vanguardias, de manera que la manifestaron con un agudo sentimiento de renovación.

En el caso de Latinoamérica no fue distinto, unidas bajo una misma impronta: la renovación de lo que para ellas eran modalidades artísticas anquilosadas, las vanguardias se caracterizaron por la búsqueda de una *ruptura* con las formas de arte institucionalizado y tradicional, con unas intenciones de liberación y descubrimiento que instigaban a sus protagonistas.

Hugo Verani afirma que “son los comienzos de un hondo cuestionamiento de valores heredados y de una insurgencia contra una cultura inmovilizada, que abre las vías a una nueva sensibilidad que se propaga por el mundo en la década de los veinte”,¹³ pero de tal forma que su vida no perdurará más allá de unos cuantos años.

Guillermo de Torre entiende que la vanguardia histórica, “movimiento de choque, de ruptura y apertura al mismo tiempo, [...] no aspiraba a ninguna permanencia menos aún a inmovilidad”.¹⁴ La vanguardia tuvo al cambio y la evolución como su fundamento, pues se trataba de la exploración hacia una nueva sensibilidad, que brotaba hacia 1916, en el arte occidental de la primera posguerra con “el cuestionamiento de modelos literarios anteriores, de valores establecidos y de toda pretensión mimética; dentro de un clima de búsqueda y renovación los escritores reclaman la necesidad de cambio frente a la tradición inmediata”.¹⁵

Ahora bien, el aspecto distintivo de la vanguardia histórica, tanto europea como latinoamericana, según Hugo Verani, “es la proliferación de *ismos*, proclamas, polémicas y

¹³ Hugo J. Verani. *Las vanguardias literarias en Latinoamérica*, México, FCE, 1990, (Tierra Firme), p. 9.

¹⁴ Guillermo de Torre. *Op. cit.*, p.24.

¹⁵ Hugo J. Verani. “Avatares de la crítica”, en Yana Hadatty Mora. *Autofagia y narración*, Madrid, Iberoamericana/Varveurt, 2003, p. 11.

manifiestos agresivamente críticos e irónicos, textos combativos que canalizan el repudio del pasado literario inmediato, no sólo con el objeto de implantar una nueva estética sino de participar activamente en el proceso de aceleración histórica, en el dinamismo de la vida urbana y cosmopolita”.¹⁶

Los postulados de la vanguardia fueron: internacionalismo y antitradicionalismo. “Internacionalismo no en la obra misma, sino en la en la extensión ecuménica del espíritu, de ciertas normas. Y por ello —reflejamente— desdén de lo particular, abominación de lo heredado y ritual, tanto en los motivos inspiradores como en su expresión”.¹⁷

La obra de toda vanguardia, en su momento más alto, fue esencialmente poética y teórica. De ahí que la vanguardia esté poblada de versos y manifiestos, y que éstos sean particularmente una forma de prosa más socorrida que la narrativa. El género literario de la época de la vanguardia fue esencialmente la lírica.

Ahora bien, no sólo en los grandes centros culturales de Europa se escucharon los ecos de la vanguardia, también, en casi todos los países latinoamericanos, en varios lugares simultáneamente y sin mayor conexión entre ellos que el llamado “espíritu de la época”. Como ya se ha indicado antes, “Vicente Huidobro marca el nacimiento de una poesía radicalmente distinta en el mundo hispano; con *Espejo de agua* (1916), y especialmente *Ecuatorial* y *Poemas árticos*, publicados en Madrid en 1918, promueve la renovación de la poesía hispana”¹⁸ en ambos continentes.

La vanguardia —como institución literaria— fue un periodo histórico fecundo en escuelas y desfiles de teorías, acordes concentraciones de movimientos y obras. La mayoría tuvieron una orbita temporal limitada, pero el afán de insurrección y anhelo superador de una tradición permanecieron gracias a sus credos, que fueron sus obras teóricas estéticas.

Lo más representativo de la vanguardia, para de la Torre, “está en sus manifiestos, en sus efusiones *yoistas*”.¹⁹ La vanguardia se presentó como un abundante ejercicio de teorización estética, que difícilmente llegó a concretarse en una obra particular. Finalmente el punto central

¹⁶ *Ibid.*, p. 12.

¹⁷ Guillermo de Torre. *Op. cit.*, p. 26.

¹⁸ Hugo J. Verani. *Op. cit.*, p. 11.

¹⁹ *Ibid.*, p. 27.

de la vanguardia fue desligarse de toda pretensión mimética, lo que implicaba la ruptura con el arte anterior, el arte tradicional, basado en la mimesis.²⁰

2.1. La narrativa vanguardista latinoamericana

La narrativa vanguardista latinoamericana (que no está exenta de la dicotomía institución/procedimientos con que definimos la vanguardia histórica latinoamericana) es el nombre que se le ha dado a narraciones ajenas al realismo, al modernismo y al posmodernismo, que aparecieron en revistas, periódicos y libros entre los años veinte y treinta en Hispanoamérica.²¹ Es decir, obras que aparecieron entre los años que Guillermo de Torre y Hugo J. Verani ubican como los años limítrofes de la vanguardia histórica.

La narrativa vanguardista hispanoamericana nació como una expresión contestataria, de ruptura contra el apogeo del regionalismo que produjo la novela de la tierra, de arraigo popular, y contra la formalidad técnica y académica estetizante del modernismo. Al contrario del regionalismo y del modernismo, la vanguardia hispanoamericana privilegiaba el libre ejercicio de la imaginación.²²

El corpus de textos de este periodo fijado por Yanna Hadatti Mora en *Autofagia y narración* intenta delimitar la narrativa de vanguardia, para ello toma en cuenta el aspecto formal de “cuentos y novelas que reflexionan sobre el novelar, que tienen en el centro un debate sobre el arte nuevo como preocupación en personajes pintores o escritores, que incluyen narraciones enmarcadas; pero también la autorreferencia marcando elementos menores, como el símil”.²³

En la ejecución de esta narrativa, mientras que elementos como espacio, tiempo, narrador, personajes y diégesis no permanecen en la memoria del lector, los procedimientos en que interviene la reflexión sobre narrar resultan imborrables y una clave recurrente de sentido en los relatos de vanguardia.

El límite cronológico de la vanguardia hispanoamericana que Hadatti Mora anota en *Autofagia y narración*, es de 1922 a 1935: de la aparición de la “Srta. Etcétera” de Arqueles Vela, a las

²⁰ Más que nada una ruptura con el realismo, de pretensiones altamente miméticas.

²¹ Cfr. Yanna Hadatti Mora. *Op. cit.*, p. 16.

²² Cfr. Hugo J. Verani. *Narrativa vanguardista hispanoamericana*, México, Difusión Cultural UNAM/Ediciones del Equilibrista, 1996, p. 41.

²³ Yanna Hadatti Mora. *Op. cit.*, p. 16.

Tres novelas ejemplares de Vicente Huidobro,²⁴ publicadas, la primera, el 14 de diciembre de 1922 en *El Universal Ilustrado*, en México; la segunda, en Santiago de Chile, por la editorial Zig-Zag en 1935.

Por otra parte, la revisión puntual de esta narrativa, que apareció en revistas y periódicos, “ha permitido determinar que no se trata de narraciones aisladas y excepcionales, sino de ficciones e historias en prosa que comparten un *espíritu de la época* de la vanguardia que asoma por igual en proclamas, poemas, reseñas, editoriales, parodias, ensayos, etc.”²⁵

Esta delimitación fue posterior, pues la narrativa de vanguardia latinoamericana tuvo que esperar setenta años para ser antologada. Las antologías refuerzan el corte temporal que se hace de esta literatura.

La antología de la *Narrativa Vanguardista Hispanoamericana* de Hugo J. Verani y Hugo Achugar (publicada en México, en 1996), considera que el año de arranque de la vanguardia hispanoamericana es el de 1916, fecha en que coinciden la muerte de Rubén Darío, la aparición de los primeros manifiestos creacionistas y la publicación del primer poemario de corte vanguardista hispanoamericano, *Espejo de agua*, de Vicente Huidobro. Sin embargo, asume como posterior el surgimiento de la narrativa homóloga.

Hugo Verani ubica en su antología la emergencia de este corpus narrativo a lo largo de una década; de 1922 a 1932. Para él los años de 1927 y 1928 concentrarían la más abundante e interesante producción hispanoamericana de este periodo, ya que durante esos años se reúnen al menos el 80% de las publicaciones de estos autores:

Macedonio Fernández, Roberto Arlt, Oliverio Girondo, Felisberto Hernández, Pablo Neruda, Vicente Huidobro, Arquelles Vela, Efrén Hernández, Salvador Novo, Gilberto Owen, Julio Garmendia, Pablo Palacio, César Vallejo y Martín Adán; es decir, obras de Argentina, Uruguay, Chile, México, Venezuela, Ecuador y Perú.

La antología *Proceder a sabiendas. Antología de la narrativa de vanguardia española*, de Domingo Ródenas de Moya, delimita el corpus de textos vanguardistas de 1923 a 1936, considera que se trata de parte de lo que se ha llamado una *Edad de plata* de las letras españolas y busca ampliar el espectro de la vanguardia española mucho más allá de la denominada generación del 27, pues la pléyade de autores de la época la rebasa.

²⁴ *Ibid.*, p. 20.

²⁵ *Ibid.*, p. 22

Ródenas antóloga a Dámaso Alonso, Valentín Andrés Álvarez, Max Aub, Francisco Ayala, Mauricio Bacarisse, Corpus Barga, Antonio Botin Polanco, Juan Antonio Cabezas, Juan Chabás, Rosa Chacel, José Díaz Fernández, Gerardo Diego, Antonio Espina, Melchor Fernández Almagro, Federico García Lorca, Ernesto Giménez Caballero, Ramón Gómez de la Serna, Jaime Torres Bodet —residente en Madrid como diplomático en esos años— Benjamín Jarnés, Edgar Neville, Antonio de Obregón, Samuel Ros, Pedro Salinas, Claudio de la Torre, Fernando Vela y Felipe Ximénez de Sandoval.

Ahora bien, la narrativa de vanguardia en Hispanoamérica no se trata de casos esporádicos, sino de un grupo de escritores que fluctúan entre 1922 y 1935. Y, como era natural, esta literatura tuvo en su nacimiento más detractores que seguidores, causó indignación e incomodidad, ya que se le consideraba aséptica, intrascendente y escapista. Incluso César Vallejo, que no estaba de acuerdo con la vanguardia como institución, criticó fuertemente a la literatura de la renovación en *Contra el secreto profesional*, obra en la que reúne algunos textos aparecidos en diversas publicaciones y en donde define su postura frente de la vanguardia.

Por estas razones la narrativa de esta época tuvo que esperar hasta mediados de los setenta, “cuando las condiciones de la recepción de la obra literaria permiten que estos autores puedan ser asimilados y reconocidos como precursores de la narrativa contemporánea, tributaria de los modelos vanguardistas”.²⁶

2.2. Procedimientos formales de la narrativa vanguardista latinoamericana

La narrativa de principios del siglo XX se acercó a la vanguardia de una forma compleja, ya que en ese momento no circulaba —como en el caso de la poesía— por espacios puros y clasificados. Pues en el mismo momento en que el realismo, el naturalismo y el modernismo seguían dando frutos simultáneamente, la narrativa de vanguardia aparecía de un modo velado. Esto lo demuestra el hecho de que las antologías de poesía de vanguardia aparecieran casi inmediatamente en tanto que la narrativa tuvo que esperar algunos años para poder ser clasificada.

²⁶ *Ibid.*, p., 42.

Con respecto a esto Hugo Verani afirma que

en el momento de consolidación crítica y popular de la novela de la tierra, surge una ficción marginal y desestimada en ese entonces que trae un corte radical con los esquemas narrativos habituales, modelos lineales, cerrados y verosímiles, con trama y acción convencionales. Como respuesta al realismo predominante se superpone una narrativa disgresiva, fragmentaria y experimental que disuelve la narratividad y que limita, si no cancela, el carácter representacional de la prosa ficcional. Bien puede hablarse de una estética de lo desarticulado e inconexo, que modela su propio metalenguaje y privilegia lo no dicho. Esta nueva concepción narrativa, proveniente en gran parte de la poesía, desdibuja no sólo los límites genéricos sino que, y ante todo, anula toda relación causa-efecto, correspondencias referenciales y desvaloriza el yo enunciadador como sujeto significativo y productor del texto. O sea, desmantela la referencialidad, la descripción y la explicación usuales y frecuentes, apelando a la complicidad de un lector imaginativo.²⁷

Mientras que la vanguardia latinoamericana involucra los años 1916 a 1935, los límites de la narrativa de la época van de 1922 a 1935, años en que se encuentran diferentes conductas formales de representación narrativa que aparecen en revistas, periódicos y libros, y que para Yana Hadatti son la narrativa vanguardista iberoamericana.

Tal es la noción de narrativa latinoamericana en este trabajo: un corpus de obras que históricamente tienen lugar entre 1922 a 1935, que reflexionan sobre el acto de narrar y que contienen ciertos procedimientos estilísticos a los que llamaremos procedimientos formales de la narrativa vanguardista latinoamericana, como son:

1. La ambigüedad genérica. Esta literatura presenta una poetización de la narrativa, que no tiene que ver solamente con una invasión del lenguaje metafórico y con la disolución de la trama, sino con la verdadera invasión de la primera persona en la historia, lo que, en cierto modo, poetiza la narración y exalta el yo del que narra.

2. Discontinuidad Espacio-Tiempo y Causa-Efecto. Esta ambigüedad genérica entre poema y narración también modifica la organización del relato, el cual no sigue las coordenadas espacio-tiempo o las leyes de causa-efecto tradicionales; es decir, presupone una discontinuidad, que a la vez es un elemento cuestionador de la realidad burguesa o tradicional, que implica una nueva posición del sujeto enunciante: un yo que poetiza la narración no es, para Verani, una

²⁷ Hugo J. Verani. "Avatares de la crítica", en Yana Hadatti Mora. *Autofagia y narración*, Madrid, Iberoamericana/Verveurt, 2003, p. 12.

construcción sólida y consistente, puesto que este yo que narra se vuelve amorfo y fragmentario. Por lo tanto, las coordenadas de espacio-tiempo y de causa-efecto son dislocadas por un “yo” que puede, sobre todo en la lírica, ocultar sus sentimientos pero que se sostiene aún en su conflictividad.

3. Ruptura de los principios lógicos. La sintaxis narrativa de vanguardia se apropia de lo onírico y de lo fragmentario: inconsecuencia, montaje, absurdo, explosión de los principios lógicos.

4. Nueva percepción de la naturaleza y el entorno. La transfiguración narrativa realizada por la escritura de estos autores no se limita a la sintaxis, a la ambigüedad genérica o a la discontinuidad espacio-tiempo y causa-efecto debido a la perspectiva o al punto de vista del yo que narra, sino que también implica, por medio del discurso, la transformación de la vida cotidiana.

Esta transformación se refiere a las innovaciones de la vida cotidiana de principios de siglo, ocasionadas por la alternativa tecnológica. Tal innovación implica una nueva percepción de la naturaleza o del entorno: vida urbana, automóviles, trenes, aviones, la publicidad, el cinematógrafo, etcétera.

5. Ingreso del presente histórico a través del léxico. Las “innovaciones”, “creaciones” y “transgresiones” propias de la vanguardia poética están presentes también en la mayoría de los narradores. Éstos se esfuerzan por hacer ingresar su presente histórico a través de imágenes y procedimientos cinematográficos, eléctricos y mecánicos.

Los autores de vanguardia apuestan al léxico como denotador de una atmósfera “moderna”. El léxico, la mera referencia o la alusión a estas imágenes del presente operan casi como “una suerte de deícticos” que cumplen con la función de establecer un “aquí y ahora”. El léxico implica una “datación” de muchos de los textos narrativos de vanguardia, la cual es una parte consistente y fundamental de la poética y de su estrategia narrativa. También es un modo de incluir universos culturales o discursivos que, por su “cientificismo”, denotan el presente histórico desde donde se escribe.

6. Rompimiento del universo mitológico, grecolatino o europeo. La inclusión de personajes cinematográficos, de personas ajenas a la “alta literatura” y a la “cultura ilustrada” por estos autores implica un rompimiento con el universo mitológico grecolatino o más modernamente europeo, que fuera hegemónico durante el modernismo.

La vanguardia narrativa latinoamericana prefiere para sus textos seres humanos degradados o marginales, los cuales presentan perturbación, extrañeza y absurdo, que dan la impresión de enrarecimiento de la realidad humana. Este es, a la vez, una de las características de la vanguardia que coincide con la literatura fantástica.

7. Conciencia metadiscursiva y metanarrativa. Esta conciencia se debe a una cualidad de la narración que busca ser independiente de la realidad, es una necesidad de marcar los límites entre el arte y la realidad, de la que el texto intenta abandonar toda referencia. De este modo el relato o el poema son autorreferenciales.

8. Ruptura de la ilusión de realidad. La vanguardia atenta contra la ilusión de realidad que buscaba la narrativa anterior y contemporánea, evitar el “efecto de realidad” —que no de verosimilitud— es uno de los rasgos centrales en la narrativa de vanguardia.

De tal modo, evita una convención: el estado de receptividad y credulidad en virtud del cual el receptor acepta la ficción y que constituye la “fe poética”, es sustituida en esta literatura por aquella noción que presupone la condición irreal del relato o “cuento ficticio”.

9. Presentación de la narración como “escritura”. La narración se presenta como un producto de la imaginación o un ejercicio simbólico de ésta, que se sabe y que se quiere como tal. Esta concepción, sin embargo no es privativa de la vanguardia, también los modernistas hispanoamericanos tendían hacia esta actitud en su noción de *écriture artistique*. La diferencia radica en que mientras los modernistas creían en la Literatura y en la Belleza envueltos todavía en una concepción “preciosista”, los vanguardistas afrontan el arte y la escritura como una “metaescritura”. Asumen la escritura como una actitud lúdica que rompe, consciente o inconscientemente, los fundamentos del arte como los habían legado las poéticas anteriores.

10. El espacio y su desrealización. El espacio vanguardista es singular, la ciudad es tomada en cuenta más que el campo o el ambiente rural; aunque, en cierto modo, la vanguardia no destierra lo criollo, lo americano o lo agrario en el sentido de la anécdota o el espacio del relato. En algunos casos ni lo uno ni lo otro, sino el espacio de lo imaginario,²⁸ o de la propia página en blanco donde se registra la palabra es lo que prepondera. Esto puede entenderse como una “desrealización del espacio” en la narrativa de vanguardia. La incorporación del sueño, por otra parte, a la realidad representada opera en el mismo sentido que el establecimiento de un espacio

²⁸ Esta característica puede apreciarse particularmente en el cuento de Felisberto Hernández “Genealogía”, cuyos personajes son una circunferencia y un triángulo, y el espacio en el que se mueven, una línea infinita, más imaginaria que mimética.

inédito, que no tiene relación con el empírico o exterior, más que a través de la metáfora o el símil.

Incluso en casos como en los textos de *Escalas* de Vallejo, en el que el espacio es aparentemente realista (la celda de la penitenciaría), la perspectiva de la primera persona termina por “desrealizar” el espacio, puesto que en la narrativa de vanguardia no está en juego el paisaje, como en la narrativa regionalista, sino el filtro que lo interpreta.

De hecho, *Escalas* de César Vallejo es un caso particular en varios sentidos: es una obra escrita por Vallejo, a la par que *Trilce*, en el periodo de la cárcel. En *Escalas* el referente o el espacio carcelario, que parecería más propio de la narrativa del realismo social, adquiere un estatuto particular pues el espacio es a la vez el de la cárcel pero también el de la imaginación y el de la escritura.

II. Uso del humor para desacralizar lo literario. El humor es utilizado en esta narrativa como un medio para desacralizar lo literario. Contrario al encumbramiento de la Belleza, que era el ideal más alto de la literatura modernista, la vanguardia explota la irreverencia, el desparpajo, la burla y la parodia. Aunque la irreverencia y la subversión de la vanguardia hispanoamericana son menos estruendosos que en Europa como, por ejemplo, en el dadaísmo.

Esto no quiere decir que los vanguardistas hagan del arte una irrisión, sino que en la mayoría de estos autores la literatura sigue siendo objeto de celebración, ya que el prestigio de la literatura apenas sufre con la experiencia vanguardista hispanoamericana (salvo contadas excepciones) un relativo y menor desajuste. La subversión no constituye una anulación o una revolución de los fundamentos estéticos de la literatura, sino que son apenas expresiones de una mutación técnica de la escritura con implicaciones relativas a la visión del mundo.

Las manifestaciones que realmente fueron subversivas ocurrieron no a nivel narrativo sino en las actividades escriturales que algunos vanguardistas realizaron en manifiestos y proclamas.

2.3. Vallejo frente a la vanguardia

La búsqueda de una nueva conciencia estética se inicia temprano en Perú, con Alberto Hidalgo, promotor de la revista *Panopla Lírica*, en 1917, y autor del poema “La poesía nueva: Manifiesto”, en el que exhorta a cantar el dinamismo de la civilización actual. César Vallejo, que publica en 1922 lo que para algunos es la obra más perdurable de la vanguardia latinoamericana, *Trilce*, rechaza la

poesía como producto de una técnica o movimiento estético; esto es, como forma de institución literaria o grupo organizado defensor de ciertos cánones estéticos.

Vallejo no rechaza ni se aleja de los procedimientos formales que presuponen una innovación estética en el terreno literario. En este autor la búsqueda de nuevos mecanismos responde a intenciones más cercanas a la expresión directa de lo humano que a la simple experimentación formal. A lo largo de su obra poética y narrativa este autor expresa su visión del mundo americano, el vacío metafísico y su solidaridad con el dolor humano.

El autor de *Trilce* —libro en el que se lleva a las últimas consecuencias el empeño por liberarse de la tradición modernista— no fue, paradójicamente, propulsor ni promotor de las corrientes de vanguardia. Todo lo contrario: en sus textos de *En contra el secreto profesional* “Vallejo acusa a su generación de impotencia para crear una poesía de auténtica inspiración humana y de plagiar las estéticas europeas, demostrando, así, desconocer la compenetración de su propia poesía con la nueva sensibilidad”.²⁹

Lo que cambia y hace de *Trilce* una verdadera obra de vanguardia es, para Verani,

el tratamiento de la escritura para transmitir su propia percepción del mundo. La desarticulación expresionista del lenguaje, de la sintaxis y de la forma corresponde a una preocupación de la vanguardia, a una voluntad de ruptura, disonancia y distorsión de los modelos literarios establecidos. La construcción audaz no responde en Vallejo a un afán de experimentación formal, como en otras vanguardias, sino a una necesidad de adecuar la palabra a la emoción humana, a su inestable y problemática visión del mundo.³⁰

Vallejo impugna la frivolidad lúdica e intelectual de la vanguardia. La poesía no fue para él un mero juego de ingenio; ni la novedad formal, la finalidad del poema, sino un ejercicio de sensibilidad y expresión.

Sin embargo, no se puede dejar de tener en cuenta que en muchas de las obras de Vallejo existen anomalías gráficas, blancos espaciales, imágenes visuales, lenguaje desarticulado, desviaciones gramaticales, ausencia de puntuación, alteración de la lógica y asociaciones desconcertantes que son rasgos que vinculan la obra vallejana con la poesía que negaba.³¹ Estos

²⁹ Hugo Verani. *Op. Cit.*, p. 31.

³⁰ *Ibid.*, p. 30

³¹ *Cfr.*, *Ibid.*, p.31.

rasgos pueden identificarse en el siguiente fragmento del texto “Poesía nueva” que Vallejo publicó el primero de junio de 1926 en el primer número de la revista *Favorables-París-Poema*:

Poesía nueva ha dado en llamarse a los versos cuyo léxico está formado de las palabras “cinema, motor, caballos de fuerza, avión, radio, jazz-band, telegrafía sin hilos”, y en general, de todas las voces de las ciencias e industrias contemporáneas, no importa que el léxico corresponda o no a una sensibilidad auténticamente nueva. Lo importante son las palabras.

Pero no hay que olvidarse que esto no es poesía nueva, ni antigua, ni nada. Los materiales artísticos que ofrece la vida moderna, han de ser asimilados por el espíritu y convertidos en sensibilidad. El telégrafo sin hilos, por ejemplo, está destinado, más que a hacernos decir “telégrafo sin hilos” a despertar nuevos templos nerviosos, profundas perspicacias sentimentales, ampliando videncias y comprensiones y densificando el amor: la inquietud entonces crece y se exaspera y el soplo de la vida se aviva. Esta es la cultura verdadera que da el progreso; este es su único sentido estético, y no el de llenarnos la boca con palabras flamantes. Muchas veces las voces nuevas pueden faltar. Muchas veces el poema no dice “cinema”, poseyendo, no obstante, la emoción cinematográfica, de manera oscura y tácita pero efectiva y humana. Tal es la verdadera poesía nueva.³²

Aunque Vallejo no fue un promotor de la vanguardia, encontramos que mucha de su producción literaria después de *Trilce* contiene rasgos de ruptura. No obstante su postura personal, Vallejo puede ser considerado como un escritor de vanguardia imbuido en el “espíritu de la época”.

Cualesquiera que fueran sus necesidades expresivas, ya de experimentación formal simplemente, ya de una expresión profunda y humana con un lenguaje nuevo, Vallejo alcanzó un alto grado de innovación formal en *Trilce*, por lo que es considerado un libro de vanguardia.

El hecho es que Vallejo perteneció a un periodo histórico particular, sin por eso pertenecer a ninguna institución o escuela de vanguardia determinada; y mucho de su trabajo creador estableció símbolos particulares vanguardistas, desde una perspectiva de procedimientos formales literarios en Latinoamérica.

Hablar de Vallejo como un autor de vanguardia es hacerlo con respecto a los hábitos formales presentes en su obra, verdaderos momentos de ruptura con el pasado literario anterior; mas no porque asumiera una posición particular frente a la literatura tras las trincheras de una escuela determinada o de un credo estético aparecido en una proclama o en un manifiesto firmado por un grupo de escritores con los mismos ideales estéticos.

³² César Vallejo. *Escritos sobre arte*, Buenos Aires, López Crespo Editor, 1977, p. 11 – 12.

A Vallejo hay que ubicarlo como un vanguardista por gracia de los procedimientos formales que utilizó según las exigencias de su escritura, en un periodo histórico y literario en el que estaba latente en el aire un “espíritu de renovación”, pero no como un vanguardista ligado a una escuela de innovación. Es decir, Vallejo es vanguardista por los procedimientos que utilizó, no por la institución literaria a la que pudiera haber estado adscrito. Fue vanguardista en el ejercicio literario y no por la filiación a determinada institución o escuela de vanguardia.

LA LITERATURA FANTÁSTICA

3. Concepto

La literatura fantástica no puede clasificarse de una manera histórica o como una época de la literatura, debido a un factor concluyente: los procedimientos que le son propios al relato fantástico han aparecido esparcidos aquí y allá, una y otra vez, a lo largo de los diversos periodos literarios que ha marcado la historia del hombre.

Por este mismo hecho, una definición concreta de la narrativa fantástica es de difícil enunciación. Se ha entendido por fantástico todo relato en el que exista una ruptura de lo que comúnmente se conoce como realidad;¹ esta ruptura puede ir desde la irrupción de los aparecidos o apariciones (que, como afirma Adolfo Bioy Casares, pueblan todas las literaturas: están en el *Zendavesta*, en la *Biblia*, en Homero, en las *Mil y una noches*), los viajes en el tiempo, los personajes soñados, las fantasías metafísicas, las metamorfosis, la inmortalidad, hasta circunstancias en donde lo cotidiano se ve fracturado por situaciones físicas o científicas de fácil explicación.²

Ofrecer una definición precisa de este tipo de literatura es una tarea compleja, sin embargo puede muy bien hacerse un inventario de sus diferentes procedimientos formales o literarios y, tomando el más recurrente de éstos, ofrecer una breve precisión de lo fantástico.

El presente capítulo intenta brindar una definición de la literatura fantástica teniendo en cuenta los procedimientos que ésta utiliza, o dicho de otro modo, asumiendo la literariedad que le es propia a este tipo de narraciones.

La literatura fantástica se ha definido como una variedad del ejercicio literario, como un género de la literatura. Y en tanto género literario, dice Michel Lord, “el discurso fantástico pertenece a un *hipogénero* (subgénero) que toma forma, en primer lugar, en los *géneros*, como la novela, el cuento y la novela breve, recurriendo a los procedimientos propios del *hipogénero* narrativo, que es la base de datos de los procedimientos de composición en el campo de la narración. Se trata de un ámbito que lo fantástico comparte con todos los otros hipogéneros narrativos (relatos realistas, históricos, policíacos, de ciencia ficción, etc.)”.³

Según esta opinión, a la literatura fantástica puede encontrársela contenida en cualquiera de los géneros narrativos tradicionales y puede afirmarse, que, según sus características, cierto

¹ Más adelante le dedicamos un breve capítulo al problema de la realidad y su relación con la literatura.

² Cfr. Adolfo Bioy Casares. Prologo a la *Antología de la literatura fantástica*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1971, (Colección Piragua), p. 7-14.

³ Michel Lord, “La organización sintagmática del relato fantástico”, en Risco, Antón, *El relato fantástico. Historia y sistema*, Valladolid, Ediciones Colegio de España, 1998, (Biblioteca Filológica), p. 14.

cuento o novela son de carácter fantástico, pero sólo en virtud de ciertas leyes que los gobiernan y les otorgan una categoría —independientemente al género narrativo que pertenezca— de orden fantástico. Por lo tanto, ¿cuáles son estos procedimientos específicos o diferenciales que hacen que un relato sea de índole fantástica? ¿Cuáles son los procesos narrativos por los que un cuento o novela pueden llamarse fantásticos?

Las respuestas para estas interrogantes no siempre son satisfactorias y al tratar de proporcionarlas pareciera que se camina sobre arenas movedizas. Apenas se pone el pie en un sito aparentemente firme, el paso se vuelve inseguro y peligroso. Y se escapa la definición de lo fantástico. No obstante, hay quienes han dado cierta ventaja a la cuestión. Charles Nodier en su reflexión de 1830, titulada “Sobre lo fantástico en literatura”, pudo —sin preocuparse por delimitar realmente su objeto de estudio— realizar un catálogo de temas no siempre fantásticos, en el sentido propio de la palabra. Por ejemplo, clasifica sin más consideración todo hecho sobrenatural registrado en los mitos griegos y en los relatos bíblicos como lo que él llama “Lo fantástico religioso”.

Incluso la ciencia de Dios se apoya en el mundo fantástico [...] ¿Quién no recuerda en una primera panorámica, los amores tan misteriosos de los Ángeles, apenas nombrados en la escritura, con las hijas de los hombres; la evocación de la sombra de Samuel por la vieja pitonisa de Endor; aquella otra visión, sin forma ni nombre, que apenas se manifestaba como un vapor confuso, y cuya voz se asemeja a un débil soplo; esa mano gigantesca y amenazante que escribió una profecía de muerte, en medio de festines, en las paredes del palacio de Baltasar; y sobre todo aquella incomparable epopeya del Apocalipsis, concepción grave, terrible, abrumadora tanto para el alma como para el individuo, que supone el juicio final de las razas humanas, y que fue entregada a las iglesias nacientes por una genial previsión que parece haberse anticipado al futuro, inspirándose en la experiencia de la eternidad.⁴

Es evidente que no todas estas aseveraciones pueden entrar en un marco puramente fantástico, es más, el criterio utilizado parece ser solamente el de la ruptura de la realidad del mundo positivo. No obstante, esta ruptura tiene una aparente justificación: el adorno hiperbólico de la imaginación primitiva, puramente poética, cuyo objetivo es presentar bajo un aspecto divino las seducciones del mundo conocido y cotidiano.

⁴ Charles Nodier. “Sobre lo fantástico en literatura”, en su libro *Cuentos visionarios*, Madrid, Siruela, 1989, p.448.

Si bien es verdad que Charles Nodier inició la reflexión sobre el problema, fue Tzvetan Todorov quien lo consideró desde su literariedad. Éste concluye que lo fantástico se caracteriza por la percepción ambigua de un hecho aparentemente sobrenatural. Frente a este suceso el narrador, los personajes y el lector son incapaces de discernir si representa una ruptura de las leyes del mundo objetivo o si pueden explicarse mediante la razón. Optar por lo primero implicaría lo maravilloso, género vecino de lo fantástico, hacerlo por lo segundo, involucraría lo extraño. Mas la incertidumbre, la vacilación entre una y otra explicación, nos arrastra entonces al ámbito de lo fantástico puro.⁵

Para Todorov uno de los procedimientos más importantes y el primer momento o condición de la literatura fantástica es la vacilación que experimenta un personaje o lector implícito ante un acontecimiento que rompe con las leyes de la realidad percibida.

Otras definiciones de lo fantástico, algunas citadas en la *Introducción a la literatura fantástica* del mismo Todorov, coinciden con esta condición o primer momento que exige el relato fantástico: la vacilación.

Para Michel Lord “la organización de la materia (fantástica), es decir, el choque de las dos formas de contenido, una real y otra irreal, se ve respondida como un eco en la organización de la forma, el relato fantástico está casi siempre formalizado, normalizado, sea concientemente o no, según reglas”⁶ que se agrupan en un cierto tipo de contenido: lo extraño.

Por otra parte, según cita Todorov en su estudio, distintas definiciones de lo fantástico, coinciden en un punto: la ruptura de la realidad.

Para Castex, anota Todorov, “lo fantástico se caracteriza por una intrusión brutal del misterio en el marco de la vida real”.⁷ Para Louis Vax “el relato fantástico nos presenta por lo general a hombres que, como nosotros, habitan el mundo real pero de pronto, se encuentran ante lo inexplicable”.⁸ Roger Caillois afirma que “todo lo fantástico es una ruptura del orden reconocido, una irrupción de lo inadmisibile en el seno de la inalterable legalidad cotidiana”.⁹

Como puede verse, todas las definiciones anteriores de lo fantástico, tanto la de Michel Lord y la de Todorov, como las citadas por este último, enseñan, desde una perspectiva de

⁵ Cfr. Tzvetan Todorov. *Introducción a la literatura fantástica*, México, Ediciones Coyoacán, 1994, (Diálogo Abierto, 16), p. 24.

⁶ Michel Lord. *Op. Cit.*, p. 15.

⁷ T. Todorov. *Op Cit.*, p. 25.

⁸ *Idem.*

⁹ *Idem.*

contenidos, el hecho de que la primera condición para la literatura fantástica es poner en tela de juicio a la realidad que se ve abruptamente irrumpida o fracturada.

Aunque inexacto, tal vez, Nodier tiene el mérito de ser un pionero en el asunto y preparar el camino que posteriormente seguirán investigaciones como las de Irene Bresiere, Tzvetan Todorov, Michel Lord, Roger Caillois, Louis Vax, en Europa, y en México y Latinoamérica Oscar Hahn y Ana María Morales.

Ésta última ha logrado, según parece, delimitar de manera más restrictiva la noción de fantástico ya que sugiere que un

Texto fantástico es aquel que, habiendo construido el mundo intratextual cotidiano como representación mimética de una realidad extratextual, presenta fenómenos que violan el código de funcionamiento de realidad que sería esperable y aceptado como cotidiano y fehaciente. La aparición de este fenómeno anómalo (según las reglas establecidas como operativas de la realidad al interior del texto) provoca una reacción representada (sorpresa por parte de un personaje o lector implícito, incredulidad, versiones divergentes entre narrador o personajes, etcétera) que constituye la constatación de que lo que sucedió se rige con un código de funcionamiento de realidad diferente o alternativo al del texto.¹⁰

De tal modo, podemos afirmar, que la literatura fantástica requiere de un tipo específico de formalización y de un tipo específico de contenido: lo sobrenatural o lo extraño, que fractura a la realidad. Siendo ésta la primera condición de la literatura fantástica, tal y como lo afirman muchos autores, es entonces la realidad misma la que desencadena la vacilación, aludida por Todorov, frente a un acontecimiento sobrenatural en la literatura fantástica.

3.1. La ruptura de la realidad en la literatura fantástica

La fractura de la realidad que presupone la literatura fantástica es percibida de un modo determinado por el personaje o por el lector. No basta con que la realidad sea alterada por un hecho sobrenatural en un relato para que este sea fantástico, es necesario que el personaje dude,

¹⁰ Ana María Morales, "El cuento fantástico en México", en Julio Ortega, *Nuestras Américas*, crítica intercultural del nuevo siglo, México, FCE. (en prensa).

que vacile ante una posible explicación de dicho acontecimiento. Según la explicación alcanzada, se llegará a los terrenos de lo maravilloso, lo extraño o lo fantástico.¹¹

Los personajes de lo fantástico, en tanto que dudan, se encuentran frente a una dicotomía poco conciliadora; es decir, los personajes —y el mismo lector— de un relato fantástico se ven atrapados en una relación, no sólo yuxtapuesta sino contradictoria: racionalista y metafísica a la vez.

Dicho de otro modo, se ven atrapados en un universo realista y ficcional, un mundo simultáneo en el que conviven —y no del todo pacíficamente— elementos altamente mimético–referenciales con otros de carácter ficcional–no referenciales.

De esta relación de choque surge la vacilación en la que se ven envueltos los personajes del relato fantástico. Si fuera de otro modo (si simplemente el personaje aceptara, conciliara o pacificara esta relación) la literatura fantástica no podría crear esta duda —esta crisis de sentido que apuntara hacia lo real o lo sobrenatural de los acontecimientos— y nos encontraríamos ante la simple inverosimilitud, o en los terrenos del realismo mágico o de lo maravilloso, en donde la ruptura de la realidad nunca está puesta en tela de juicio y es, más bien, asumida como tal, sin que los personajes tengan ninguna duda por lo maravilloso, lo extraño o imaginario de los sucesos.

De la manera —pacífica o agresiva— en que se vea rota la realidad en un relato, cualquiera que este sea, será que cumpla con las tres condiciones que Todorov observa para la literatura fantástica.

Primera condición: el modo en que el personaje dé el salto del universo mimético de la obra al universo no mimético, el texto obligará al lector, en primer lugar, a ver “el mundo de los personajes como un mundo de personajes reales y a vacilar entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los acontecimientos evocados”.¹²

Segunda condición: según sea el modo de esta ruptura, la “vacilación puede ser sentida por un personaje, de tal modo, que el papel del lector está, por decirlo así, confiado a un personaje y, al mismo tiempo, la vacilación representada, se convierte en uno de los temas de la obra; en el caso de una lectura ingenua, el lector real se identificará con el personaje”¹³ y podrá sentir, junto con el protagonista, la vacilación de éste.

¹¹ Cfr, Tzvetan Todorov. *Ob. Cit.* Capítulo I.

¹² Tzvetan Todorov. *Ob. Cit.*, p. 30.

¹³ *Idem.*

Tercera condición: según como sea esta ruptura, el lector adoptará determinada actitud frente al texto fantástico, si ha optado, consciente o inconscientemente, de que éste lo es: “deberá rechazar tanto la interpretación alegórica como la interpretación «poética»”¹⁴ de la obra, y entenderá como literales todos los acontecimientos que en ella se narren.

Estas tres exigencias —que no tienen el mismo valor, puesto que las dos primeras, acota Todorov, constituyen el género, la tercera puede o no cumplirse— son la consecuencia del modo en que el relato presente —de manera asumida o en conflicto— la ruptura de la realidad.

La literatura fantástica lo es sólo en virtud de su contenido sobrenatural, que debe estar formalizado de un modo particular para que cumpla con las tres condiciones de lo fantástico observadas por Todorov y de este modo sea realmente un relato fantástico.

3.1.1. Literatura y realidad

Antes de advertir los contenidos formales de lo fantástico, es necesario saber cuál es la relación entre el texto literario y la realidad, analizar cómo es que esta variedad de la literatura entra en relación con aquella y cómo es que se ve irrumpida por los hechos sobrenaturales.

Alfonso Reyes opina que la literatura se ocupa de un “suceder imaginario”,¹⁵ integrado por los elementos de la realidad, único material de que dispone la creación literaria, en tanto que al inventar imita a la realidad, pero organizada en una nueva estructura, que se añade a las ya existentes.

Roland Barthes, por otra parte, entiende que toda literatura —fantástica o no— es puramente realista, según afirma en la *Lección inaugural*, puesto que “la literatura toma a su cargo muchos saberes”:¹⁶ históricos, geográficos, sociales, técnicos, botánicos, antropológicos, etcétera; todas las ciencias están presentes en ella: la literatura pasa de la naturaleza a la cultura.

No importa la escuela o el nombre de ésta, toda literatura “es absoluta y categóricamente realista: ella es la realidad, o sea, el resplandor mismo de lo real”.¹⁷ O, dicho de otro modo, hace girar los saberes de la realidad, puesto que no fija ninguno. El saber o los saberes que ella toca

¹⁴ *Idem.*

¹⁵ *Cfr.*, Alfonso Reyes. “Apolo o de la literatura”, en *La experiencia literaria*, Barcelona, Bruguera, (Textos, 6), p. 85.

¹⁶ *Cfr.* Roland Barthes. *El placer del texto y Lección inaugural*, México, Siglo XXI, 2000. 124.

¹⁷ *Idem.*

jamás son completos ni finales. La literatura no sabe algo, sólo sabe de *algo*, les sabe mucho a los hombres.¹⁸

Si la literatura es un suceder imaginario, integrado por la realidad, como dice Reyes, y en ella podemos encontrar muchos saberes, aunque ninguno final ni completo, como cree Barthes, puede decirse entonces que la literatura —ya sea imaginaria o altamente mimética— no es otra cosa que un solo discurso imaginario de todo a todo. Éste, además, añade una nueva estructura, probable o improbable, a las ya existentes, trastocando así a la realidad desde sí mismo.

Las relaciones entre literatura y realidad aparecen ya desde los antiguos con el concepto de *mimesis*, cuya noción aristotélica lo refiere a la representación de las acciones humanas, según verosimilitud o necesidad (*Poética* 1451 a).

Para Aristóteles el poeta es un imitador de las acciones humanas, por medio de la representación dramática o del lenguaje de la narración. Sin embargo, la función del poeta no es reproducir fielmente la realidad (tarea que compete al científico o al historiador) sino imitar lo que verosímilmente puede suceder. La representación de la realidad es, para este pensador griego, una apariencia o ilusión de realidad, percibida por el espectador o el lector.

La noción de *mimesis* fue trasladándose con este sentido de época en época hasta la segunda mitad del siglo XVIII. A partir del *Sturm und Drang* y del Romanticismo el principio de imitación o representación fue sustituido por el de *creación*. Con el principio de creación los románticos apuntan a que el poeta inventa la realidad, la crea con los materiales que le ofrece ella misma, pero no la imita.

Según estas nociones se puede concluir que la literatura utiliza la realidad, ya imitándola, ya representándola, para la creación artística, que es un objeto nuevo en la realidad, una estructura que se añade a otras ya existentes.

En cuanto a la literatura fantástica (de hecho, de toda literatura) podemos decir que es una estructura literaria que se ocupa de múltiples saberes, pero en un suceder no mimético, sino imaginario; que se apoya en la realidad para su creación y que esboza a esta misma desde cierta perspectiva: desde un paradigma de realidad impuesto en la estructura misma del discurso fantástico.

Toda obra literaria es, para Aristóteles, una apariencia o ilusión de lo real; para los Románticos, la invención de una realidad, creada con elementos que ella misma ofrece al poeta;

¹⁸ *Idem.*

Reyes vio en el ejercicio literario, en cada una de sus ejecuciones particulares de este ejercicio, un suceder ficticio y Barthes un concurso de saberes humanos, integrados por los elementos de la realidad. Ninguno ve en la literatura la realidad misma, sino otra cosa diferente a ésta.

3.1.2. La realidad como tendencia artística y como percepción

Teniendo en cuenta que toda literatura es una estructura, que la del relato fantástico rompe con la realidad mimética de un suceder imaginario implícito en el mismo texto y que su definición se basa en yuxtaponer no sin cierto conflicto lo mimético con lo ficcional, se debe tener en cuenta también el criterio de quien recibe la obra y lo que para él es considerado como realista o meramente ficticio. La manera de recibir la obra sería también un modo de crear lo fantástico en un texto determinado.

El realismo, para Roman Jakobson, “es una corriente artística que se ha propuesto como finalidad reproducir la realidad lo más fielmente posible y que aspira al máximo de verosimilitud. [...] declaramos realistas las obras que nos parecen verosímiles”.¹⁹

Según la afirmación de Jakobson dimanan varias definiciones de realismo. Aquí sólo esbozaremos tres. La primera, que apunta hacia una aspiración, hacia una tendencia. Así, se llamará realista una obra propuesta como verosímil por el autor. La segunda, apunta a que será realista una obra que es percibida como verosímil por quien la juzga, (la impresión del lector es el criterio decisivo). La tercera, llama realista a la suma de los rasgos característicos de una escuela artística del siglo XIX, que vio en la fidelidad de la realidad el principio fundamental de su programa estético.

Ahora bien, hemos dicho que la representación artística debe realizarse según la verosimilitud, como quería Aristóteles, o según la necesidad que la obra exija. Este punto de vista presupone dos visiones: la del poeta y la de quien recibe la obra.

Puede hablarse de dos momentos de la obra literaria: la creación y la recepción. Es decir, el autor y lector tienen la posibilidad de juzgar por realista lo que para ellos sea cercano a su cultura y su tradición, o a sus cánones estéticos vigentes o ya clásicos. La realidad de la obra está basada en los criterios culturales de una cosmogonía o una sociedad dada.

¹⁹ Roman Jakobson. “Sobre el realismo artístico”, en Tzvetan Todorov. *La literatura de los formalistas rusos*, México Siglo XXI, 1978, p. 71.

“El realismo en el arte presupone una convención, una tradición, la cual determina la percepción”.²⁰ Tanto el autor como el lector son dos momentos distintos de una percepción de cierta obra; el momento de la creación y el momento de la lectura.

La literatura fantástica estaría relacionada directamente con la apreciación del lector, que decide si lo que lee es real o no. Este género de literatura tiene formas de acercamiento a la realidad, en la cual muchas veces su ruptura —lo sobrenatural, lo fantástico— no es otra cosa que la yuxtaposición de dos cosmogonías distintas en una misma estructura.

La literatura fantástica tiene su propia categoría de lo real, en el que dos sistemas distintos de mundo se yuxtaponen y entran en conflicto en una misma estructura literaria, la cual requiere de estos sistemas o cosmovisiones para crear el hecho sobrenatural o la ruptura de lo real.

De este modo, la ruptura de lo real sería más que nada una ilegalidad cometida por uno de los dos sistemas de mundo que están en juego dentro de la estructura fantástica. Uno de los dos sistemas romperá —por ser ambos distintos en los estatutos que los gobiernan— las leyes del otro de un modo no poco violento, y dará la noción de ruptura de lo real en el relato, cuando lo que en verdad sucede es una yuxtaposición de sistemas distintos de mundo que no son del todo conciliables.

3.2. La categoría de lo real en la literatura fantástica

Se sabe ahora que la literatura extrae de la naturaleza su material de creación y lo organiza en un suceder imaginario y que el escritor nunca narra exactamente la realidad sino que la trasfigura con elementos miméticos, que nunca son idénticos de ninguna manera a ésta. De tal modo, tenemos la realidad tal como la conocemos y la realidad literaria.

La obra literaria es una estructura, un sistema que organiza sus partes en el interior de un todo, por una disposición que las interrelaciona y las hace mutuamente solidarias.

Por esta razón, toda literatura —fantástica o no— es una estructura de la realidad que convive con otras y que, de ninguna manera, está en lugar de ellas. La literatura es un ser

²⁰ *Ibid.*, p. 74.

autónomo, independiente de la realidad, por que también ella misma es la realidad. Pues, como afirma Todorov, “la literatura existe por las palabras”.²¹

Entonces, ¿qué realidad es la que rompe la literatura fantástica? Rompe con la que ha propuesto en la obra, según unos elementos miméticos que contiene y que la representan; no con la realidad misma, rompe con un paradigma textual que la representa dentro del relato. Es decir, la literatura es un sistema de elementos miméticos que el lector reconoce o no como realistas. Mientras más miméticos sean estos elementos, la literatura es tenida —por el autor o el receptor— como más realista. Es por ello que la literatura fantástica es, en virtud de la vacilación producida, una evaluación entre lo real y lo irreal. O entre lo legal o ilegal que presuponga un hecho narrativo en cierto paradigma de realidad. En otras palabras, la literatura fantástica ofrece una evaluación de los elementos miméticos contenidos en contra de los elementos imaginarios de la obra, lo cual crea la vacilación.

Por lo que, “si algunos acontecimientos se dan como imaginarios, niegan con ello la naturaleza imaginaria de todo el libro. Si tal o cual oposición no es más que el producto de una imaginación sobreexcitada, es porque todo lo que lo rodea pertenece a lo real”,²² afirma Todorov.

Todo relato fantástico implica la crisis de lo real (o de elementos puramente miméticos) que desemboca en lo sobrenatural (o en los elementos no miméticos) en la obra. Es por esta razón que “lejos de ser un elogio de lo imaginario, la literatura fantástica presenta la mayor parte del texto como perteneciente a lo real, o, con mayor exactitud, como provocado por él”.²³

Cada obra literaria tiene su propio paradigma de realidad y dentro del discurso —de una estructura particular— las reglas que lo rigen pertenecen a un mundo completamente independiente del que conocemos fuera de la literatura. Cada relato, cada novela, funciona con unas leyes de mundo que le son muy propias, que para ellos son reales y aplicables a ese mundo. Es decir, en el mundo de la Odisea los cíclopes existen sin ninguna duda de ello ni descompensación en el universo no literario.

Toda obra literaria tiene su paradigma de realidad y su propuesta de mundo, que presenta leyes e irregularidades y, por lo tanto, también ilegalidades que el mismo relato propone. Tal es el ejercicio fantástico: la ruptura de la realidad en un determinado sistema de mundo, cuyas leyes

²¹ Tzvetan Todorov. *Ob. Cit.*, p. 132.

²² *ibid.*, p. 133

²³ *Idem.*

dicen que unas u otras acciones determinadas son ilegales o no dentro de su sistema de mundo, dentro de una estructura determinada.

3.3. Contenidos formales del relato fantástico

La unidad estructural de la obra fantástica consta, para Tzvetan Todorov, de tres elementos: a) el enunciado, b) la enunciación y c) el aspecto sintáctico.

a) El enunciado. El rasgo del *enunciado* se refiere a un “determinado empleo del discurso figurado. Lo sobrenatural nace a menudo del hecho de que el sentido figurado es tomado literalmente”.²⁴ En realidad las figuras retóricas están ligadas a lo fantástico de diversas maneras, por ejemplo:

1. La *exageración* lleva a lo sobrenatural, en tanto que las acciones van creciendo de tal manera que después de tanto nos parecen sobrenaturales;
2. Cuando se vuelve efectivo el sentido “recto” de una expresión “figurada”;
3. La aparición del elemento fantástico está precedida por una serie de comparaciones, de expresiones figuradas o simplemente idiomáticas, muy frecuentes en el lenguaje común, pero que, tomadas literalmente designan un acontecimiento sobrenatural. Además, toda expresión figurada está introducida por una fórmula modalizante: “se diría”, “se hubiera dicho”, “como si”, etcétera.

Estos contenidos formales no son un rasgo del estilo individual de un solo escritor, sino que son una propiedad ligada a la estructura del género fantástico, el cual si, “utiliza constantemente figuras retóricas es porque encuentra en ellas su origen. Lo sobrenatural nace del lenguaje. Sólo el lenguaje permite concebir lo que siempre está ausente: lo sobrenatural. Éste se convierte, como las figuras retóricas, en un símbolo del lenguaje, y la figura es [...] la forma más pura de la literalidad”.²⁵

b) La enunciación, o más exactamente el problema del narrador. En las historias fantásticas el narrador generalmente habla en primera persona. Esto es por que el discurso del yo-narrador no debe ser sometido a la prueba de verdad (las frases del texto literario no satisfacen esta prueba, en cambio tienen una exigencia de validez o de coherencia interna), pero en tanto personaje puede mentir.

²⁴ *Ibid.*, p. 64.

²⁵ *Ibid.*, p. 68.

El narrador representado conviene a lo fantástico, pues el personaje puede mentir, y el narrador no representado presupone el hecho maravilloso, pues no existe motivo para dudar de sus palabras, pero lo fantástico exige la duda.

Por otra parte, la primera persona relatante es la que con mayor facilidad permite la identificación del lector con el personaje, gracias simplemente al pronombre “yo”.

El narrador regularmente es un hombre medio, en el que casi todo lector puede reconocerse. Ésta, afirma Todorov “es la forma más directa de penetrar en el universo fantástico”²⁶, y aún más si los acontecimientos sobrenaturales son relatados por alguien que es, a la vez, protagonista y narrador.

c) El aspecto sintáctico. En cuanto al *aspecto sintáctico* o de la composición, desde el comienzo de la historia, diferentes detalles nos preparan para cierto acontecimiento; y desde el punto de vista del género fantástico, esos detalles forman una perfecta *gradación*. No obstante, no todos los relatos fantásticos la implican.

Este gradación involucra en el relato fantástico numerosas indicaciones relativas al papel que habrá de desempeñar el lector; esta propiedad depende también del proceso de enunciación tal y como lo presenta el texto.

Otro constituyente de la composición es su temporalidad: el relato fantástico, que marca fuertemente el proceso de enunciación, pone, a la vez, el acento en el tiempo de la lectura.

El tiempo ha de ser irreversible por convención: leer desde el principio hasta el fin, puesto que se debe seguir, a lo largo de la lectura, paso a paso el proceso de identificación del lector con el personaje, lo cual es una condición de lo fantástico.

Esto es porque la primera y la segunda lectura de un cuento fantástico provocan reacciones diferentes; en la segunda lectura la identificación ya no es posible. La lectura se convierte en metalectura: el lector ahora va señalando los procedimientos de lo fantástico en lugar de dejarse envolver por sus hechizos.

Con respecto a estos procedimientos del relato fantástico puede decirse que, si no todos aparecen en un solo relato clasificado como tal, sí por lo menos dos de ellos, pues son estos los que ofrecen su carácter fantástico. Ahora bien, en el caso de los cuentos de *Escalas*, presuponemos que estos contenidos formales o de literariedad se encuentran en esta obra de Vallejo, pero no en estado puro ni estrictamente diferenciados, pues, como ya se mencionó antes estos cuentos fueron

²⁶ *Ibid.*, p. 71.

escritos en una época en que el “espíritu de rebeldía” de la vanguardia se encontraba latente en el momento histórico de la redacción de los mismos. Por lo tanto, puede pensarse que en estos cuentos se encuentran mezclados tanto los procedimientos formales de lo fantástico como los de vanguardia.

3.4. César Vallejo frente al relato fantástico

En lo que toca al autor de *Escalas*, en cuanto a sus nexos con el relato fantástico, podemos identificar en un primer momento esta relación desde una perspectiva biobibliográfica. Basta con recordar que Vallejo se encontró inmerso en una época de transición entre el modernismo y la vanguardia histórica (paso del siglo XIX al XX) y que en su primer libro de poemas, *Los heraldos negros* (impreso en 1918), se encuentran versos cuyo cuño modernista es innegable.

Ahora bien, si pensamos que la corriente modernista buscó, además de muchos otros contenidos, lo sobrenatural como materia de lo literario, podemos conjeturar que el poeta peruano pudo muy bien encontrar en esta característica de la escuela de Rubén Darío el gusto por lo sobrenatural y lo maravilloso.

Sin embargo, es posible que lo fantástico haya sido retomado por Vallejo desde las fuentes del romanticismo europeo. No olvidemos que el peruano se graduó de bachiller en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Trujillo en 1915 con una tesis sobre el *Romanticismo en la poesía castellana*. Es presumible que los elementos sobrenaturales que planteaba esta corriente tuvieran mayor influencia en el poeta.

Esto es verificable a partir de los mismos cuentos de *Escalas*, pues si pensamos en los contenidos sobrenaturales de los textos encontraremos procedimientos cargados de deudas con Edgar Allan Poe y quizás Hoffman, y en el caso del cuento titulado “Mirtho”, donde Vallejo trata el tema del doble, una evidente deuda con el relato de R. L. Stevenson *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*.

Al parecer las diversas rupturas de la realidad que encontramos en los cuentos de *Escalas* coinciden con un criterio procedimental más cercano al romanticismo que al modernismo latinoamericano, en donde la ruptura de la realidad implicaba seres mitológicos o maravillosos que obedecen al preciosismo propio de la corriente y no como en el caso de *Escalas*: seres

normales, en ocasiones lindando en lo grotesco, que de pronto se encuentran en una fisura de la realidad y lo sobrenatural.

Ahora bien, si es imposible precisar históricamente en dónde pudo Vallejo haber abrevado la literatura fantástica, basta con hacer, en un segundo momento, un breve repaso a los temas de los cuentos de la segunda sección de *Escalas*, “Coro de vientos”, para encontrar en éstos ciertos paralelismos con los relatos de los autores más representativos de la escuela romántica y con los procedimientos fantásticos por ellos utilizados.

Por ejemplo, en los cuentos “Más allá de la vida y la muerte” y “Mirtho” encontramos, en el primero, el tema del intercambio de destinos entre un hijo y su madre, y en el segundo, como ya antes se ha expresado, el tema del desdoblamiento o el doble.

En el primer cuento la madre del personaje principal, que está muerta, suplanta al hijo y él es ahora quien se encuentra muerto. Este hecho, además de implicar la ruptura de la realidad tiene más de una analogía con *El Golem* de Gustav Meyrink en donde el personaje sufre un intercambio de destinos al ponerse el sombrero de otra persona. En el segundo cuento, la relación con la novela de Stevenson es evidente. En ella, el Dr Jeckyll a fuerza de dejar libre paso a su doble, Mr Hyde acaba por tener plena posesión de él. Los demás relatos de Vallejo están poblados, en su mayoría, por apariciones espectrales o por angustias psicopatológicas sufridas por algún personaje.

De este modo, se puede afirmar que los elementos fantásticos que presumiblemente se encuentran en *Escalas* fueron tomados del romanticismo más que del modernismo. Si bien en la obra de Vallejo pueden encontrarse influencias de ambas corrientes, los procedimientos fantásticos que en los cuentos de este autor se localizan son de una índole más cercana al Romanticismo que al programa estético del nicaragüense Rubén Darío.

ESCALAS DE CÉSAR VALLEJO

4. Presentación de *Escalas*

Escalas apareció el 15 de marzo de 1923, publicado por los Talleres Tipográficos de la Penitenciaría, en Lima. La obra, firmada por César A. Vallejo, está compuesta de dos partes: 1) “Cuneiformes”, que contiene los textos titulados “Muro noroeste”, “Muro antártico”, “Muro este”, “Muro dobleancho”, “Alféizar” y “Muro occidental”; y 2) “Coro de vientos”, que contiene los textos “Más allá de la vida y la muerte”, “Liberación”, “El unigénito”, “Los Caynas”, “Mirtho” y “Cera”.

“Cuneiformes” reúne seis textos breves, de carácter más o menos autobiográfico, que tratan sobre la experiencia de su autor en la cárcel de Trujillo.¹ El tema de éstos es el de la prisión o el encierro. “Coro de vientos” presenta seis cuentos,² en donde lo extraño y sobrenatural afloran con frecuencia. Todo el conjunto de la obra lo inicia un epígrafe del poeta y ensayista peruano Antenor Orrego que dice: “Primero el pensamiento, después la razón”. Antenor Orrego había ya, en 1922, prologado la primera edición de *Trilce*.

Muchas ediciones de *Escalas* han utilizado la nomenclatura: *Escalas Melografiadas* para referirse a esta obra de Vallejo. Sin embargo, el verdadero título es el de *Escalas*. El neologismo que utiliza Vallejo, “melografiadas”, equivale a decir “escritas”, “elaboradas” o “realizadas” por César A. Vallejo.

Gracias a este neologismo, Ricardo González Vigil interpreta que “Vallejo quiere aprovechar el doble significado de “escalas”, el de escalera de mano para escapar de los muros de la prisión, y el de la escala musical, aquí de seis notas o textos que anhelan la séptima nota, seguidos de una sección denominada “Coro de vientos”, para reforzar la connotación musical [por otra parte], “Cuneiformes” sugiere una escritura en forma de clavos o de cuñas, cual marcas hechas en los muros carcelarios, o cual clavos que torturan al recluso; igualmente juega con que las notas musicales en la melografía o escritura en pentagramas se asemejan visualmente a las cuñas de la escritura cuneiforme”.³

¹ Al parecer fue a lo largo del periodo carcelario (de noviembre de 1920 a febrero de 1921) que Vallejo escribió los seis textos de “Cuneiformes”.

² Los cuentos de la segunda parte, “Coro de vientos”, fueron escritos por Vallejo durante 1921.

³ Ricardo González Vigil. *César Vallejo. Novelas y cuentos completos*. Perú, PetroPerú/Ediciones Copé, 1998, p. 10.

4.1. Dos versiones de *Escalas*

Los textos de *Escalas* —a los que se habían incorporado prosas posteriores del autor— constituyeron el corpus de los libros *Obras completas* de Vallejo, editorial LAIA, Barcelona, en 1976, y del libro *Cuentos completos* de César Vallejo, edición de La Nave de los Locos, de 1979 y 1981, en México.

En estas publicaciones se presentan los textos de *Escalas* —aunque en distinto orden a los de la primera impresión— tal y como aparecieron en 1923. Lo que permitía suponer que eran definitivos.

Sin embargo, una nueva versión corregida de la obra fue descubierta por Claude Couffon en el año de 1993 e impresa en la ciudad de Arequipa por la Universidad Nacional de San Agustín, en 1994. Esta publicación reproduce la primera edición de *Escalas*; ofrece la nueva versión corregida por Vallejo y brinda una edición facsimilar del ejemplar de *Escalas* en el que el autor hizo las correcciones manuscritas.⁴

De esta nueva versión no se tienen noticias de cuándo Vallejo pudo hacer las correcciones; lo más probable es que haya sido durante su estadía en Europa cuando, incitado por la reedición de 1930 de *Trilce*, en Madrid, proyectara una nueva reedición de *Escalas*. Esto no pasa de ser una conjetura. No obstante, sí se tiene noticia de cómo se consiguió el ejemplar corregido.

Cuenta Claude Couffon en el prólogo a su edición de *Escalas* que la obra fue descubierta gracias a la clasificación que de los papeles y libros de Roland–Simon realizó Alice Gazcar.

“Alice Gazcar —afirma Couffon—, ha permitido descubrir un ejemplar de la primera edición de *Escalas Melografiadas*,⁵ doblemente precioso: por su origen y por la infinidad de correcciones manuscritas efectuadas por el mismo Vallejo”.⁶

Al parecer, el ejemplar perteneció primero al padre de César Vallejo, quien lo mandó encuadernar en la Librería Imprenta Gil, en Lima, con el título de la obra impreso en lomo del

⁴ La edición de Ricardo González Vigil, *Novelas y cuentos completos* de César Vallejo, que es la fuente primaria de esta investigación, contiene tanto la primera edición de *Escalas* como la corregida, mas no la facsimilar de Couffon.

⁵ Aquí Claude Couffon utiliza la nomenclatura que muchas otras ediciones han utilizado: *Escalas Melografiadas*. Sin embargo, el verdadero título es el de *Escalas*.

⁶ *Escalas Melografiadas*, ed. de Claude Couffon, Arequipa, Universidad Nacional de San Agustín, 1994, p. 12.

libro. Certifica Couffon que en él están las iniciales grabadas: F. de P. V. (Francisco de Paula Vallejo). Además que lleva una dedicatoria manuscrita: “Para mi padre, César”.

Muerto el padre del autor en 1924, Vallejo —conjetura Couffon— debió recuperar el ejemplar, dado que la portadilla y algunas páginas interiores llevan el sello CÉSAR VALLEJO en tinta azul. Algunos libros personales de Vallejo que aún se poseen demuestran que así le gustaba sellar sus ejemplares.

El ejemplar de Vallejo pudo haber llegado a manos de Rollan-Simon durante la Guerra Civil Española, cuando éste trabó amistad con escritores latinoamericanos y partidarios de la Republica, tales como Rafael Alberti, José Bergamín, Pablo Neruda y Max Aub.

Escribe Couffon: “es probable que Rolland-Simon le pidiera a Vallejo un ejemplar de *Escalas Melografiadas* con la intención de traducir todo el libro o algunos de los textos [...] Vallejo le prestaría el único ejemplar que sin duda poseía y en el que había hecho correcciones proyectando una reedición definitiva”.⁷

Durante la ocupación alemana en Francia, Rolland-Simon, que era miembro de la resistencia, estaba refugiado en Toulon y envió a su hermana Alice Gazcar sus papeles personales, entre los que se encontraba el ejemplar de Vallejo.

Rolland-Simon, que nació en 1907, de padres españoles, murió el 24 de agosto de 1944, mientras celebraba en su casa, con unos amigos, la liberación de Toulon efectuada por las tropas francesas. El ejemplar de Vallejo quedó entonces olvidado por decenios hasta que, en el año de 1993, Alice Gazcar lo descubrió en los papeles de su hermano y se lo regalo a Claude Couffon.

4.2. Las correcciones

En la nueva versión de *Escalas* descubierta por Claude Couffon se constata que (a excepción del cuento titulado “El unigénito”, que Vallejo deja intacto, y de “Muro este”, que no tiene cambios en el texto, pero que cambia su título por el de “Muro oriental”), todos los textos de la obra han sido modificados. Los motivos que empujaron a Vallejo no los sabemos, vemos sólo las correcciones que ejecutó, las cuales, para Couffon,

⁷ *Ibidem.* p. 13.

revelan en Vallejo la voluntad de expresarse en un lenguaje más directo, eliminando en la medida de lo posible las obscuridades o adornos y floreos inútiles, con el deseo de orientar el texto hacia una mayor claridad. La tendencia surrealista del relato original se esfuma al mismo tiempo que desaparecen las metáforas. Se corrigen las incorrecciones o torpezas gramaticales y desaparecen las contradicciones. La simplificación de la escritura va acompañada muchas veces de la simplificación en el desarrollo interior del relato. Lo que explica la supresión de ciertas frases, trozos y hasta párrafos...⁸

Para ejemplificar esta afirmación de Couffon y para demostrar que los cambios que sufrió la primera edición son significativos, observaremos algunas de las modificaciones de los cuentos a la luz de la primera edición.

Por ejemplo, en el primer texto de “Cuneiformes”, titulado “Muro noroeste”, que relata la reclusión de un personaje y la reflexión sobre el tema de la justicia que éste realiza cuando presencia la muerte de una araña, por un compañero de celda, Vallejo intenta:

1. Enmendar gramaticalmente el texto, eliminando los giros del castellano antiguo y los localismos, cuando cambia:

“tropiezo *la* mirada con una araña casi aérea”, por “tropieza *mi* mirada con una araña casi aérea”;

“doyme con el cuerpo de la pobre vagabunda”, por “doy con el cuerpo de la pobre vagabunda”;

“Ha matado usted una araña—, dígole...”, por “Ha matado usted una araña—, *le* digo...”

2. Dar mayor exactitud a la frase que habla de la araña cuando cambia:

“que *emerge* en absoluta inmovilidad *en* la madera”, por “que *yace* en absoluta inmovilidad *sobre* la madera”, pues el verbo emerger concuerda mal con “en absoluta movilidad”.

3. Busca dar una tonalidad más concreta y natural a las frases, remplazando las palabras anticuadas o excesivas por términos más sencillos tales como:

“se sienta a *yantar*”, por “se sienta a *comer*”;

“fijar el *sustantivo* delincente de un hecho”, por “fijar el *carácter* delincente de un hecho”.

4. Elimina metáforas, imágenes o adjetivos algo grandilocuentes, como cuando al hablar de la justicia dice:

⁸ *Ibidem.* p. 14.

“Prestad más sutiles oídos *a su fatal redoble*, y percibiréis su *platillo* vagoroso y único...”, por “Prestad más sutiles oídos y percibiréis su *paso* vagoroso y único...”;

5. Rechaza también lo impreciso u oscuro, lo que obligó al autor a modificar la estructura de algunas frases, por ejemplo:

“La justicia opera tácitamente, *más adentro de todos los adentros*, de los tribunales y de las prisiones”, por “La justicia *es inmanente*. Ella opera tácitamente, *fuera* de los tribunales y de las prisiones”.

6. Puntualiza a los personajes que en un principio aparecían oscuros, con el fin de dar mayor claridad, como en el párrafo:

“Yo sé que este hombre acaba de victimar a un ser anónimo, pero existente, real. Es el caso del otro, que, sin darse cuenta, puso al inocente camarada de presa del filo homicida. ¿No merecen, pues, ambos ser juzgados por estos hechos?”, por “Yo sé que este hombre acaba de victimar a un ser anónimo, pero real y *viviente*. ¿No merece, pues, *este hombre* ser juzgado por este hecho?”

Ahora bien, estas correcciones pueden verse a lo largo de toda la obra y la dotan de una claridad y rectitud que la primera no alcanza; pero, para este análisis, prescindiremos de la versión corregida y nos basaremos en la de 1923, pues es ésta la que nos interesa por ser la que tiene los contenidos formales originales en el tiempo de la narrativa vanguardista latinoamericana.

La versión corregida elimina ciertas metáforas, imágenes y adjetivos característicos de la vanguardia. Además, esta segunda versión apareció publicada hasta 1994 por Couffon y no por Vallejo, por lo que es imposible determinar si el autor consideraba tener ya terminadas las correcciones.

4.3. La recepción de *Escalas*

Contrario a los libros de poemas *Los heraldos negros* (1918) y *Trilce* (1922), *Escalas* pasó más bien inadvertido tanto en Perú como en Europa. Esto lo demuestra la casi nula cantidad de estudios que existen de la obra y los escasos estudios que hay sobre el tema. La mayoría de éstos aparecen

en algunas revistas literarias y algunos libros que compendian textos que hablan de la poesía, la narrativa y la vida del autor.

Los pocos estudios —en sentido estricto— que se hallan sobre *Escalas* no pasan de ser breves ensayos o comentarios. Hasta ahora no se ha encontrado —por lo menos hasta los alcances de esta investigación— ninguna obra crítica o estudio concreto sobre *Escalas*. Esto es, alguna monografía dedicada completamente a la obra narrativa de Vallejo.

4.4. Estudios críticos sobre *Escalas*

Pocos son los estudios que se han realizado sobre *Escalas* de César Vallejo. Los que se pueden contar son los siguientes:

El de Trinidad Barrera, titulado “*Escalas melografiadas* o lucidez vallejana”, publicado en la revista *Cuadernos hispanoamericanos*, en los números 454 – 457, volumen I, páginas 317 a 328, en Madrid, en el año de 1988.

En esta misma publicación y en los mismos números, encontramos en las páginas 329 a 343, el texto de Sonia Mattalia “*Escalas melografiadas: Vallejo y el vanguardismo narrativo*”.

Existe también un ensayo de Esther Castañeda Vielakamen titulado “Estereotipos y relaciones de género en *Escalas melografiadas* y *Fabla salvaje*”, que aparece en las páginas 351 a 261 del tomo I del libro *Vallejo. Su tiempo y su obra*, publicado en Perú por la Universidad de Lima, en 1994.

En este mismo libro aparece en las páginas 273 a 283 el ensayo de Irmtrud König, titulado “Ficción narrativa y discurso poético en *Escalas melografiadas* de César Vallejo”.

Álvaro Edgar Contreras dedica, por otra parte, dos capítulos al análisis de *Escalas* en su libro *Experiencia y narración*, publicado en 1998, en Venezuela.

Como puede apreciarse en esta breve enumeración, ha sido muy poco el interés que ha despertado *Escalas* tanto en los críticos en su tiempo como en los de la actualidad, y por lo tanto han sido muy escasos los estudios que de esta obra de Vallejo se han realizado.

ANÁLISIS DE ESCALAS

5. Introducción al análisis

El presente capítulo ofrece un análisis de los procedimientos fantásticos y vanguardistas contenidos en *Escalas* de César Vallejo, y se subordina al objetivo de determinar si ésta es una obra de la narrativa latinoamericana de vanguardia con elementos del relato fantástico.

El análisis se centra principalmente en los recursos narrativos que dan cuenta sobre la disposición vanguardista y fantástica de los textos, como son: el espacio y tiempo narrativos, el discurso, el narrador y los personajes.

La elección de examinar estos mecanismos no fue arbitraria, cada uno de ellos presupone un fundamento —según quedó establecido en la parte teórica de este trabajo— de los rasgos particulares de las dos literaturas que interesan al problema de investigación. El presente examen permitirá determinar cuáles de los elementos de *Escalas* son de carácter vanguardista, cuáles de índole fantástica y cómo es que éstos interactúan en la obra.

Para ello, se ha dividido el análisis en cinco bloques: 1) los recursos espaciales, 2) los recursos temporales, 3) el narrador, 4) la enunciación narrativa y 5) los personajes. Cada bloque implica otros subcapítulos, en los que se desglosan las particularidades de la tendencia fantástica y de vanguardia observada en la obra.

A partir del presente análisis se podrá o no sustentar si *Escalas* es una obra de carácter vanguardista con elementos fantásticos o viceversa, o bien si ambas corrientes interactúan en los textos de un modo individual.

5.1. Los recursos espaciales de *Escalas*

Dos son los tipos de espacios que aparecen en los cuentos de *Escalas*: diegético y gráfico. El primero es el marco en el que se representan las acciones humanas, los lugares, los objetos y los actores que pueblan la historia o diégesis. Es propiamente el soporte de la acción y tiene ante todo una realidad textual. No es un espacio real, sino una ilusión de espacio —aunque describa lugares verificables en la realidad extratextual—, pues depende del lenguaje para existir. El segundo no tiene nada que ver con lugares extratextuales, pues está construido con los elementos de la lengua que estructuran gráficamente al discurso narrativo. Éstos se relacionan de tal manera

que crean un espacio gráfico, cuyos ejemplos extremos son el verso y la estrofa. Esto se debe a la ambigüedad genérica propia de la vanguardia que se encuentra en *Escalas*.

Tal es el modo en que se entenderán los espacios en este análisis. Diegético, si es el marco, extratextual o no, en donde ocurran las acciones; y gráfico, si se trata de los elementos del discurso estructurados de un modo determinado en el papel.

Ahora bien, la forma privilegiada para reproducir en el lector la ilusión espacial es la descripción, que se define como “la puesta en equivalencia de un *nombre* y una *serie predicativa*. El nombre [...] funge como *tema descriptivo* susceptible de una descomposición semántica o morfológica que se manifiesta en la serie predicativa como un *inventario* de propiedades, atributos o detalles”.¹

En este análisis la descripción estará vinculada con la forma de crear la ilusión del espacio narrativo y con la iconización semántica y discursiva en el léxico y en el discurso. Ésta última se caracteriza, en el léxico, por un alto grado de particularización en la propia constitución semántica de los lexemas; en el discursivo, porque opera por medio de los adjetivos y toda clase de frases que califiquen, y por ende, particularizan el tema descriptivo propuesto.²

Esto servirá para observar qué elementos de la descripción del espacio diegético son privilegiados en los textos analizados. De esta manera se puede dar cuenta de los elementos que constituyen el espacio de los textos de *Escalas*, así como valorar si son propios de la vanguardia — que, como ya se ha apuntado anteriormente, tiene una percepción del espacio muy distinta a la tradicional— o de la literatura fantástica.

Antes de iniciar el análisis conviene recordar algunas particularidades de la narrativa de vanguardia que están vinculadas con esta dimensión del relato.

Hay que tener en cuenta que:

a) Para los narradores vanguardistas el yo narrador es un elemento importante de la historia, pues crea en el discurso una *ambigüedad genérica*, que se logra favoreciendo la poetización de lo narrado. Esta ambigüedad, por otra parte, desarticula el binomio tradicional *Espacio-Tiempo*. De tal manera que buscaremos si existe o no esta desarticulación de los textos de Vallejo.

¹ Cfr. Luz Aurora Pimentel. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, México, S XXI, 1998, p. 30.

² *Idem*.

b) La vanguardia presenta una *nueva percepción de la naturaleza y el entorno*. Prefiere los espacios urbanos con sus automóviles, sus aviones y todo lo que ofrezca una idea de progreso técnico y científico. Esto lo logran con el *léxico como ingresador del presente histórico*, que sirve, al mismo tiempo, como un datador del tiempo-espacio, un “aquí-ahora” que incluye atmósferas modernas.

c) La vanguardia va a buscar también la *desrealización del espacio*, donde se privilegiarán los del sueño, la imaginación e incluso la página en blanco, que es un espacio de creación literaria.

5.1.1. La espacialidad en los títulos de “Cuneiformes”

“Cuneiformes” es la primera sección de *Escalas* y encierra seis textos breves —su extensión no es mayor a las dos cuartillas— cuya noción espacial se presenta desde los mismos títulos: “Muro noroeste”, “Muro antártico”, “Muro este”, “Muro dobleancho”, “Alfeizar” y “Muro occidental”.

El hecho de que todos sean “muros” presupone un estado de impenetrabilidad o de espesura que no puede ser salvada: el encierro es el tema principal de estos textos. Todos ellos son narrados desde la celda carcelaria.

Esta especialización que tiende a los lugares cerrados se hace evidente en la descripción que el narrador hace de ellos. En “Muro noroeste”, por ejemplo, el narrador afirma que “el único compañero de celda que me queda, se sienta a yantar, ante el hueco de la ventana lateral de nuestro calabozo, donde, lo mismo que en la ventanilla enrejada que hay en la mitad superior de la puerta de entrada, se refugia y florece la angustia anaranjada de la tarde”.(pág. 41)³ Hay en esta descripción una constante espacial: la celda —que es el tema, al que se subordinan ciertos atributos ideológicos, como la angustia que ésta presupone—.

El texto titulado “Alféizar” presupone un resquicio hacia el exterior de los muros de la cárcel. El espacio es el de la celda y en ella el narrador y su compañero se sientan a “la desnuda mesita, donde el desayuno humea melancólico, dentro de dos porcelanas sin plato. Y estas tazas a pie, blanquísimas ellas y tan limpias, este pan tan tibio sobre el breve y arrollado mantel de damasco, todo este aroma matinal y doméstico, me recuerda mi paterna casa...” (pág. 51).

³ Todas las citas que se realicen de los cuentos de Vallejo en este análisis pueden encontrarse en: “Escalas”, en *César Vallejo. Novelas y cuentos completos*, ed. de Ricardo González Vigil, Lima, Ediciones Copé, 1998. Las páginas en donde se encuentran aparecerán frente a las citas, entre paréntesis.

Si bien es cierto que, al igual que en los demás textos, el espacio es el carcelario, este relato termina con la sensación de bienestar que nace junto con el recuerdo de la casa materna y de la madre. Es decir, es una ventana psicológica por la que el personaje mira más allá de todos los muros de “Cuneiformes”.

Recapitulando: los títulos de “Cuneiformes” son de orden simbólico, pues cada uno de ellos plantea una noción espacial vinculada con ciertos atributos ideológicos, como son la angustia, la melancolía y el desamparo de estar preso. Pero también hay en ellos un resquicio, una vista hacia el exterior, que ofrece el texto “Alféizar”, que rompe con esta angustia y se centra en la nostalgia y la melancolía de la niñez del personaje. Es este texto una oportunidad de fuga mental y espiritual dentro de los muros de la cárcel, que encierran físicamente al narrador.

5.1.2. Los espacios cerrados y sus resquicios

Si los textos de la primera parte de *Escalas* ofrecen la noción de un espacio cerrado, y, dentro de ellos, “Alféizar” admite un resquicio en los muros de la cárcel, también en la diégesis de los cuentos de “Coro de vientos” se encuentran grietas por las que se filtra el mundo exterior, que es vedado por el encierro. Éstas funcionan de diversos modos, pueden ser creadoras de angustia o de bienestar, según los casos; o bien, pueden funcionar como reductoras de la perspectiva del narrador y crear un ambiente de extrañeza propio de lo fantástico.

Como creadores de angustia tenemos los resquicios de:

1) “Muro noroeste”, en donde “lo mismo que en la ventanilla enrejada que hay en la mitad superior de la puerta de entrada, se refugia y florece la angustia anaranjada de la tarde” (pág. 41).

La abertura es de carácter visual y por ella entra a la celda la luz del atardecer. Esto no favorece al personaje sino que crea en él cierta ansiedad, por el hecho mismo de saberse enclaustrado.

2) “Muro antártico” presupone un resquicio auditivo. El espacio (la celda, en la que el personaje se encuentra soñando con la mujer amada) se ve fracturado, pues “las irritadas voces de los centinelas llegan hasta la tumbal oscuridad del calabozo. Poco después el reloj de la catedral da las dos de la madrugada” (pág. 44).

En este texto la brecha que hay en el espacio reafirma la situación carcelaria del personaje, que ha evadido el encierro gracias al sueño erótico con la mujer amada. Se advierte aquí una suerte de subordinación de los espacios: la celda, que enmarca una alcoba soñada por el recluso (espacio onírico), después ambos espacios serán rotos por las voces de los centinelas que recuerdan al personaje su calidad de recluso.

3) En “Liberación”, que corresponde a la segunda sección de *Escalas*, se encuentra también el espacio carcelario, salvo que el narrador está de visita en los talleres tipográficos de la penitenciaría para corregir unas pruebas de imprenta; quien sufre la reclusión es un personaje secundario.

En el espacio hay ciertas aberturas de carácter auditivo que acentúan la angustia y ponen de relieve el hecho paradójico de que muchos de los reos, aún siendo inocentes, han sufrido injustamente al ser condenados. Por ejemplo, mientras los presos trabajan en los talleres de la prisión, el narrador nos dice que afuera “suenan como entre apretados algodones impregnados de limalla de hielo, notas dispersas de un solfeo distante. Es la banda de músicos de la Penitenciaría que ensayan el himno del Perú” (pág. 68).

Más adelante, cuando el preso ha referido la historia de las inquietudes y de la injusticia que un preso amigo suyo vivió en los pasillos y muros de la cárcel, el himno suena a lo lejos y penetra el espacio cerrado satirizando la condición de los prisioneros, el texto anota:

Se oye de nuevo a la banda de músicos de la penitenciaría tocar el himno del Perú. Ahora ya no solfean. El coro de la canción es tocado por toda la banda y en su integral sinfonía. Suenan las notas de ese himno, y el preso que permanece en silencio, sumido en sus hondas cavilaciones, agita de pronto los párpados en vivo aleteo y exclama con gesto alucinado.

—Es el himno el que tocan! ¿Lo oye usted? Es el himno. Qué claro! Parece hacerse lenguas.

Soo-mos-liiii-bres... (pág. 74).

La fisura espacial aquí tiene dos fines: acrecentar la turbación que viven los presos e ironizar la supuesta justicia que ejercen las instituciones penitenciarias en el Perú, poniendo de relieve lo paradójico de la frase “Somos libres” del himno cantado por la banda de músicos.

Hay en este relato un resquicio más: la ventana por la que el narrador ve caer la lluvia: “Por los altos ventanales vese que sigue lloviendo. Hace mucho frío en verdad” (pág. 68). La brecha espacial acrecienta la angustia del encierro: los ventanales son altos e inalcanzables. En la

percepción de la lluvia hay una nota de melancolía que no tiene que ver con la angustia, sino con la tristeza de vivir en condiciones de recluso.

Como creador de bienestar y evasión de la realidad se encuentran:

1) “Alféizar”, que presupone una fuga del personaje de la situación del encierro, sólo que aquí el resquicio no es de carácter físico, visual o auditivo, sino mental. Está dentro del personaje y se manifiesta como una evocación del pasado feliz en contraste con la realidad actual.

2) “Muro antártico”, que implica un espacio de evasión. En este caso es onírico y le permite al personaje una salida psicológica, centrada en el erotismo.

Como creadores de extrañeza, por reducción de la perspectiva del narrador, se tienen:

1) “Cera”, que involucra un espacio cerrado que es el *ginké* de un asiático a donde el personaje principal se dirige a fumar. El local se encuentra cerrado y el personaje mira a través de cerrojo de la puerta.

El narrador afirma: “por la cerradura de la puerta alcancé a distinguir que Chale hacía luz y sentábase con gran desplazamiento de malhumor delante de la lamparita de aceite...” (pág. 98) Hay aquí una restricción de la perspectiva visual del relator, que también es una brecha en el espacio privado del asiático. Por este intersticio se crea la extrañeza que permanecerá durante todo el relato y que inicia cuando el narrador, siempre mirando a través de la cerradura de la puerta, dice:

consideraré importuna mi presencia y resolví marcharme, cuando el asiático abrió uno de los cajones de la mesa y, capitaneado de alguna voz de mando interior e inexorable, que desenvainó el cuerpo entero en resuelto avance, extrajo de un lacónico estuche de pulimentado cedro, unos cuerpos blancos entre las uñas lancinantes y asquerosas. Los puso en la mesa, eran dos trozos de mármol (pág. 98).

La rendija restringe la perspectiva del narrador y permite que todos los actos de dentro parezcan confusos y extraños, tanto así, que más adelante el personaje atribuye poderes mágicos al asiático, por el hecho de que no alcanza a percibir lo que adentro sucede realmente.

2) “Más allá de la vida y la muerte” y “Cayna”, de la segunda parte de *Escalas*, que aparentemente representan espacios exteriores, narran ambas historias desde sitios cerrados.

En el primero, la diégesis es referida desde un cuarto, en el que el narrador escribe lo que vivió al visitar su aldea natal en la sierra del Perú, dice el narrador: “Y ahora mismo, en el cuarto solitario donde escribo está la sangre añeja aquella [...] al trazar las líneas anteriores he huido disparado a mi balcón, jadeante y sudando frío” (pág. 61). El espacio es un sitio cerrado que presenta una apertura: el balcón, en donde el narrador busca alivio. El cuarto, y no la sierra peruana, es el marco espacial desde donde se relata. La sierra sólo es referida a través del enunciador, por medio de la escritura que está efectuando.

En el segundo, el espacio principal es un sanatorio mental, en donde el relator da cuenta de los sucesos que vivió en Cayna, su pueblo natal, pero esto no se sabe sino al final, cuando leemos:

—Y aquí me tienen ustedes, loco—, agregó tristemente el hombre que nos había hecho tan extraña narración.

Acercósele en esto un empleado, uniformado de amarillo y de indolencia, y le indicó que le siguiera, al mismo tiempo que nos saludaba, despidiéndose de soslayo:

—Buenas tardes. Le llevo a su celda. Buenas tardes.

Y el loco narrador de aquella historia, perdióse lomo a lomo con su enfermero que le guiaba por entre los verdes chopos del asilo; mientras el mar lloraba amargamente y peleaban dos pájaros en el hombro jadeante de la tarde... (pág. 90).

Se trata nuevamente de un sitio cerrado, en el que el personaje refiere la historia de por qué se encuentra en el sanatorio. También aquí aparece la extrañeza involucrada con el espacio. En una clínica mental es común encontrar tanto hombres como acciones extrañas. La misma diégesis lo es, pues se trata de un discurso —adecuado para ser puesto en duda y de exigirle una prueba de verdad—poco confiable, realizado por un enfermo.

5.1.3. La desrealización de los espacios

Algunos de los relatos de *Escalas* presentan el espacio carcelario, éste presenta a veces un giro propio de la vanguardia: la ilusión del espacio físico se convierte en uno mental. El espacio se desrealiza al tornarse —a través de la imaginación, del sueño o de la escritura— al interior del narrador.

Uno de los estatutos de la narrativa de *Escalas* es precisamente que una acción trivial —como matar a una araña— desata la búsqueda, dentro del espacio físico, de uno ideológico, mental, onírico o escritural, que se desarrolla en el relato mediante el lenguaje, anulando toda acción diegética e instalándose en el sueño, en la reflexión o en la escritura misma.

En los siguientes capítulos presentamos una enumeración de las distintas formas en que el espacio se desrealiza en esta obra de Vallejo. Tales formas son: el salto que el espacio diegético da hacia el de la escritura y al del pensamiento, la vuelta a los lugares en los que se inició el relato, la verosimilitud que los espacios ofrecen a las acciones narradas y los lugares ajenos o extraños a los personajes de *Escalas*.

5.1.3.1. El salto a la escritura

El salto que los espacios diegéticos dan hacia los gráficos puede encontrarse en “Muro antártico”, “Muro este”, “Muro occidental” y en el cuento titulado “Mirtho”, de la segunda sección.

En “Muro antártico” el lector se encuentra al principio con el sueño que el narrador tiene con la mujer que ama; el sueño, al ser interrumpido por las voces de unos centinelas, se convierte en el espacio de lo escrito cuando aparece el largo elogio de la mujer amada: “¡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 amemos en el alma y el cuerpo. Deja que nos amemos absolutamente, a toda muerte” (pág. 45).

En “Muro este” una acción trivial, como es la de firmar un documento se convierte en un ejercicio mental que sólo puede existir en la escritura, en donde el bolígrafo para firmar se convierte en “el proyectil en las aguas de las cuatro bombas que acaban de estallar dentro de mi pecho” y denota en el personaje “tres sonidos solos”, que “bombardean a plena soberanía, los dos puertos con muelles de tres huesesillos que están siempre a un pelo ¡ay! de naufragar. Percibo esos sonidos trágicos y treces, bien distintamente, casi uno por uno” (todas las citas de este párrafo en pág. 47).

Estos textos privilegian el espacio interno del narrador, es decir, el único sitio en donde los “sonidos trágicos y treces” tienen la posibilidad de existir a través de la escritura, la cual

puede desarticular del todo la coherencia espacial y convertirla en una construcción visual en el papel, como cuando el autor escribe:

Y el proyectil que en la sangre de mi corazón
cantaba
y hacia palmas
en vano ha forcejeado para darme muerte. (pág. 48)⁴

Al presentar esta construcción visual en los enunciados, Vallejo rompe con las reglas tradicionales de la prosa e introduce un rasgo vanguardista en el relato al intercalar estos versos en medio de la narración. Esto favorece, dentro de la noción espacial, la ambigüedad genérica, a la vez que el espacio de las acciones no es el físico, sino el interno expresado con de la escritura.

En el caso de “Muro occidental” nos encontramos únicamente con un breve enunciado escrito de este modo:

Aquella barba al nivel de la tercera
Moldura de plomo. (pág. 53)⁵

La única referencia espacial que aquí existe es la tercera moldura. El espacio es entonces completamente desarticulado e inconexo, pues no ocurre ninguna acción humana en este marco descriptivo. Ni siquiera hay un tema que describir, ni una serie predicativa que se sume a éste.

No obstante, el texto ocupa un lugar en la hoja, es decir, “Muro occidental” presupone un espacio gráfico, que es uno de los procedimientos más comunes de la vanguardia narrativa latinoamericana: la desarticulación o desrealización de los marcos donde ocurren las acciones de la diégesis, por medio de la escritura, lo imaginario y lo onírico. En el caso de este texto la desarticulación es provocada por los elementos gráficos que constituyen el discurso.

Es decir, el espacio es el de la escritura, que, por estar estructurado en forma de versos, se confunde con la poesía. Además el relato carece de toda acción y está unido al resto de los textos por el título, “Muro occidental”, pero no porque sea un relato propiamente dicho.

⁴ En verso en el original.

⁵ En verso en el original.

En “Mirtho” hallamos el mismo procedimiento, pero ejecutado de manera inversa, pues el texto antes de establecer un espacio diegético, que serán las calles de Trujillo y un teatro de Lima, en donde se desarrollarán las acciones humanas, presenta un espacio escritural.

No hay un hecho trivial que vuelque el estado físico en estado interior, aquí el estado interno del narrador se transforma en espacio físico cuando empieza a narrar. El inicio del relato es una larga alabanza —que sólo puede ocurrir en la escritura— de la mujer amada. Dice el narrador al inicio del relato: “Orate de candor, aposéntome bajo la uña índiga del firmamento y en las 9 uñas restantes de mis manos, sumo, envuelvo y arramblo los dígitos (*sic*) fundamentales, de 1 en fondo, hacia la más alta conciencia de las derechas. Orate de amor, con qué ardentía la amo”. (pág. 91)

Tenemos un ejercicio que presupone sólo la escritura, no las acciones humanas y, por lo tanto, el espacio en el que se encuentra es el de la hoja en blanco, el de la escritura.

Se registra también en *Escalas* la desrealización del espacio cuando éste, que es físico, se torna en espacio del pensamiento. Esto se analiza a continuación.

5.1.3.2. El salto al pensamiento

Existe en los relatos de *Escalas* un impulso del espacio diegético al del pensamiento, en el que se puede encontrar la reflexión del personaje o su imaginación puestas como las zonas principales del relato. De este modo se puede hablar de una especialización del pensamiento en el texto titulado “Muro noroeste”; de lo onírico en “Muro antártico” y de la imaginación en “Alféizar”.

En “Muro noroeste” hay una desrealización espacial justificada por un hecho trivial, que es la muerte de una araña, causada de modo desapercibido por el compañero de encierro. Este acontecimiento, aparentemente insignificante, es el resorte que impulsa al narrador a una larga deliberación moral. Y la celda, que presupone la imposición de un castigo sustentado por las leyes humanas aparentemente justas, se convierte en la zona de reflexión que especula sobre la justicia porque el compañero de celda ha matado a una araña.

El siguiente párrafo del relato, presupone el espacio de pensamiento del narrador: “La justicia no es función humana. No puede serlo. La justicia opera tácitamente, *más adentro de los adentros*, de los tribunales y de las prisiones. La justicia [...] se ejerce en *subterránea* armonía, al otro

lado de los sentidos, de los columpios cerebrales y de los mercados” (pág. 43).⁶ Estas afirmaciones pueden darnos una idea de los terrenos en los que el narrador se encuentra: el pensamiento, la reflexión.

En “Muro antártico” encontramos la conversión del espacio físico en onírico. Se trata de una alcoba soñada. El lugar de las acciones sigue siendo el carcelario, pero éstas ocurren realmente en el sueño. La prisión sólo es la que interrumpe el sueño con las voces de los centinelas y el reloj de la catedral, que da las dos de la mañana. Pero hay en este texto una supremacía de lo onírico:

Ella, a mi lado, en la alcoba, carga y 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 con 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 su calurosa acogida, y luego... una gota tibia que resbala por mi carne, me separa de mi hermana que se queda el ambiente del sueño del cual despierto sobresaltado.

[...]

Dos... Tres... ¡Cuatro!... sólo las irritadas voces de los centinelas llegan hasta la tumbal oscuridad del calabozo. Poco después el reloj de la catedral da las dos de la madrugada. (pág. 44)

Se puede observar que el relato se centra en el sueño más que en lo que ocurre en la celda. Es un relato de acontecimientos internos, de pensamientos, de sueños del narrador y el calabozo no es sino el marco en donde se encuentra, pero no donde suceden los acontecimientos.

En “Alféizar” el espacio pierde realidad a través de la nostalgia que el personaje siente por la casa materna, la casa de la niñez. En este relato, al igual que en “Muro noroeste”, el detonante de la desrealización es un hecho trivial y, aquí, cotidiano, como lo es tomar, con el compañero de prisión, el desayuno. Éste recuerda al narrador la casa, los alimentos de su niñez y se dispara a las zonas del pensamiento mediante la evocación.

Normalmente los textos de *Escalas* que privilegian los zonas internas del narrador siempre —como se verá adelante— regresan al espacio diegético: la celda persiste. Aunque se interiorice, la cárcel siempre regresa al narrador para fortalecer el estado de reclusión en el que se encuentra. En “Alféizar” no ocurre esto. En él el encierro ya no se presenta más y el relato termina en la

⁶ Las cursivas son mías para hacer notar los indicios que apuntan hacia el espacio interno del narrador.

misma evocación del pasado de una manera melancólica, pero no angustiante, como es el caso de los demás relatos.

En “Alféizar” nunca se deja expresar el lugar carcelario. Esto se debe a que el texto es a la vez, en un nivel más general, un resquicio que se abre a través de todos los relatos, de todos los “muros” de “Cuneiformes”. Por esta razón es que finaliza en la nostálgica evocación del pasado y ya no regresa al presente carcelario, pues es una ventana hacia el exterior, hacia la búsqueda de libertad y hacia la evasión del encierro.

5.1.4. La vuelta al mismo espacio

Uno de los aspectos específicos de *Escalas* es que los relatos inician en un punto espacial determinado, que (después de haber sido transformado en el onírico, el del pensamiento —o el de la escritura, en el caso de “Cuneiformes”—, y después de haber un narrador delegado que relata una historia sucedida en un sitio secundario) la diégesis vuelve siempre al espacio inicial. Esto es porque en algunos textos de *Escalas* existe un primer nivel espacial que enmarca diferentes lugares, que, al final, regresan siempre al primero, desde donde se cuenta la historia.

La finalidad de este recurso es la de crear cierta angustia, por el hecho de que nunca puede salirse de un lugar determinado (en algunos casos la prisión). Esto ocurre, por ejemplo, en muchos textos de “Cuneiformes”, como son “Muro antártico”, “Muro este”, “Muro doble ancho”, y en el relato titulado “Liberación”, de “Coro de vientos”.

En “Muro antártico” la mazmorra es la que enmarca toda la diégesis. La celda es una alcoba soñada por el recluso, después es el sitio mismo de la escritura. Finalmente, para acrecentamiento del dolor por el encierro, es la prisión misma que es infranqueable. El relato pasa por los siguientes estadios:

1) El título “Muro antártico”, que es desde ya una noción espacial de encierro, 2) la alcoba en la que el narrador se sueña con la mujer amada, 3) el espacio de la escritura misma, cuando leemos: “¡Oh mujer! Deja que nos amemos a toda totalidad...” (Pág. 44) y 4) el marco espacial principal se instala nuevamente, pero de una manera acentuada, dejando bien en claro la situación carcelaria del personaje cuando se afirma: “—Buenos días, señor alcalde...” (Pág. 46). Con este enunciado el espacio carcelario se instala con mayor fuerza en el relato, ya que antes ha

habido una breve evasión onírica y poética del narrador, pero la realidad es otra: el personaje se encuentra recluido y no puede franquear los muros de la cárcel.

En “Muro este” ocurre algo semejante. El primer momento es el de la prisión. Después, el espacio se convierte, como ya quedó dicho anteriormente, en el de la escritura por mediación de la interiorización del relator, para, finalmente, volver al espacio carcelario, pero de una manera acentuada, en la que la realidad se presenta, igual que en ejemplo anterior, de una forma más atroz y vívida frente al personaje.

“Liberación” implica un sitio cerrado, los talleres tipográficos. A partir de aquí, gracias al relato referido por un preso, los sitios se van estrechando cada vez más y presentan los pasillos y las celdas de la prisión en los que se encuentra un hombre amenazado de muerte.

Finalmente, el espacio vuelve a ser el de los talleres tipográficos, en el que ambos relatores, el principal y el delegado, ven aparecer a una silueta que puede ser el fantasma del hombre amenazado y muerto en la cárcel, del cual se acaba referir el modo en que murió.

En este relato la vuelta al mismo espacio sirve para preparar el hecho sobrenatural, que es la aparición del hombre muerto del que se acaba de relatar su historia, y que probablemente es un fantasma.

5.1.5. El espacio como estatuto de verosimilitud

El espacio diegético, además de ser el marco en el que ocurren las acciones humanas, es un estatuto de verosimilitud, cuando presenta lugares verificables en la realidad extratextual. Este procedimiento lo encontramos en los textos de *Escalas* que exponen hechos sobrenaturales, tales como son los relatos de la segunda parte: “Más allá de la vida y la muerte”, “Liberación”, “El unigénito”, “Los Caynas”, “Mirtho” y “Cera”.

En “Más allá de la vida y la muerte” el marco que soporta los subsecuentes espacios es un cuarto cerrado en donde el narrador escribe los acontecimientos. Éstos ocurren en la sierra peruana, que es un lugar verificable en la realidad extratextual. Más tarde, nos encontramos en las calles del pueblo de Santiago. Después, en la casa materna del narrador y, finalmente, en una hacienda en la misma sierra de Perú, en donde ocurrirá un suceso sobrenatural: el cambio de destinos del hijo con la madre.

Este hecho sobrenatural es una ruptura de la realidad verificable, sin embargo, por medio de los espacios, éstos sí demostrables en la realidad, el relato cobra cierta verosimilitud.

Este cuento presupone un itinerario que va por varias zonas: la sierra, las calles de Santiago, la casa en donde el personaje habitó de niño y la hacienda en donde actualmente viven sus hermanos. Todos los espacios, excepto la referencia a Santiago, en Perú, son intratextuales, sólo tienen referencia en el texto mismo. Pero la razón por la que se cite un espacio verificable (Santiago) en la realidad, sirve para crear mayor ilusión de verdad, óptima para el cuento fantástico, pues el relato fantástico propicia este artificio para que la ruptura, el hecho sobrenatural, sea sobreentendida también como verdadera.

Lo mismo podemos decir de los cuentos restantes. Todos presentan algún espacio verificable en la realidad extratextual, de modo que crean mayor ilusión de verdad, pues se puede dudar que el hecho haya ocurrido tal y como lo relatan, pero no de que ha ocurrido realmente. Esto se debe a que los espacios tienen un verdadero referente fuera del texto, como es el caso de Lima en los textos “Cera” y “Mirtho”.

En este último relato encontramos el tema del doble, la mujer llamada Mirtho es dos personas idénticas y, en “Cera”, se narra la construcción de unos dados mágicos por un asiático, con los que gana en todas las casas de apuestas de Lima. En ambos el espacio principal es la ciudad de Lima, en Perú.

También el relato titulado “El unigénito” tiene un espacio urbano: una ciudad de la que nunca se conoce su nombre. No obstante, en esta historia podemos encontrar referencias a un hotel y a una iglesia. Espacios cuya experiencia no textual todos hemos tenido y por lo tanto, comprobables en la realidad.

“Liberación” enmarca los sucesos en los talleres de una de las penitenciarias del Perú, en donde ocurrirá otra ruptura de la realidad: la aparición de un hombre que ha muerto envenenado en los pasillos de la cárcel en la que están los talleres.

En “Cayna”, el espacio es un asilo de enfermos mentales donde un loco narra la historia ocurrida en el pueblo de Cayna, una zona rural muy atrasada, sin hospitales ni policía. El hecho sobrenatural de este relato estriba en que todos los habitantes de Cayna se han vuelto locos, creen ser monos, menos el narrador del sanatorio, por eso está ahí, ya que él es el único loco para todos los del pueblo, pues él se cree hombre.

Estos textos presentan al espacio como un elemento de verosimilitud en el relato y no recurren a los espacios de la imaginación, del sueño o de la escritura para crear la angustia, pues

buscan hacer el hecho sobrenatural creíble. Por otra parte, todos y cada uno de ellos presentan hechos sobrenaturales o que fracturan a la realidad. De tal modo, el espacio es en ellos un denotador de verosimilitud.

5.1.6. Los espacios extraños a los personajes

Un procedimiento espacial que aparece en *Escalas* y que funciona como creador de extrañeza lo encontramos en “Cera”. En este texto el espacio, como ya mencionamos, es un espacio verificable en la realidad no textual, se trata de las calles de Lima. Sin embargo, hay aquí una particularidad del espacio urbano limeño: se trata de “los barrios asiáticos de la ciudad” (pág. 97): es decir, de un lugar culturalmente ajeno al personaje.

El espacio, al ser impropio a la cultura del narrador-personaje se presenta con una suerte de extrañeza que se instala a todo lo largo del cuento.

Por otra parte, el espacio se reduce en el relato cuando el personaje, ya en el barrio asiático, frente a la puerta del *ginké* (un fumadero), ve a través de la cerradura a un chino, llamado Chale, labrando unos mármoles. Esta es una restricción de la perspectiva del narrador, que no sabe a ciencia cierta qué sucede dentro del local del chino. Esta restricción, producida por el espacio, también crea un ambiente de enrarecimiento y de extrañeza, veamos el siguiente ejemplo:

Dado el especto inexpugnable de Chale, y, según en el cual, parecía acabar de despertar de una mala pesadilla quizás, consideré importuna mi presencia y resolví marcharme, cuando el asiático abrió uno de los cajones de la mesa y, capitaneando de alguna voz de mando interior e inexorable, que desenvainóle el cuerpo entero en resuelto avance, extrajo de un lacónico estuche de pulimentado cedro, unos cuerpos blancos entre las uñas lancinantes y asquerosas. Los puso en el borde de la mesa. Eran dos trozos de mármol.

[...]

Luego, sin abandonarlos, acodado en la mesa, desaguó entre dientes un monosílabo canalla que alcanzó apenas a ensartarse en el ojo tajado [...] tanto se afirma de maniobras digitales y secretas desviaciones o enmiendas a voluntad en el cubileo del juego, que, sin duda, díjeme al cabo, algo de esto se propone mi hombre (pág. 99).

Podemos ver en estos párrafos cómo el personaje, que se encuentra en un sitio ajeno a su cultura, ve en el chino a una especie de mágico constructor que murmura monosílabos, que son secretas desviaciones para hacer con los dados la voluntad de quien los juega para su provecho en la apuesta.

Más tarde a esas murmuraciones, el narrador las ve como fórmulas mágicas, pues el chino empieza a ganar todas las apuestas y el narrador conjetura que el asiático se vale, a través de los dados, de ciertas artes antiguas para lograrlo.

Según lo antes dicho, podemos afirmar que todos los textos de la segunda parte, “Coro de vientos”, utilizan espacios narrativos con referentes extratextuales verificables en la realidad: “Santiago”, “Lima”, “la penitenciaría”. Esto se debe a que en todos estos textos también ocurre un hecho sobrenatural que rompe con la cotidianidad de los personajes: personas que regresan de la muerte, hombres que mueren repentinamente sin causa aparente y mujeres que se duplican. Aquí los espacios sirven como una condición de verdad, en la que si el espacio es real y verificable, también lo es el hecho.

En cuanto a los textos de “Cuneiformes”, los espacios se construyen de manera distinta, son los carcelarios, sí, pero también en los que el marco central de la acción son la imaginación, lo onírico, e incluso la hoja en blanco, en donde el narrador se permite cierta construcción tipográfica propia de la poesía. Hay incluso muchos elementos de la descripción que nos hacen pensar en la ruptura de un límite entre prosa y poema, que crean una ambigüedad en el género que se está leyendo.

5.2. Los recursos temporales de *Escalas*

Toda narración presenta una dualidad temporal: diegética y discursiva a la vez. La primera imita al tiempo humano y se mide con los mismos parámetros; la segunda implica un pseudotiempo que presupone la disposición de las secuencias narrativas.

El tiempo diegético se refiere al orden lógico en que fueron sucediéndose las acciones; mientras que el tiempo discursivo se refiere a un acomodo particular de éstas en el texto. Son llamados orden de la historia y orden del discurso, respectivamente.

Si ambos concuerdan nos encontramos frente a una *cronología* en cuanto historia y discurso, pues las acciones que presenta este último están dispuestas tal y como sucedieron cronológicamente en la primera. En cambio, si el presente del relato se interrumpe para dar cuenta de un segmento temporalmente anterior o posterior de la historia, nos encontramos frente a una relación *anacrónica* entre ambas temporalidades.

La duración de la lectura es otra de las características más importantes para la literatura fantástica, pues son el tiempo del discurso y el de la historia los que, organizados de un modo particular, propician o no el hecho fantástico.

En el ritmo constante de lectura se pueden hallar dos fenómenos temporales: la *pausa digresiva* y la *elipsis*. En la primera la historia se detiene para dar paso a una digresión en el discurso, la cual puede tener un tiempo indeterminado. En la segunda el tiempo de la historia es indeterminado y el del discurso, nulo. Ambos casos ofrecen cierto ritmo narrativo constante.

En cuanto al ritmo variable del relato se encuentran la *escena*, el *monologo interior* y el *resumen*. En el primero, el tiempo de la historia y el del discurso es el mismo; en el segundo, el de la historia es menor al del discurso y, en el tercero, el de la historia es mayor al del discurso.⁷

Estos serán los elementos temporales que se tomen en cuenta para el análisis de los textos, así como las siguientes características de vanguardia y de la literatura fantástica que afectan esta dimensión narrativa:

Gracias al léxico la vanguardia ingresa al relato en el presente histórico, de modo que se pueden encontrar en él indicios de temporalidad con de las palabras.

⁷ Para todos estos conceptos aquí utilizados véase Luz aurora Pimentel. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, México, S XXI, 1998, p. 42-58.

La vanguardia desarticula el tiempo narrativo y crea una ruptura de los parámetros lógico-temporales de la historia.

En la literatura fantástica el tiempo es uno de los rasgos más importantes de la lectura, ya que este tipo de relato va preparando al lector para el fenómeno sobrenatural. El relato fantástico propicia en primer lugar el tiempo real humano, pues será éste un índice de verdad y ayudará a que el hecho sobrenatural sea tomado como real y pueda así crear la vacilación en el lector y el personaje.

Ahora bien, la temporalidad es una constante de las indicaciones que habrá de seguir el lector de un relato fantástico, pues, como afirma Todorov:

toda obra contiene una indicación relativa al tiempo de su percepción; el relato fantástico que marca fuertemente el proceso de enunciación, pone, a la vez, el acento en el tiempo de lectura. Ahora bien, la característica de ese tiempo es la de ser irreversible por convención [...] la de leer desde el principio hasta el fin, desde la primera hasta la última línea de cada página. [...] Lo fantástico es un género que acusa esta convención con mayor nitidez que los demás. [...] Si se conoce de antemano el final de determinado relato, todo el juego resulta falseado, pues el lector no puede seguir paso a paso el proceso de identificación, ésta es, precisamente, la primera condición del género.⁸

En los presentes capítulos se describirán los recursos temporales de *Escalas*, empezando por el tiempo de las acciones, que pueden aparecer de manera cronológica o anacrónica y que pertenecen al orden de la historia. También se hará el análisis desde la perspectiva del orden del discurso, que se presenta en estos cuentos con múltiples pausas digresivas y otros elementos que más adelante se ofrecen en este análisis.

5.2.1. El tiempo de las acciones

Por tiempo de las acciones se entiende en esta investigación la manera en que se suceden los acontecimientos de la historia en los relatos de *Escalas*, teniendo en cuenta el antes y el después desde donde se enuncian tales sucesos.

⁸ Tzvetan Todorov. *Introducción a la literatura fantástica*, México, Ed. Coyoacán, 1994, p. 73.

Hay en estos textos de Vallejo tres aspectos fundamentales en la organización temporal de las acciones de la historia: 1) el orden cronológico, 2) el orden anacrónico, y 3) la narración del instante; en este último el discurso organiza a la historia en una sola acción, que ocurre en un breve espacio de tiempo histórico, pero instaurada en uno mayor. A continuación se presenta el análisis de estos aspectos.

5.2.1.1 El orden cronológico

El tiempo está organizado de manera cronológica, cuando el orden del discurso concuerda con el de la historia, de tal manera que las acciones de ésta se presentan tal y como fueron sucediendo. En *Escalas* esta particularidad narrativa se encuentra en “Muro noroeste”, “Muro antártico”, “Muro dobleancho” y “Alféizar”, de la primera sección de *Escalas*, y en los cuentos “Liberación”, “El unigénito”, “Mirtho” y “Cera”, de la segunda.

Cada uno de estos textos presenta una suerte cronológica entre la historia y el discurso, que sólo se ve fracturada por el tiempo de la escritura; por ejemplo, “Muro noroeste” inicia cuando el compañero de celda se “sienta a yantar”; después, el narrador se vuelve hacia él y al hacerlo ve a una araña “casi aérea”. Al terminar la comida (el yantar), el compañero de celda cierra una puerta por la que, a través de los goznes, se ha escondido la araña y la mata.

Este hecho ocurre al mismo tiempo que el discurso lo relata y es el detonante de una larga pausa digresiva —cuyo tema son las acciones humanas— que abre paso a una temporalidad ocupada por la reflexión sobre la justicia y que implica cierto tiempo de lectura, no de acciones narrativas.

“Muro antártico” presenta la misma estructura; el relato inicia de manera cronológica entre el discurso y la historia: un sueño erótico del que despierta el narrador. Después, ambos órdenes del relato prosiguen de manera lineal hasta que el tiempo de la acción se rompe para dar paso al de la escritura, a una actuación de la expresión lingüística.

“Muro dobleancho” inicia de manera cronológica y cuenta el narrador cómo un compañero de celda ha platicado “la leyenda de su causa” y al terminar de hacerlo se tiende sobre una tarima a tararear una melodía.

Una vez que el compañero de celda termina de contar, el narrador toma en sus manos el relato y ofrece al lector, partiendo de una analepsis, la razón por la que su compañero se encuentra preso. La ficción inicia en “una de aquellas noches de más crepitante embriaguez”, en la que el compañero de celda “ambuló a solas por cruentas encrucijadas del arrabal” (ambas en la pág. 50) para cometer un asalto.

Esta analepsis presupone un problema particular en la temporalidad que Vallejo utiliza para narrar en *Escalas*, pues no es simplemente una regresión de tiempo de la historia, sino un fenómeno con el que el relato inmoviliza las acciones. Hay así un breve instante de tiempo en el que los actos se detienen para dar paso a un ejercicio del pensamiento.

“Alféizar”, cuyas particularidades espaciales vimos en el capítulo precedente, presenta también un tiempo cronológico. El relato inicia en el presente diegético, con el narrador y su compañero en una celda de la cárcel, listos para tomar el desayuno; esto propicia en el narrador-personaje una añoranza de la casa materna que implicará una interrupción del discurso presente para dar cuenta de un segmento anterior: el del narrador preso que recuerda los alimentos de su niñez.

Hay aquí una ruptura en el ritmo del relato, pues la historia narra acontecimientos pasados, pero éstos sólo ocurren en la mente del narrador y no afectan la evolución de los acontecimientos presentes, por lo que puede decirse que pertenecen, como en los textos anteriores, al tiempo del discurso mismo, al tiempo de la escritura, no al de los hechos.

Los cuentos “Liberación”, “Mirtho” y “El unigénito” presentan una cronología particular: el discurso y la historia son narrados tal y como sucedieron los acontecimientos, pero en ellos el tiempo gramatical desde donde se narra es anterior al tiempo de la acción. Los verbos utilizados para contar son pretéritos, pero se entiende que el tiempo de la historia es hipotético: el presente.

En el caso de “Cera”, cuento que pertenece a la segunda sección de *Escalas*, el orden también es cronológico, pero no inician en el presente narrativo, sino en el tiempo pasado, en que el narrador recuerda lo que le ocurrió cierta noche en un barrio asiático.

Toda la primera parte de la historia está narrada con verbos en pasado; más adelante éstos se transforman de manera imperceptible en presente, cuando el narrador ya no está recordando sino viviendo los hechos en el mismo instante en que ocurren.

Hay en este texto un elemento temporal que dota de cierta extrañeza al relato, pues el tiempo está altamente sentido por el personaje, él es la medida del tiempo. Así, está en juego un

tiempo elástico o rígido según lo perciba el narrador, incluso hay un fragmento en el que los hechos están narrados para crear la ilusión de simultaneidad, en el momento más dramático y extraño del relato: cuando un hombre desconocido apuesta con el asiático por una alta suma de dinero.

Los relatos anteriores son los que presentan el recurso temporal cronológico para narrar. Ahora veamos aquellos que presentan un orden anacrónico y cómo lo hacen.

5.2.1.2. El orden anacrónico

La organización anacrónica del discurso y de la historia podemos apreciarla en los textos “Más allá de la vida y la muerte” y “Los Caynas”. En el primer texto encontramos una estructura temporal compleja. El tiempo presente del relato muestra a un narrador que cuenta (escribe) los acontecimientos desde un cuarto solitario. El discurso comienza cuando el personaje llega a Santiago, su aldea natal. Este hecho lo sabe el lector cuando, a mitad del relato, lee: “Y hoy mismo, en el cuarto solitario donde escribo esta la sangre añeja aquella [...] Al trazar las líneas anteriores he huido disparado a mi balcón” (pág. 61).

Existe una relación de discordancia entre el discurso y la historia. De este modo el narrador recuerda que —este es el inicio de las acciones en el orden del discurso— “por allí mi caballo avanzaba. A los once años de ausencia acercábame por fin aquel día a Santiago, mi aldea natal” (pág. 57).

Para mejor ejemplificar el tiempo de este texto es favorable hacer una ordenación de la diégesis en el discurso:

El personaje, a caballo, se encuentra llegando, después de once años a Santiago, su aldea natal. Durante este periodo de tiempo encontramos un resumen, en el que se informa al lector de la muerte (ocurrida dos años antes a este momento) de la madre del narrador–personaje; este resumen presupone una breve regresión temporal. Está incluida una más, que va hasta la niñez del personaje, en donde se recuerda un accidente (la caída de un caballo) que sufrió la madre pero del que se recuperó pronto. Con este recuerdo de la niñez el relato informa sobre el acentuado afecto filial que sentía el narrador hacia la madre. En seguida el narrador reitera la muerte de ésta, “ocurrida dos años a la sazón. La primera noticia de su muerte recibí en Lima” (pág. 58), en

donde también se enteró que su padre y hermanos se habían mudado a una hacienda lejana, propiedad de un tío suyo.

En este momento el tiempo diegético es restituido al presente, cuando ya es de noche y se narra entonces su llegada a la antigua casa en Santiago. El narrador aquí encuentra a su hermano Ángel, que ha venido a Santiago a arreglar unos asuntos y decide recorrer con él la casa.

Este evento (el recorrido de la casa con el hermano) es pretexto de breves análisis en el tiempo que dan cuenta nuevamente de la relación filial que llevaba el narrador con su madre: “esta despensa, donde le perdía pan a mamá, lloriqueando de engaños” (pág. 59).

Una vez terminado el recorrido por la casa en penumbra, ambos hermanos se sientan en el poyo de una de las puertas de la casa en donde el hermano llora y el narrador lo abraza; es de noche y portan una linterna, cuando un rayo cruza el cielo y el narrador le *parece* ver que “ni él [Ángel] ni la linterna, ni el poyo, ni nada estaba allí. Tampoco oí ya nada. Sentíme como ausente de todos los sentidos y reducido tan sólo a pensamiento. Sentíme como en una tumba...” (pág. 60).

Este es un acto que anticipa al hecho sobrenatural, pero no el hecho fantástico, ya que después de un rato vuelve a ver a su hermano y el espacio que lo rodea. Esta anulación de perspectiva la atribuye a un error de visión de su parte.

A la mañana siguiente de este acontecimiento el narrador sale en la madrugada de la hacienda y su hermano se queda en la casa. Cuando el narrador hace la “primera jornada del camino” llega a una posada donde una anciana le dice que tiene sangre en la cara. Esta es una segunda anticipación del hecho fantástico, pues esa sangre el narrador la atribuye a las lágrimas de Ángel que “lloraba rubíes vivos” (pág. 61).

Es en este momento en que el relato pone al lector en el presente desde donde el narrador realiza la diégesis: una habitación solitaria. Enseguida la historia da un salto temporal: después de una semana de camino el narrador llega a la hacienda de su tío, toca a las puertas y quien abre es su propia madre. Este es el verdadero hecho sobrenatural que crea en el narrador una fuerte vacilación de si su madre está viva o no. Esta vacilación está representada en el discurso por medio de varias escenas que ocurren en diálogo con el narrador y la madre, en donde ésta afirma que quien ha muerto es el propio narrador, a quien venimos siguiendo desde el inicio y que dejó bien claro que su madre había fallecido dos años antes.

A estas alturas el lector se ha identificado con el viajero y para cuando se sabe que quien el que ha muerto podría ser él —pues viene de lejos y él mismo ha dicho en la vieja casa materna que

se sentía como en una tumba— la vacilación de si es verdad o no lo sucedido se crea fuertemente en el lector. Para la instauración de este efecto narrativo la organización temporal es importante, ya que es el orden mismo del discurso el que propicia lo sobrenatural al organizar los elementos que lo integran de tal forma que el lector tiene que leer de principio a fin el relato, pues si conociera de antemano el final lo fantástico no se suscitaría.

En el caso del cuento titulado “Los caynas” el presente diegético es percibido hasta el final del discurso. Primero se relatan las acciones precedentes que vive un personaje narrador en su pueblo, Cayna. El discurso organiza las acciones de la siguiente manera:

En primer lugar, se presenta a uno de los personajes. Luis Urquizo, —que tiene fama de loco) se encuentra en una cantina donde realiza un discurso disparatado e irracional. Cuando se marcha todos exclaman “Pobre, está completamente loco” (pág. 81).

En seguida aparece una pausa descriptiva que sirve para dar información sobre la locura del personaje y reiterarla, de tal modo que el lector considera al personaje como un loco. No obstante, unas líneas adelante —que para la historia son unos años— el relato presenta la primera duda de si está trastornado o no, pues el narrador se encuentra con Urquizo y chocan entrambos; el que está considerado desequilibrado le grita la personaje que se fije por donde camina y luego le pregunta que si está loco.

Es la primera afirmación de la locura del personaje, pero por venir de Urquizo no tiene importancia, pues piensa el narrador que ha llegado al paroxismo de la locura, por creerse a sí mismo en sus cabales.

Más tarde el narrador se entera que todos los parientes de éste se creen monos. Y en una visita que el narrador hace a los parientes del loco se entera que la madre de éstos actúa de manera inhumana, furiosa y animalzca.

Después de una ausencia de veintitrés años desde estos acontecimientos, el personaje regresa de Lima, en estos años no tiene noticias de su familia. Cuando llega a Cayna no encuentra a nadie en las calles ni en su casa. Después de un rato de llamar aparece su padre, pero convertido en mono, de tal manera que no reconoce al hijo que regresa.

El personaje quiere acercarse pero su padre lo rechaza. Entonces el narrador decide caminar entre las calles y se da cuenta que no sólo en su casa están locos, sino en todo el pueblo. Cuando regresa quiere buscar a sus padres, pues cree haberse engañado por su excitable fantasía. Entra a la casa en penumbra con un fósforo encendido y entreve a su padre en el umbral de la puerta tal y como lo había visto antes, como un mono.

El personaje quiere convencer al padre de que no es un animal, sino un hombre. “Todos somos hombres”, afirma. Pero desde dentro escucha la carcajada de su padre diciendo “Pobre, se cree hombre, está loco”. Entonces el narrador se marcha.

Al final del relato se percibe que quien narra la historia es un hombre hospitalizado en una clínica mental, un loco, por quien un enfermero viene para llevarlo a su celda.

En este texto el personaje sufre una especie de translación de la cordura a la locura y quien estaba loco antes lo considera ahora a él así, hasta que la alucinación mental se estanca en él, que acaba en un sanatorio mental desde donde cuenta la historia.

5.2.1.3. La narración de los instantes

Dentro del tiempo de las acciones encontramos en *Escalas* un recurso muy peculiar que Vallejo utiliza en estos textos: la narración de los instantes. Es decir, dentro de los textos de orden cronológico, encontramos que todas sus acciones son interrumpidas por elementos temporales de carácter escritural y que no añaden nuevas acciones al relato, pues son digresiones que hacen una pausa en la historia, de modo que las acciones sólo son un breve instante de tiempo. Este recurso temporal podemos encontrarlo en los textos titulados “Muro este” y “Muro dobleancho”.

En “Muro este” el presente, que involucra firmar un documento, es detenido completamente por el tiempo del discurso. Se trata de una larga digresión ubicada en el instante en el que el narrador toma el bolígrafo y firma. El tiempo real de las acciones sería este:

Apuntad aquí, donde apoya la yema del dedo más largo de mi zurda. No retrocedáis, no tengáis miedo.

Apuntad no más. ¡Ya!

Brrrum...

[...]

—Con esta son dos veces que firmo, señor escribano. ¿Es por duplicado? (págs. 47–48)

Se trata sólo de un breve instante que desata una larga descripción de un sentimiento poético que inicia desde la onomatopeya “Brrrum...” y termina cuando el recluso pregunta si la firma es por duplicado. El sentimiento poético se encuentra entre los dos momentos del mismo instante: el de la onomatopeya y el de la pregunta del escribano.

El tiempo del discurso está ocupado por dicha descripción que es, a fin de cuentas, el tiempo de la escritura. En este texto se privilegia el tiempo interno del narrador por sobre el de los acontecimientos.

La acción narrativa en “Muro dobleancho” es en realidad un sólo hecho: el compañero de celda que tararea sobre su tarima un yaraví. Dentro de este hecho temporal, está incluido otro tiempo que es el del pensamiento en el que no ocurren más acciones sino las que el narrador recuerda, pero que no afectan al marco principal del relato, el cual se ve roto gracias a la analepsis que el narrador realiza.

En esta regresión de tiempo que narra la historia de la causa del compañero de celda, hay una variación en que el tiempo del discurso es el mismo que el de la historia: una escena que es hecha gracias a un breve dialogo entre dos personajes. Pero ésta es recordada por el narrador, ya que la acción real está detenida con el compañero de celda recostado sobre la tarima.

Hay aquí, al igual que en “Muro noroeste”, una inmovilidad de las acciones, para dar paso a un recuerdo —o a una reflexión en el caso del texto exterior— que no tiene relación directa con los hechos principales; éstos se quedan estáticos, mientras que los recuerdos y la reflexión del narrador se presentan como el tiempo de la escritura o del pensamiento, hasta que al final el relato vuelve a dar movilidad a las acciones, que, por otra parte, estuvieron intactas durante los periodos de interiorización evocativa o reflexiva del personaje.

5.2.2. El tiempo del discurso

Por tiempo del discurso se entiende en esta investigación una temporalidad que no es medida por las acciones de la historia, sino por la disposición de los elementos de la lengua desplegados a lo largo del papel. De tal forma, se tiene que la lectura está altamente temporalizada por el texto, pues es el discurso el que ofrece la información narrativa en segmentos diferenciados. Por esto se pueden apreciar en *Escalas* ciertas disposiciones gráficas en los relatos que marcan el tiempo de la lectura.

Ahora bien, la temporalidad discursiva es una de las características más importantes para la lectura fantástica, pues es el tiempo del discurso, y no el de la historia, el que propicia o no el hecho sobrenatural. Este fenómeno del discurso es el que ofrece los acontecimientos organizados de tal manera que produzcan un sentido particular, en este caso, un significado fantástico.

Uno de los fenómenos temporales del discurso más utilizados por Vallejo en *Escalas* es la *pausa digresiva*, en la que el tiempo de la historia se detiene, se queda estático, para dar paso a una historia discursiva o gráfica, que puede tener un tiempo indeterminado. Otro de los elementos temporales que recurren en *Escalas* es la descripción de acciones simultáneas.

5.2.2.1. Las pausas digresivas

Primero ejemplificaremos las pausas digresivas utilizadas por Vallejo en *Escalas*. Tales fenómenos narrativos, que son a la vez elementos del tiempo del discurso, los encontramos en los textos “Muro noroeste”, “Muro antártico”, “Muro este” y “Alféizar”, de la primera sección de *Escalas*, y en “Mirtho”, de la segunda.

“Muro noroeste” inicia en presente tanto gramatical como discursivamente y, sólo cuando ocurre el breve diálogo entre el narrador y el compañero de celda, hay una variación en el ritmo de la narración, hasta que el compañero termina de comer.

Es en este momento que ocurren varios hechos simultáneos en la historia, pero que el discurso, por tratarse de algo temporal, tiene que realizarlo por medio de una secuencia: “por fin termina el yantar, y, al propio tiempo, el animal [una araña que cuelga frente a la ventana] flanquea corriendo hacia los goznes del mismo brazo de la puerta, en el mismo momento que ésta es entornada de golpe por el preso” (pág. 41).

En cuanto a muro “Noroeste”, el relato inicia de manera cronológica con la historia, y se trata de un sueño erótico del cual se despierta el narrador. Después, ambos ordenes del relato prosiguen de manera cronológica hasta que el tiempo de la acción se rompe para dar paso al tiempo de la escritura con una larga alabanza poética que el narrador hace de la mujer, en donde, sumariamente, ocurre una analepsis.

¡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.

¡Oh carne de mis carnes y hueso de mis huesos! ¿Te acuerdas de aquellos deseos en botón, de aquellas ansias vendadas de nuestros ocho años? Acuérdate de aquella mañana vernal, de sol y salvaje de sierra, cuando, habiendo jugado tanto la noche anterior, y quedándonos dormidos los dos en un mismo lecho, despertamos abrazados, y, luego de advertirnos a solas, nos dimos un beso

desnudo en todo el cogollo de nuestros labios vírgenes; acuérdate que allí nuestras carnes atrajéronse, restregándose duramente y a ciegas; y acuérdate que ambos seguimos después siendo buenos y puros con pureza tangible de animales... (pág. 45).

El primer párrafo de esta cita presupone lo que se entiende como el tiempo del discurso mismo; este fragmento de tiempo no es una explicación de las acciones que ocurren, sino un verdadero vuelo lírico. Gracias a éste, el texto se convierte en un hecho poético más que narrativo; tal es uno de los sentidos de la vanguardia. En el segundo párrafo presupone una regresión temporal, cuando el narrador tenía ocho años y estaba junto a la mujer ahora soñada.

La enunciación en segunda persona está dirigida a ésta, pero en realidad es la propia experiencia del narrador la que está evocando. El tiempo real del relato es retomado más tarde, después de otro discurso de tendencia lírica que se ve fracturado por el tiempo real, que no es ni el tiempo evocado ni el tiempo de discurso, sino el de las acciones, cuando el narrador afirma en la última línea: “—Buenos días, señor alcaide”.

“Muro este”, a la vez que presenta lo que denominamos la brevedad de un instante narrado, contiene una larga pausa digresiva al introducir el largo monólogo entre la petición de una firma por el recluso y la ejecución de ésta; esto es, entre el decir del ministro y el hacer la firma el recluso hay una gran pausa de las acciones que es sustentada por un tiempo de la escritura. Esto lo encontramos en el mismo momento en que las acciones son detenidas por el pensamiento del preso, desde:

Brrrum...

...Se baña el proyectil en las aguas de las cuatro bombas que acaban de estallar dentro de mi pecho...

Hasta:

...en este último golpe de armonía la sed desaparece, (ciérrase una de las ventanillas del acecho), cambia el valor en la sensación, es lo que no era, hasta alcanzar la llave contraria...

—¿Y bien?... (pág. 47).

Este texto privilegia el tiempo interno del narrador por sobre el tiempo de los acontecimientos: la firma del preso en un documento. Esta estructura temporal es frecuente en los narradores de vanguardia.

“Alféizar” inicia en el presente diegético, con el narrador y su compañero en una celda, listos para tomar el desayuno, lo que propicia en el narrador personaje una añoranza de la casa

materna que implicará una interrupción de la historia para dar cuenta de un segmento anterior: el del narrador preso que recuerda los desayunos de su niñez.

Mientras me peino [...] Mi compañero de celda hase levantado temprano y está preparando el té cargado que solemos tomar cada mañana [...] Nos sentamos después a la desnuda mesita, donde el desayuno humea melancólico, dentro de dos porcelanas sin plato. Y estas tazas a pie, blanquísimas ellas y tan limpias, este pan aún tibio sobre el breve y arrollado mantel de damasco, todo este aroma matinal y domestico, me recuerda mi paterna casa, mi niñez santiaguina, aquellos desayunos de ocho y diez hermanos de mayor a menor, como los carrizos de una antara, entre ellos yo, el último de todos, parado junto a la mesa del comedor [...] hurtando a escondidas el azúcar de granito en granito. [...] Y acababa el primer yantar del día, con dos ardientes lágrimas de madre, que empapaban mis trenzas nazarenas (pág. 52).

En este segmento de tiempo encontramos lo que hemos llamado tiempo del discurso, pues no hay en él ni una sola acción que se añada a las del tiempo diegético, sino que son un segmento de tiempo discursivo, que ya no regresa al tiempo de la historia sino que se queda en la evocación que el narrador hace de su niñez.

En el caso del cuento titulado “Mirtho” la digresión no es introducida entre las acciones del relato, sino que es la pauta para iniciarlas. El tiempo de la escritura, en este relato se presenta desde el primer momento:

Orate de amor, con qué ardentía la amo.

Yo la encontré, al viento el velo lila, que iba diciendo a las tiernas lascas de sus sienas: “Hermanitas, no se atrasen, no se atrasen...” Alfaban sus senos, dragoneando por la ciudad de barro, con estridor de mandatos y amenazas. Quebróse, ¡ay!, en la esquina el impávido cuerpo: yo sufrí en todas mis puntas, ante tamaño heroísmo de belleza, ante la inminencia de ver humear sangre estética, ante la muerte mártir de la euritmia de esa carnatura viva [...] Y cuánta, en metalla caliente, cernía la forja de aqueste desfiladero de nervios, por todas las pasmadas bocas de mi alma... (pág. 91).

A partir de este momento escritural se da inicio a la diégesis en el texto. El ejercicio tiene otra función en el texto: la de la desacralización del amor, muy común en la narrativa latinoamericana de vanguardia.

5.2.2.2. Las acciones simultáneas

Contraria a la pausa digresiva —que presupone la supresión de acontecimientos— Vallejo utiliza también una suma de actos que ocurren en un instante de tiempo. Narradas de una manera sucesiva, pero que intentan ofrecer la idea de simultaneidad, aparecen las acciones en los textos “Muro noroeste”, de la primera sección de *Escalas*, y “Cera”, de la segunda.

En “Muro noroeste” hay un momento de la narración en el que se encuentran varios hechos simultáneos en la historia, que el discurso, por tratarse de un fenómeno temporal, tiene que realizar por medio de un encadenamiento de actos: “por fin termina el yantar, y, al propio tiempo, el animal flanquea corriendo hacia los goznes del mismo brazo de la puerta, en el mismo momento que ésta es entornada de golpe por el preso” (pág. 41).

Esta secuencia presenta las acciones de modo sincrónico, de modo que el tiempo del discurso resulta ser más largo que el tiempo de las acciones. Por esta razón es que la temporalidad del discurso es favorecida en muchos de los textos de *Escalas*.

El otro texto que presenta este acontecimiento es “Cera”. En este relato la simultaneidad de los hechos —el rodar unos dados que el narrador cree mágicos sobre el paño de la mesa de juego, el contrincante sacando un revolver y poniéndolo junto a la cabeza de Chale, “la mano en el gatillo, erecto el cañón hacia el blanco”— beneficia el sentimiento de extrañeza que envuelve al narrador y al texto mismo.

Ahora bien, si la expresión de simultaneidad favorece a la extrañeza de los textos, el presente hipotético presenta otros rasgos de sentido en algunos textos de *Escalas*.

5.2.3. El presente hipotético

Una de las peculiaridades de muchos de los textos de *Escalas* es la relación entre el tiempo gramatical y el de la diégesis. Esto es, que en muchos de los relatos de Vallejo el tiempo gramatical coincide con el de la historia; en otros, son distintos: gramaticalmente son narrados con verbos en pasado, mientras que en la diégesis éstos presuponen un presente hipotético.

En el caso de la primera sección de *Escalas*, “Cuneiformes”, encontramos que todos los relatos son narrados gramatical y discursivamente de forma concordante, de modo que el presente gramatical de los verbos es el presente de los hechos.

En cambio, en todos los relatos de la segunda sección, “Coro de vientos”, el tiempo gramatical se circunscribe a utilizar verbos en pasado, en tanto que el discurso y la historia presentan una suerte de tiempo presente, en el que se realizan los hechos narrados. Dentro del presente hipotético se encuentran, sumariamente, dos procedimientos narrativos propios de la segunda sección de *Escalas*: la vuelta al presente y la añoranza del pasado, esta última sentida y expresada por el narrador.

En seguida se presentan las particularidades que ofrecen al relato estos procedimientos utilizados por Vallejo en *Escalas*.

5.2.3.1. La vuelta al presente

Esta particularidad, que sólo encontramos en los relatos de “Coro de vientos”, presupone una complejidad en los mismos: éstos son narrados desde un presente hipotético que, gracias a una regresión temporal, se interrumpe para dar cuenta de sucesos pasados, pero que al final éstos desembocarán siempre al presente de la historia.

Todos los relatos de la segunda sección de *Escalas*, menos “El unigénito” y “Cera”, presuponen esta interrupción del tiempo hipotético: empiezan en presente, después presentan una regresión temporal y finalmente vuelven al tiempo en el que inició la narración.

En el relato titulado “Más allá de la vida y la muerte” el tiempo presente del relato es el del narrador, que cuenta los acontecimientos desde un cuarto solitario. Esta información la encontramos a mitad del relato:

En el caso de “Liberación”, el discurso presupone un aquí y ahora distintos al de la historia. Ésta comienza en un presente hipotético, y a partir de este momento el texto presenta una suerte temporal de zigzag, en la que el pasado y el presente se alternan en el relato.

El cuento está narrado con verbos en pretérito, incluso el primer enunciado del texto comienza con el adverbio “ayer”.

La secuencia de los hechos en el discurso inicia cuando el narrador está en los talleres de la penitenciaría para corregir unas pruebas de imprenta. Allí se encuentra con Solís, un preso que labora en el taller y entabla una charla con éste. El diálogo que realizan es más una denuncia de las injusticias cometidas por el sistema penitenciario que un hecho narrativo, por lo que puede tenerse como una pausa digresiva: afirma Solís al narrador “de los quinientos presos que hay aquí, apenas alcanzarán una tercera parte quienes merezcan ser penados de esta manera. Los de más no; los demás son quizás tan o más morales que los propios jueces que los condenaron” (pág. 64).

A estos diálogos se suma otro personaje, un preso llamado Lozano, que conoció al personaje narrador en la cárcel de Trujillo. Por esto Solís se identifica con este último, pues estuvo preso y también él “las había sufrido”. (De estas informaciones es posible inferir que el personaje–narrador se trata del propio Vallejo, quien estuvo preso en Trujillo y publicó el libro de *Escalas* en los Talleres Tipográficos de la Penitenciaría).

Solís toma entonces las riendas de la narración y refiere (en una analepsis, que es la fractura del presente hipotético) la historia de un preso llamado Palomino, que fue puesto preso por matar a un hombre de familia pudiente que lo había estafado. Esta información, al igual que toda la relación de los sufrimientos de Palomino, es ofrecida dentro de la regresión temporal.

Una momentánea vuelta a los talleres ocurre cuando el narrador personaje ve que Solís, al referir la historia de Palomino, quiere llorar y hace una pausa temporal descriptiva, después de la que continúa la larga analepsis.

En esta secuencia de tiempo se da cuenta de la amenaza de envenenamiento bajo la que vivía Palomino. Este hecho se menciona más de una vez en el relato, lo que acrecienta la angustia. Una especie de prolepsis, un adelanto de hechos, informa de la ansiedad que Palomino padecía en la cárcel y que su condena era de quince años.

Más adelante, una vuelta al presente muestra a los dos personajes, Solís y el narrador, en el taller tipográfico, escuchando que llega desde fuera la música del himno del Perú. Al retomar la historia de Palomino, Solís narra las constantes advertencias que hizo al preso amenazado y describe la angustia que va acrecentándose en él, hasta que llega a un punto crucial en que Palomino tiene sed y le da de beber agua. En seguida Palomino se retuerce y dice que lo han matado y, en ese momento, hay una vuelta al presente en la que Solís se descompone y el narrador le pide que no vaya a llorar.

Para cuando la larga analepsis continúa sabemos que Palomino murió y que al día siguiente un hijo suyo llega a avisar a su padre del indulto que le han otorgado esa misma mañana. La amenaza se ha cumplido, Palomino ha muerto un día antes de quedar en libertad.

La historia de los sufrimientos de Palomino ha ocurrido en el pasado, pero al regresar la narración a los talleres, el narrador delegado habla de Palomino como si este siguiera con vida y le reprocha que no haya ido a visitarlo; en ese mismo instante suena el himno del Perú y una silueta envuelta en la penumbra, que Solís cree que es la de Palomino, entra “a través de la cerrada verja”.

Este es el hecho sobrenatural, la aparición en la parte final del relato. No hay más informaciones, por lo tanto queda abierta la explicación de la acción descrita: Solís ve la silueta de Palomino por que 1) ha quedado tan impresionado de la muerte de su compañero que cree verlo o 2) realmente es el muerto que regresa a la penitenciaría.

Ahora bien, el enunciado final del relato: “alguien avanza hacia nosotros, a través de la cerrada verja silente e inmóvil” (pág. 74), pone de manifiesto el “a través” que supone un acto de visión particular del narrador que metaforiza el hecho de que alguien entra, o es literal y alguien está “atravesando” las rejas de la puerta, es el fantasma del preso envenenado.

Todas estas soluciones son posibles según lo que decida el lector, sin embargo, hay un hecho que apoya la lectura fantástica de este texto: la vacilación del personaje sobre la solución de la ruptura de la realidad, que puede ser la confusión mental de Solís, o que Palomino efectivamente está atravesando las rejas, o, en fin, el narrador utiliza este verbo como una metáfora de que alguien entra a los talleres por la reja, pero no la atraviesa realmente.

En cualquier caso el tema de este cuento es, como en el texto anterior, la vuelta de la muerte, que es, a la vez, la ruptura de la realidad que hace vacilar a los personajes del relato. En cuanto al tiempo, el relato tiene una estructura en zigzag, en una suerte de juego temporal que irrumpe en la realidad de tal forma que el pasado se instala en el presente cuando Palomino entra a los talleres *a través* de las rejas.

Encontramos también este recurso temporal en “Mirtho”. Este relato comienza con una analepsis poética que explica cómo el personaje conoce a una joven, cuyo nombre le da título al relato. Después el relato presenta al narrador personaje y al joven que narrara la historia en una calle de Lima, en donde le cuenta que su amada es 2.

Este momento del relato presupone una escena, en la que historia y discurso se coordinan temporalmente. El joven comienza su relato en un presente hipotético diciendo que conoció a

Mirtho hace cinco meses. Empieza aquí una larga analepsis que va desarrollando los acontecimientos hasta el momento en que el joven recurre al narrador para contarle los hechos.

Dentro de esta analepsis el lector participa de la fidelidad que el joven personaje le profesa a Mirtho y, sin embargo, un amigo del joven le reprocha el por qué la engaña. El personaje lo toma como una broma, ya que él no ha salido con otra mujer, pero el amigo continuamente le reprocha, hasta que el joven comienza a dudar si es verdad que le es infiel a la joven.

Más tarde, la pareja asiste a un teatro y un amigo le reclama nuevamente al joven enamorado el por qué está ahora mismo con la “otra” —que, por otra parte, se parece a Mirtho. Este contesta que no es así, que no se ha fijado bien, pero es inútil.

Posteriormente a este acontecimiento, el personaje tiene la impresión de estar con otra persona cuando está con Mirtho; esto lo atribuye a la obsesión que su amigo lo ha llevado, hasta que un día le dirige una pregunta “Oye, Mirtho”, y ella le reclama que quién es esa Mirtho, que si la engaña con otra.

En este instante el tiempo se restituye al presente diegético. Al mismo tiempo el relator calla y al narrador principal, el que da cuenta de la historia al lector, le parece “ver animarse a ambos lados de agitado mozo, dos idénticas formas fugitivas, elevarse suavemente por sobre la cabeza del amante, y luego confundirse en el alto ventanal, y alejarse y deshacerse entre un hielo telescópico de pestañas” (pág. 96).

Este relato presupone un regreso en el tiempo, que se instala en el presente. Este regreso está a cargo del joven relator, quien recuerda los sucesos que le han ocurrido con la mujer que ama y que se convierte en dos. Este hecho sobrenatural no tiene vacilación, es una suerte de sobrenaturalidad asumida. El hecho simplemente ocurre y nadie se pregunta si es verdad o no, es un hecho maravilloso, no fantástico. Ni el joven enamorado duda que la mujer se haya duplicado, ni el amigo de éste que él se haya vuelto paranoico o algo peor.

5.2.3.2. La añoranza del pasado

Este recurso temporal, que presupone la analepsis, lo encontramos en tres textos de *Escalas*: “Muro antártico”, “Alféizar” y “Más allá de la vida y la muerte”. En estos relatos la regresión temporal está introducida por una evocación del pasado familiar al presente solitario y

angustioso. Esta ruptura temporal es muy particular, pues la introduce una evocación realizada por el personaje que se instala en el relato como un momento escritural o del pensamiento.

En “Muro antártico” se presenta esta evocación por medio del sueño que el narrador tiene con la mujer amada. Este recuerdo, esta añoranza introduce un largo discurso poético que se establece en el tiempo de la escritura, no en el de las acciones.

En “Alféizar” la añoranza está implicada con el “primer yantar” del día, por lo que el personaje evoca los desayunos de su niñez. Este recuerdo implica, al igual que en “Muro antártico” una larga analepsis que sucede en el discurso, en la imaginación o el recuerdo del narrador y no en las acciones presentes de la diégesis.

Finalmente, en “Más allá de la vida y la muerte” encontramos a un personaje que regresa, después de una larga ausencia a su aldea natal y lo primero que recuerda al llegar a ésta es a su madre muerta. La madre se instala en el presente por medio de la evocación que el narrador hace de ella. Es muy particular este elemento, pues con él Vallejo introduce cierto desasosiego en la narración, pues las circunstancias en que se evoca, en las que se añora el pasado feliz, son ciertamente precarias en los tres relatos; en los dos primeros, la prisión y en el último, la ausencia de la madre.

En el caso de “Alféizar”, “Muro este” y “Muro antártico” el tiempo sirve como indicador de fuga interna del narrador, a la que recurre por medio de la evocación de un tiempo añorado y benéfico.

En “Alféizar” la evocación de la madre en el hogar de la infancia, que es a la vez la ventana por donde el alma del narrador hecha un vistazo a una época más feliz; en “Muro este”, la fuga al tiempo poético, el de la escritura, para escapar de la presión que presupone firmar un documento penal; en “Muro antártico”, la niñez del narrador como tiempo próspero y dulce junto con la mujer amada. En este relato también observamos que el tiempo del discurso adquiere una dimensión importante en el texto, como elemento de evasión.

Ahora bien, encontramos en todos los cuentos de *Escalas* una tendencia muy subjetiva a narrar los acontecimientos, debido a que la mayoría de narradores lo hacen desde una perspectiva interna fija. Además todos los mediadores de la narración en cada relato son también personajes de la misma historia, ya sea de manera directa o indirecta. En algunos casos el narrador escribe o da cuenta de una historia que le fue referida. Este es un elemento muy importante para que los relatos adquieran un semblante vanguardista, fantástico o simplemente extraño. Este elemento de los cuentos lo examinaremos en el siguiente capítulo cuando analicemos al narrador.

5.3. El enunciador, la enunciación y los personajes

El narrador es el mediador de la información narrativa de un relato y está íntimamente ligado a las características más peculiares de las narrativas vanguardista hispanoamericana y fantástica, pues es él quien enuncia y organiza los contenidos de la historia; el narrador es el *enunciador* de los *enunciados narrativos* y es, por lo tanto, quien presenta desde un punto de vista determinado su perspectiva del mundo del relato y en el relato.

La literatura fantástica generalmente presenta narradores homodiegéticos, que están involucrados directamente con los acontecimientos, pues les ocurren o son testigos de ellos. Esto se debe a que el yo-narrador no debe ser sometido a prueba de verdad y el lector del relato fantástico puede dudar o no si los acontecimientos, tal y como son contados, fueron verdaderos o falsos, pero nunca duda de que hallan ocurrido.

En cuanto a la narrativa hispanoamericana de vanguardia, el enunciador homodiegético invade la narración y se presenta en ella, en cierto modo, una poetización cimentada en el narrador, pues en esta narrativa el mediador de la información del relato exalta tanto su “yo” que narra como su “yo” narrado.

Ahora bien, en tanto que narrador, la voz que relata tiene un principio de selección de información narrativa que es su perspectiva del mundo.⁹ Esta posición que toma el narrador frente a los acontecimientos puede ser un detonador importante para crear los efectos de sentido de la narrativa vanguardista hispanoamericana, en tanto que atmósferas de enrarecimiento, extrañeza, perturbación y angustia que sufren sus personajes.

En la literatura fantástica esta perspectiva del mundo puede ser el espacio en donde ocurre el hecho sobrenatural, al contraponer la perspectiva del narrador con una o varias de otros personajes.

Una de las características más importantes de la narración —la que para Todorov es la que crea lo fantástico— es el *enunciado narrativo*, ya que se refiere a un “determinado empleo del discurso figurado. Lo sobrenatural nace a menudo del hecho de que el sentido figurado es tomado

⁹ Ver capítulo 5.4. “La perspectiva de los narradores de *Escalas*”, que se encuentra más adelante en este mismo capítulo.

literalmente”.¹⁰ Esto es, cuando se vuelve propio el sentido de una expresión metafórica. Además, estas expresiones están introducidas por medio de fórmulas modalizantes tales como: “se diría que...”, “se hubiera dicho...”, “como si...”.

También en la vanguardia narrativa hispanoamericana la enunciación tiene ciertas particularidades; pero una de ellas, el símil, es muy importante, ya que “abre la búsqueda de correspondencias, elemento a elemento, entre dos campos sémicos en contacto y en uso –el real y el figurado, por ejemplo”.¹¹ El símil propone que A es como B y puede volver abstracto lo que es concreto y viceversa (realidad lo que es sueño y sueño lo que es realidad); a través del símil lo vago es precisado y los objetos son humanizados.¹²

Esta es una de las razones por las que el narrador de vanguardia invade la narración y la poetiza mediante el símil (elemento altamente poético), a la vez que ofrece una ideología y una visión del mundo cuyo punto de referencia inmediato respecto a la realidad extratextual es él mismo.

Para realizar el análisis de los personajes habrá que tomar en cuenta su identidad, la cual se centra en primer lugar en el *nombre* y sus *atributos*. Estos últimos pueden presentarse de forma *directa* o *indirecta*, dependiendo de quién ofrezca la información sobre el personaje, si él mismo u otro. Como *definición directa* tenemos el *retrato* y como *presentación indirecta* encontramos primero *el entorno*, que se refleja en el personaje.

También debe tenerse en cuenta el *discurso figural* —esto es, el discurso de los personajes— que puede presentarse en dos niveles: verbal o no verbal; el primero de éstos, el verbal, es a su vez directo o indirecto

Antes de iniciar el análisis hay que recordar que tanto en la literatura fantástica como en la narrativa de vanguardia los personajes son de preferencia seres humanos medios, degradados o marginales, que presentan perturbación, extrañeza y absurdo, estas cualidades dan la impresión de enrarecimiento en la realidad humana.

En la narrativa vanguardista esto tiene el objetivo de romper con el universo mitológico grecolatino o europeo y en la literatura fantástica con el fin de que el lector implícito, un hombre

¹⁰ Tzvetan Todorov. *Introducción a la literatura fantástica*, México, Ediciones Coyoacán, 1994, (Diálogo Abierto, 16), p. 63.

¹¹ Yanna Hadatti Mora. *Autofagia y narración*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 2003, p. 71.

¹² Cfr. Hadatti Mora. *Ob. Cit.* p. 76.

medio y común, se identifique con el personaje y se vea sorprendido, al igual que el personaje, por el hecho sobrenatural.

El discurso de los personajes y sus acciones también los caracterizan, pues es a través del discurso por el que se expresa la visión del mundo del personaje y por el que surge regularmente lo fantástico. Este punto será tratado más tarde, por ahora se verán la presentación y los atributos de los personajes.

La posición y punto de vista del personaje frente al mundo es un elemento importante para entender el relato fantástico y de vanguardia. Aún más porque el personaje en este tipo de narraciones suele ser el mediador de la enunciación. Por esta razón es que no se puede separar esta última de los narradores de vanguardia y de lo fantástico, pues es la interacción de ambos la que ofrece los efectos de sentido particulares de cada una de estas corrientes. Enunciación, personaje y enunciador suelen converger en estas narrativas.

En el presente capítulo se han unido estas tres características del relato y se tomarán en cuenta las particularidades de la voz que enuncia (el narrador), las del enunciado (el discurso figural) y el punto de vista (su posición frente al mundo) de los personajes de *Escalas*.

5.3.1. Los narradores homodiegéticos en *Escalas*

En muchos de los relatos de *Escalas* encontramos narradores homodiegéticos, que narran los acontecimientos y a sí mismos, y cuya percepción está limitada por su conciencia focal: saben solamente lo que ellos mismos pueden percibir o focalizar y, por lo tanto, tienen una posición particular frente al mundo del relato.

Con relación a esta perspectiva los narradores de *Escalas* se encuentran regularmente ante una disyuntiva creada por los acontecimientos de la historia. Tales son los casos de los textos de la primera sección “Muro noroeste”, “Muro antártico”, “Muro este” y “Alféizar”, de la segunda sección “Más allá de la vida y la muerte”, “Liberación” “Los caynas” y “Cera”.

En el caso de los cuentos titulados “El unigénito” y “Mirtho”, de la segunda sección, encontramos narradores homodiegéticos testimoniales, los cuales lo son en virtud de que narran desde su perspectiva los hechos de que fueron testigos.

Ahora bien, los narradores homodiegéticos de esta obra de Vallejo constantemente entran en conflicto con las perspectivas de otros personajes o, incluso, con sus mismas posiciones frente al mundo, según las circunstancias en las que se encuentren. Este hecho da a los cuentos de *Escalas* un alto grado de extrañeza, muy usual en la narrativa hispanoamericana de vanguardia, e incluso, en algunos textos es el detonador de un hecho fantástico. Pero esto se analizará más adelante, por el momento se expondrá el otro tipo de enunciator que se presenta en esta obra: el narrador delegado.

5.3.1.1. Los narradores delegados en *Escalas*

El otro tipo de mediador de la información narrativa que encontramos en algunos cuentos de *Escalas* es el narrador delegado. Ésta aparece en un segundo nivel narrativo, pues “todo acto de narración constituye un marco narrativo dentro del cual se produce otro acto de narración. El primero, a cargo de un narrador *extradiegético*, tiene como objeto un universo diegético; el segundo acto de narración, a cargo de un narrador segundo o *intradiegético*, es decir, un universo diegético enmarcado, en segundo grado”.¹³

A este enunciator es al que se le delega la narración de la historia. Tales casos podemos constatarlos en los textos “Liberación” y “Mirtho”. En estos textos la extrañeza depende de las perspectivas de los narradores delegados, pues ellos son los que vivieron directamente los hechos y, por lo tanto, el narrador principal los percibe como ilógicos o extraños, en el primer caso, o absurdos e imposibles, en el segundo. Este ejercicio refuerza la connotación vanguardista de estos textos.

5.3.1.2. La subjetividad y la auto-referencialidad de los narradores de *Escalas*

Teniendo en cuenta los tres tipos de narradores que aparecen en *Escalas*, se puede entonces hablar de la subjetividad y la autoreferencialidad de los mismos.

¹³ *Ibidem.*, p. 149.

Existe en los narradores de esta obra —principalmente en los de la primera sección, “Cuneiformes”— un alto grado de subjetividad, la cual se realiza a través de la enunciación y hace que los cuentos tengan una tendencia hacia lo poético o hacia la extrañeza, pues son los narradores, principalmente los homodiegéticos, los que presentan su punto de vista a partir de su conciencia focal.

También son éstos los que presuponen el referente de muchas de las narraciones de “Cuneiformes” y algunas de “Coro de vientos”, es decir, son los narradores el límite referencial de las perspectivas que tienen del mundo. Por ejemplo, el inicio de el cuento “Más allá de la vida y la muerte”, que empieza con un párrafo muy lírico, cuyo límite de expresión subjetiva es el mismo narrador.

O en el caso de los narradores delegados podemos mencionar la subjetividad con que el joven personaje de “Mirtho” describe a su amada. Ahora bien, la subjetividad y la autoreferencialidad de los narradores pueden percibirse claramente desde la perspectiva que cada uno de ellos tiene del mundo.

5.4. La perspectiva de los narradores de *Escalas*

La obra de Vallejo cuenta con tres tipos distintos de narradores que tienen un alto grado de subjetividad, ya que son ellos el referente inmediato de los hechos. Pueden ser de tres tipos: *homodiegético*, cuando es narrador y personaje en la acción; *homodiegético testimonial*, cuando sólo es testigo de los hechos, y *heterodiegético*, cuando no está involucrado en los acontecimientos y sólo da cuenta de ellos.

A partir de estas tres perspectivas será la forma en que el narrador aprecie el mundo y dé cuenta de él en la historia; no es lo mismo relatar una historia siendo sólo testigo a referirla habiendo sido participe de ella. Por otra parte, a través de su perspectiva el narrador involucra una ideología cultural que lo determina.

Esto se puede demostrar desglosando las diferentes características que presentan sus perspectivas. En primer lugar se tiene que los enunciadores constantemente entran en crisis debido a las discordancias que existen entre sus perspectivas y las de los otros personajes, tales son los casos de “Muro noroeste”, “Más allá de la vida y la muerte”, “El unigénito” y “Mirtho”.

Escalas tiene algunos textos en donde las perspectivas de los narradores y los personajes concuerdan, con el fin de crear un sentido en el relato, como en el cuento “Liberación”, en donde las focalizaciones del narrador y el personaje concuerdan para crear una complicidad entre ambos que dará como resultado un hecho sobrenatural. Esto lo analizaremos más adelante, por lo pronto pasaremos al análisis de las perspectivas discordantes de los narradores.

5.4.1. Las perspectivas discordantes

La perspectiva del narrador homodiegético en “Muro noroeste” entra en conflicto con la del personaje, un último compañero de celda que mata sin darse cuenta una araña; cuando el narrador le hace saber que la ha matado, el compañero lo acepta con indolencia —es decir, desde su perspectiva— desde su visión del mundo. Esta indiferencia desata una crisis en el narrador, pues donde aquél ve una simple araña, éste mira la muerte de un ser vivo y, por lo tanto, un asesinato. Como resultado tenemos un largo monólogo cuyo tema es la justicia.

La información que el narrador nos ofrece es subjetiva, pues es la conciencia focal de quien la brinda. Lo mismo ocurre con “Muro antártico”. En este texto la perspectiva del enunciadore es altamente subjetiva y recorre dos niveles narrativos: el de la vigilia y el sueño, en este caso erótico. La focalización interna del yo que narra es muy interesante, pues el narrador sólo tiene conciencia del espacio interno (primer nivel narrativo, el sueño erótico) pero no del espacio externo (segundo nivel narrativo, la vigilia en la celda).

Esta crisis está sustentada por la perspectiva que el narrador tiene primero del sueño y luego de su situación de preso, lo cual lo hace sufrir. Este punto de vista está conformado en una suerte de zig zag de perspectivas que, por otra parte influyen en el espacio, pues primero se presenta el sueño que se vive en una alcoba, luego, cuando despierta, se presenta la celda, donde se oyen “las irritadas voces de los centinelas” y las campanadas del reloj de la catedral que da las dos de la madrugada.

La alcoba del sueño se ha transformado en celda, para después ésta última convertirse en el espacio de evasión. Todos los sucesos (una larga apología de la mujer amada) ocurrirán en el pensamiento del narrador, para finalmente regresar a la realidad terrible de la cárcel, la cual se instalará definitivamente con el enunciado final del relato: “—Buenos días, señor alcaide (sic)...”

Estos momentos de conciencia interna ocurren a lo largo del texto, monólogo interior que presupone una especie de psiconarración constante que hace el personaje de sí mismo (es altamente autoreferencial) y por lo tanto de su sueño. Por eso la acción de este relato es muy breve, porque todo ocurre en la conciencia del narrador que es interrumpida de vez en vez por el espacio exterior y por esto mismo entra en crisis lo imaginado —el sueño y el poético monólogo— con la realidad que el mundo intratextual le presenta al yo que narra.

En los textos restantes de “Cuneiformes” la perspectiva del narrador no entra en crisis con la de otros personajes, sino con ella misma; o dicho de otro modo, con la situación que rodea al narrador: la realidad carcelaria, que pone en un estado de sufrimiento al yo que narra y que se sabe preso, deseoso de evasión y fuga, lograda sólo a través de la imaginación y la escritura.

En el caso de los textos de “Coro de vientos” la discordancia de perspectivas entre narrador y personajes es mucho más compleja, pues es ella la que en ciertos momentos de la narración determina el hecho fantástico o la atmósfera de extrañeza. Tales son los casos de “Más allá de la vida y la muerte”, en donde se presenta un narrador homodiegético que focaliza altamente su “yo” que narra y su “yo” narrado. Es decir, es un narrador que narra y se narra desde sus propias limitaciones de percepción visual, auditiva y cognitiva.

Tres son las secuencias más importantes que dan el efecto de sentido a todo el relato en este texto. La primera es cuando el yo narrador regresa de la larga ausencia de once años a su aldea natal, en Santiago, en el mes de julio. A lo largo del relato el narrador asume la función vocal narrativa y la función diegética. Desde el inicio encontramos estas características, apunta el texto:

A los once años de ausencia, acercábame por fin aquel día a Santiago, mi aldea natal. El pobre irracional avanzaba, y yo desde lo más entero de mi ser hasta mis dedos trabajados, pasado quizá por las riendas asidas, por las orejas atentas al cuadrúpedo y volviendo por el golpeteo de los cascos que fingían danzar en el mismo sitio, en misterioso escarceo tanteador de la ruta y lo desconocido, lloraba por mi madre que, muerta dos años antes, ya no había de aguardar ahora el retorno del hijo descarriado y andariego. (pág. 57)

En este fragmento encontramos las dos funciones del narrador, cuando narra las acciones externas (las del caballo, por ejemplo) y cuando se narra así mismo usando el pronombre “yo”. Al ser un narrador que participa de los acontecimientos es de esperar que tenga algunas limitaciones preceptuales, pues nada más sabrá lo que a él le ocurra y lo que él vea, escuche o conozca. Así

tenemos en el fragmento antes citado una afirmación de orden cognitivo reiterada durante el relato: la muerte de la madre. Esta afirmación es confirmada varias veces, incluso por uno de los hermanos del narrador personaje, pues será esta afirmación el tema del hecho sobrenatural del relato al final del mismo.

La segunda secuencia, una de las más altamente focalizadas del relato, es aquella en la que el enunciador llega a la vieja casa materna y encuentra a su hermano. Hemos visto que el yo que narra pasa a narrarse de manera casi imperceptible, también esto ocurre aquí y ayuda a crear ciertos efectos de sentido en el relato. Dice el narrador:

A la aldea llegué con la noche. Doblé la última esquina, y, al entrar a la calle en que estaba mi casa, alcancé a ver a una persona sentada a solas en el poyo de la puerta. Estaba muy sola. Muy sola. Tanto, que ahogando el duelo místico de mi alma, me dio miedo. También será por la paz casi inerte con que engomada por la media fuerza de la penumbra, adosábase su silueta al encalado paramento del muro. Particular revuelo de nervios secó mis lagrimales. Avancé. Saltó del poyo mi hermano mayor, Ángel, y recibíome desvalido entre sus brazos (págs. 58 y 59).

Es claro que la percepción es subjetivada y pasa a través de la conciencia del narrador. Él es quien ve a la persona y que la percibe sola, pero en un sentido espiritual. Él es el que siente miedo y él es quien cree sentir este miedo por las circunstancias (la paz casi inerte) en la que se encuentra la persona a quien ve.

El narrador tiene ciertas limitaciones visuales y es por eso que en un primer momento no se da cuenta que aquella persona es su hermano Ángel. Éste se convertirá más adelante en un verdadero ángel cuando el narrador lo perciba como tal. Recordemos que el hermano está solo, en medio de una paz casi inerte. Más tarde la percepción del narrador le otorga a Ángel contenidos de transparencia e incluso de invisibilidad y desaparición, aunque por supuesto el narrador los atribuye a las limitaciones de sus sentidos:

una centella, de esas que vienen de lejos, ya sin trueno, en época de verano en la sierra, le vació las entrañas a la noche. Volví restregándome los párpados a Ángel. Y ni él ni la linterna, ni el poyo, ni nada estaba allí. Tampoco oí ya nada. Sentíame como ausente de todos los sentidos y reducido sólo a pensamiento. Sentíame como en una tumba... [...] tal vez, repito, esto era error de visión de mi parte, ya que tal cambio no se puede ni siquiera concebir (pág. 60).

Esta segunda secuencia sirve para preparar el hecho fantástico. Hasta aquí no ha ocurrido realmente, sólo se ha esbozado como entre líneas, pero ya contiene mucho de él, pues por medio de los enunciados “sentíame como en una tumba” y “sentíame como ausente de todos los sentidos” va preparándose el tema del cuento. El cambio de destino de la madre por el hijo, que presupone la tercera secuencia narrativa.

La tercera secuencia es la que revela el hecho fantástico: cuando llega a la casa a la que se mudó su familia después de la muerte de su madre, toca a la puerta y es su propia madre quien le abre. En este momento hay un choque de perspectivas, la del personaje —que, por otra parte, el lector comparte con él— que sabe a su madre muerta y que incluso esa muerte es confirmada por su hermano, y la de la madre que recibe al hijo a quien ella creía muerto. Esta es la ruptura de la realidad que el personaje y el lector comparten.

Mucho de este hecho sobrenatural es a causa de la percepción del enunciador, sin embargo el hecho existe en verdad y se instala en la narración como una vacilación que da vida a lo fantástico. Un enunciado en que el narrador dice cuando encuentra a su madre viva, que expresa la crisis de perspectivas y a la vez da la pauta para crear el hecho fantástico es el siguiente:

Mi madre en alma y cuerpo. Viva! Y con tanta vida que *hoy pienso que sentí* ante su presencia entonces, *asomar por las ventanillas de mi nariz*, dos desolados granizos de decrepitud que luego fueron a caer y pesar en mi corazón hasta curvarme senilmente, *como si*, y a fuerza de un fantástico trueque de destinos, acabase mi madre de nacer y yo viniese, desde tiempos tan viejos, que me daba una emoción paternal respecto a ella (pág. 62).¹⁴

Este es el momento crucial de la narración, sin embargo no hay nada seguro aún (de hecho no lo habrá en ninguna parte del relato, sólo insinuaciones), pues muchas de las afirmaciones están introducidas por frases modalizantes que no son nada literales y están además tamizadas por la conciencia del narrador como son “hoy pienso que sentí...”, “como sí, a fuerza de un fantástico trueque...”

Ahora bien, en la narración no hay nunca nada claro ni verdadero, pues los hechos están filtrados desde la perspectiva del narrador y él es quien cuenta la historia. Existe una evidente vacilación en decidir si el hecho sucedió exactamente como el narrador lo refiere o si lo refiere

¹⁴ Las cursivas son mías, para hacer notar la percepción del narrador sobre los acontecimientos.

como él lo percibió. Lo que es cierto es que existe una gran vacilación en el personaje y en el lector al tratar de resolver el problema referido.

Una manera de resolverlo es con la afirmación de Ángel de que su madre está muerta, pues sería la confirmación de los hechos, pero es precisamente él —el personaje más descarnado y fantasmagórico— que desaparece un instante para luego volver aparecer del relato, quien lo confirma y no por discurso directo (que lo afirme literalmente) sino por discurso indirecto, es decir, Ángel confirma la muerte de su madre por mediación del narrador que le pone esas palabras en la boca: “Ángel habitaba ahora sólo en casa, donde según el, todo yacía tal como quedara a la muerte de mamá” (pág. 59).

Este relato presenta una gran vacilación por la resolución del hecho sobrenatural y los enunciados y el narrador crean en mucho este fenómeno, gracias a la percepción y la manera en que están enunciadas las acciones.

En el caso de “El unigénito” encontramos en narración retrospectiva (el tiempo gramatical es anterior al momento en que se narra) a un narrador homodiegético testimonial: no es su vida la que narra, sino la de el personaje llamado Marcos Lorenz. En este texto la focalización del narrador es interna, se limita a contar lo que sabe, mira y escucha; por lo tanto, el lector va a compartir sólo la información que él conozca o proporcione y no más.

Una de las características más peculiares de este narrador es que a lo largo de toda la narración desacraliza, por medio de enunciados llenos de ironía, el amor que siente desde hace diez años Marcos Lorenz por Nérida del Mar. Este hecho es capital, pues ya el narrador de este relato no tiene, como los románticos, al amor como uno de los sentimientos sagrados y exaltados del hombre, sino que desde su perspectiva le parece absurdo. Dice el narrador:

Viejo amor flamante aquél, vibrando día tras día, desde el mismo traste, desde el mismo sostenido en sí bemol, hasta haberse ecado en todos los oídos del distrito, donde nadie ignoraba semejante historia neoplatónica, a la que, desde la primera a la última página, exornaba un texto igual, con sólo ligeras variaciones tipográficas y, posiblemente, hasta gramaticales. ¡Viejo amor flamante siempre aquél! (pág. 75).

Es claro que el narrador en este enunciado ya no tiene al amor como una pasión sagrada, sino como algo absurdo y repetitivo, o por lo menos así lo piensa del amor de Marcos Lorenz. Mientras el relato sigue corriendo la ironía y la desacralización se vuelve más evidente y efectiva,

el narrador muestra mejor su postura frente al sentimiento amoroso, como cuando, unas líneas adelante, el señor Lorenz sabe que Nérida tiene un novio llamado Walter Wolcot y el narrador le pregunta burlonamente a Lorenz :

—Algún borrón en la tela, amigo mío?

—Nada— respondiome en un mugido—. Sólo que acaba de pasar ella, acompañada de un bribón, de quien ya me han noticiado como novio suyo...

—¿Cómo?— aducile sarcásticamente— Y usted? ¿Y sus diez años de amor? (pág. 76).

A partir de este momento el narrador ironiza el amor del personaje con enunciados como que a Lorenz le florecían “calabazas decenarias”, pues, “aquél divino anélido de miel (Nérida) iba a subjuntivar su áureo nombre aqueo, al rápido de *trust* del bribón de quien ya habían noticiado al señor Lorenz”. Por ejemplo, para decir que después de un tiempo se casaron, el narrador dice “luego, dos mil ciento sesentidós horas” y ya en la boda afirma. “los novios eran Nérida y el caballero de la cuádruple V”.

Hay en todos estos enunciados una finalidad desacralizadora del amor como sentimiento de exaltación y grandeza, e ironizan fuertemente la situación del señor Lorenz. La desacralización de los tópicos literarios de la tradición fue una de las características de ruptura de la vanguardia y en este texto puede apreciarse muy bien este ejercicio.

Existe en el cuento una ruptura de causa-efecto, también utilizada en la vanguardia, al final del relato, pues durante la boda ocurre “una extraña cosa”, dice el narrador, y es que Marcos Lorenz asiste a ella vestido de luto y cuando a Nérida se le hace “la pregunta de la promesa” ella no contesta, mira a Lorenz, él se abalanza a ella y la besa, en ese instante se desploma y cae muerto, la boda se frustra y una hora más tarde muere también Nérida.

Esta parte de la historia está narrada de manera muy lenta y abunda en detalles, pues va a relacionarse con la última secuencia del relato, en la que (aquí el relato se convierte en narración simultánea), “en esta mañana dorada de Enero, un niño fino y bello acaba de detenerse en la esquina de Belén. El niño, tan bello y, sobre todo, melancólico, gana a recoger la caída caña, enjoyada de oro rojo casi sangre, y se la entrega al dueño que no es otro sino el propio señor Walter Wolcot” (pág. 80). Al encontrar a este niño —que por otra parte, contiene ciertos indicios que refieren al Niño Dios, como son enero y Belén— Wolcot se desconcierta y le pregunta por sus padres, pero el niño no responde y se hecha a llorar.

La unión de estos hechos con los de Lorenz y Nérida no *tiene* ninguna ilación lógica, sólo los une que a Wolcot al advertir “el rostro del pequeño, y sin saber por qué, sufre fuerte sobresalto” (pág. 80). Es claro que el texto remite a los sucesos ocurridos en la boda, a Lorenz y a Nérida, pues acaban de ser relatados, pero no hay un verdadero indicio de que así sea. Lo que ocurre en este texto desacralizante es una ruptura de causa-efecto, que opera en el nivel de la narración, por medio de la perspectiva del narrador, que es quien mira, al igual que los hechos del inicio.

En “Mirtho” encontramos dos narradores. El primero, de carácter homodiegético testimonial, que da cuenta de lo que el segundo narrador, de carácter autodiegético (que se narra a sí mismo), le ha referido de su amor por Mirtho.

La focalización de ambos narradores es interna y esta limitada por las percepciones que tienen cada uno de los hechos. Por esta razón hay en este relato, al igual que en “El unigénito”, un ejercicio de desacralización del amor que siente el joven por medio de la ironía hecha por el narrador del primer nivel; pues la perspectiva del joven frente al amor es la de un sentimiento de nobleza romántica, la del narrador es la de un sentimiento absurdo y ridículo. El relato inicia con una loa poética y amorosa a la mujer amada, realizada por el joven al narrador:

Orate de amor, con qué ardentía la amo.

Yo la encontré, al viento el velo lila, que iba diciendo a las tiernas lascas de sus sienes: “Hermanitas, no se atrasen, no se atrasen...” Alfaban sus senos, dragoneando por la ciudad de barro, con estridor de mandatos y amenazas. Quebróse, ¡ay!, en la esquina el impávido cuerpo: yo sufrí en todas mis puntas, ante tamaño heroísmo de belleza, ante la inminencia de ver humear sangre estética, ante la muerte mártir de la euritmia de esa carnatura viva [...] Y cuánta, en metralla caliente, cernía la forja de aquese desfiladero de nervios, por todas las pasmadas bocas de mi alma... (pág. 91).

Frente a esta larga jerigonza el narrador afirma: “Tales cosas decía un joven amigo mío, mientras con él discurríamos en el jirón de la Unión. Yo me reía a carcajada limpia. Es claro”. No obstante la disonancia de perspectivas de los narradores, el principal y el delegado, existen otros puntos de vista que crean el fenómeno sobrenatural del relato y le dan tema a la historia: el desdoblamiento de Mirtho.

El segundo nivel narrativo, el relato que el joven hace al narrador, inicia con la afirmación del narrador delegado de que su amada es dos. “Mirtho, mi amada, es 2. Usted sonríe. Está bien.

Pero ya verá la verdad de esta aseveración” (pág. 91), dice el narrador delegado al iniciar su relato. Esta idea surge en el joven porque un amigo suyo le ha reprochado que sale con otra mujer que no es Mirtho, le dice el amigo del joven “¿Por qué es usted tan malo con Mirtho? ¿Por qué, sabiendo cuánto le ama, la deja a menudo para cortejar a otra mujer?” (pág. 93) Él lo toma como una broma, pero el amigo insiste en el mismo reproche varias veces en el relato y el joven realmente acaba dudando de ello.

El final del relato, que a lo largo de la narración fue insinuándose por medio de algunos indicios, es cuando Mirtho es otra persona; como afirmó el joven, Mirtho es dos. Esta verdad la confirma la misma Mirtho cuando el joven la llama por su nombre y ella contesta: “¿Qué Mirtho es esa? Ah! Con que me eres infiel y amas a otra mujer que se llama Mirtho. Qué tal! Así pagas mi amor!”(pág. 96).

En este momento termina la metadiégesis y el narrador cierra el relato con el siguiente enunciado: “calló el adolescente relator. Y, al difuso fulgor de la pantalla, parecióme ver animarse a ambos lados del agitado mozo, dos idénticas formas fugitivas, elevarse por sobre la cabeza del amante, y luego confundirse en el alto ventanal, y alejarse y deshacerse entre un rehilo telescópico de pestañas” (pág. 96).

El tema que trata este texto es el del doble. La amada se convierte en dos para el joven amante, sin embargo, él es el único que ha confirmado ese hecho por medio, primero, de su amigo, y, luego, de la misma amada. El narrador principal no conoce a esta mujer, por lo tanto no puede corroborar el desdoblamiento y su confirmación está dada a través de lo que a él le “parece” ver que se separa del joven amigo.

Podría hablarse de una vacilación del narrador, pues él sólo da testimonio de lo que le han contado. Pero no existe vacilación alguna, ya que el desdoblamiento de la joven ha sido confirmado por ella misma y el narrador delegado está seguro de esa verdad. Este cuento es más tendiente a la sobrenaturalidad asumida que a lo fantástico como tal, pues no hay en él una duda real de cómo resolver el conflicto. Lo sobrenatural (el desdoblamiento) ocurre y punto, nadie duda ni se pregunta si es verdad o no, sólo se sufren los hechos sobrenaturales y se relatan, sin ponerlos en duda.

5.4.2. Las perspectivas concordantes

“Liberación” presenta un narrador homodiegético que inicia la diégesis, que enmarcará un segundo nivel de narración puesto en la voz de un narrador delegado. De este modo, podemos hablar de dos narradores, uno, que es el principal y que abre el primer nivel narrativo con el enunciado “Ayer estuve en los talleres tipográficos del Panóptico, a corregir una pruebas de imprenta”; y otro, que es un preso llamado Solís, que trabaja en los talleres de la penitenciaría, y que toma la voz narrativa en un segundo nivel cuando “tose, y, con acento trabajoso empieza su relato” de lo que le sucedió a un compañero suyo llamado Jesús Palomino.

Ahora bien, en este texto la perspectiva del narrador es muy interesante, pues entra en juego constantemente con la perspectiva de Solís hasta volverse prácticamente la misma en ambos personajes. Es decir, el narrador relata lo que le contaron en los talleres, pero es él quien a fin de cuentas ofrece la información del relato y no Solís. Él es quien hace o repite los juicios de valor hechos por Solís.

Ambas perspectivas, la del narrador y la de Solís, se conjuntan en la reflexión de la justicia. Dice Solís al narrador: “de los quinientos presos que hay aquí, apenas alcanzarán una tercera parte quienes merezcan ser penados de esta manera; los demás son quizás tan o más morales que los propios jueces que los condenaron”. El narrador principal asume esta afirmación sin reticencias ya que él también ha estado preso y admite este hecho; por eso también escucha con interés la historia de Jesús Palomino, de quien afirma Solís en repetidas ocasiones que era un hombre bueno. Esta cualidad lo caracteriza hasta el final del relato.

Existe un elemento de crítica social, muy cercana al realismo o al criollismo: la música del himno nacional del Perú, que afuera la banda de la penitenciaría toca y se escucha en los talleres. Solís refiere la historia de Jesús Palomino, un hombre bueno, con un nombre cristiano (Jesús) y un apellido que recuerda a una paloma (Palomino) y su inocencia, que sufre a causa de la injusticia que vivió en la cárcel al ser asesinado el día de su liberación.

El narrador registra la ironía de la letra del himno que afuera ensayan y que dice “Somos-llii-bres...”. La crítica social se ve desplazada por el hecho final, que presupone la ruptura de la realidad y es que, una vez que Solís ha narrado la historia de Palomino, ambos narradores ven entrar por la reja del taller a una silueta que Solís, que es el único que lo conoce, reconoce como la de Palomino.

Este final es muy sorprendente, pues hemos leído una narración muy realista, una crítica de la justicia y de cómo se lleva a cabo las cárceles del Perú, pero a lo largo de su relato Solís se ha exaltado de tal modo que en repetidas ocasiones está a punto de llorar; por lo tanto, la silueta que ve al final puede ser la de cualquier hombre, pero, por su misma excitación, la confunde con Palomino, quien murió en su último día de condena.

La enunciación no permite esta interpretación, pues el narrador diegético también lo ve y dice que “alguien avanza hacia nosotros, a través de la cerrada verja silente e inmóvil”. Bastaría, para aclarar la ambigüedad, saber que es lo “silente e inmóvil”, si la verja o quien avanza, también si el sintagma “a través” está escrito en sentido directo o figurado. Si estos enunciados son aplicados a quien avanza, entonces estamos pensando posiblemente en el fantasma de Palomino, que pasa a través de la verja de manera silenciosa e inmóvil y que Solís reconoce de inmediato. Pero si están aplicados a la verja entonces puede tratarse de un hombre cualquiera y dudamos de la cordura de Solís.

Es claro que el final de este texto es ambiguo y crea una vacilación tanto en los personajes como en el lector, por lo tanto podríamos estar hablando de un relato fantástico, aunque no contenga todos los elementos tradicionales, pues la vacilación —a la que alude Todorov en su estudio sobre lo fantástico— la cubre este relato al final y por medio del enunciado y la percepción del narrador y de Solís. Uno ve a Palomino, el otro sólo ve a alguien que avanza y que podría o no ser Palomino.

5.5. La enunciación

En el presente capítulo se desglosan las características de la enunciación encontradas en los textos de *Escalas*. En la primera sección de la obra la enunciación juega un papel muy importante, ya que es la que crea la ambigüedad genérica entre poesía y narrativa. También se desglosan las características de esta dimensión del relato en “Coro de vientos”, que presuponen una tendencia más cercana a la literatura fantástica. En seguida se presentan las características de enunciación en la primera parte de la obra de Vallejo.

5.5.1. El léxico y los adjetivos, una ruptura de los límites genéricos

En todos los relatos de la primera parte de *Escalas* la enunciación se caracteriza por la abundancia de adjetivos utilizados de una manera un tanto insólita y por que éstos pasan a través del estado de ánimo del narrador y de cómo él percibe los hechos, los espacios y los tiempos del relato.

Así, en “Muro noroeste”, el espacio físico del texto: un muro de la celda, es adjetivado de tal forma que, “se refugia y florece la angustia *anaranjada* de la tarde”, el personaje tropieza “la mirada con una araña *casi* aérea, *como* trabajada en humazo” y el compañero de celda come de tal manera que “mientras éste mastica, *parece* que se traga a la bestezuela”.

Gracias a los adjetivos (“angustia anaranjada”, “araña casi aérea”, “como trabajada en humazo”) el relato va adquiriendo una tendencia poética, pues el narrador pasa a través de sí mismo toda la información ofrecida, él el referente inmediato de la información que el lector conoce del texto.

Esta poetización es propia de la vanguardia y se debe a que el narrador en primera persona es el punto de referencia por el que serán vistos los sucesos, que, además, gracias a esto el espacio físico se desrealiza tomando características más abstractas.

En “Muro antártico” el léxico propone un tiempo histórico desde el cual se narra con los enunciados: “circuito misterioso de mil en mil voltios por segundo”, “afluye, como corriente eléctrica, a las puntas”. Estos elementos son propios de la vanguardia histórica latinoamericana.

En general, se puede afirmar que todos los textos de cuneiformes presentan esta característica: la adjetivación, que es el impulso para que tengan una propensión poética, que los

acerca mucho a la narrativa de vanguardia, pues en ella hay una tendencia a borrar los límites genéricos. En el caso de Vallejo, existe una confusión entre poema y prosa, que es la virtud de los adjetivos que aparecen en los relatos de *Escalas*. Vallejo no sólo se preocupa por narrar acciones, sino también por registrar todas las impresiones que le dejan los objetos que aparecen en el relato.

5.5.2. Del sentido figurado al sentido recto de las frases

Ahora bien, en cuanto a la segunda sección de la obra, podemos apuntar que en “Más allá de la vida y la muerte” la enunciación también juega un papel fundamental para que ocurra lo fantástico en este relato.

A lo largo del relato los enunciados han preparado al lector para el tema fantástico, pero de un modo imperceptible. Algunos enunciados desde el inicio hasta el final de la narración son, por ejemplo, cuando el personaje narra que regresa a su casa natal dice cosas como: “en misterioso escarceo de la ruta y lo *desconocido*”, “¡Cuántos años haría de ello! Ufff...”, “de Santiago pasaría yo hacia allá, devorando *inacabables senderos* de escarpadas punas y selvas ardientes y *desconocidas*”; por otra parte, Santiago se ve “en su *escabrosa* meseta”.

Estos son algunos de los enunciados que utiliza el narrador cuando va llegando a su aldea natal. El sentido de algunos es figurado, pero después de que se conoce el desenlace del cuento, ese sentido figurado se convierte en recto y lo que fueron once años de ausencia se trueca, de ser un viaje a la casa materna en el viaje “desconocido” hacia la muerte.

También dentro de la segunda y tercera secuencia de este relato los enunciados narrativos encierran un sentido figurado, que acaba por convertirse en recto en el momento del hecho fantástico, tales como son, por ejemplo, “la paz inerte” en que se encuentra Ángel, que habitaba ahora “solo en casa” y que al narrador en un momento del relato le pareció “asombrosamente descarnado”, pues Ángel es en realidad un ángel o un fantasma que se encuentra en la paz inamovible de la soledad.

En la tercera secuencia, cuando ya el hecho sobrenatural ha sucedido, el narrador recurre a comparaciones que habrán de extender el sentido de las afirmaciones del párrafo anterior: “sentíame como en una tumba”; al ver a su madre viva dice el narrador: “hábiame puesto como

pedra” y “mis lagrimas parecían agua pura que vertían dos pupilas de estatua”. Todos estos enunciados parecen ser figurados, metáforas, sin embargo cuando se aplican al personaje tienen un sentido completamente recto.

De este modo, y a través de las secuencias, el campo semántico va variando. En la primera el campo se reduce a palabras como “misterioso escarceo”, “selvas “desconocidas” se “veía el panteón”, la casa “en penumbra”. En la segunda secuencia los temas más recurrentes son “viejo caserón”, paneles “desvencijados”, Ángel “asombrosamente descarnado”. Y en la tercera son: “habíame puesto como piedra”, “pupilas de estatua”, todas tienen que ver con el sentimiento de estar en una “tumba”, o bajo una lápida. Cada una de estas palabras aparece de un modo figurado pero que cambiarán a un sentido recto al enfrentarse con el hecho sobrenatural.

En “Liberación” el enunciado hace que el final se presente como un hecho fantástico, ya que, como antes dijimos, el enunciado “alguien avanza hacia nosotros, a través de la cerrada verja silente e inmóvil” implica cierta ambigüedad, pues no se sabe bien a bien qué es lo silente e inmóvil, si la verja o quien avanza, también si el sintagma “a través” está escrito en sentido directo o figurado. Si estos enunciados son aplicados a quien avanza, entonces estamos pensando posiblemente en un fantasma de Palomino, que pasa a través de la verja de manera silenciosa e inmóvil y que Solís reconoce de inmediato. Pero si están aplicados a la verja entonces puede tratarse de un hombre cualquiera y dudamos de la cordura de Solís.

Finalmente, encontramos que el enunciado juega un papel muy importante en “Cera”, en donde éste participa de la extrañeza en un ambiente enrarecido y exótico. En primer lugar, el narrador, que es quien ofrece la información, se encuentra borracho y espía a un chino, hombre de distinta cultura a la suya (del mismo modo que el espacio —el barrio asiático—), al cual le atribuye poderes mágicos o una gran sabiduría al labrar los dados para el juego.

En segundo lugar, la perspectiva visual del narrador es limitada por la cerradura de la puerta del ginké, por lo que no puede mirar todo; en cambio hace el narrador muchas conjeturas. Finalmente, el hombre extraño que apuesta los cien soles con el chino y le apunta con un revolver en la cabeza está presentado, desde la perspectiva del narrador, como un ser extraño y él es a final de cuentas quien lo describe.

De este modo puede decirse que este relato no es fantástico, pues no hay una ruptura de la realidad por un hecho sobrenatural, ni hay tampoco una forma enunciativa propia de lo fantástico, pero la enunciación favorece el ambiente enrarecido y exótico, más cercano a la

vanguardia, pues la extrañeza es percibida por el narrador personaje, que es un hombre medio y que él es quien atribuye toda la fantasmagoría.

Mucha de la extrañeza y sobrenaturalidad de los relatos de *Escalas* lo es en virtud de la enunciación. Tal elemento va, en algunos textos de lo figurado a lo literal, como ya antes se dijo. De tal modo que, cuando leemos que el narrado afirma “sentíame como en una tumba”, el verbo sentir no sólo tiene un sentido figurado al final del relato, sino que ofrece el carácter de sobrenaturalidad al saber que el personaje se encuentra muerto y está literalmente “en una tumba”.

Del mismo modo todas las demás frases figuradas que, al ser leídas desde la perspectiva sobrenatural, cobran un sentido literal: “habíame puesto como piedra”, tenía “pupilas de estatua”, Ángel “asombrosamente descarnado”, etcétera. Todos y cada uno de estos sintagmas adquieren un sentido recto al ocurrir la ruptura de la realidad y pierden su sentido figurado que tenían inicialmente.

5.5.3. Los niveles narrativos

Por nivel narrativo se entiende la introducción, a través del discurso, de una situación dentro de otra de mayor extensión. Es decir, un marco narrativo implica otra narración de segundo nivel, en la que se da cuenta de hechos anteriores o posteriores que quedan subordinados a éste marco o primer nivel narrativo.¹⁵

En los cuentos de *Escalas* encontramos repetidas veces este ejercicio de subordinación, lo cual le confiere cierto efecto de sentido para crear lo fantástico o lo extraño. Tales son los casos de los cuentos “Muro antártico”, “Alféizar”, de la primera sección, y “Liberación”, de la segunda.

En el caso de “Muro antártico” el relato recorre dos niveles narrativos, ya que se trata de un sueño erótico que sufre en su celda el narrador. El marco principal de la narración será el espacio carcelario y, de manera secundaria, el sueño erótico, en donde los sucesos ocurrirán solo en la conciencia del que sueña.

Ahora bien, no sólo se trata de dos niveles que se complementan en el texto, sino que interactúan para crear una atmósfera de angustia, pues el primer nivel, el espacio carcelario,

¹⁵ Cfr. Luz aurora Pimentel, *El relato en perspectiva, Estudio de teoría narrativa*, México, S XXI, 1998, pp. 149.

siempre regresa con mayor fuerza y se instala para agudizar la suerte de presidiario. Este mismo elemento lo encontramos en los textos siguientes.

“Muro este” presenta la misma estructura que el texto anterior. Hay un narrador homodiegético que, imbuido en las circunstancias de la realidad carcelaria, pretende evadirla por medio de su pensamiento y de la escritura. El texto inicia en un primer nivel narrativo: cuando va a firmar un documento legal, pero este acontecimiento da paso a un segundo nivel, que es un largo monólogo interior lleno de adjetivos insólitos y de un léxico extraño como: “Se baña ahora el proyectil en las aguas de las cuatro bombas que acaban de estallar dentro de mi pecho”. Al final del relato encontramos nuevamente al narrador en el primer nivel, que enmarca el soliloquio que ocurre en el pensamiento del yo narrado (en este caso el narrador es quien se narra y no el que narra) y que es la vida de la cárcel.

“Alféizar” presenta también dos niveles narrativos, el primero, el de la celda en que se encuentra con un compañero preparándose para desayunar; el segundo, es la evocación de los desayunos en la niñez del narrador, cuando estaba junto a su madre.

En este texto, a diferencia de los anteriores, ya no se regresa al primer nivel que presupone la realidad de la cárcel, sino que finaliza con la tranquilidad del recuerdo de la niñez. Es claro que la introducción del recuerdo está dada por medio de una analepsis, pero esta regresión en el tiempo no es de acciones propiamente dichas sino de algo que el narrador está pensando, imaginando, al igual que en los textos anteriores. Puede decirse que el espacio de la narración, el segundo nivel narrativo, es la conciencia del narrador, su autoreferencia.

“Liberación” también presupone dos niveles que interactúan en suerte de zig zag para crear una sensación de angustia. A lo largo del relato los niveles narrativos van oscilando según vaya narrando Solís y según se vaya interrumpiendo para interrogar a su interlocutor, en este caso al narrador del primer nivel narrativo.

5.6. Los personajes vistos desde la perspectiva de los narradores

Para realizar el análisis de los personajes de un relato hay que tomar en cuenta la identidad del personaje, la cual se centra en primer lugar en el *nombre*, que puede ser más o menos referencial (nombre histórico, mitológico, alegórico, social o vacío de referencia), al que le pertenecen ciertos

atributos, “rasgos que individualizan su ser y su hacer en un proceso constante de acumulación y transformación”.¹⁶

Ahora bien, los atributos de un nombre son una información que puede venir de un narrador, del mismo personaje o de otro y, según la perspectiva de quien ofrezca la información, existirá una *definición directa* o *indirecta* de los personajes.

Como *definición directa* está el *retrato*, que es “una descripción más o menos continua, más o menos discontinua, y que tiende a un alto grado de codificación retórica”¹⁷ y que al ser realizado, ya sea por el narrador, otro personaje o el mismo, introduce juicios y prejuicios culturales implícitos, que pueden dar gran parte del retrato moral del personaje, pues al caracterizarlo por su apariencia física una parte del retrato moral está dado.

Como *presentación indirecta* encontramos 1) *el entorno*, que “es una forma indirecta para caracterizar al personaje, o bien por extensión complementaria”,¹⁸ o bien como una suerte de “espejo” en el que el espacio refleja el carácter físico y moral del personaje; 2) el *discurso figural*, que puede ser verbal o no verbal; el primero de éstos es directo: lo que el personaje dice con sus propias palabras, sin la mediación del narrador; el segundo, indirecto o narrativizado: en él se refiere, por medio del narrador, a lo que dijo tal personaje.

Estas dos presentaciones son de carácter verbal. Finalmente, la presentación indirecta puede hacerse también a través de las acciones y se refiere a los detalles descritos que ofrece el narrador, otro personaje o el mismo personaje. Por medio de las acciones se puede dar a conocer el carácter de algún personaje, su punto de vista y su actitud frente al mundo.

La posición y punto de vista del personaje frente al mundo es un elemento importante para entender el relato fantástico y de vanguardia, por lo que le dedicaremos un capítulo más adelante. Por lo pronto nos contentaremos con hacer una presentación de las características de los personajes de *Escalas* para hacer un primer acercamiento a su personalidad y a su punto de vista.

Ahora bien, el discurso de los personajes y las acciones también los caracterizan, pues es a través del discurso por el cual se expresa la visión del mundo del personaje y por el cual surge regularmente lo fantástico, pero este punto lo tomaremos más tarde, por ahora concentrémonos a la presentación y los atributos de los personajes.

¹⁶ Luz aurora Pimentel. *Op. Cit.*, p. 68.

¹⁷ *Ibidem.*, p. 71.

¹⁸ *Ibidem.*, p. 82.

5.6.1. Los nombres temáticos narrativos y de tipo social de los personajes

Desde la perspectiva del *nombre*, los personajes de *Escalas* presentan las siguientes características. En el primer texto de “Cuneiformes”, “Muro noroeste”, los personajes que intervienen son el yo relatante y un compañero de celda. Ninguno de los personajes que actúan tienen nombres propios, pero tienen una designación temática de tipo social, pues ambos están presos y ambos son compañeros de celda.

En el caso de “Muro antártico” los personajes que intervienen son el narrador en primera persona, la hermana de éste y el alcalde. Los personajes no tienen nombre propio, son de carácter temático social: preso, hermana y alcalde.

En “Muro este” los nombres que aparecen son dos, el del narrador en primera persona y el de un escribano. Al igual que en el texto anterior, el escribano, que es un nombre temático y social, no tiene ningún atributo ni físico ni moral y sirve para ingresar al personaje en la realidad carcelaria, pues es el escribano el representante de las leyes y es, por lo tanto, un nombre con atributos sociales.

El caso de “Muro bobleancho” es distinto, pues tiene una estructura más apegada al cuento tradicional y los personajes están mejor dibujados. En el cuento intervienen un compañero de celda, enjuiciado por latrocinio, un obrero que fue camarada de parranda del preso y el narrador personaje. Todos los personajes son de carácter social, y cada uno tiene atributos bien definidos: el ladrón, cuya moral es nula o inexistente; el obrero, muerto por su inocencia y por su fe en las personas y el narrador, que juzga cada una de las acciones de los demás personajes.

En el siguiente texto, “Alféizar”, las características de los personajes son muy similares a las de los anteriores. Participan el narrador en primera persona y un compañero de celda preparándose para desayunar, lo que al narrador le trae a la mente el recuerdo de su madre. Los nombres que aparecen en este texto son de carácter temático social: los presos y la madre de uno de ellos, introducida por una analepsis disparada por el recuerdo del narrador preso.

Los atributos físicos (el retrato) del narrador son informados por él mismo, que se mira al espejo y muestra una extensión del entorno en el que se encuentra, pero que serán sustituidos por el retrato indirecto moral de la madre: amorosa con el pequeño que ahora es un hombre y se encuentra preso. El compañero de celda no es otra cosa sino el elemento que proyecta el recuerdo

del narrador hacia su infancia. Nos encontramos también aquí con el sentimiento de evasión del narrador.

En “Más allá de la vida y la muerte” los personajes son el narrador en primera persona, que no tienen nombre propio pero sí atributos descritos en forma indirecta por su actuación; un hermano del narrador, Ángel, nombre semántico narrativo, que tiene atributos físicos expresados por el narrador: el hermano realmente es un “ángel”; una anciana, cuyo nombre es de tipo social y no tiene atributos físicos; y, finalmente, la madre, nombre temático social, con atributos dados por el narrador.

En el texto titulado “Liberación” los personajes que participan son el narrador en primera persona, un preso llamado Solís, otro llamado Jesús Palomino. Ambos nombres son de carácter temático narrativo, es decir, al igual que en el texto anterior con el nombre de Ángel, que tiene atributos angélicos, aquí el nombre de Solís hace referencia a la soledad en la que vive y el de Jesús Palomino a la bondad cristiana del preso y a su carácter de víctima como una paloma inocente.

Otros dos personajes son elementos desencadenadores de la narración, Lozano, un preso joven que se acerca a Solís y al narrador para saludarlo, pues lo conoce de la prisión de Trujillo, por lo que Solís se identifica con el narrador y le relata la historia de Jesús Palomino.

En “El unigénito” los personajes son el señor Marcos Lorenz, cuyo nombre, al igual que el del personaje Walter Wolcot, hace una referencia a su carácter de extranjero, Nérida el Mar, el nombre de este personaje es temático referencial, pues hace alusión a la nereidas griegas, cuya belleza era inefable, el narrador en primera persona, que da cuenta de los hechos y un niño que aparece al final de la historia, cuyos atributos son la semejanza con Nérida y Lorenz.

En el caso de “Mirtho”¹⁹ los personajes son un narrador en primera persona que da cuenta de lo que le sucede a un joven, sin nombre propio sino de carácter temático social, pues siendo joven no puede ser sino exaltado e irreflexivo.

Encontramos una continuidad de tipos de nombres en los textos de *Escalas*: generalmente son de carácter temático social, lo que podría acercar a *Escalas* al relato de carácter realista; sin embargo, gracias a los atributos de estos personajes esta obra rompe con el esquema social y se centra más en lo fantástico o lo extraño. Esto se puede apreciar en los atributos que

¹⁹ Para el nombre de Mirtho ver la nota 3 del capítulo 1.1. César Vallejo en Perú.

deshumanizan a los personajes, los dotan de locura, de anormalidad o extrañeza, que se verán en seguida.

5.6.2. Los atributos de los personajes

Existen en *Escalas* atributos de los personajes que no afectan el sentido de extrañeza o de lo fantástico en el texto. Sirven simplemente para dar una noción de angustia en el personaje por su situación y para reiterar la necesidad de fuga y evasión de éste. Estos elementos de los personajes podemos encontrarlos en los siguientes textos:

En “Muro antártico”. Los personajes que intervienen en este texto son el narrador en primera persona, la hermana de éste y el alcalde. El alcalde no tiene ningún atributo físico ni moral, es un elemento de reingreso a la realidad, pues el narrador tiene un sueño con su hermana, a la que dota de múltiples atributos en un largo monólogo interior onírico y analéptico.

Los atributos del narrador los sabemos de forma indirecta, por las acciones, pero los de la hermana están descritos de forma directa por mediación del narrador. Aunque la mujer no es propiamente un personaje, sino la ensoñación onírica del narrador, los atributos son los de mujer idealizada, amada y soberana, que funcionan como una especie de fuga de la realidad de la cárcel, que se ve rota y reingresada en la conciencia del narrador por medio de la aparición del alcalde.

En “Muro este”. El escribano, que es un nombre temático y social, no tiene ningún atributo ni físico ni moral y sirve para ingresar al personaje en la realidad carcelaria, pues es el representante de las leyes que condenaron al narrador a la cárcel.

En cuanto a este, sus atributos son los de un hombre en busca de fuga espiritual de la realidad que lo rodea y lo coacciona. Puede decirse que en este relato el narrador intenta una fuga de la realidad que lo circunda

En “Muro dobleancho”. El compañero de celda carece de atributos físicos pero abundan en él los atributos morales. El compañero de celda es indiferente desde el inicio del relato, pues se encuentra tendido en una tarima tarareando un yaraví. Antes ha tomado la voz narrativa para contar la causa de su encierro, confiesa que fue preso por ladrón y que ese día, el día que cometió el delito, se emborrachó y encontró a un obrero amigo suyo al que indujo a la parranda, al que el hombre robado le da muerte confundiéndolo con aquel.

Todos los atributos del ladrón son morales hasta el punto de que el narrador se toma la libertad de juzgarlo como asesino también. A lo largo de la narración el lector no tiene ningún elemento directo para conocer al compañero de celda, ninguna descripción física, pero se da cuenta de su carácter moral: es borracho e indolente, pues no se siente culpable del asesinato. La indiferencia de su responsabilidad por la muerte del obrero, que a la vez el narrador lo retrata como un hombre que “torna honestamente de su labor, rumbo al descanso del hogar” (pág. 50), es una característica moral que impera en su conducta.

Nuevamente encontramos la falta de atributos físicos, sustituidos por los morales presentados de manera indirecta por sus acciones. En cuanto al narrador, su atributo moral principal es el de hombre reflexivo y juez de los actos de este hombre indiferente que tararea un yaraví. Todos los nombres que aparecen en este relato son temáticos de tipo social: ambos presos y el obrero.

En “Alféizar” los atributos físicos (el retrato) del narrador son informados por él mismo, que se mira al espejo y muestra una extensión del entorno en el que se encuentra, pero que serán sustituidos por el retrato indirecto moral de la madre amorosa con el pequeño, ahora hombre y preso. El compañero de celda no es otra cosa sino el elemento que proyecta el recuerdo del narrador hacia su infancia. Nos encontramos también aquí con el sentimiento de evasión del narrador.

5.6.3. La deshumanización

Por deshumanización se entiende la pérdida de la razón en su sentido más general, es decir a la pérdida de hábitos culturales legitimados por la sociedad, que son sustituidos por atributos animales y salvajes en los personajes de *Escalas*.

Los atributos que llevan a una deshumanización de los personajes podemos encontrarlos en los textos “Muro noroeste” y “Los caynas”.

En el primero, como ya dijimos antes, existen dos personajes de tipo social. Quien ofrece la información de la historia es un yo narrador que poetiza, a la vez que exalta ese mismo yo que narra, por lo que la percepción del mundo está completamente subjetivizada por la voz del narrador. Esto es claro en la descripción que hace del compañero de celda:

Al mirarle el perfil de toro, destacado sobre la plegada hoja lacre de la ventana abierta, tropiezo la mirada con una araña casi aérea, como trabajada en humazo, que emerge en absoluta movilidad en la madera, a medio metro de altura del testuz del hombre [...] luego rompe a caminar intermitentes pasos hacia abajo, hasta detenerse al nivel de la barba del individuo, de tal modo, que, mientras éste mastica, parece que se traga a la bestezuela (pág. 41).

La visión del narrador es completamente subjetiva, describe al mundo como lo percibe y del compañero nos informa que está comiendo y que tiene un perfil de toro. La descripción es completamente desarticulada, pues no conocemos los ojos, la nariz, el cabello del compañero, sólo el atributo que le otorga el narrador “perfil de toro”, que lo deshumaniza.

Unas líneas adelante esta deshumanización va a ser completada con la indiferencia, cuando el compañero de celda accidentalmente mata a una araña y responde: “¿Sí? —me pregunta con indiferencia—. Está muy bien: hay aquí un jardín zoológico terrible” (pág. 42). En este punto de la narración existe una disonancia entre los personajes, pues para lo que el compañero de celda es un hecho indiferente, en el narrador provoca una larga reflexión sobre la justicia y la imposibilidad de valorarla en términos humanos.

Vemos en este relato dos puntos de vista completamente distintos de un mismo suceso, dos perspectivas distintas del mundo. Aquí la perspectiva del compañero funciona casi como un pretexto para el largo monólogo interior sobre la justicia, que anuncia un carácter reflexivo y analítico del narrador. Si los atributos del compañero de celda son el de la indiferencia y la deshumanización, el narrador tiene atributos de hombre reflexivo.

5.6.4. La locura

La locura se entiende en este análisis como una forma de deshumanización, en donde los mecanismos del pensamiento lógico del personaje se ven trastocados por una coherencia que no concuerda con la socialmente legitimada.

En cuanto a los atributos que ofrecen el efecto de sentido de la locura, que también comparte los atributos de la deshumanización, podemos localizarlos en “Los caynas”, pues la locura se presenta precisamente en ella.

Los personajes son Luis Urquiza, cuyos atributos no son físicos sino psíquicos, los de la locura, estos atributos se van matizando y caracterizan mejor al personaje por medio del discurso

figural del mismo Urquizo; la familia de Urquizo, a la que el narrador, que es quien presenta las descripciones, los retrata con una obsesión: se creían monos.

La deshumanización se caracteriza aún más por el entorno en que vive la familia, “dado el atraso y aislamiento de aquel pueblo”. Aquí el entorno es un reflejo de los personajes que irán un paso atrás de la evolución y se aislarán de la civilización.

Otros personajes que son la madre y el padre del narrador en primera persona, que da cuenta del estado mental de Urquizo y toda su familia, primero tendrán un carácter humano, pero a medida que avanza el cuento también ellos irán perdiendo su entidad humana para animalizarse en monos, que es el efecto de la locura que caerá en todo el pueblo.

Estos dos personajes, la madre y el padre del narrador, están retratados desde una perspectiva indirecta, es decir por sus acciones simiescas; también de una forma directa, por las afirmaciones del narrador describiéndolos como animales.

Ahora bien, el único de los personajes que tiene nombre propio es Luis Urquizo. Es con él que inicia la locura generalizada del pueblo, hasta que al final el narrador también sepa que el mismo está loco; ninguno de los otros personajes tienen nombre propio, todos son de tipo social: madre, padre, familia, que se convertirán a fin de cuentas en un grupo de monos. Cabe decir que la locura del narrador es distinta, él no se cree mono sino que se sabe loco por creer que toda la población de su pueblo lo está verdaderamente.

5.6.5. La anormalidad

La anormalidad es aplicada en este trabajo a los personajes que, sin llegar a la locura, por sus atributos están fuera del estándar de lo que se conoce comúnmente como “normalidad”; es decir, todo aquello que sale de los parámetros de comportamiento aceptado y definido socialmente, que los grupos imponen a cada uno de los individuos que los conforman. Por este rasgo puede llegarse también a la sobrenaturalidad del relato fantástico o bien a la sobrenaturalidad asumida de la vanguardia latinoamericana.

Este rasgo de anormalidad justificado por los atributos del personaje podemos encontrarlo en “El unigénito”. El retrato del señor Lorenz es más moral que físico, dice de él el narrador que era “siempre digno de curiosidad y holgadas meditaciones, a causa del aire de espantadiza irregularidad de su modo de ser... La ciudad lo tenía por loco, idiota o poco menos. A

ser franco diré que yo nunca le tuve en igual concepto. Yerro. Sí le tuve como *anormal*, pero sólo en virtud de poseer un talento grandeocéano y una autentica sensibilidad de poeta”.

El retrato moral del señor Lorenz sobre su “anormalidad” percibida por el narrador —que simpatiza con él— irá acrecentándose a lo largo del relato, que, en un principio, muestra a Lorenz como un hombre medio, pero con algunas rarezas o anomalías, pues está enamorado hace diez años de Nérida.

En cuanto a Nérida del Mar, la descripción que de ella se hace es el de “una aristocrática dama de la ciudad”, los atributos son generalizados, son los de cualquier dama aristocrática, pues no se habla nunca de su aspecto físico.

Del personaje Walter Wolcot sabemos sólo que es quien va desposarse con Nérida, por lo que de manera indirecta se entiende como un hombre de alta sociedad. Esta información se corrobora al final del relato cuando se describe que un niño, sin atributos físicos, le da un bastón enjorado “de oro rojo casi sangre” a Walter Wolcot. El niño que aparece al final del relato no tiene atributos verdaderamente físicos, se intuye que se parece a Nérida y a Lorenz porque Wolcot vacila y tartamudea recordando a estos dos personajes, pero no hay más que esto para atribuir un verdadero aspecto físico al niño.

5.6.6. La extrañeza

Contraria a la anomalía, la extrañeza surge cuando en un personaje común, aceptado socialmente, tiene una percepción restringida de los acontecimientos que vive, o se encuentran fuera de su cotidianidad, aquello a lo que están habituados. La extrañeza surge muchas veces de situaciones cotidianas, pero que para el personaje están fuera de su contexto cultural o de su vida diaria. Es decir, la anomalía se encuentra en los personajes mismos al ser “locos”, inhumanos o por tener comportamientos no aceptados por el grupo, pero la extrañeza puede sucederle a cualquiera, incluso a un personaje considerado “normal” y surge en una situación externa, que se percibe como algo fuera de sus perspectivas de inteligibilidad. Tales rasgos de extrañeza podemos registrarlos en los textos “Más allá de la vida y la muerte” y “Cera”.

En “Más allá de la vida y la muerte” los personajes son el narrador en primera persona, no tienen nombre propio pero sí atributos descritos en forma indirecta por su actuación; un hermano del narrador, Ángel, nombre semántico narrativo, que tiene atributos físicos hechos por

el narrador; una anciana, cuyo nombre es de tipo social y no tiene atributos físicos; y, finalmente, la madre, nombre temático social, con atributos dados por el narrador.

En el caso del narrador en primera persona encontramos a un hombre nostálgico y solitario cuya visión del mundo es bastante poetizada, propicia para lo extraño o sobrenatural. Esto se puede ejemplificar en el hermano, Ángel, que es retratado con las siguientes características: “la lumbre de ésta (una linterna) fue a golpear de lleno el rostro de Ángel, que extenuábase de momento en momento, conforme transcurría la noche y reverdecíamos más la herida, hasta parecerme a veces casi transparente”.

Este retrato está hecho a través de la perspectiva del narrador, sólo sabemos del hermano lo que él nos dice, incluso más tarde dice creer haber visto desaparecer a Ángel, lo cual le confiere una calidad angélica al personaje del hermano, de donde dimana su nombre temático narrativo. Lo mismo ocurrirá con el retrato de la madre, que de entrada el lector tiene la información de que esta muerta y que al final aparece viva frente al narrador, lo que creará una vacilación, una duda, pues ya sabemos que al narrador le parece creer ver cosas.

Todos los atributos de los personajes son hechos por el narrador, el cual nos lleva de la mano por los acontecimientos del relato de manera subjetiva.

En el caso de “Cera” los personajes son el narrador en primera persona, sin nombre propio pero con atributos de curiosidad y alta excitación por las cosas. El lector sabe por la información que él mismo narrador da, que acaba de perder a la mujer que ama, pero a la que unas cuantas líneas adelante olvida y no vuelve a mencionar, pues el sentimentalismo es vencido por la curiosidad que le despierta el personaje de Chale.

Chale, por otra parte, tiene atributos físicos y morales, es asiático, y uno de los más famosos jugadores de apuestas de Lima. Por otra parte, el nombre de Chale ya contiene ciertos atributos semánticos, pues sabemos, con el puro nombre, que es extranjero. A lo largo de la narración el personaje narrador ve a hurtadillas como Chale fabrica un par de dados de mármol con los que gana muchas a puestas, hasta que un día, en un salón de juegos el asiático se encuentra jugando y haciendo apuestas de grandes sumas, cuando aparece un tercer personaje: un hombre desconocido pero con muchos atributos físicos que crean una especie de misterio en la personalidad excitada del narrador, él es quien lo describe:

el recién llegado era un hombre alto y de anchura proporcionada y hasta armoniosa; aire enhiesto; gran cráneo sobre la herradura fornida de un maxilar inferior que reposaba recogido y armado de

excesiva dentadura para mascar cabezas y troncos enteros; el declive de los carrillos anchábase de arriba abajo. Ojos mínimos, muy metidos, como si reculasen para luego acometer en insospechadas investidas; las niñas sin color, produciendo la impresión de dos cuencas vacías. Tostado cutis, cabello bravo; nariz corva y zahareña; frente tempestuosa. Tipo de pelea y aventura, sorprendente, preñado de sugerencias embrujadas como boas. Hombre inquietante, mortificante a pesar de su alguna belleza; céntrico. Su raza? No acusaba ninguna. Aquella humanidad peregrina quizá carecía de patria étnica.

Tenía innegable traza mundana y hasta de clubman intachable, con su correcto vestir y su distinción, y el desenfado inquerido (sic) de sus ademanes (pág.106)

Esta es la única descripción que se hace en los cuentos de *Escalas* a la cual podríamos llamar de carácter tradicional, las anteriores son hechas de forma indirecta por las acciones de los personajes. Ahora bien, este retrato no se sustrae a la subjetividad del narrador en primera persona, que presenta al personaje y lo dota de ciertos atributos de misterio y belleza.

Ninguna descripción o presentación en esta obra puede despojarse de la visión del mundo del narrador o los personajes, la cual da en muchos de ellos el sentimiento de rareza o extrañeza de los acontecimientos, incluso cuando son acontecimientos sobrenaturales.

Este relato, “Cera”, no presenta ningún acontecimiento sobrenatural, pero todos los enunciados narrativos participan de la extrañeza en un ambiente enrarecido y exótico. En primer lugar, el narrador, que es quien ofrece la información, se encuentra borracho y espía a un chino (hombre de distinta cultura a la suya, del mismo modo que el espacio: el barrio asiático de Lima), al que le atribuye poderes mágicos o una gran sabiduría al labrar los dados para el juego.

En segundo lugar, la perspectiva visual del narrador es propicia para la extrañeza: está borracho y es limitada por la cerradura de la puerta del ginké, por lo que no puede mirar todo. Para subsanar la falta de perspectiva hace el narrador muchas conjeturas, por esta razón lo imaginado presupone, para él, un hecho real.

Finalmente, la aparición del hombre desconocido que apuesta los cien soles con el chino y que después le apunta con un revolver en la cabeza está presentado, desde la perspectiva del narrador que lo describe, como un ser extraño por ser éste un desconocido que se encuentra fuera de los hábitos culturales y del sistema de mundo del personaje

De este modo puede decirse que este relato no es fantástico, sino extraño, pues no hay una ruptura de la realidad, tampoco una forma enunciativa propia de lo fantástico, sino más bien se relata un acontecimiento que “puede explicarse perfectamente por las leyes de la razón, pero que

son de alguna u otra manera, increíbles, extraordinarios, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos y que por esta razón provocan en el personaje y el lector una reacción semejante a la que los textos fantásticos nos volvió familiar”.²⁰ Esto es más cercano a la vanguardia, pues la extrañeza es percibida por el narrador personaje, que es un hombre medio y dotador de toda la fantasmagoría, por medio de su discurso, al relato.

De modo general podemos decir que:

Todos los personajes de *Escalas*, a excepción de este último y del hermano Ángel, en “Más allá de la vida y la muerte”, están presentados de manera indirecta por sus acciones y su discurso. Además que todos son hombres de carácter medio o marginados, ya sea por la locura, por la sociedad o por ellos mismos, como el narrador personaje de “Cera”;

Todos presentan los hechos ocurridos desde su respectiva visión del mundo que los rodea y es gracias a dicha visión, que a veces choca con la de otros personajes, que surge lo extraño o el hecho fantástico.

En cuanto al narrador (el enunciador) y los enunciados (los contenidos narrativos) de *Escalas*, puede afirmarse que:

Los narradores son homodiegéticos, que narran y se narran a sí mismos;

La perspectiva (el punto de vista) con que ven el mundo está restringida por su conciencia focal y en la mayoría de los textos entra en crisis consigo misma, con el espacio que rodea al narrador y con la perspectiva de otros personajes, como en el caso de “Muro noroeste”;

El narrador, por ser homodiegético y estar relacionado directamente con las acciones, es el referente inmediato de todos los sucesos. A través de éstos expresa su punto de vista por medio de juicios y prejuicios, por medio del espacio y el tiempo narrativos; es decir, todo lo que el narrador personaje relata y dice pasa a través de su conciencia y su punto de vista, dotando a los textos de un alto grado de subjetividad, gracias al carácter autorreferencial del enunciador, que es el punto de partida y valoración de los hechos narrados;

Todas las narraciones son simultáneas, esto es, todas están narradas desde el presente como tiempo gramatical, por lo que los sucesos (el tiempo de la narración) ocurren en el mismo momento en que son narrados;

Los relatos de “Cuneiformes” tienen dos niveles narrativos, el primero es el de la realidad carcelaria que encuadra al segundo nivel que es regularmente el pensamiento del narrador, la

²⁰ Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*, México, Ediciones Coyoacán, 1994, p. 41.

puesta en marcha de su imaginación y de la escritura. El segundo nivel normalmente en estos relatos presupone la evasión del narrador de su realidad, que a su vez la vuelve más atroz al regresar de inmediato al primer nivel, es decir a la circunstancias reales del personaje: la cárcel;

Los contenidos enunciativos están altamente ideologizados, gracias a la gran cantidad de adjetivos que, por otra parte, ofrecen un alto grado de subjetividad;

La gran cantidad de adjetivos, a veces insólitos, que se unen de manera ilógica a ciertos sustantivos hacen que la narración contenga un alto nivel poético, propio de la vanguardia latinoamericana. Esto ocurre también por que el narrador se encuentra en calidad de referente de todos los hechos, por lo que el lector se encuentra frente a una información que es expresada a través de la conciencia y la perspectiva del narrador.

CONCLUSIONES

Una vez realizado el análisis de los procedimientos de *Escalas*, se encontró que:

1. La obra de César Vallejo puede considerarse, en virtud de sus procedimientos narrativos, una obra de carácter vanguardista con elementos de índole fantástica. Ya que la mayoría de sus procesos están más cercanos a la primera de estas corrientes que a la segunda.

Tal afirmación puede sustentarse en los mecanismos que preponderan en la obra:

1). En cuanto a los espacios de los relatos, que por lo menos, en “Cuneiformes” tienden a desrealizarse físicamente para pasar a los espacios de la imaginación o el pensamiento y a los de la escritura, propios de la vanguardia. Aunque en muchos de los relatos de la segunda parte los espacios sirven para crear la verosimilitud que requiere el hecho sobrenatural propio de lo fantástico.

2). El tiempo utilizado para narrar en *Escalas* fue ocupado más por la vanguardia, ya que normalmente se desarticula o pierde el orden tradicional al ejecutar la narración de acciones simultáneas en muchos de los relatos. Aunque también existen, sobre todo en la segunda sección, temporalidades narrativas altamente marcadas, que preparan el hecho fantástico.

3). Existe en el hecho temporal un elemento importante que marca una poética vallejana. Se trata de la añoranza de un pasado perdido, íntimo y personal, que implica la melancolía por la casa materna, la madre misma y la familia en general. Esta nostalgia por el pasado está cargada de una felicidad que no tiene el presente de cada uno de los narradores.

4). Mucha de la extrañeza y sobrenaturalidad que surge de los relatos de ambas secciones es responsabilidad de las perspectivas de los narradores. En *Escalas* comúnmente la perspectiva del enunciador está altamente restringida y subjetivizada por la autorreferencialidad, esto permite que hechos normales, parezcan extraños, raros o sobrenaturales. Este elemento de la obra es más propio de la vanguardia que de lo fantástico, aunque no por ello dejan de existir verdaderos hechos sobrenaturales que involucren a este último.

5). Todos los textos de “Cuneiformes” y algunos de “Coro de vientos” presentan la ambigüedad genérica propia de la vanguardia, gracias al léxico poco común y al alto grado de

adjetivación utilizados en el discurso; así como a la subjetividad que ofrece la autoreferencialidad de los narradores, y que involucra una exaltación del yo narrador, más cercana al poema que a la narrativa.

6). Los personajes de *Escalas* son de índole vanguardista y fantásticos por ser personas medias, comunes y corrientes, por lo que el lector se identifica con ellos. Esto ayuda por dos partes a la narración: en caso de que el texto se incline por lo fantástico, a que la sobrenaturalidad sea altamente sentida por el lector al identificarse con el personaje; y en caso de la vanguardia para desacralizar a los personajes de la tradición literaria.

2. Es posible determinar cuáles de los elementos de *Escalas* pertenecen a una y otra corriente estudiada. Aunque en la obra, éstos no interactúan de una manera siempre nítida y diferenciada, pues la extrañeza o sobrenaturalidad se origina, por un lado, de la subjetividad del narrador, del léxico en el discurso o de la autoreferencialidad del texto mismo; y, por otro, de la ruptura de la realidad que presuponen las acciones.

3. Complementando lo anterior: la vanguardia de *Escalas* lo es en virtud del discurso narrativo y sus implicaciones, como son el enunciado y el enunciador, los adjetivos, el léxico, la metáfora o el símil, e incluso la disposición gráfica de los textos en “Cuneiformes”; en tanto que lo fantástico es responsabilidad de la diegésis de *Escalas*, que prepara temporalmente al lector para la ruptura de realidad y ubica espacios extratextuales para la verosimilitud del hecho fantástico.

4. Predominan en *Escalas* los mecanismos y procedimientos vanguardistas sobre los de lo fantástico. La obra, por su fecha de publicación, y por muchos de los procedimientos que en ella se ejecutan, es de orden vanguardista, de tal modo que los elementos del relato fantástico —como los hechos sobrenaturales y las rupturas de realidad— intentan un efecto de sentido distinto al de ambas corrientes. Esto no se logra ya que *Escalas* es una obra de vanguardia.

5. Partiendo de una lectura vanguardista y fantástica de esta obra es posible encontrar un sentido más amplio y plural en los textos. Además que, desde un aspecto contextual la lectura de *Escalas* es importante por la experimentación en el ejercicio narrativo, pues implica un adelanto que se verá más tarde en otros narradores desde la perspectiva lingüística.

BIBLIOGRAFÍA

Ángeles Caballero, César. *César Vallejo. Su obra*, Perú, Universidad Nacional “San Luis Gonzaga”, 1993.

Aproximaciones a César Vallejo, Simposio dirigido por Flores, Log Island City, NY, Las Américas, 1971.

Aristóteles. *Poética*, México, UNAM, 2000, (Biblioteca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana).

Aula Vallejo, Poeta trascendental de Hispanoamérica. Su vida, su obra, su significado, Córdoba, Dirección General de Publicidad Córdoba, 1962.

Ballón Aguirre, Enrique. *Poétología y escritura. Las crónicas de César Vallejo*, México, UNAM, 1985.

Barthes, Roland. *El placer del texto y Lección inaugural*, México, Siglo XXI, 2000.

Belevan, Harry. *Teoría de lo fantástico. Apuntes para una dinámica de la literatura de expresión fantástica*, Barcelona, Anagrama, 1976.

Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2000.

Borges, Jorge Luis. “La literatura fantástica”, en *Borges, sus días y su tiempo*, María Esther Vázquez, Buenos Aires, Javier Vergara Editor, 1999.

Borges, Jorge Luis, Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares. *Antología de la literatura fantástica*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1971, (Colección Piragua).

Botton Burlá, Flora. *Los juegos fantásticos*, México, Facultad de filosofía y letras, UNAM, 2003.

Bravo, Víctor Antonio. *La irrupción y el límite, hacia una reflexión sobre la literatura fantástica y la naturaleza de la ficción*, México, UNAM, 1988.

Buxó, José Pascual. *César Vallejo. Crítica y contracrítica*, México, UNAM, 1992.

Contreras, Álvaro Edgar. *Experiencia y narración. Vallejo, Arlt, Palacio y Felisberto Hernández*, Mérida Venezuela, Universidad de los Andes, Facultad de Humanidades y Educación, Instituto de Investigaciones Literarias “Gonzalo Picón Febres”, 1998.

Dietrich, Heinz. *Nueva guía para la investigación científica*, México, Ariel, 1996.

Dilthey, Wilhelm. *Literatura y fantasía*, México, FCE, 1978.

Erdal Jordan, Mery. *La narrativa fantástica. Evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*, Madrid, Iberoamericana, 1998.

- Estebáñez Calderón, Demetrio. *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza Editorial, 1996.
- Garrido Domínguez, Antonio. *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis, 1996.
- Flores, Miguel Ángel, Alberto de Oliveira. *Poetas franceses del siglo XX*, México, Editorial Letras Vivas, 2004, (Los poetas de la banda eriza).
- Hadatti Mora, Yanna. *Autofagia y narración. Estrategias de representación en la narrativa hispanoamericana de vanguardia, 1922-1935*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 2003, (Colección Nexos y Diferencias, 10).
- Hann, Oscar. *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX*, México, Premia, 1982.
- Higgins, James. *Visión del hombre y de la vida en las últimas obras poéticas de César Vallejo*, México, Siglo XXI, 1970.
- Larrea, Juan. *Al amor de Vallejo*, Valencia, Pre-textos, 1980.
- López Alcaraz, María de Lourdes, Graciela Martínez-Zalce. *Manual para investigaciones literarias*, México, UNAM Campus Acatlán, 1996.
- Mata, Rodolfo. *Las vanguardias literarias latinoamericanas y la ciencia. Tablada, Borges, Vallejo y Andrade*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2003.
- Morales, Ana María. “El cuento fantástico en México”, en Julio Ortega, *Nuestras Américas*, crítica intercultural del nuevo siglo, México, FCE. (en prensa).
- Nodiern, Charles. “Sobre lo fantástico en literatura”, en *Cuentos visionarios*, Madrid, Siruela, 1989.
- Olea Franco, Pedro. *Manual de técnicas de investigación documental para la enseñanza media*, México, Esfinge, 1989.
- Orozco, Arturo. *Poesía contemporánea*, México, Editorial Edicol, 1976, (ANUIES).
- Ortega, Julio. *César Vallejo*, Madrid, Taurus, 1974, (Persiles, 76, Serie El Escritor y la Crítica).
- Piaget, Jean. *El estructuralismo*, Oikos-tau Ediciones, 1974.
- Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva*, México, Siglo XXI, 1998.
- Pont, Jaune. *Narrativa fantástica del siglo XX. (España e Hispanoamérica)*, Lleida, Milenio, 1997, (Actas).
- Pozuelo Yvancos, José María. *Poética de la ficción*, Madrid, Síntesis, 1993.
- Rela, Walter. *César Vallejo, cronología anotada 1982-1993. Bibliografía: obra de creación*, Montevideo, Ediciones El Galeón, 1992.

Reyes, Alfonso. "El deslinde", "Apuntes sobre teoría literaria", en *Obras completas*, Tomo XV, México, FCE, 1997, (Letras mexicanas).

Reyes, Alfonso. *La experiencia literaria. Ensayos sobre experiencia, exégesis y teoría literaria*, Barcelona, Bruguera, 1986, (Narradores de hoy, 6).

Risco, Antonio, Ignacio Soldevilla, Arcadio López Casanova. *El relato fantástico. Historia y sistema*; Valladolid, Ediciones Colegio de España, 1998, (Biblioteca filológica).

Risco, Antonio. *La literatura fantástica de la lengua española. Teoría y aplicaciones*, Madrid, Taurus, 1987, (Persiles, 135).

Siebers, Tobin. *Lo fantástico romántico*, México, FCE, 1989, (Breviarios, 486).

Todorov, Tzvetan. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México, Siglo XXI, 1978.

Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*, México, Ediciones Coyoacán, 1994, (Diálogo abierto, 16).

Torre, Guillermo de. *Historia de las literaturas de vanguardia*, 3tt, Madrid, Guadarrama, (Colección Universitaria de Bolsillo).

Vallejo, César. *Crónicas*, México, UNAM, 1984-1999.

Vallejo, César. *Escalas melografiadas. Nueva versión establecida por Claude Couffon según manuscrito inédito del poeta*, Arequipa, Universidad Nacional de San Agustín, 1994.

Vallejo, César. *Narrativa completa*, ed. Antonio Merino, Madrid, ediciones Akal, 1996. (Nuestros clásicos).

Vallejo, César. *Novelas y cuentos completos*, Lima, Francisco Moncloa Editores, 1967.

Vallejo, César. *Novelas y cuentos completos*, ed. Ricardo González Vigil, Perú, PetroPerú/Ediciones Copé, 1998.

Vargas Llosa, Mario. *La orgía perpetua*, México, Seix barral, 1978.

Vax, Louis. *Las obras maestras de la literatura fantástica*, Madrid, Taurus, 1981, (Persiles, 130).

Verani, Hugo. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (manifiestos, proclamas y otros escritos)*, México, FCE, 1990, (Tierra Firme).

Verani, Hugo. *Narrativa vanguardista hispanoamericana*, México, Coordinación de Difusión Cultural / Dirección de Literatura / UNAM / Ediciones El Equilibrista, 1996.