



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**LA FIGURACIÓN DE LO EXTRAÑO Y LO
FANTÁSTICO EN CINCO CUENTOS DE CÉSAR
VALLEJO**

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:

**LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS
HISPÁNICAS**

PRESENTA:

HORACIO VELÁZQUEZ CALVILLO

DIRECTORA DE TESIS

MAESTRA ESPERANZA LARA VELÁZQUEZ

MÉXICO D.F.

2009



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

AGRADECIMIENTOS

Gracias a Dios por la paciencia y el ánimo que me dio para concluir esta tesis.

Gracias a mi familia por su apoyo.

Gracias a la profesora Esperanza por su guía en este trabajo.

CONTENIDO

AGRADECIMIENTOS

INTRODUCCIÓN 1

CAPÍTULO I

CONCEPTOS PREVIOS

1. ¿QUÉ ES LA LITERATURA FANTÁSTICA?	8
1.1 DEFINICIÓN	9
1.2 LO FANTÁSTICO	13
1.3 LO EXTRAÑO	17
1.4 LA LITERATURA FANTÁSTICA EN LA NARRATIVA LATINOAMERICANA DEL SIGLO XIX	19

CAPÍTULO II

CONTEXTO HISTÓRICO, SOCIAL Y LITERARIO DE CÉSAR VALLEJO

2. BREVE SEMBLANZA DE CÉSAR VALLEJO	23
2.1 LAS CIRCUNSTANCIAS HISTÓRICAS DE PERÚ A FINALES DEL SIGLO XIX	26
2.1.1 El contexto social en el siglo XX	29
2.2.1 EL MODERNISMO LITERARIO EN AMÉRICA LATINA	31
2.2.1 El cuento modernista y su relación con lo fantástico	35
2.3 LA VANGUARDIA LITERARIA EN AMÉRICA LATINA	38
2.3.1 EL cuento en la vanguardia y su relación con lo fantástico	41

CAPITULO III

LO FANTÁSTICO Y LO EXTRAÑO EN LOS CUENTOS DE CÉSAR VALLEJO

3. EL ESTILO NARRATIVO DE CÉSAR VALLEJO EN <i>ESCALAS MELOGRAFIADAS</i>	43
3.1 Aspectos estilísticos generales	43
3.2 ANÁLISIS DE CUENTOS	45
3.2.1 LOS CAYNAS	46
3.2.2 MÁS ALLÁ DE LA VIDA Y LA MUERTE	53
3.2.3 LIBERACION	61
3.2.4 EL UNIGÉNITO	68
3.2.5 MIRTHO	72
CONCLUSIONES	80
BIBLIOGRAFIA	83

INTRODUCCIÓN

César Vallejo es reconocido por algunos poemas suyos considerados epígonos del vanguardismo literario porque expresa en ellos las honduras del alma humana como ningún poeta lo había hecho antes. Pero fuera de ello no son muy conocidas sus otras trazas de narrador o cronista aunque su escritura posee múltiples facetas del ser humano. Su prosa resulta igual de innovadora y audaz en cuanto muestra la abundancia de pliegues interiores del ser humano, goza, además, de una complejidad casi barroca que deviene casi siempre de su obra poética, muestra de ello son sus relatos de *Escalas melografiadas* (1923) cuyo contenido responde a una profunda inquietud de liberación interior de conciencia y dolor.

La obra de Vallejo posee en general una imagen amorosa y sufriente por el hombre en sí, cualidad que trasluce su narrativa; pero aparentemente carece de relación con el tema de lo fantástico, quizá porque se considera a este, en general, como un mundo irreal y superficial de armonías, donde el dolor y la perturbación son la excepción después de todo. Lo cierto es que lo fantástico incluye los temas relacionados con los seres marginados, los extraños, los llamados “locos”, quienes por sus mismas cualidades “anormales” o incomprensibles desde el punto de vista racional figuran en él.

La prosa de César Vallejo ha quedado marginada de estudios y análisis literarios más no del todo. A partir de su muerte en 1938 el papel preponderante en la crítica, ocupado por su poesía fue compartiendo terreno con otros géneros de su obra. Hay algunos críticos modernos que han centrado su atención en lo que a primera vista parecieran ser experimentos literarios vanguardistas (cuentos y novelas) como Antonio Merino, Francisco José López y Antonio Raúl González Montes o apéndices de su producción intelectual

como lo son sus crónicas periodísticas y sus obras de teatro. Desde ángulos distintos, ya sean biográficos, ideológicos, intertextuales o simplemente descriptivos se ha descubierto una complejidad polisémica en ellos. Con relación a su obra narrativa, los estudios realizados como: *Escalas hacia la modernización narrativa* (2002) de Raúl González Montes; *Hacia la voz del hombre, ensayos sobre César Vallejo* (1971) de Risco Lora; las *Aproximaciones a César Vallejo* (1971) de Ángel Flores han aportado información sobre el desarrollo de etapas artísticas del poeta peruano en su avatar literario. En general podría hablarse de dos etapas de su vida artística y personal: la primera en Perú, impulsada por una fuerte crisis existencial la cual refleja en sus poemarios y su primera narrativa; la segunda, su vida en Europa cuyo perfil literario es más definido ideológicamente en pro de la humanidad. Fruto sustancioso de la primera etapa son su colección de cuentos *Escalas* (1923). Algunos análisis sobre esta obra descubren en ella signos de vanguardismo así como elementos ligados a lo sobrenatural y a lo patológico, cuya presencia parece ofrecer vínculos con la literatura fantástica, pero lo más interesante de estos cinco cuentos es el reconocimiento del “otro” o de lo “otro” refiriéndose a una realidad ajena como parte de la existencia humana, sin embellecerla ni juzgarla, pero sí mostrándola como parte integral del ser humano, el cual a su vez es parte esencial de la red social en la que se desenvuelve. Sin embargo, sería precipitado e ingenuo encasillar a César Vallejo como un autor de literatura fantástica de cepa; el talante lírico de su obra lo coloca como un poeta, primordialmente. Sin embargo, la contextura enigmática y ambigua de sus cuentos, así como los temas expuestos (el doble en “Mirtho”, apariciones en “Más allá de la vida y la muerte”, transformaciones en “Los caynas”, muertes extrañas en “Liberación”) brindan la posibilidad de analizarlos desde su propio discurso narrativo para observar la existencia de lazos con la literatura fantástica.

El género de lo fantástico contempla variedad de historias de diferentes épocas desde la antigüedad hasta nuestros días, pero la atención de este trabajo se dirige solamente hacia aquellas elaboradas en un periodo relativamente moderno, compuestas en contraposición a un plano realista, con una temática romántica, que prontamente es evidenciada.

Justificación

La inclinación por este tema surge en primera instancia por un interés en la literatura fantástica, pues en ella parecen registrarse procesos de pensamiento conforme a las distintas épocas pero que son universales o se rigen por principios básicos del ser humano en su búsqueda por comprender lo desconocido. En cuanto a César Vallejo, conocí de su obra por sus cuentos en una edición sencilla, aunque no popular, que encontré en la biblioteca; ignoraba de su poesía (salvo por una leída rápida de su poema “Los heraldos negros”) así como de su alcance. El título romántico de su narración “Más allá de la vida y la muerte” creó en mí la imagen tradicional de un amor imposible entre una pareja, pero su lectura desmintió ese prejuicio literario o mejor dicho reelaboró un concepto de amor más terrenal, el amor de un hombre hacia su madre y la nostalgia por su muerte. De este hecho natural, común en la vida de cualquier persona, el autor disparaba después un suceso extraordinario, la “resucitación” de la madre del personaje. La vinculación entre lo fantástico y lo cotidiano en este cuento fue lo que me alentó a investigar más elementos en su prosa, específicamente en la colección de *Escalas*.

Objetivos

La presencia de sucesos extraordinarios y temas fantásticos (el doble, apariciones, transformaciones) en algunos relatos de *Escalas melografiadas* de César Vallejo conduce a pensar la naturaleza literaria de estos textos. Esta tesis tiene por objetivo principal analizar las relaciones entre cinco relatos de esa

colección: “Los caynas”, “Más allá de la vida y la muerte”, “Liberación”, “El unigénito” y “Mirtho” y los elementos *fantástico* y *extraño* desde la perspectiva crítica de Tzvetan Todorov de su texto *Introducción a la literatura fantástica*. Al término de la investigación se pretende esclarecer si la figuración de lo extraño y lo fantástico son elementos inherentes a los relatos, y de esa forma considerarlos como una ramificación de la literatura fantástica tradicional o si participan de ella solamente. Asimismo busca comprender esta faceta narrativa primera como parte vital de una coyuntura cultural, ideológica, artística y literaria en su vida dentro del panorama histórico del Perú a principios de siglo XX.

Ligados a ellos, subyacen otros objetivos específicos, como: definir los conceptos de *fantástico* y *extraño* dentro de la literatura fantástica; ubicar al escritor César Vallejo en su contexto histórico-social; mostrar los temas de la muerte, la orfandad, la religión, la locura, el desdoblamiento del yo y el tema de la familia como colaboradores de lo fantástico y lo extraño de estos cinco cuentos; describir la realidad social y cultural de su tiempo con el propósito de darle vigencia en sentido positivo a la propuesta del autor por una conciencia de la realidad social.

La bibliografía crítica sobre *Escalas* enfatiza diversas cuestiones: históricas-literarias, la intertextualidad con su poesía y, en menor medida, breves alusiones a sus rasgos fantásticos, los cuales son contemplados desde todo el marco de la literatura fantástica. Una delimitante importante para esta investigación radica en las innumerables definiciones de lo fantástico y la literatura fantástica y articularlas con los relatos. Percibir el efecto o momento “fantástico” y/o “extraño” en estos cinco cuentos pide una atención especial a los conceptos, que de ningún modo son arbitrarios ya que responden a una visión sistemática del paradigma todoroviano.

Estructura

Se ha dividido en dos partes generales: la primera teórica y contextual, y la segunda analítica-descriptiva.

En la primera está el primer capítulo donde se ofrece un panorama sobre las interpretaciones de la literatura y el género fantástico de algunos estudiosos con el objetivo de acotar las definiciones pertinentes. Se abordan además los conceptos básicos de lo *fantástico* y lo *extraño* (desde el criterio de Tzvetan Todorov) y cómo se distribuyen en la estructura de una narración con el fin de acotar los límites pertinentes de un género tan inasible como lo es el fantástico.

En el segundo capítulo se ofrece una breve semblanza de César Vallejo. Para completar su contexto histórico, se presentan de forma concreta las circunstancias sociales, políticas, culturales, económicas del Perú a finales del siglo XIX y principios del XX, contemporáneas al autor y a su obra *Escalas*. Del mismo modo se ofrece un panorama sobre el Modernismo y el Vanguardismo literarios en relación con el cuento fantástico para resaltar el contraste literario.

La segunda parte contiene el tercer capítulo, que concentra el análisis de los cuentos, usando el método de *Introducción a la literatura fantástica*. Dividido en tres partes: los aspectos verbales o léxicos donde se observan aquellos elementos: dos, los aspectos sintácticos; tres, los aspectos semánticos. En este apartado se hace notar también cómo el contenido de algunos cuentos ya aparece vislumbrado en algunos de sus poemas en *Los heraldos negros* (1918) y *Trilce* (1922).¹

¹ Antonio González Montes en su análisis intertextual de *Escalas melografiadas, hacia la modernización* profundiza en las relaciones literarias entre los poemarios de Vallejo *Los heraldos negros* y *Trilce* con su prosa *Escalas*, y expone algunas similitudes temáticas como la orfandad, la nostalgia, el amor a la naturaleza, la madre, etc.

Metodología

Para la exposición del primer capítulo me apoyé en la bibliografía referente a *la literatura fantástica* y los conceptos de *fantástico* y *extraño*. Para la elaboración del segundo capítulo consulté bibliografía sobre Perú siglos XIX y XX para configurar el contexto histórico de César Vallejo y sus cuentos. En el tercer capítulo, donde se concentra el análisis de los cuentos tomé como apoyo dos referencias principales: primero, en vista de las numerosas interpretaciones y definiciones que encontré sobre lo fantástico literario, me apoyé para dicho propósito en el libro *Introducción a la literatura fantástica* de Tzvetan Todorov, por su orientación sistemática y porque su definición de lo fantástico como “un momento de vacilación” se percibe con mayor nitidez en las narraciones de finales de siglo XIX y principios de siglo XX, de corte tradicional en su composición. Escogí su método de interpretación porque su estudio se dirige particularmente a la literatura fantástica moderna del periodo mencionado, donde se sitúan la vida los relatos del autor peruano. Los cuentos seleccionados pertenecen a la segunda sección llamada “Coro de vientos” de su obra temprana *Escalas melografiadas* (1923). Y segundo, la investigación se basa en la edición moderna de Antonio Merino *César Vallejo, narrativa completa* (1996). Es importante advertir que la primera publicación hecha en Perú en 1923 *Escalas*, cuyo estilo un tanto rebuscado, responde a una época artística y literaria como el vanguardismo, donde no es difícil hallar expresiones complejas, juegos de palabras, variaciones de la voz y los tiempos narrativos así como una inclinación evidente a dotar de un nuevo significado al lenguaje, lo cual busca hacer de la lectura una experiencia integral y comprometida, pero algo difícil. Hace algunos años en 1993 se encontró una edición de *Escalas* con correcciones del propio autor en lo que parece ser un intento de darle fluidez a su lectura al cambiar cuestiones estilísticas como la eliminación redundante del enclítico, para una edición moderna a cargo del francés Claude Couffon.

Al final de presente trabajo anexo los cinco cuentos de la edición de Antonio Merino de 1996, la cual abarca toda la narrativa del autor, y de la cual tomo como base para mi análisis.

CAPÍTULO 1

CONCEPTOS PREVIOS

1. ¿QUÉ ES LA LITERATURA FANTÁSTICA?

“...la fantasía y la imaginación pueden ser vehículos efectivos para transmitir una intención pura de mejoramiento humano y social.”²

María Elvira Bermúdez.
“Otro libro de la serie ‘Los presentes’”

De forma generalizada se entiende, actualmente, la literatura fantástica como un conjunto de textos “fantásticos” —donde abundan seres irreales como dragones, hadas y seres increíbles, conviviendo en mundos imposibles—, susceptible a ensancharse con más textos fantásticos, fruto de un género literario bien definido.³ Aunada a esta visión tradicional, a la literatura fantástica suele asociársele con la literatura infantil por la temática sobre animales parlantes y personajes imaginarios. Esta concepción de literatura o narrativa fantástica no es antigua sino de reciente manufactura, apenas un siglo atrás. Representantes y precursores de este género, son por ejemplo: *Las mil y una noches*, *La Ilíada*, *La Odisea*, los textos del infante Don Juan Manuel, en

² OLEA Franco Rafael Fecha desconocida. Literatura fantástica y nacionalismo, de Los días enmascarados a Aura. El colegio de México. 113-126, [en línea]. <http://132.248.101.214/html-docs/lit-mex/17-1/olea2.pdf>. [3 de mayo 2009].

³ También suele asociarse la literatura fantástica con la ciencia ficción por la aparición de hechos no vistos en el mundo real, empero difieren en algunos aspectos que logran delimitarlos uno del otro. La narrativa de ciencia ficción cabría dentro de este rubro también por abordar sucesos increíbles para nuestra realidad, sin embargo, ésta deviene de una proyección de la ciencia como posibilidad expresada en conceptos científicos, sus temas son los viajes en el tiempo, la idea del futuro, el descubrimiento de nuevos mundos en el espacio. Puede decirse que la ciencia ficción es una rama de la literatura fantástica, la cual surgió en el siglo XIX y en el siglo XX alcanzó un desarrollo sorprendente. Ejemplos de este tipo de literatura son las novelas de Julio Verne.

François Rabelais con su *Pantagruel* (1532) y su *Gargantúa* (1534). En ese entonces no existía una idea de lo “fantástico” como una cualidad estética literaria sino que condensaba ideas religiosas mezcladas con supersticiones y filosofías. No fue sino durante el período decimonónico cuando el auge de la “literatura fantástica” se incrementó, debido a que lo que en un principio se contemplaba como historias de miedo fue adquiriendo una estética literaria con una inclinación a proyectar los temores internos e inconscientes a través de narraciones.

Existen muchas clasificaciones *a priori* sobre este género, articuladas por los temas o los personajes, por ejemplo, los llamados “cuentos de hadas”, historias dirigidas a un público general, donde abundan todo tipo de seres increíbles y hadas son minoría —como afirman acertadamente Stith Thompson y Angela Carta. Para ellos este tipo de relatos incluyen sobre todo animales parlantes y la presencia de magia más que de hadas. Muestras de ellos pueden encontrarse en *Las mil y una noches* (siglo IX), los relatos de los hermanos Jacob Ludiwg Karl Grimm (1785-1863) y Wilhelm Karl Grimm (1786-1859), de Charles Perrault (1628-1703), de Giambattista Basile (1575-1632), de Hans Christian Andersen (1805-1875), y actualmente en historias de Robert Munsch (1945-, Angela Carter (1940-1992).

1.1 DEFINICIÓN

Existe una relación inseparable entre los términos “literatura fantástica” y “fantástico” porque este último delimita a aquél. En cuanto a su formato, Graciela Monges Nicolau afirma que: “en literatura se le da el nombre de “fantástico” a textos que van desde una subliteratura de folletos, pasquines, y revistas ilustradas hasta obras de indiscutible calidad.”⁴ Por su parte Adolfo Bioy Casares en su prólogo la *Antología de la literatura fantástica* (1983), advierte

⁴ MONGES, Nicolau Graciela, *La fantasía en Felisberto Hernández a la luz de la poética de Gaston Bachelard*, UNAM, México, 1994, p.33. Bachelard

un criterio más abierto, aparte de textos meramente narrativos, contempla ensayos, teatro, anécdota, memorias; no obstante, todos ellos en su contenido abordan temas ficticios pero verosímiles, exponentes de hechos extraordinarios e insólitos donde caben personajes, sucesos y ambientes completamente fuera de lo normal.

Debido a las innumerables concepciones sobre lo fantástico y sus posibles delimitaciones, en este trabajo aplicaré la teoría literaria del crítico búlgaro de Tzvetan Todorov, quien precisa, de forma estructurada, la noción de *género literario* al referirse a la literatura fantástica. En términos generales esta deviene de un concepto de lo “fantástico”, el cual para el autor significa un momento de vacilación en el relato al no encontrar una explicación razonable del suceso presente en él. Esta idea, pues, resulta vital para entender aquellos textos que comprenden este tipo de narrativa. Además, los autores de textos fantásticos contemplan en sus definiciones características comunes, como la ambientación, el elemento de irrupción y sorpresa en la cotidianidad, así como los temas.

Sin embargo, es necesario precisar algunos detalles para comprender mejor esta concepción, no todos los escritos sobre hechos irreales pueden caber en la llamada literatura fantástica. Un ejemplo de esto son las fábulas, composiciones —en verso o prosa— en donde los animales adquieren habilidades humanas, como el hablar, con el propósito de personificar las taras morales de los hombres tales como la avaricia, el egoísmo, la insensatez, la altanería, sugiriendo al final de la narración un comportamiento distinto y más consciente. El porqué de su ausencia dentro de la literatura fantástica radica sencillamente en una declaración didáctica al concluir la historia por parte del narrador.

Con el devenir del tiempo, los relatos fantásticos han ido transformando su estructura discursiva y los temas desarrollados se han multiplicado, de ahí que resulte tan complicado ofrecer una definición exacta de literatura fantástica, únicamente por medio de ciertos rasgos como la ambientación, la irrupción de la realidad por la inclusión de hechos extraordinarios, imaginarios, sobrenaturales y la generación del miedo u horror.

Específicamente en Europa, durante el Romanticismo la narrativa fantástica logró un desarrollo sorprendente,⁵ se volvió una excelente transmisora de lo desconocido, abarcó sentimientos mezclados con la interiorización de lo mórbido, representación de demonios, apariciones, seres sobrenaturales (vampiros, muertos vivientes, momias), creaciones humanas (el golem, Frankenstein, Mr. Hyde) y fantasmas de todo tipo. Contrastaban dos vertientes en el mismo plano de creación de lo fantástico: una romántica y otra realista; la romántica pretendía llevar lo imaginario a un nivel ontológico, una preeminencia sobre lo real, mientras en la vertiente realista, se presenta el contraste, se partía de la vida real, de lo cotidiano: “Así, pese a que toda la configuración fantástica del siglo XIX se constituye como fenómeno de percepción, es posible distinguir diferencias básicas entre lo fantástico

⁵ Puede afirmarse que la primera expresión literaria del género fantástico sucedió con *El castillo de Otranto* (1764), de Horace Walpole (1717-1797). David Roas señala su aparición como una oposición al culto de la razón, producto de la Ilustración, pero fue con el Romanticismo con quien alcanzó su madurez: “Así los románticos abolieron las fronteras entre lo interior y lo exterior, entre lo irreal y lo real, entre la vigilia y el sueño, entre la ciencia y la magia. Esa constatación de que existía un elemento demoníaco tanto en el mundo como en el ser humano, supuso la afirmación de un orden que escapaba a los límites de la razón, y que sólo podía ser comprensible mediante la intuición idealista. Se hizo evidente, por tanto, que existía más allá de lo explicable, un mundo desconocido tanto en el exterior como en el interior del hombre, con el que muchos temían enfrentarse. Y la literatura fantástica se convirtió, así, en un canal idóneo para expresar tales miedos, para reflejar todas esas realidades, hechos y deseos que no pueden manifestarse directamente porque representan algo prohibido que la mente ha reprimido o porque no encajan en los esquemas mentales al uso y, por tanto, no son factibles de ser racionalizados. Y dicho proceso, insisto, no se produjo hasta el siglo XVIII, periodo en el que el racionalismo se convirtió en la única vía de comprensión y de explicación del hombre y del mundo” *Teorías de lo fantástico*, Introducción, compilación de textos y bibliografía de David Roas, Madrid, Arco/Libros, 200., pp. 23-24.

romántico y lo fantástico de vertiente realista: en tanto que el romanticismo postula la aceptación de lo fantástico apelando al verosímil artístico, la vertiente realista lo impregna de literariedad al contraponerlo al verosímil realista.”⁶

Fue en el siglo XIX cuando permeó la tendencia realista en la producción de textos fantásticos como la contraparte más evidente:

La literatura fantástica es aquella que ofrece una temática tendente a poner en duda nuestra percepción de lo real. Por lo tanto, para que la ruptura antes descrita se produzca es necesario que el texto presente un mundo lo más real posible que sirva de término de comparación con el fenómeno sobrenatural, es decir, que haga evidente el choque que supone la irrupción de dicho fenómeno en una realidad cotidiana. El realismo se convierte así en una necesidad estructural de todo texto fantástico. Esto supone acabar con esa idea común de situar lo fantástico en el terreno de lo ilógico o de lo onírico, es decir, en el polo opuesto de la literatura realista.⁷

La vida común y doméstica se convirtió en el terreno propicio para la aparición del elemento fantástico. Anteriormente, sólo se contaba el aspecto extraordinario enmarcado en un ambiente propicio, ahora hay quienes hacen de este género todo un árbol de expresiones fantásticas, debido a su auge en el siglo XX: fantasía heroica, fantasía erótica, fantasía cómica, fantasía contemporánea, fantasía romántica, fantasía de superhéroe.⁸ Pero por antonomasia, el cuento de terror ha sido el emblema de la literatura fantástica como un género literario moderno. Aunque existen relatos de miedo desde hace varios siglos, el elemento de inquietud y perturbación, predomina como rasgo común de los relatos modernos fantásticos. Si bien es cierto que en la Antigüedad, en la Edad Media, y en el Renacimiento el cuento fungía como

⁶ ERDAL, Jordan Mery, *La narrativa fantástica: evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*, Frankfurt-Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 1998. p. 77.

⁷ ROAS, David, *op.cit.*, p. 24.

⁸ Wikipedia, Literatura fantástica [en línea] de http://es.wikipedia.org/wiki/Literatura_fant%C3%A1stica [6 de mayo 2009].

transmisor de una inquietud colectiva, sobre todo religiosa, con el paso del tiempo el narrador se fue individualizando hasta hacer más personales los sentimientos y pensamientos. La perspectiva del mundo se redujo. El cuento de terror manifiesta los sueños y temores más arraigados en el interior del individuo, tuvo el impulsó de varios escritores , durante los siglos XIX y XX, tales como Edgar Allan Poe (1809-1849) a quien se considera uno de los pioneros en el género. Entre otros cultivadores cabe mencionar a Robert Louis Stevenson (1850-1894), a H.G. Wells (1866-1946), Josehp Sheridan Le Fanu (1814-1873), Henry James (1843-1916), Bram Stroker (1847-1912) y Charles Dickens (1812-1870). Particularmente el cuento fantástico en español con atisbos de terror entraña cierta vacilación sobre un suceso anormal implicado en la realidad.

Por ahora es importante señalar los elementos generales que configuran lo fantástico dentro de la narrativa para no confundirla con otros géneros literarios como la ciencia ficción, o con los llamados *género maravilloso* y el *género extraño* de acuerdo al texto de Tzvetan Todorov.⁹

1.2 LO FANTÁSTICO

En sus intentos por definirlo, para muchos críticos y teóricos de lo fantástico esta palabra se vuelve complicada de contener, quizá porque lo fantástico en sí es de carácter subversivo, incluso en el discurso literario, da la impresión de variar constantemente conforme a las épocas. Lo que en el siglo XVIII y siglo XIX se tenía por fantástico respondía a una teoría generalizada sobre los elementos indispensables para definir un texto literario como fantástico.¹⁰ No

⁹ TODOROV, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, traducción Silvia Delpy, México, Ediciones Coyoacán, 2003. 141 p.

¹⁰ Ahora existe mayor flexibilidad y nuevos criterios para definir un texto como fantástico. Jaime Alasraki propone el término de "neofantástico" para todos aquellos textos que no encajan del todo en la propuesta todoroviana, entre ellos algunos textos de Jorge Luis Borges, Julio

obstante para algunos autores como Luis Vax, Roger Callois, Irene Bessiére y el propio Tzvetan Todorov —de quien consideramos sus principios como base para este estudio sobre lo fantástico en algunos relatos de César Vallejo— sí pueden precisarse algunas características necesarias y semejantes de lo fantástico tales como la ambigüedad, el miedo, el hecho sobrenatural.¹¹ Otros autores como Italo Calvino¹² y Susana Camps Perarnau ven en lo fantástico una expresión social-simbólica del hombre; por su parte Susana Camps señala:

podemos definir lo fantástico como sentimiento cifrado en símbolos, símbolos que parten del subconsciente y que representan o abstraen una situación o sensación del mundo que nos rodea. Estas imágenes surgen simbólicamente y espontáneamente del subconsciente o son cifradas por nuestra conciencia en el mundo exterior, de donde puede percibir las o adonde puede extenderlas.¹³

Víctor Antonio Bravo, otro crítico que aborda la cuestión de lo fantástico desde el punto de vista de la alteridad,¹⁴ por su parte afirma que lo fantástico se

Cortázar, Franz Kafka, pero que comparten algunos rasgos comunes como el hecho sobrenatural y la ambigüedad: “Neofantásticos porque a pesar de pivotar alrededor de un elemento fantástico, estos relatos se diferencian de sus abuelos del siglo XIX por su visión, intención y su *modus operandi*” (Vid.: *Teorías de lo fantástico*, op. cit, p. 276). No existe alguna teoría respecto a estos “nuevos textos fantástico” como la de Todorov, solamente es una clasificación que da el autor, apoyándose también en los propios juicios de sus autores. Estos relatos dan cuenta de una realidad oculta en la realidad cotidiana, como si se tratase de un proceso súbito de desenmascaramiento.

¹¹ ROAS, David, op. cit., p.32.

¹² CALVINO, Italo, “Cuentos fantásticos del siglo XIX, Introducción”. Junio, 2004, [en línea] <http://www.ciudadseva.com/textos/teoría/opin/calvino2/htm>. [abril 2009]

¹³ Susana Camps Perarnau, *La literatura fantástica y la fantasía*, España, Questio Montena Aula, 1989, p. 16.

¹⁴ Este crítico da cuenta de la transgresión de un límite con el objeto de evidenciar la alteridad: “La noción kantiana de la belleza (que será asumida como una verdad por los románticos) plantea la posibilidad de creación de un ámbito cuya finalidad sea interna y no subordinada a un ámbito exterior a ella: “Belleza —señala Kant— es forma de la finalidad de un objeto en cuanto es percibida en él sin la representación de un fin”. En el plano de la ficción, esa finalidad interna sólo es posible si la ficción se deslustra de su posible identidad o subordinación al ámbito de lo real, y se constituye en un ámbito con valor autónomo. Recordemos, no obstante, que esta autonomía, si la hay, jamás será absoluta.... Sólo existe en su compleja relación con lo real, poniendo en escena la alteridad “realidad/ficción”, o sus correlatos posibles

produce cuando uno de los ámbitos [realidad/ficción o sus correlatos], transgrede en el límite e invaden al otro para perturbarlo, negarlo, tacharlo o aniquilarlo: “La producción de lo narrativo supone la puesta en escena de dos ámbitos (la ficción respecto a la realidad, o sus correlatos: el sueño respecto a la vigilia, el doble respecto al yo, etc.) y un límite, que las separa e interrelaciona; la producción de lo fantástico supone la transgresión de ese límite.”¹⁵

Pero con el fin de acotar una definición pertinente de lo fantástico para este estudio, usaré el concepto ofrecido por Tzvetan Todorov, en su *Introducción a la literatura fantástica*, parte de las definiciones de otros teóricos de lo fantástico como Roger Callois y del estudio sobre “lo siniestro” de Sigmund Freud por medio de la lectura de *El hombre de la arena*, de Hoffmann —quien no comparte la idea de género ya que para él no existe lo fantástico en sí como una entidad ajena al texto, la cual permitiría una vinculación con el texto—, pues dice que es preciso decir que un género se define siempre con relación a los géneros que le son próximos.

Extraño puro/ Fantástico-extraño-----Fantástico-maravilloso/Maravilloso- puro



FANTÁSTICO PURO

Para Tzvetan Todorov lo fantástico (en este caso lo fantástico puro): “es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural”.¹⁶ Ese instante de incertidumbre es una suspensión del juicio respecto al hecho comparando lo natural con lo sobrenatural. En

(“vigilia/sueño”; “razón/locura”; “yo/otro”; etc.)” Víctor Antonio Bravo, *La irrupción y el límite*, Venezuela, 1985 Monte Ávila Editores, pág. 39.

¹⁵ BRAVO, Víctor, *op. cit.*, p. 40.

¹⁶ TODOROV, Tzvetan, *op. cit.*, p. 24. (Las cursivas son del autor).

esa línea delgada se da el llamado *género fantástico*, en el mantenimiento de esa duda sólida que el relato puede develarnos. Para ello deben darse tres condiciones constitutivas, según el autor:

1.- El lector debe considerar el mundo del personaje como algo real.

2.- De forma sorpresiva acontece un hecho extraordinario en el relato, irrumpe la realidad cotidiana del persona y, a su vez, hace vacilar al lector, quien se encuentra identificado con el personaje. Es muy importante la vacilación del lector, casi diríase la condición más importante.

3.- El lector tiene una actitud frente al texto no alegórica ni poética. Al respecto David Roas apunta: “Lo fantástico implica pues, no sólo la existencia de un acontecimiento extraño, que provoca un vacilación en el lector y el protagonista, sino también una manera de leer literal.”¹⁷

Un detalle importante con relación a las condiciones para contemplar un texto como fantástico es que Todorov no incluye “el miedo o terror” como rasgo obligado de un texto fantástico como sí lo es para otros autores como Howard Philips Lovecraft, Louis Vax o Roger Callois, pero si la inclusión necesario de “acontecimientos extraños”.

Para Todorov el lector¹⁸ desempeña una función muy importante para entender lo fantástico, éste mantiene cierta complicidad con el personaje.

¹⁷ ROAS, David, *op. cit.* p. 54.

¹⁸ Antonio Risco, quien propone una lectura ideológica de lo fantástico, describe un prototipo del lector decimonónico (1850-1960): “Burgués, medianamente racionalista, formado en una concepción de naturaleza derivada del positivismo y de la física mecanicista... Es cristiano, judío o agnóstico (nos referimos, en primer término al mundo hispánico, pero el esquema es extensible, como se ve, a todo el hemisferio occidental). En lo que toca a la verosimilitud (ya no hablamos de realismo), si es católico, aceptará con más facilidad que otros el milagro, pero con la cautela que la Iglesia exige al respecto...Reprime sus pulsiones supersticiosas y tiende a desplazar hacia lo más hondo de la intimidad al hombre primitivo que aún alienta en él, que quisiera abolir racionalmente y que sólo se manifiesta en ciertas crisis psíquicas. Pero es posible que, por lo mismo, el placer que producen en este lector las obras maravillosas y fantásticas

Decidirá si un texto es fantástico, extraño o maravilloso. Su función primaria es ver el relato como algo completamente literal para captar el efecto fantástico, percibir esa irrupción de algo insólito sobre lo real, pues como afirma Mery Erdal Jordan:

La extrema literariedad de la narrativa fantástica reside en su estrecha solidaridad con el mundo real, a través del cual se define e intenta redefinirlo; en tanto que otros géneros de fantasía, como lo maravilloso y la ciencia ficción, no basan su efectividad mimética en la confusión de órdenes, sino que apelan esencialmente a la noción de mundos imaginarios.¹⁹

Cuando se opta por aceptar el suceso que irrumpe en la realidad como algo normal se da con el *género maravilloso* (con frecuencia un escenario de fantasía se convierte en la regla de la realidad donde irrumpe un hecho desconocido); y cuando se ofrece una explicación lógica de los hechos anormales se da con el *género extraño*, del cual hablaré en el siguiente apartado.

Concluye el autor que la función del lector es muy importante: definirá si un texto es fantástico, extraño o maravilloso. Pero la categorización de este estilo de ficción como género, permite visualizar sus inasibles límites como marco literario.

Lo fantástico tiene una naturaleza evanescente entre el pasado y el futuro pero puede perpetuarse a través de todo el relato.

1.3 LO EXTRAÑO

La propuesta estructural de Tzvetan Todorov contempla dos géneros que le son próximos al género fantástico: el género maravilloso y el género extraño, los cuales se delimitan en función de los sucesos narrados y de la consideración del lector. Conjuntamente, como se veía en el apartado anterior, estos dos opuestos

venga en buena parte del halago que ejercen en ese hombre culto elemental que lleva consigo. Este lector medio a que nos referimos es también, por consiguiente, un lector medianamente culto." Vid.: Antonio Risco, *Literatura y fantasía*, España, Taurus, 1982, p. 25.

¹⁹ Vid.: ERDAL, Jordan Mery, *op. cit.*, p. 75.

permanecen sobre una línea genérica donde lo fantástico se halla en el centro, mientras lo maravilloso y lo extraño se subdividen a su vez en otras categorías: extraño-puro, fantástico-extraño, fantástico-puro, fantástico-maravilloso, maravilloso.

Lo extraño cumple con la condición del “miedo” como elemento relacionado con los sentimientos del lector más como un acontecimiento físico que desafíe a la razón. Prevalece el temor sobre la incertidumbre. “Lo maravilloso, por el contrario, se caracteriza por la sola existencia de hechos sobrenaturales, sin implicar la reacción que estos provocan en los personajes”.²⁰ Cuando el lector, —afirma el autor— “decide que las leyes de la realidad permanecen intactas y permiten explicar los fenómenos descritos, decimos que la obra pertenece al otro género: lo extraño.”²¹

Lo extraño-puro. Este subgénero se circunscribe así: “En las obras que pertenecen a ese género, se relatan acontecimientos que pueden explicarse perfectamente por las leyes de la razón, pero que son, de una manera u otra, 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 han vuelto familiar.”²²

Lo fantástico-extraño. Aparece cuando los sucesos extraordinarios a lo largo del relato reciben una explicación racional al final de éste. Si bien los sucesos resultan insólitos en principio no significa que sean sobrenaturales.

Dentro de las categorías de lo fantástico, lo “extraño o lo misterioso” es aquel suceso sobrenatural que puede explicarse con la “lógica” de la realidad.

²⁰ TODOROV, Tzvetan, *op. cit.* p. 71.

²¹ *Ibidem*, p. 37.

²² ROAS, David, *op. cit.*, p. 70.

Su carácter de extraordinario radica en rebasar los límites conocidos de nuestra concepción de normalidad.

Las historias cuyos sucesos extraños, según Todorov en su texto *Introducción a la literatura fantástica*, no ofrecen una explicación interna de lo extraño, el protagonista no entiende lo que le está sucediendo y el lector tampoco; ellos no pueden creer los acontecimientos extraños que se describen, ni rechazarlos como fenómenos sobrenaturales. Con frecuencia el personaje protagonista de un relato extraño es un ser común pero con una mentalidad crítica respecto a lo que experimenta. Imbuido de escepticismo y duda, el personaje no acepta el hecho “extraño” que presencia, al contrario lo cuestiona; no es aquel individuo que convierte un hecho insólito en un producto de una fuerza mágica, divina o demoniaca, su perspectiva de la realidad no se cimentan con creencias en lo sobrenatural, la visión de lo religioso se relega a un plano secundario, no es la causa principal de un evento extraordinario.

1.4 LA LITERATURA FANTÁSTICA EN LA NARRATIVA LATINOAMERICANA DEL SIGLO XIX

Si bien en Europa los relatos fantásticos alcanzaron un desarrollo notable gracias al Romanticismo durante la segunda mitad del siglo XIX. En ese entonces aún no permeaba el espíritu positivista de la época y los sucesos descritos en las historias correspondían a inquietudes y angustias religiosas, así como a supersticiones regionales más que a una conciencia respecto al fenómeno de lo fantástico como un hecho literario. Y se daba —literariamente— una fuerte conexión entre el Realismo y lo fantástico como producto de la imaginación, como el deseo de sobredimensionar la realidad.

La corriente romántica llegó a territorio americano y fue asimilada de diferentes formas a lo largo del continente, la cual ya denotaba una fuerte inclinación hacia la fantasía literaria. Para Paul Verdevoye, las primeras

manifestaciones de este género aparecieron en Argentina en la década de 1830 en las publicaciones de la prensa, ellas germinaban los primeros elementos constituyentes de textos fantásticos posteriores, “sueño-pesadilla, locura, intervención diabólica, magia negra, frenología, muerte violenta, escenas macabras con crimen secreto, episodios históricos, incluyendo lo indio, con hechos extraños y misteriosos.”²³

Para Latinoamérica, lo fantástico en la literatura se inició en casos aislados en diferentes países a partir del siglo XIX. En México, Manuel Payno, escritor de novelas de largo aliento, produjo el relato de índole fantástica llamado “El diablo y la monja”. Posteriormente siguiendo en esa pelea por la autoridad como señala Dolores Phillips: “hacia 1870-1880 en el tratamiento de lo fantástico se lee entre línea ese debate entre ciencia y religión, primero, en los albores aún de la Modernidad, entre ciencia y “sustitutos de religión” que proliferan, colmando el vacío espiritual y como consecuencia de la secularización de la vida.”²⁴ Por otro lado, la difusión del espiritualismo fue importante en la construcción del relato fantástico porque proporcionó un formidable impulso a la narrativa de imaginación. La narración fantástica se nutrió de las nuevas lecturas acerca de los fenómenos psíquicos y parapsíquicos y también, como es el caso de Valera, Holmberg y Leopoldo Lugones, del anhelo de integración de las ciencias espirituales y racionales.

Ahora se sabe gracias al notable impacto de la literatura latinoamericana que tuvo con el llamado “boom” que la narrativa contemporánea cuenta con grandes escritores del género fantástico como Jorge Luis Borges (1899-1986) con sus cuentos en *Ficciones* (1944), Julio Cortázar (1914-1948) reconocido por sus

²³ VERDEYOVE, Paul, *Orígenes y trayectoria de la literatura fantástica en el Río de la Plata hasta principios del siglo XIX*, Argentina, Editorial Morillas Venturas, 1991, p. 118.

²⁴ PHILLIPS-LÓPEZ, Dolores, *Cuentos fantásticos modernistas de Hispanoamérica*, España, Cátedra Letras Hispánicas, 2003. p. 28.

Historias de cronopios y famas (1962), Macedonio Fernández (1874-1952) y Felisberto Hernández (1902-1964) entre otros, pues antes no se consideraba como una corriente literaria o un género bien definido. Argentina y Uruguay fueron los países donde surgieron algunos escritores que desarrollaron la narración fantástica de manera más vasta y formal por así decirlo, en especial a través del relato.

América Latina produjo una literatura fantástica que no era artificiosa en cierto modo, pues su propia geografía y pueblos les ofrecían la materia prima y ellos escritores aprovechaban esas características locales. Por ejemplo, autores como Alejo Carpentier (1904-1980), quien escribió *El reino de este mundo* (1949), donde propone el reconocimiento de una realidad americana, fantástica y compleja, inscrita dentro de "real maravilloso",²⁵ mientras otros lo hacían en el "realismo mágico" como Gabriel García Márquez.²⁶ Estas tendencias guardan estrecha relación con la idea generalizada de la literatura fantástica a la vez que traspasan los límites expuestos por algunos teóricos como Roger Callois y el mismo Tzvetan Todorov, quien frente al texto *La metamorfosis* (1915) de Franz

²⁵ "Admitiendo la idea de relatividad contextual y cultural, Alejo Carpentier quiso perfilar, en cuanto a él, la naturaleza específica de determinadas preferencias en los fenómenos literarios, buscando delinear "lo nuestro"/suyo, el patrimonio americano, producto de un tiempo histórico y de un medio geográfico distintivos, y ello a pesar de medirlo entonces desde un parametraje occidental (europeo)... ajenos a ese territorio americano... Asumiendo la determinación que la peculiar realidad americana en su poliformismo provee en la manifestación literaria, Carpentier elaboraría su teoría de los contextos (geográficos, históricos, sociales, étnicos, etc.) y del sincretismo, al amparo de la cual se justificaba, una vez más, el diferencial realismo maravilloso". Dolores Phillips-López, *Cuentos fantásticos modernistas de Hispanoamérica*, España Cátedra Letras Hispánicas, 2003, p. 191.

²⁶ Anderson Imbert refiere al respecto que: "el término 'realismo mágico' apareció primero en la crítica a las artes plásticas y sólo después se extendió a las artes literarias. Lo lanzó en 1925 el crítico alemán Franz Roh para caracterizar a un grupo de pintores alemanes."(p. 7) Para este crítico el "realismo mágico" se da cuando "los sucesos siendo reales, producen la ilusión de irrealidad. La estrategia del escritor consiste en sugerir un clima sobrenatural sin apartarse de la naturaleza y su táctica es deformar la realidad en el magín de personajes neuróticos."(p. 19) Figuran además de Gabriel García Márquez, María Luisa Bombal, Enrique Labrador Ruiz, entre otros. *Vid.:* Enrique Anderson Imbert, *El realismo mágico y otros ensayos*, Venezuela, Monte Ávila Editores, C.A. 1976. 175 pp.

Kafka, parece vacilar ya que su discurso literario escapa a las categorías que él había propuesto.²⁷

²⁷ A partir del siglo XX el impulso de lo fantástico fue motivo para algunos críticos para crear nuevas reflexiones respecto al tema. Uno de los primeros estudios formales es el de Emilio Carilla, *El cuento fantástico* de 1968 y los apuntes de Ana María Barrenchea en 1972, en los que cuestiona los parámetros impuestos por la teoría de Tzvetan Todorov. Lo fantástico en Latinoamérica adquirió nuevos vínculos con el Surrealismo, lo real maravilloso y el realismo mágico durante el siglo XX.

CAPÍTULO 2

CONTEXTO HISTÓRICO, SOCIAL Y LITERARIO DE CÉSAR VALLEJO

2. BREVE SEMBLANZA DE CÉSAR VALLEJO

Considerado como uno de los grandes vates en lengua española del siglo XX, César Vallejo representa más que eso. Su lirismo desborda un amor humano revolucionario y un replanteamiento completo del ser mismo a través de un innovador despliegue de lenguaje, el cual siempre acude a su significado original que dota de vitalidad y telurismo. Nace en la sierra de Santiago de Chuco, al norte de Perú en 1892, de origen mestizo pues su ascendencia era una mezcla entre españoles e indias. Cursa los estudios básicos y trabaja en una hacienda azucarera en Trujillo, tiempo después en 1913 presenta su tesis: “El Romanticismo en la Poesía Española” lo cual le permite integrarse a un ambiente intelectual. Parte a Lima en 1917 donde estudia en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y comienza su avatar literario en revistas y periódicos con algunos poemas, a la vez que participa de la atmosfera intelectual limeña. Allí conoce a Otilia Villanueva con quien sufre un revés amoroso.

Al año siguiente muere su madre, acontecimiento de relevantes dimensiones para él, pues ella y todo lo que simboliza (hogar, amor, infancia, mundo mítico, redención) son dramáticamente palpables en su obra posterior. Su hermano Miguel Ambrosio había fallecido en 1915, —así como personalidades literarias queridas por él: Abraham Valdelomar en 1919 (de quien conoció la poesía vanguardista) y Manuel González Prada, un mentor para él, en 1918. Con esta cadena de muertes encima publica el mismo año *Los heraldos negros* conjunto de poemas modernistas en su estructura pero de aliento íntimo y fatídico con lo que inicia el periodo vanguardista en América. Ya con la idea de partir a Europa vuelve en 1920 a Santiago de Chuco para despedirse

de su familia, sin embargo la tragedia y el dolor lo buscarían ya sin cesar, se detiene en las fiestas de su pueblo y se ve envuelto en un conflicto donde ocurre un incendio y alguien muere. Es acusado de instigador intelectual y encarcelado por tres meses y medio. Es liberado en febrero de 1921. Toda esa “carga” acumulada en su ser comienza a ser desfogada en sus escritos.

Libre, ya en 1922, solventa la publicación de su segundo conjunto de poemas, *Trilce*, con el premio ganado de su cuento “Más allá de la vida y la muerte”. Es un conjunto de poemas numerados del I al LXXVII en el que ejerce un trabajo profundo respecto la condición humana, y al lenguaje, expresado en una amalgama de sentidos nuevos y propuestas lingüísticas basadas con neologismos, alusiones bíblicas, desorden en la sintaxis. Su aparición no tuvo tanta resonancia hasta la segunda edición en España, edición a cargo de Gerardo Diego, José Bergamín y Juan Larrea, en 1930. Sin embargo figura como un poemario fundamental que anticipa la vanguardia literaria, aunque su autor no fuera miembro formal de ningún “ismo” donde aprendiera un método de creación literaria. Refleja en él la angustia, el encierro, la orfandad, lo absurdo de la existencia en una etapa de cambios radicales: “Vallejo es de principio a fin de su apurada existencia, producto de una situación personal e incesante de crisis vinculada a un estado de humanidad que atraviesa así mismo un momento de crisis violenta.”²⁸

Representa en su poesía la mezcla de los valores autóctonos y los valores occidentales modernos. Pero el valor de este complejo poemario, radica además en la intertextualidad con su obra narrativa *Escalas melografiadas* (1923) cuya primera sección “Cuneiformes” (compuesta en prisión) posee vínculos literarios y biográficos con esta.

²⁸ Cesar Vallejo, *poeta trascendental de Hispanoamérica, su vida, su obra, su significado*. Actas del Simposium celebrado por la Facultad de Filosofía y letras de la Universidad Nacional de Córdoba, p. 14.

Un año después escribe *Fabla salvaje* y decide partir con un amigo a Europa de donde jamás volverá. Ya manifiesta en sus primeros libros de poesía —aparte de los temas como el amor filial y la muerte— una visión desarraigada de la tradición ideológica y poética, ya que aborda no sólo cuestiones fundamentales de construcción poética, también sobre el papel de Dios en nuestra sociedad como cimiento espiritual, el apetito voraz del hombre en su afán de progresar por medio de la técnica, así como el sentimiento de orfandad y extrañeza hacia una sociedad que no daba un sustento que unificara y mantuviera la igualdad entre los hombres.

Su estadía en Europa fue un andar incesante: viaja a España y a Rusia en varias ocasiones, conoce algunos intelectuales y artistas de relieve con quienes mantiene trato. Su primer puerto, París resultó ser todo un trabajo de vida porque no manejaba el idioma francés ni tenía alguien con quien acogerse, soportó la miseria y el hambre por algún tiempo, luego la publicación de artículos en algunas revistas literarias *El Variedades* y *El Mundial* (de Lima) y diarios como “Los grandes periódicos iberoamericanos”, le retribuían una economía indispensable para vivir. Viaja a Rusia y de ahí parte para España para después volver a París. En París funda una revista junto con Juan Larrea hacia 1926.

Fuera de Perú, Vallejo aprehende una concepción social del hombre a través del socialismo, pero su postura frente a los problemas sociales (la pobreza, la desigualdad social, el dolor, el hambre) nunca es una pose sino que son experimentados en carne viva desde que parte de América. Bajo este rubro, se lanzará en nuevos proyectos de unificación del hombre, sus textos literarios adquieren un tono consciente, reflexivo y entusiasta por una revolución social en pro del hombre más que de una idea política. Los últimos años de la década de los '30 estuvieron marcados por un interés profundo en ideologías que permitieran restablecer el orden social a la vez que mejoraran al ser humano,

tales como el marxismo y comunismo. En ese tono solidario con el oprimido escribe en España para 1931 su novela *El tugnsteno*, su cuento *Paco Yunque*, *Rusia en 1931*, *Moscú contra Moscú* (1930), *El arte y la revolución* (1930), una obra de teatro *Lock out* (1930) —entre otras—, y *Rusia ante el segundo plan quinquenal* (1931).

A lo largo de su vida, nunca abandonó la escritura, pero tampoco sintió la inclinación de publicar mucho, se le llenaban los cajones de escritura señalan sus biógrafos. En 1932 va desarrollando *Poemas humanos* y su obra de teatro *Colacho hermanos*, su poemario *España aparta de mí este cáliz* y su obra dramática *La piedra cansada*. Tiene su última estancia en París antes morir en 1938 de forma sorpresiva al parecer de una enfermedad no muy conocida. Ese año se presenta *España, aparta de mí este cáliz* (1938) y al año siguiente aparecen recopilados por su esposa, Phillip Georgette, *Poemas humanos*.

2.1 LAS CIRCUNSTANCIAS SOCIALES Y ECONÓMICAS DE PERÚ A FINALES DEL SIGLO XIX

A mediados del siglo XIX los pueblos recién emancipados de la administración española se perfilaban hacia su propia configuración como naciones independientes y una identidad más definida. Perú en su caso, conseguida su independencia en 1821, se fue aislando en la formación de su propia República. Si bien el sentimiento de unidad que lo ligaba a otros pueblos latinoamericanos a través de la idea una América libre había creado un núcleo histórico-social con los estados ya emancipados, este se fue diluyendo políticamente. La administración del país quedó en manos de los caudillos, cuya política de gobierno se perfilaba hacia la centralización del poder en una élite de pensamiento casi medieval, no obstante buscaban el nivel económico y social de Europa, de quien bebían cultura, filosofías como el positivismo, pero carecían

de una visión económica impulsora propia. Ramón Castilla (1797-1867), trajo paz, aunque intermitente, durante su gobierno.

Se requería, pues, de una base económica sólida y solvente. En términos generales, España había heredado a través de sus colonizadores el pensamiento socioeconómico feudal al Perú. A diferencia del colonizador anglosajón que poseía un espíritu pionero, el español sólo buscaba la explotación inmediata de los recursos locales para el enriquecimiento.

Políticamente, en toda Latinoamérica se apostaba hacia un tipo de gobierno que apoyara los modernos modos de crecimiento. En Perú, a finales del siglo, aparece una marcada tendencia hacia el liberalismo. Se consolida un sistema político oligárquico²⁹ para gobierno el liberal; se presenta como una vía si no perfecta, sí adecuada para las nuevas tendencias económicas. No obstante, el poder seguía en manos de unos cuantos, cuyos vínculos familiares con los dirigentes les ayudaba a mantenerse constantemente, incluso se perseguían para cohesionar y concentrar las riquezas. Ya para entonces el tributo indígena y la esclavitud estaban abolidos. A pesar de este despeje político, Perú seguía careciendo de una base económica autosuficiente que solventará su crecimiento social.

Situado junto al océano Pacífico, Perú se divide geográfica y socialmente en costa, sierra y montaña (los Andes) pero concentra su población al interior jerarquizada por etnias, principalmente, con los blancos (criollos) en la cima y

²⁹ Aníbal Quijano en su prólogo al libro *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* de José Carlos Mariátegui, ofrece unos rasgos marxistas de este término "...el concepto de oligarquía mienta, en el Perú, a esa estructura de poder político, con un estado cuyo carácter de clase no es depurado, ya que su dominio es compartido por clases que, como la burguesa y los terratenientes señoriales o "gamonales" son, en la totalidad histórica conflictivas, pero que por determinaciones históricas particulares aparecerán, durante un periodo, articulando contradictoriamente sus intereses en el seno del mismo Estado. Y que, por el carácter de sus bases materiales, implicaba el control monopolístico de las clases dominantes sobre la orientación de su comportamiento". MARIATEGUI José Carlos, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, México, Quinto Sol, p. XIX.

los demás como sostén (mestizos, chinos, negros, indígenas); la soberanía lograda en la guerra de independencia parecía no ir más allá de una cuestión legislativa y diplomática en asuntos internacionales, ajena a la realidad interna. Los indios sobresalían de grupos étnicos como los blancos, los chinos y los negros esclavos traídos por los españoles para laborar en las haciendas y en la costa), y todavía hasta principios del siglo XIX se consideraban en términos culturales, folclóricos, morales, filantrópicos y pedagógicos.

Gracias al guano y el salitre hallados en su costa, se abrieron sus puertas a la economía internacional a una mayor escala, sin embargo, su existencia fue mal administrada, provocando deudas externas con aquellos países europeos como Francia e Inglaterra que negociaban dichas materias. Perú prosperó relativamente gracias a la exportación de esos productos. Poco a poco se moderniza con la introducción del ferrocarril y alumbrado a gas por medio de compañías extranjeras. No obstante todo este avance se ve truncado pronto con la Guerra del Pacífico (1879-1883) contra Chile y pierde dos territorios: Tacna y Arica, (sólo se recuperó el primero hasta 1929). Por otro lado el fertilizante se sustituye por otros productos sintéticos en Europa. Esto lo lleva a la bancarrota por un tiempo pero recobra algo de fuerza a finales de siglo cuando comienza a invertir en otras áreas como el algodón, el azúcar, la minería y el caucho.

En la transición del siglo XIX al XX (del periodo colonial al periodo cosmopolita) Manuel González Prada (1844-1918) surgiría como una personalidad de enlace hacia un Perú más reconocible política y culturalmente. Fue un pensador con autoridad para el pueblo, sus críticas y análisis sobre los problemas de su país le valieron un lugar preeminente, aunque no era tan realista sino más bien de cepa positivista. Influyó en intelectuales y artistas peruanos. César Vallejo vio en él una figura ejemplar como la vio en la obra y figura de Abraham Valdelomar. Abrió el camino a otros como Manuel

Caracciolo y Delfín Lévano, pensadores más concretos que siguieron su camino en pro de una sociedad igualitaria.

2.1.1 El contexto social en el siglo XX.

Entrado el siglo, Perú dirigía su gobierno oligárquico por presidentes de filiación civil y democrática, lo cual produjo al país cierta estabilidad hasta 1919, año en que Augusto Bernardino Leguía fue elegido gobernante. Durante su mandato anuló el Congreso e impuso una dictadura con el apoyo del ejército, la cual terminó hacia 1930.

En este lapso Perú se urbanizaba debido a la política de centralización que dividía a toda la nación en departamentos, donde la ciudad figuraba como el foco del progreso peruano, tal es el caso de Lima, urbe donde César Vallejo vivió por algún tiempo y donde se observó un desarrollo impresionante de barrios y avenidas, el ferrocarril (como vía de penetración económica y social), así como la concentración de los bancos y de la industria textil. Además de capital económica también figuraba como el área cultural donde confluían grupos intelectuales y literarios que circulaban información local e internacional, de procedencia francesa especialmente. Huellas de su estancia en ella, están en algunos de sus relatos como “El unigénito”.

En lo económico, la hegemonía estadounidense es ya una realidad en Perú, en su determinada expansión económica, opacando la influencia británica sobre la nación. La exportación de materias primas se dispara con la Primera Guerra Mundial en 1914. No tardó para que los sectores productivos del país como la minería, la agricultura y el comercio fueran apropiados por empresas como (Cerro Pasco Corporation, Grace) y capitales de inmigrantes extranjeros, debido, en parte, al enorme endeudamiento económico adquirido con el

imperio británico que legó el fútbol. Por su condición geográfica tuvo más contacto con las naciones asiáticas como la japonesa.³⁰

La clase media creció como un sector productivo a principios del XX. Progresivamente, otros grupos comienzan a integrarse en la sociedad. Las masas sociales buscan su parte e identidad, las clases obreras (mineros y agricultores), los indígenas, y los grupos políticos reaccionarios a la influencia extranjera.³¹ Otro grupo fueron los estudiantes universitarios. Bajo la dirección del gobierno de Piérola la educación adoptó el modelo anglosajón en la última década del siglo XIX, el cual sostuvo entrado el nuevo siglo. Más adelante se dio un movimiento de reforma universitaria en 1919 que cuestionaba, el modelo de entonces que sólo producía doctores alejados de la realidad nacional y de su problemática.

En el factor religioso, la sociedad peruana comparte desde el siglo XVI la práctica de la fe católica, y antiguas creencias como el culto al Sol y a Pachamam (la madre tierra). Aun con la llegada de comunidades protestantes como las norteamericanas, Perú conserva su estructura religiosa.

Aparecieron también intelectuales que abogaban por la integración y desarrollo de las comunidades indígenas y el proletariado en Perú como Carlos Mariátegui (1895-1930), ideólogo socialista, quien publica en la revista *Amauta* en 1926 y sus *Siete ensayos sobre la realidad peruana* donde abordará la compleja situación de su país a principios de siglo XX. En su apartado sobre la literatura define sus rasgos esenciales, apoyada en las tendencias cosmopolita,

³⁰ MARIATEGUI José Carlos, *op. cit.*, 325 p.

³¹ "En la década de 1920 surgieron movimientos políticos que, aún bajo las limitaciones del gobierno autoritario de Leguía, introdujeron nuevas ideas en el Perú oligárquico. Uno de ellos fue el APRA (Alianza Popular Revolucionaria Americana), fundado por Víctor Raúl Haya de la Torre, con un ideario antiimperialista e indigenista. Contando con un fuerte apoyo de la clase media, el nuevo partido tenía una vocación no sólo peruana sino continental, y ejerció una influencia en varios países. Otro partido fue el Partido Socialista (marxista) de José Carlos Mariátegui, que luego se transformaría en Partido Comunista" *Ibidem.* p. 97.

regionalista e indigenista, de ésta última resalta entre González Prada, Mariano Melgar, Riva Agüero, Abraham Valdelomar, José María Eguren, Alberto Hidalgo, Alcides Spelucín a César Vallejo como un poeta autóctono, metafísico y nostálgico.

Sin embargo, sucede a inicios de los años 20, la vanguardia artística y literaria cuya exigencia básica constriñe un compromiso con la realidad social. La nueva generación de escritores latinoamericanos asimila su manifiesto reaccionario, ofreciendo al mundo un panorama distinto de la nación.

2.2 EL MODERNISMO LITERARIO EN AMERICA LATINA

América Latina, para algunos, nació al mundo como un conjunto de naciones independizadas de la administración española durante la primera mitad del siglo XIX. A partir de la emancipación colonial cada pueblo liberado forjaba una identidad propia y la literatura fungía como un vehículo de expresión para dicha empresa. Surgieron en este orden tres periodos literarios de intercomunicación que sirvieron a Latinoamérica para dibujar un rostro personal: el Romanticismo, el Modernismo y la Vanguardia (o Posmodernismo), pero el paso de uno a otro nunca fue tajante, y gradualmente los sucesos históricos y sociales fueron cobrando relevancia y ganaron terreno en la expresión literaria; ésta se convertiría en un canal de transmisión social e individual cada vez más profundo e introspectivo.

En primer término la tendencia romántica significó al principio un aliciente para la sociedad bajo el yugo hispánico; volcada en una actitud de rebelión hacia el opresor se transformó en un poderoso impulso para liberar a los pueblos. El Romanticismo, como sucedía regularmente en literatura, llegó tardíamente a través de España donde tampoco había alcanzado un gran

desarrollo y se entremezcló con el costumbrismo,³² tal es el caso del peruano Ricardo Palma quien escribió dramas románticos y sus *Tradiciones Peruanas* (1872, 1910) donde combina varios elementos románticos y realistas e históricos para hablar sobre la vida virreinal de los siglos XVII y XVIII.

El Modernismo conformó un movimiento de renovación literaria que unificó el afán de consolidación en Hispanoamérica ante la salida de los españoles de sus territorios arribó a finales del siglo XIX entre 1880 y 1890. Por otro lado, frente a la modernización norteamericana, los nuevos americanos proclamaban su independencia y buscaban configurar su propia identidad. En el aspecto literario se valieron de algunas influencias europeas, especialmente de la francesa: "...encontramos el eco de todas las tendencias literarias que predominaron en Francia a lo largo del siglo XIX: el parnasianismo, el simbolismo, el realismo, el naturalismo, el impresionismo...".³³ Rubén Darío es la figura emblemática de este movimiento cosmopolita, abierto a toda influencia europea e incluso oriental³⁴ y el primero en usar el término por primera vez en

³² En esta etapa de transición apareció el costumbrismo o el llamado "cuadro de costumbres", corriente literaria de raigambre española la cual enfatizaba la descripción de la idiosincrasia de la acción a través del relato de sus paisajes, sus costumbres y sus tradiciones, retratos, artículos satíricos (*Unidad y diversidad de la literatura latinoamericana* p. 37). Instalaban en sus escrituras una realidad evocada, conceptualizada, se recurría con frecuencia de modelos literarios extranjeros con que transcribir una ideología social o regional pues había un nacionalismo en auge en ese aspecto, una búsqueda de expresión propia. Además de la poesía gauchesca, fue en la novela de costumbres donde lo nacional se daba a conocer en la narración de sus lugares locales aunque a veces algo acartonados sus diálogos y argumentos., mostraba la vida común de los poblados, en los distintos estratos sociales. También en este periodo de cambio se encuentran aquellos intelectuales preocupados por hacer progresar a las naciones nuevas, bajo el influjo de la filosofía positivista, como el peruano Manuel González Prada,(1848-1918), el cubano José Martí (1853-1895) el argentino Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888) y venezolano Simón Bolívar (1783-1830) y Andrés Bello (1781-1865) entre otros pensadores que se oponían a la injusticia social y ya procuraban construir una bien cimentada identidad social.

³³ HENRÍQUEZ U. Max, *Breve historia del modernismo*, México, FCE, 1954, p. 10.

³⁴ "Fue, pues el modernismo para los escritores finiseculares de América Latina una toma de posesión del mundo, pero fue también una toma de conciencia de su tiempo. Atisbando más allá del agotado romanticismo español, los creadores del movimiento perciben, acaso vagamente, que en el mundo ha surgido una vasta ola revolucionaria de renovación formal y de la sensibilidad, y deciden formar parte de ella con su propia expresión. Inconformes con la

1888 en su artículo sobre Ricardo Contreras *La literatura en Centro-América*, publicado en la *Revista de Arte y Letras* de Santiago de Chile.³⁵

Conformaba este movimiento una renovación total de la escritura, que inculcaba el preciosismo y el exotismo. En general, puede dividirse en dos etapas, declara el crítico Max Henríquez: una sería la etapa de formación donde “se imponen los símbolos elegantes, como el cisne, el pavorreal, el lis; se generalizan los temas desentrañados de civilizaciones exóticas o de épocas pretéritas... la expresión literaria parece reducirse a un mero juego de ingenio que sólo persigue la originalidad y la aristocracia de la forma [...]”.³⁶ Y la segunda donde “[...] el lirismo personal alcanza manifestaciones intensas ante el eterno misterio de la vida y de la muerte, el ansia de lograr una expresión artística cuyo sentido fuera genuinamente americano es lo que prevalece.”³⁷ Permeaba en esta corriente literaria, además, un sentimiento de angustia e inquietud mística por la muerte, a pesar de que la ciencia y la noción de progreso sustentaban como dos ídolos la trascendencia eterna del ser humano. Y aunque fue un movimiento original se deslindó de los aspectos sociales y reales de los pueblos americanos en su intento de integrarse al mundo para mostrar una América más unida por medio de la literatura. Fue evasiva en ese sentido, pero alcanzó un notable avance en cuanto a su aportación e innovación en temas, vocabulario y versificación y sobre todo fue original en su expresión. Al final sus excesos y frivolidades abrieron paso a un movimiento literario radical.

vulgaridad del lenguaje, encuentran un primer camino en el rigor del parnasismo francés, y nuevas posibilidades del refinamiento, musicalidad en el simbolismo”. HENRÍQUEZ U. Max *Op. cit.* p. 56.

³⁵ *Ibidem.* p. 158.

³⁶ *Ibidem.* p. 31.

³⁷ *Idem.*

2.2.1 El cuento modernista y su relación con lo fantástico

Al cuento suele tachársele de calidad inferior respecto a la novela y a la poesía, es visto como un género menor, lo cierto es que contiene dimensiones que enfatizan aspectos de la vida real recreada al igual que los grandes relatos aunque en forma más concentrada. Como el desarrollo del cuento fantástico, (del cuento en general) no ha tenido —como producto literario— el mismo alcance y longevidad que la novela, la crítica le brinda un apartado dentro de la narrativa donde la novela siempre es el referente por autonomasia. Aún, dentro del mismo aparato crítico sobre la obra de César Vallejo, es mínima la atención en su prosa comparada con su poesía, lo cual, empero, no demerita su valor.

En Hispanoamérica hacia finales del siglo XIX el cuento como género literario desarrolla una variedad de técnicas y estilos diferentes en cada nuevo país pero siempre en consonancia con las corrientes literarias en boga, no obstante como dije anteriormente siempre en una mezcla e interpolación de ellas. Los últimos alientos románticos se introducen en las subsecuentes corrientes literarias, como el Costumbrismo, el Indigenismo y el Modernismo, y con ellos, la expresión de lo inusitado y lo anormal.

Sería con el surgimiento del Modernismo, donde el cuento fantástico se define con mayor precisión, en parte gracias a que los escritores de este periodo le dieron prioridad más que a la novela. Su aparición resultó un despliegue lírico, una protesta estética no formal contra la realidad, y al mismo tiempo una falta de solidez en la relación estructural del relato con el mundo real, (salvo algunas excepciones como Horacio Quiroga quien trató de llevar la naturaleza a su aspecto más áspero pero más allá de la verosimilitud de su contenido, no extrapolaba realidades concretas hacia el relato extraordinario. En sí parece que el relato modernista sólo se desarrolla para sí mismo como una extensión de la vocación poética de algunos de sus creadores como Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895), Amado Nervo (1870-1919), Rubén Darío (1876-

1916). La narración modernista —a grandes rasgos— pretende un equilibrio ideal sobre las vivencias del hombre, sus problemas y su vida social. Por su parte, el relato fantástico va madurando en introspección e intensidad. Algunos autores que trabajan los relatos de corte extraordinario son los argentinos Juana Manuela Gorriti (1819-1892), Lucio Mansilla (1831-1913), Eduardo Wilde (1844-1913), Miguel Cané (1851-1905) y Martín García Mérou (1862-1905).

La figura epígono de este movimiento, Horacio Quiroga (1878-1937), se levanta como emblema de lo fantástico en Latinoamérica. En *Cuentos de amor, de locura y de muerte* (1917) y *Los desterrados* (1926) recoge historias concisas, profundas, sorprendidas, y con una fuerte carga emotiva. Su tema central es el hombre y su realidad trágica. Otro practicante de la trama fantástica fue Leopoldo Lugones (1874-1938), quien escribió *Las fuerzas extrañas* (1906) y *Cuentos fatales* (1926).

2.4 LA VANGUARDIA LITERARIA EN AMÉRICA LATINA

Entrado el siglo XX, se consolida la pluralidad de técnicas narrativas en conjunción con una apertura en lo artístico en general. El Modernismo concluye su misión en América hacia 1915 con la muerte de Rubén Darío, al perder el equilibrio estético, como sucede con la mayoría de las corrientes literarias y porque los cambios sociales repercuten en su haber. Deviene de la Europa de entreguerras el Vanguardismo (1915-1940) un grupo de tendencias intelectuales y movimientos artísticos como el Dadaísmo, el Surrealismo que proclama una libertad creativa en todos los aspectos. Para Hugo J. Verani significan una anticipación a la Gran Guerra y a otros movimientos artísticos igual de inquietantes: “—el cubismo pictórico (1907) de Picasso y Braque, el futurismo (1909) de Marinetti y la música atonal y dodecadónica(1909) de Stravinsky— unidas por un propósito común: la renovación de modalidades artísticas

institucionalizadas.”³⁸ Pero este movimiento masivo de expresiones tuvo sus etapas, no sólo se enfocó en las innovaciones lingüísticas también tomó parte de la problemática social en forma de compromiso político, como indica Francisco López Alonso:

Grosso modo, puede aceptarse la existencia de dos grandes etapas de la vanguardia. La primera sería de experimentación e idealismo y se extendería aproximada y convencionalmente hasta 1930, año de la publicación del Segundo manifiesto surrealista. Y la segunda, de consolidación y compromiso, hasta la guerra mundial de 39 al 45.³⁹

Este concepto de Vanguardia⁴⁰ se aplicó a un momento histórico europeo en el cual la visión típica del mundo cambió radicalmente, al menos la occidental. En Hispanoamérica actuaba —al igual que el Modernismo literario— como una reacción literaria frente a la modernización de la sociedad global pues esta diluía los límites del hombre en su afán de progreso al mismo tiempo que lo enajenaba a través de la máquina y el tiempo. El hombre confiaba en la razón en la medida que le servía para reinterpretar la realidad de manera continua. Su base espiritual ya no se fundamentaba con creencias religiosas o sobrenaturales, era sustituido por un sentimiento de superioridad basado con

³⁸ VERANI, Hugo J. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (manifiestos, proclamas y otros escritos)*, México, Tierra Firme, 1986. p. 9.

³⁹ LÓPEZ Alfonso, Francisco José, “César Vallejo, las trazas del narrador”, Anexo núm. XI de la Revista Cuadernos de Filología, Valencia, Departamento de filología española, p. 27.

⁴⁰ Tomado como se sabe, del lenguaje militar, el concepto de “vanguardia” es noción típica del progresismo europeo. El término “avant-garde” designa a “los que van adelante”, y efectivamente fue aplicado a un momento de la conciencia moderna (ya en el borde de la post-modernidad) que correspondió a una nueva imagen del mundo y del hombre alcanzada por círculos minoritarios de científicos, pensadores y artistas europeos. Europa produce la explosión científica y filosófica: un nuevo modelo del universo desplaza en la física einsteniana los conceptos tradicionales de espacio y tiempo; la revolución fenomenológica modifica la noción de “realidad”, y hace concebible un modo ampliado de conocimiento; la exploración de culturas no occidentales empieza a socavar la suficiencia del logos europeo racionalista; la experimentación psicológica revalida científicamente la riqueza del sueño, de la vida inconsciente, de los estados alterados de conciencia, como vías de conocimiento”. Burgos Fernando, *Prosa hispánica de vanguardia, tratados de crítica literaria*, dirigida por Juan Manuel Marcos, Madrid, 1986, Editorial Orígenes, S.A., p. 45.

el imperio de la razón lo cual se traducía en avances tecnológicos e industriales y las luchas sociales consecuentes. Se produjo un desfase total en relación con el canon y el dogma en general, el hombre buscaba por medio del arte una transformación radical a través de una confrontación consigo mismo. La crisis económica mundial así como la explotación de grupos minoritarios fungía como contexto socioeconómico de estos acontecimientos.

Dentro del ámbito literario esta nueva etapa virulenta integraba nuevos estilos en la prosa americana sin llegar a imponerse, resultaron instrumentos de expresión personal como señalan Hebe Monges y Alicia Farina de Veiga:

La lectura de narradores norteamericanos, franceses, ingleses e italianos modificará en muchos de nuestros escritores la elección de los temas y la manera de contarlos. Todas las expresiones del vanguardismo fueron asimiladas y experimentadas, pero debe entenderse claramente que no se trató de una mera adaptación sino que los creadores de ficción usaron sus potencias imaginativas para producir, desde un punto de vista americano, relatos con técnicas universales. Se produjo una tensión sorda y subterránea entre tanto elementos caóticos, para lograr una síntesis auténticamente americana. La punta del iceberg de este hecho es el fenómeno artístico conocido como el 'boom', que se dio en la narrativa breve y en la novela sin que esto implique marginar otras manifestaciones creadoras anteriores y posteriores de la misma calidad estética y alentadas por iguales propósitos.⁴¹

Los jóvenes escritores buscaban sincronizar sus afinidades intelectuales con esa pluralidad artística que por todos los medios posibles intentaban reformar y transformar los valores gastados del arte y la sociedad, apoyándose en una prosa sustitúan ese papel pasivo del burgués frente a su mundo, valiéndose incluso del psicoanálisis como una herramienta estimuladora en la creación literaria. Con actitud estridente, combativa y rebelde publicaron sus manifiestos donde pretendían una renovada imagen del mundo. El crítico

⁴¹ *Antología de cuentistas latinoamericanos* / [selección, introd., notas y propuestas de trabajo Hebe Monges y Alicia Farina de Veiga], p. 21.

Enrique Anderson Imbert define algunos rasgos “escandalosos” característicos de este movimiento:

1. *El cosmopolitismo*. Se sigue mirando a Europa, pero ya no es el europeísmo idealizador de los modernistas, sino un europeísmo irreverente gracias al cual es posible cantar, en cada rincón americano, las humildes casas locales. Las calles de todas las ciudades forman una red internacional, más vital que la red de las Academias: las Academias sirven ahora para provocar el antiacademicismo. 2. *Actitud ante la literatura*. Aunque eran más fecundos en la teoría que en la práctica de una nueva literatura, los escritores jóvenes estaban de acuerdo en su afán de insurgencia, en su nihilismo e iconoclastia. La literatura es un juego intrascendente. No dar explicaciones. Hablar por hablar, sin sentido. Abolición de ornamentos. Oscuridad rebuscada. Esquematismo. 3. *Ingenio*. La realidad se convirtió en un estadio donde probar la ingeniosidad y la fantasía. Aforismos. Culto a la novedad y la sorpresa. 4. *Sentimiento*. Atendían a sus instintos y, cuando daban salida a sus sentimientos, eran sentimientos de escarnio, sarcasmo, confusión y humorismo. 5. *Feísmo*. En su deseo de alcanzar un máximo de desorden, cultivaban el mamarracho, lo estrafalario, lo chocante, la deformidad o las cosas tradicionalmente feas. 6. *Morfología*. No les importaba si la lengua perdía su eficacia comunicativa, y llegaban a destituirla de su significación. Desconformes con la lengua, la rompían o la sustituían con signos matemáticos. 7. *Sintaxis*. Destruían la sintaxis disponiendo los sustantivos al azar de su nacimiento [...] Abolición del adjetivo y el adverbio. Se tachaban los nexos, las frases medianeras. Se volvía a la escritura medieval sin mayúsculas ni puntuación. 8. *Métrica*. Abandono de los moldes estróficos, de la rima, de la medida, del ritmo. El verso suelto, la palabra suelta, a fin de dar libertad máxima al poeta. 9. *Temas*. Exclusión de lo narrativo y lo anecdótico. La descripción del paisaje como artificial telón de fondo [...] Presencia de la máquina, de los movimientos sociales. 10. *Imaginismo*. En vez de la musicalidad de lo externo (la rima y el ritmo de los modernistas) los ultraístas buscaron violentamente otra clase de poesía reducida a metáfora. La imagen por imagen a toda costa.⁴²

Aunque, en cada país había un deseo de superar lo anquilosado, y la tradición en general, en ocasiones llegaban a tocar límites casi irreconocibles

⁴² ANDERSON Imbert, Enrique, *Historia de la literatura hispanoamericana II época contemporánea*, México, FCE, 1954, p. 78.

donde los genuinos impulsos de innovación se convierten en seudopanfletos, chacoteos metafóricos, irreverencias versificadas sin sentido, y en general burla de la misma creación literaria por medio de ella. No obstante la experimentación en algunos autores fue madurando hasta adquirir sus matices personales.

Escritores representativos de esa vanguardia americana son Oliverio Girondo (1891-1967), poeta argentino que colaboró con el Ultraísmo escribió bajo la influencia del futurismo *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922); Vicente Huidobro (1893-1948), poeta chileno, quien con *Altazor o el viaje en paracaídas* (1931), un largo poema, da testimonio de su propio movimiento llamado Creacionismo fundado en Madrid (1918), el cual reniega de las tendencias vanguardistas, adjudicando al poeta el papel de creador en audaz intento de “producir” su propia naturaleza. Sus textos son el más evidente intento de transformar los métodos de composición poética dentro de la vanguardia.

Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), poeta brasileño, crítico de su tiempo y de los valores burgueses, escribió *Una rosa del pueblo* (1945); Mario de Andrade (1893-1945) fue el impulsor del Modernismo (correspondiente al vanguardismo hispanoamericano) en Brasil, escribió *Manucaima* (1928); Pablo Neruda (1904-1973) figura como un poeta chileno de gran capacidad, escribe poesía desde muy joven y destaca en este periodo con sus poemarios *Residencia en la tierra* (1925-1931) y *Segunda residencia* (1925-1935), y *Tercera residencia* (1935-1945).

En este periodo surge César Vallejo como un escritor que emula en su poesía los avances modernistas imitando en primer término a Julio Herrera y Reissig. Podría afirmarse que él abarcó los tres periodos denominados como Romanticismo, Modernismo y la Vanguardia —escribe su tesis de bachiller *El*

romanticismo en América Latina. Sus primeros versos dan cuenta de formas y rimas sopesadas aunque los temas siguen siendo suyos en *Los heraldos negros*, y primordialmente en el vanguardismo del cual participa con su poesía *Trilce* (1922) pero al cual trasciende en la búsqueda de una propuesta social para lograr la unidad humana, pues es sabido que Vallejo execraba de estas nuevas propuestas literarias instaladas en América:

En cuanto a la materia prima, al tono intangible y sutil, que no reside en preceptivas ni teorías, del espíritu creador, éste no existe en América. Por medio de las nuevas disciplinas estéticas que acabo de enumerar, los poetas europeos van realizándose más o menos, aquí o allá. Pero en América todas esas disciplinas, a causa justamente de ser importadas y practicadas por remedo, no logran ayudar a los escritores o revelarse o realizarse, pues ellas no responden a necesidades peculiares de nuestra psicología y ambiente, ni han sido concebidas por impulso genuino y terráqueo de quienes las cultivan. La endósmosis, tratándose de esta clase de movimientos espirituales, lejos de nutrir, envenena.⁴³

Este periodo que va de 1915 a 1940, aproximadamente, para América Latina se definía en contenido, forma e idea⁴⁴ en pro de una identidad.

La figura de Vallejo resalta por sus méritos poéticos y humanísticos. En *Trilce* se pueden encontrar similitudes con el Cubismo, el Creacionismo, el Ultraísmo, el Superrealismo y el Simbolismo como advierte Anderson Imbert, pero lo notable, además de su intuición vital y aspecto subversivo, es su valor histórico-literario porque “coincidió con algunos rasgos de la vanguardia

⁴³ Citado en HUGO J. VERANI, *op. cit.*, p. 193.

⁴⁴ “... el tema o contenido puede ser considerado a justo título como un elemento definitorio de la identidad latinoamericana en la literatura, porque es el resultado de las aportaciones culturales más diversas, resultado siempre abierto a nuevas contribuciones... En ambos casos —lengua y contenido— hemos comprobado que el proceso comienza como una afirmación nacional a la que sigue una etapa de emulación; finalmente se tiende a encontrar una fórmula original, una síntesis entre los propios elementos y los de fuera. Si como dije, el continente mestizo es síntesis, su literatura es síntesis de América mestiza”. *América Latina en su literatura* Fernández Moreno, César coordinación e introducción, UNESCO, México, 1982, Siglo XXI editores, 1982, p. 40.

adolescente que surgió al terminar la primera Guerra Mundial.”⁴⁵ En este poemario adquiere mayor fuerza su visión personal y responsable como él llama a su actividad artística, la cual proyecta su postura frente al ser humano, pues como dice Noé Jítrik: “Polémicamente, Vallejo nos arranca del positivismo, reino de las rotundas, orgullosas y homogéneas afirmaciones del ser”.⁴⁶ Su desarrollo como artista, tuvo relación con esta etapa crítica de la sociedad occidental.

Después de esto aparecen sus textos narrativos *Más allá de la vida y la muerte* (1921), *Fabla Salvaje* (1924) y *Escalas Melografiadas* (1923). Al partir a Europa en 1923 su labor literaria tendría una proyección social. Su obra se convertiría en un acto personalísimo de creación ante los problemas y desafíos de una sociedad que perdía sus pilares culturales, ideológicos y religiosos. Su apego posterior al socialismo se tradujo como un intento de redimir al hombre por el hombre mismo.

2.4.1 El cuento en la vanguardia y su relación con lo fantástico

El cuento para ésta época ha adquirido una independencia completa y un auge importante, con características más definidas. Además aparece el relato fantástico que ya no sólo es producto de una evasión de la realidad. Pero aunque se escriben algunas colecciones de cuentos como *Cuentos malévolos* (Barcelona, 1904) de Clemente Palma, *El caballero Carmelo* (1918) y *Los hijos del Sol* (1921) de Abraham Valdeolmar, *Cuentos* (1919) de Lastina Larriva de Liona, la prosa vanguardista se observa en un plano experimental. El lenguaje se

⁴⁵ ANDERSON Imbert, *op. cit.*, p. 59.

⁴⁶ *América Latina en su literatura*. Coordinación e introducción por César Fernández Moreno, México, Siglo veintiuno editores, 1982, p. 219.

convierte en un instrumento lúdico, subversivo y sugestivo, que deslinda cuestiones semánticas típicas para formar y expresar un *relato interior* como indica Juan Goystysolo, de la creación vanguardista:

En la Europa de entreguerras, la mejor creación literaria del siglo XX coexistió con diversos movimientos vanguardistas —los ismos— que apuntaban a otro tipo de creación literaria, a una literatura que superase o fuese más allá de la barrera de las palabras. Una literatura que sería equivocado considerar meramente experimental, toda vez que su propósito, tanto como el de crear nuevas formas de expresión, era el de liberar las palabras de las adherencias ideológicas del Este y del Oeste que habían convertido el lenguaje en un cementerio semántico.⁴⁷

Las palabras son el vehículo, que producen un concierto intelectual y sensorial interior manifestado en textos poéticos y narrativos. Dentro de este contexto el "cuento vanguardista" innova, además del tratamiento de temas universales, como la muerte, el amor, la injusticia, y propone con Vallejo un tema poco desarrollado hasta entonces: la orfandad del hombre.

⁴⁷ GOYTISOLO Juan, (Sábado, 24 de noviembre de 2001) *El país*. "El relato interior". Obtenido el 14 de agosto 2008 [en línea] <http://culturitalia.uibk.ac.at/hispanoteca/literatur-spanien/Las%20vanguardias%20literarias.htm> [28 de noviembre 2008].

CAPÍTULO 3

LO FANTÁSTICO EN LOS CUENTOS DE CÉSAR VALLEJO

3 EL ESTILO NARRATIVO DE CÉSAR VALLEJO

3.1. ESCALAS MELOGRAFIADAS

Nota introductoria

*Escalas melografiadas*⁴⁸ (colección de estampas y cuentos; Lima, 1923, 136 páginas) aparece en una tirada de 200 ejemplares bajo la imprenta de los Talleres Tipográficos de la Penitenciaría. La constituyen doce atípicos relatos divididos en dos secciones; la primera titulada “Cuneiformes” con seis relatos que aluden a la prisión: “Muro Noroeste”, “Muro Antártico”, “Muro este”, “Muro dobleancho”, “Alféizar”, “Muro occidental”. Esta parte fue redactada mientras cumplía cárcel. La segunda sección se llama “Coro de vientos”, alude un tono musical, contiene los relatos de corte tradicional en su estructura pero con recursos vanguardistas: “Más allá de la vida y la muerte”, “Liberación”, “El unigénito”, “Los caynas”, “Mirtho”, “Cera”. Las menciones indirectas a su vida personal afloran en esta sección. Podría decirse que antes de partir a Francia su obra en general se desenvuelve en un giro creativo ligado íntimamente a su joven vida y que su narrativa es muestra férrea de una reforma literaria.

3.1 Aspectos estilísticos generales

César Vallejo distingue la narrativa de *Escalas* por desarrollar experiencias límite, y para ello se vale de un cuidado especial en los análisis introspectivos de sus personajes para así conseguir profundas impresiones. El narrador intensifica las reacciones emotivas, procurando despertar los más pequeños resortes de perspicacia.

⁴⁸ El título correcto es solamente *Escalas*. El sobrenombre de “melografiadas” fue añadido posteriormente por algún editor, debido a que aparecía también en parte inferior de la carátula.

Como escritor de principios de siglo XX conserva algunas formas tradicionales del siglo XIX en el modo de presentar su relato al lector, pero con ello busca al mismo tiempo superarlas, evidenciándolas.

La narrativa de *Escalas Melografías* de César Vallejo contiene una densidad semántica ineludible. En la busca de un significado preciso, el autor acota su adjetivación —por ejemplo— a través de palabras cultas, y tecnicismos, lo cual exige una lectura más profunda y atenta. Se nota un mayor énfasis en el adjetivo que en el verbo, la acción es importante para hilar la trama pero se nota un trabajo en los efectos de asombro y temor en el personaje, y de allí hacia el lector. Otro elemento en su composición es el uso común del enclítico (“tornabánme”, “deshacíase”, “aducíle”, “salióme”, “despertóme”, tropecéme”, “hame”, “vese”, “volvíase”, “tocónos”, “acercóse”, “acercábame”, “pesperctivóse”, etc.) para dar importancia al actuar de sus personajes como si fuesen amalgama.

Además, es reconocible un léxico científicista, en parte debido a sus breves estudios de medicina en 1911 en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, donde tomó conocimientos de anatomía, fisiología y antropología, física, botánica, química y dibujo. Se agregan a este vocabulario tecnicismos “panóptico”, “jebe”, “limalla”, “isocronismo”); cultismos (“breñaba”, “aligera”, “desembroca”, “torvos”, “iteran”, “adarme”, “agorera”, “recova”, “arcenan”); términos médicos como “encorecer”, “hiperestesia”, etc.

En cuanto a la elaboración de sus relatos, parte de una vertiente realista hacia una imaginaria, procura manejar los dos planos como opuestos creadores de lo extraordinario, un procedimiento común entre los narradores de lo fantástico decimonónico y principios de siglo XX.

3.2 ANÁLISIS DE CUENTOS

Analizaré cinco relatos pertenecientes a la segunda sección del libro llamada “Coro de vientos”: “Más allá de la vida y la muerte”, “El unigénito”, Mirtho”, “Los caynas”, “Liberación”. Escogí estos cuentos porque en ellos es más palpable la ambigüedad literaria, que requiere una historia fantástica.

Para ello, tendré en cuenta dos factores en combinación. Consideraré algunos aspectos metodológicos propuestos en *Introducción a la literatura fantástica*, con el fin de reconocer aquellos elementos que constituyen el relato fantástico o extraño, dependiendo de sus componentes. Todorov, apunta tres propiedades “inmanentes” del relato, —más no obligadas— que desarrollan la unidad estructural:

I- Aspecto verbal

1.- *El enunciado*. El discurso figurado (uso de metáforas) y la modalización del verbo para modificar el efecto de percepción de la realidad. También las comparaciones, sentido figurado a literal, exageraciones que ayudan a producir efectos de irrealidad y asombro.

2.- *La enunciación*. Se refiere al tipo de narrador y su función en el relato.

II.- Aspecto sintáctico. Tiene que ver con el manejo del tiempo (irreversible por convención) y la composición de la intriga. En este apartado veremos cómo la disposición del relato implica una sucesión de eventos que preparan ese momento de duda, condición necesaria de lo fantástico. Todorov propone que “*todo relato es movimiento entre dos equilibrios semejantes pero no idénticos*”. Es decir que hay un hecho insólito perturbador de tal orden pero lo transforma en otro equilibrio al final. Los episodios se encargaran de mantener los efectos, aunque se invierta la secuencia del esquema.

III.- Aspecto semántico. El tema que describe el universo fantástico del relato. Hay dos redes temáticas abstractas presentes en la literatura fantástica en

general: los temas del “yo” (relacionado con la conciencia y la percepción de las cosas) y los temas del “tú” (en relación con el propio deseo se da prioridad al discurso con el prójimo y todo lo que ello produzca), aunque pueden entremezclarse.

Estos rasgos se vincularan con algunas categorías literarias como, *personaje, lugar, lenguaje, tema* y las correspondencias pertinentes con algunos acontecimientos importantes en la vida de César Vallejo.

3.2.1 “LOS CAYNAS”

SÍNTESIS: El narrador-protagonista cuenta el extraño caso de locura (comportamiento simiesco) de un hombre llamado Luis Urquizo y de sus parientes —todos ellos habitantes de Cayna, un pueblo aislado de Perú. De ese hecho ya han pasado veintitrés años. El protagonista-testigo, pasado un tiempo en Lima regresa a su pueblo, pero al llegar descubre algo increíble: sus familiares se comportan como si fueran monos y temen a la luz. No lo reconocen y se burlan de él porque arguye ser normal. Al terminar la historia dice que ha quedado loco y es llevado a su celda por un enfermero del asilo.

Personajes: básicamente la caracterización de los personajes proviene del narrador-personaje, él es quien describe sus expresiones y modos de actuar. Enfatiza directamente los rasgos psicológicos más que los físicos.

—El narrador/actor principal, es hombre analítico, razonador pero también cariñoso con su familia. Después de muchos años lejos de Cayna⁴⁹, vuelve al hogar y se topa con la locura total de su familia. Conforme avanza el relato deja muestras de una incisiva autodescripción, como la siguiente:

La expresión de su faz barbada y enflaquecida fue entonces desorbitada y lejana, y, sin embargo, tan fuerte y de tanta vida interior, que me crispó hasta

⁴⁹ Distrito de Ambo, provincia de Huánuco, departamento Perú.

hacerme doblar la mirada, envolviéndome en una sensación de frío y de completo trastorno de la realidad.⁵⁰

—Luis Urquizo, un exacerbado y enajenado hombre, quien se agrava en su desvarío simiesco y contagia a su familia.

—Los habitantes de Cayna, comunidad cuya forma de vivir personifica el aislamiento y la locura que tuvo simiente en Urquizo, entre ellos conviven los padres de ambos personajes contagiados del mismo mal.

Aspectos verbales

Lenguaje figurado, densamente metafórico, abundante, con alusiones a la teoría darwinista de la evolución humana interpretada por Haeckel.⁵¹ El discurso casi poético de Urquizo al principio denota la influencia lírica del autor, pero más allá de esos lapsos líricos, el cuento se halla impregnado de un lenguaje rico en significados que construyen una atmósfera de irrealidad pues con regularidad las expresiones giran en torno a la visión particular del mundo. Por caso se encuentra el apóstrofe que se hace de su caballo: "—Eso no es nada! Yo he cabalgado varias veces sobre el lomo de mi caballo que caminaba con sus cuatro cascos negros invertidos hacia arriba."⁵² La exageración evoca una rara estampa pastoril más que una realidad palpable. La alteración verbal apunta también hacia una desmitificación de la concepción de lo real, los planos narrativos comunes, el argumento tradicional (planteamiento, conflicto, clímax, desenlace).

⁵⁰ VALLEJO, César, *Narrativa completa*, edición de Antonio Merino, España, Akal, 1996, p. 117.

⁵¹ "[...] el impacto de la ciencia se percibe con más fuerza en el lenguaje de Vallejo, ello no implica que únicamente se encuentre en cuestiones formales, como la incorporación de nuevo vocabulario, la composición de neologismo y la explotación del carácter exótico de ambos." Mata Rodolfo, *Las vanguardias literarias latinoamericanas y la ciencia, Tablada, Borges, Vallejo y Andrade*, México 2003, UNAM, p. 231.

⁵² VALLEJO, César, *Narrativa completa op. cit.*, p. 113.

—Narrador en tercera persona, lo que le da un grado de subjetividad necesaria para configurar la ambigüedad en el relato, no es alguien que lo sabe todo, y aunque al final aparece una voz narrativa impersonal, no se trata de alguien que juzgue los acontecimientos lo cual ayuda a objetivizar la historia. Conviene este punto de vista narrativo al efecto fantástico porque deja en claro que hay una normalidad "atacada" por una anormalidad. Todorov señala que es mejor un *narrador representado* porque él es "real" y los hechos "sobrenaturales". De entrada, al presentarnos el mundo insólito de Urquiza, nos ofrece la imagen de un hombre que desatina al hablar sobre un caballo. La verosimilitud de este aspecto dentro del relato no altera el efecto de realidad en cuestión. Si bien es cierto al comienzo del relato no se sabe si el protagonista miente o no, eso no importa al lector porque no hay un plano de comparación aún, (cabría esto dentro de lo maravilloso), pero enseguida el narrador protagonista hace una reflexión meticulosa, que define un plano de realidad:

Luis Urquiza habla y se arrebat, casi chorreando sangre el rostro rasurado, húmedos los ojos. Trepida; guillotina sílabas, suelda y enciende adjetivos; hace de jinete, depone algunas fintas; conifica en álgidas interjecciones las más anchas sugerencias de su voz, gesticula, iza el brazo, ríe: es patético, es ridículo: sugestiona y contagia su locura.⁵³

Aspectos sintácticos

"Los caynas" puede dividirse en tres partes con tiempos superpuestos en orden ascendente, con el tiempo narrativo en presente. El narrador va de uno a otro, al mismo tiempo que modifica la percepción del lector, precisando los linderos de lo real y lo insólito, hasta llegar a un orden real como parte de la historia. La ubicación del relato en un tiempo histórico no es precisada pero se alude a la época del autor, cuando prosperaba la modernización del país en algunos sectores productivos como el minero, lo cual acentuaba el aislamiento de

⁵³ VALLEJO, *op. cit.*, p. 113.

algunos pueblos, que por sus condiciones geográficas permanecían alejados de las ciudades urbanizadas.

Primera parte: un primer tiempo contiene la declaración formal de la locura de Urquizo y su familia (la realidad). Al empezar el relato se hace constar al lector el desvariado panegírico realizado por Luis Urquizo, en una taberna:

— ¡Eso no es nada! Yo he cabalgado varias veces sobre el lomo de mi caballo que caminaba con sus cuatro cascos negros invertidos hacia arriba. ¡Oh mi soberbio alazán! Es el paquidermo más extraordinario de la tierra. Y más que cabalgarlo así sorprende maravilla, hace temblar de pavor el espectáculo en seco, simple y puro de líneas y movimientos que ofrece aquel potro cuando está parado, en imposible gravitación hacia la superficie inferior de un plano suspendido en el espacio.⁵⁴

Y más adelante se confirma su locura:

Urquizo en verdad, estaba desequilibrado. No cabía duda. Así lo confirmaba el curso posterior de su conducta. Aquel hombre continuó viendo las cosas al revés, trastocándolo todo, a través de los cinco cristales ahumados de sus sentidos enfermos. Las buenas gentes de Cayna, pueblo de su residencia, hicieron de él, como es natural, blanco de cruel curiosidad y cotidiana distracción de grandes y pequeños.⁵⁵

La enajenación de Urquizo se transmite a su familia. Esta primera parte se cierra cuando el protagonista acude a casa del alienado junto con su madre y al verlos dementes se alejan. De este suceso, menciona el narrador han pasado veintitrés años dando paso a otro nuevo espacio-tiempo en su relato.

—Segunda parte: en el tiempo intermedio el protagonista descubre el contagio de la demencia de Urquizo sobre su propia familia (la intrusión de lo extraño). Aquel salto temporal introdujo la "imagen lúgubre" del pueblo de Caynas, con la cual regresa a su aislada comunidad. Comienza así otro periodo descriptivo de suspenso, al vislumbrar su pueblo a lo lejos: "aldea que, por la solitaria y

⁵⁴ *Idem.*

⁵⁵ *Idem.*

lejana era como una isla allende las montañas solas. Viejo pueblo de humildes agricultores separado de los grandes focos civilizados del país por inmensas y casi inaccesibles cordilleras, vivía a menudo largos periodos de olvido y de absoluta incomunicación con las demás ciudades del Perú."⁵⁶ Aquí la ubicación del relato en un tiempo histórico no es precisada pero se alude a un periodo de transición nacional. La modernización del país en algunos sectores productivos como el minero acentúa el aislamiento de algunos pueblos, que por sus condiciones geográficas permanecen alejados de la civilización.

Realiza pues todo un recorrido por la soledad de hogar hasta encontrar a su padre: "¡Era el rostro de mi padre! -¡Un mono! Sí. Toda la trunca verticalidad y el fácil arresto acrobático: todo el juego de nervios. Toda la pobre carnación facial y las gesticulaciones; la osamenta entera."⁵⁷ Su extrañamiento se patentiza pero permanece inexplicable. Los únicos indicios de la "contaminación" sugieren la mordedura de alguien contagiado, pero no se asegura que eso sea. Otra circunstancia que agrega misterio es el temor de los alienados a la luz, como queriendo permanecer en la oscuridad del pensamiento, en su nuevo salvajismo. Como último intento de salvación impreca a su padre a que razone, pero se burlan de él: "—¡Padre mío! ¿Recuerda que soy tu hijo! ¿Tú no estás enfermo! ¿Tú no puedes estar enfermo! ¡Deja ese gruñido de las selvas! ¡Tú no eres un mono! ¡Tú eres un hombre, oh padre mío! ¡Todos nosotros somos hombres! [...] Y mi padre gimió con desgarradora lástima, lleno de piedad infinita. —¡Pobre se cree hombre. Está loco... La oscuridad se hizo otra vez."⁵⁸

—Tercera parte: un tercer momento presenta a un narrador aparentemente lúcido que reconoce su propia locura: "—Y aquí me tienen ustedes, loco agregó

⁵⁶ VALLEJO, César, *op. cit.*, p. 116.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 117.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 119.

tristemente el hombre que nos había hecho tan extraña narración."⁵⁹ La intriga se resuelve. Las herramientas para dilucidar la naturaleza del relato se exponen en esta parte. Puede considerarse un cuento extraño porque mantiene la ambigüedad hasta el final del relato. Aunque el autor no hace una afirmación concreta de que toda ha sido la historia de un loco, se sugiere la explicación racional de los hechos contados: "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..."⁶⁰

Aspectos semánticos

Se trata de un tema que proyecta un tema del "yo". El yo-narrador-actor despliega su visión de la realidad, con sus respectivas mutaciones. Se produce una metamorfosis espiritual de los personajes, al "convertirse" en simios. El hecho relevante no es tanto la locura de los caynas sino el hecho de que él resulte el loco al creerse hombre. Hay un doble quebrantamiento de la realidad y el horror del protagonista radica en desconocer el lugar que ocupa este nuevo suceso en su mundo.

Tema. La locura y en menor medida la orfandad consecuente. "Los Caynas" contiene algunos elementos autobiográficos del autor, quien venía de una fuerte crisis emocional e intelectual. Es sabido que César Vallejo visitó alguna vez el Asilo Colonia de la Magdalena donde contempló los horrores de la alienación, sugiere Antonio Merino: "Allí pudo observar a seres que convivían hacinados en celdas, deformes, prácticamente desnudos, cuya única alimentación consistía en las hierbas que cubrían las tapias del Centro."⁶¹ Agregado a esto se dan otros

⁵⁹ *Idem.*

⁶⁰ *Idem.*

⁶¹ VALLEJO, *op. cit.*, p. 25.

factores vivenciales proyectados en el relato. Al igual que su personaje, Vallejo regresa su pueblo después de haber estudiado un tiempo en Lima donde padece una serie de vicisitudes amorosas y personales (la muerte de seres muy queridos para él, en especial la de su madre) que dejan huella en su ser, las cuales se intensificarían con su injusto encarcelamiento por algunos meses. Toda esa carga acumulada comienza a desfogarla en sus escritos. En esta historia hay un paralelismo evidente con el personaje, quien regresa al hogar, esta, además, es una imagen presente en su vida y en su obra, el añorado regreso con su familia: la "vuelta al terruño". Algunos poemas registran también su gran amor filial, en "Canciones del hogar" conjunto de poemas de *Los heraldos negros*, como en el siguiente fragmento de "Encaje de fiebre":

Por los cuadros de santos colgados
 Mis pupilas arrastran un jay de anochecer;
 Y en un temblor de fiebre, con los brazos cruzados.
 Mi ser recibe vaga visita del Noser.

En un sillón antiguo sentado está mi padre.
 Como una Dolorosa, entra y sale mi madre.
 Y al verlos siento un algo que no quiere partir.⁶²

El desorden provocado en ese mundo mítico-familiar del protagonista configura el asunto principal del relato, más que la sugerente alusión a la teoría darwinista sobre la evolución del hombre, por cierto aquí invertida, que deja al ser humano como simple eslabón de la naturaleza, y lo baja de su pedestal de superioridad. La locura de los padres del protagonista, de algún modo representa esa pérdida para César Vallejo, una dislocación del concepto positivista de realidad. La popularización del psicoanálisis en ese entonces tampoco evitó abordar temas insólitos para el autor, como el de la locura, que

⁶² Vallejo, César *Obra poética completa*, introducción de Américo Ferrari, España, Alianza tres, 1974, p. 111.

delimita el efecto de asombro. Si bien al trasluz puede interpretarse el comportamiento simiesco de los caynas, como una sugestión del inconsciente, el relato abre un marco de expectativa literaria de donde participa el lector, pues la subjetividad va dibujando gradualmente lo imposible; cuando vacila junto con el protagonista en aceptar no sólo la locura de sus padres sino sobre la pretendida cordura de él. De modo subterráneo el autor ocupa el papel del narrador, dándole así una atención especial a detallar las impresiones que provocan los acontecimientos. Por otro lado evoca el asunto de la orfandad, que ya en *Trilce* había planteado en algunos poemas (XXIIX, XXXIV, LVIII, LXI). Sin embargo, en este relato habla de ella, originada por un abandono inevitable por medio de la locura, y connota una crítica a la raza humana como especie que, en su afán de progreso, se pierde y queda sola en sus logros.

3.2.2 “MÁS ALLÁ DE LA VIDA Y LA MUERTE”

SÍNTESIS: Un hombre vuelve a su hogar a ver a su familia. Al arribar, descubre un silencio misterioso, no hay nadie en casa, pero una sombra figura a la puerta de la entrada, es su hermano Ángel, quien le avisa que todos se han marchado a la hacienda. Al día siguiente parte hacia allá y no encuentra a nadie, con excepción de su madre que lo recibe, situación que lo deja sorprendido, pues la tenía por muerta, esto lo hace dudar sobre la existencia de su progenitora y también sobre la de su hermano, su madre le reprocha el no reconocerle, pero él ya enloquecido, declara al final que no puede suceder tanto imposible.

Personajes:

—El narrador protagonista: se vislumbra en sus reflexiones a un hombre meditabundo y profundamente nostálgico de su madre.

—Su hermano Ángel. Por extensión de su nombre mensajero y guardián del hogar y del recuerdo materno e infantil. Hombre cariñoso, leal.

—La madre del protagonista. Mujer amorosa, simboliza la realidad, el “vientre” seguro y cálido donde Vallejo encuentra significado al mundo. De rasgos asexuados, representa un amor primigenio, creador, sustentador, sostenedor, desinteresado, inmortal.

Aspectos verbales

El narrador/actor se mueve entre lo onírico y lo real, dejando al aire sugestivas interpretaciones de los hechos, pero ahorrándose las comparaciones, va directo a la metáfora “Oh noche de pesadilla en esa inolvidable choza, en que la imagen de mi madre muerta alternó, entre forcejeos de extraños hilos, sin punta, que se rompían luego de ser sólo vistos, con la de ángel, que lloraba rubíes vivos, por siempre jamás!”⁶³—refiere sobre una pesadilla. Su primer párrafo introduce un plano común en las historias extrañas, con la frase: “¡Oh que dulce sueño!”. Formalmente no se declara que todo sea parte de un sueño, pero se sugiere como una realidad deseada. Frases evocan aires lúgubres y extraños:

—“Sentíme como en una tumba...”⁶⁴ cuando pierde de vista a su hermano y se ve sólo en la casa. “Al término de la velada de dolor, Ángel parecióme de nuevo muy quebrantado, y, como antes de la centella, asombrosamente descarnado.”⁶⁵ La madre obtiene a través de frases una cualidad inmortal: “y casi podían ajárseme los labios para hozar el pezón eviterno, siempre lácteo de la madre; sí, siempre lácteo, hasta más allá de la muerte.”⁶⁶; “este suceso increíble, rompedor de las leyes de la vida y la muerte, superador de toda posibilidad; palabra de esperanza y de fe entre el absurdo y el infinito; nebulosa que hace llorar de

⁶³ VALLEJO, *op. cit.*, p. 101.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 100.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 101.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 99.

inarmonías incognoscibles!"⁶⁷; "—ese timbre bucal vino a pararse en mis propios veintiséis años totales y me dejó de punta a la Eternidad."⁶⁸; "como si a fuerza de un fantástico trueque de destino, acabase mi madre de nacer y yo deviniese, en cambio desde tiempos tan viejos, que me daban una emoción paternal respecto de ella."⁶⁹; "Y aquí las manchas de sangre que advertiera en mi rostro, pasaron por mi mente como signos de otro mundo."; " —¿Tú eres mi hijo muerto al que yo misma vi en su ataúd? Sí. ¡Eres tú, tú mismo! ¡Creo en Dios!... —Si, te veo —respondí— te palpo. Pero no puede suceder tanto imposible. Y me reí con todas mis fuerzas!"⁷⁰

—Narrador en tercera persona. Se trata de una narración retrospectiva del protagonista. Al comienzo abre el ambiente misterioso con frases adjetivadas: "Jarales estadizos de julio; viento amarrado a cada peciolo manco del mucho grano que en él gravita. Lujuria muerta sobre lomas onfalóideas de la sierra estival. Espera. No ha de ser. Otra vez cantemos. ¡Oh qué dulce sueño!"⁷¹ Maneja libremente su "voz" diluyendo las fronteras del tiempo y el espacio narrativos. Al anular su presencia permite fluir las particularidades físicas y emotivas. Enseguida narra cómo llega a Santiago entrañable hogar donde se halla su hermano y, más adelante, en un extraño giro del destino, halla a su madre, a quien creía muerta. Lo que se consideraba como una narración de una sola línea no es más que parte de una sucesión; desenvuelve su historia, alternando el pasado con el presente, refractando el hilo narrativo a un plano más cercano. Así, luego de hallarse manchas de sangre (las cuales tenía por lágrimas de su hermano) sobre su rostro expresa asombrado: "Nada es

⁶⁷ *Ibidem*, p. 102.

⁶⁸ *Idem*.

⁶⁹ *Idem*.

⁷⁰ *Idem*.

⁷¹ *Idem*.

comparable con aquella sacudida de mi corazón. No habrá palabras tampoco para expresarla ahora ni nunca. Y hoy mismo, en el cuarto solitario donde escribo está la sangre añeja y mi cara en ella untada y la vieja del tambo y la jornada y mi hermano que llora y a quien no beso y mi madre muerta y..."⁷²

Aspectos sintácticos

La historia comienza en la espesa vegetación de Santiago de Chuco, de ahí se enfoca al hogar del protagonista. La sorprendente descripción de un mundo reconocido se declara como un "dulce sueño!". La vuelta al anhelado hogar representa un equilibrio dentro del relato, pero se trata de un orden cambiado. Su mismo caballo tantea cuidadosamente ese reconocimiento que para él descarga oleadas emotivas:

El pobre irracional avanzaba, y yo, desde lo más entero de mi ser hasta mis dedos trabajados, pasando quizá por las mismas riendas asidas. Por las orejas atentas del cuadrúpedo y volviendo por el golpeteo de los cascos que fingían danzar en el mismo sitio. En misterios escarceo tanteador de las ruta y lo desconocido, lloraba por mi madre que muerta dos años antes, ya no habría de aguardar ahora el retorno del hijo descarriado y andariego.⁷³

La madre, figura central del relato, desgana el corazón del narrador, el recuerdo de su amor lo desborda y rebasa. Cuenta una anécdota de su niñez en la que su madre tiene un accidente y guarda cama por un tiempo: "Pero ahora lloraba más recordándola así, enferma, postrada, cuando me quería más y me hacía más cariño y también me daba más bizcochos de bajo de sus almohadones y del cajón del velador. Ahora lloraba más acercándome a Santiago, donde ya sólo la hallaría muerta, sepulta bajo las mostazas y rumorosas de un pobre cementerio."⁷⁴

⁷² VALLEJO, *op. cit.*, p.101

⁷³ *Ibidem*, p. 99.

⁷⁴ *Idem*.

Esos tiernos lazos que lo ligan a su madre, esos “éxtasis filiales” que lo unen a su familia, recrean un fuerte deseo de amarlos. Al divisar Santiago a la distancia su pena se incrementa. Un aluvión de emociones lo embarga mientras más se acerca, frase a frase golpea sobre el yunque de su alma, esto aumenta el interés por su llegada, dimensiona en su recorrido lo inconmensurable de su retorno al hogar, donde ya no hallará a su madre: “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 en el poyo de la puerta. Está sola. Muy sola. Tanto, que ahogando el duelo místico de mi alma, me dio miedo.”⁷⁵ Esta gradación es fundamental en el relato, es tan valiosa como el impacto que más adelante recibe porque ofrece mucha verosimilitud el evocar una experiencia personalísima, como es la muerte y el recuerdo de la madre. De un simple acto cotidiano, o de una mala costumbre de morir como diría Jorge Luis Borges, el personaje, a fuerza de nostalgia y dolor, da entrada a un hecho extraordinario. Instantes de su niñez junto a su madre, abrieron su corazón a la añoranza eterna, a un “más allá de la vida y la muerte”: -“¡Ah. Esta despensa, donde le pedía pan a mamá, lloriqueando de engaños! -Y abrí una pequeña puerta de sencillos paneles desvencijados.”⁷⁶ Como cómplice de esa devoción, su hermano Miguel, lo recibe y acompaña en su estancia en la casa, que por razones de negocios habita temporalmente. Con amor filial besa en las mejillas a su hermano Miguel, acto generador de insospechados acontecimientos venideros.

Acabado su primer día de viaje, realiza un descanso y descubre algo increíble: manchas de sangre en su rostro. Con ello comienza una segunda parte en el relato, comienza a disolverse la seguridad del protagonista, ya no sabe realmente qué sucede. Su tensión emotiva es traspuesta por una tensión mental,

⁷⁵ VALLEJO, *op. cit.*, p. 100.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 102.

esa misma noche tiene una pesadilla donde observa la imagen de su madre muerta y la de su hermano llorar sangre. El personaje poco a poco va impregnándose de extrañeza y desconcierto. El punto máximo, ocurre cuando arriba a la hacienda donde, por inextricable designio su madre lo recibe al abrirse el portón:

Meditad brevemente sobre este suceso increíble, rompedor de las leyes de la vida y la muerte, superador de toda posibilidad; palabra de esperanza y de fe entre el absurdo y el infinito, innegable desconexión de lugar y de tiempo; nebulosa que hace llorar de inarmónicas armonías incognoscibles

¡Mi madre apareció a recibirme!

— ¡Hijo mío! —exclamó estupefacta— ¿Tú, vivo? ¿Has resucitado? Qué es lo que veo. Señor de los cielos?

¡Mi madre! Mi madre en alma y cuerpo. ¡Viva! ⁷⁷

Intentando dilucidar conscientemente lo sucedido, busca ansiosamente una respuesta, un rescoldo de sensatez. La perspectiva de los hechos provoca una reflexión más profunda e integradora, como “naciendo de espaldas” recoge cada detalle de su impresión: “[...] como si, a fuerza de un fantástico trueque de destino, acabase mi madre de nacer y yo viniese, en cambio desde tiempos tan viejos, que me daban una emoción paterna de ella.”⁷⁸ El efecto fantástico se duplica desde la perspectiva de su madre, el muerto posiblemente sea él. Duda, oscila, llora su madre al verle, su estupefacción lo petrifica por instantes: Yendo más allá de la empatía emocional examina a profundidad la figura que tiene enfrente y se niega a creer que es su madre verdadera.

Finalmente, concluye su relato con una risa inhibidora, porque representa lo absurdo pero además lo consciente. Se trata de una risa dolorosa,

⁷⁷ VALLEJO, *op. cit.*, p. 102.

⁷⁸ *Idem.*

que sabe lo inviable de la situación, la cual se convertiría en llanto si no fuera por la aparición persistente de su madre, una mezcla de felicidad y del dolor.

El principio como el final es abierto, su risa indica un hecho anormal e insólito, factor que se multiplica al no referenciar su acto de escritura, no hay un límite definido, aunque partió de contar una experiencia pasada y gracias a ese vínculo temporal no se pierde el efecto de irrealidad.

Aspectos semánticos

Esa transformación del sueño en realidad lo que coloca en los temas del “yo” como una mutación de un profundo deseo que “resucita” a su madre. Antecede a la novela *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo en la presentación de un mundo circunscrito entre lo onírico y lo real, si no en busca del padre sí de la madre. Con este cuento Vallejo gana un premio en el Concurso convocado por Entre Nous, una institución femenina de Lima, hacia diciembre de 1921, meses después de salir de prisión.

La orfandad. Como parte del relato se menciona una distancia temporal de once años sin observar que el personaje vea a su madre —ahora ya hace dos años muerta. Su estancia en Lima lo ha cambiado. Del mismo modo, el autor, comienza a mudar en Lima intelectualmente sobre todo sus concepciones religiosas de raigambre católica, las cuales han sufrido un desbalance severo. Sigue pensando en Dios aunque de forma distinta, esa seguridad, esa esperanza prometida de esperanza y dicha al morir, pierde soporte, ahora Dios “golpea” en la vida, es justo y ciego; además, como si fuera humano, también sufre su creación, la sabe imperfecta y se duele. Pero más que un desamparo divino, el autor siente no sólo su propia orfandad sino la del ser humano cotidiano. Especialmente para Vallejo esa soledad se acendra con la muerte de su madre. La base religiosa sólo podría cimentarse para el autor en un amor concreto,

como el de su progenitora. Este sentimiento de orfandad-filial-maternal ya lo expresaría anteriormente en un poema, originado en prisión:

LXI

Esta noche desciendo del caballo,
Ante la puerta de la casa, donde
Me despedí con el cantar del gallo.
Está cerrada y nadie responde.

.....

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

Todos están durmiendo para siempre,
y tan de lo más bien, que por fin
mi caballo acaba fatigado por cabecear
a su vez, y entre sueños, a cada venía, dice
que está bien, que todo está muy bien.⁷⁹

Sin embargo, su corazón no se resigna a la pérdida. Descubre una vorágine indescriptible de nuevas y cruentas realidades, es la caída al vacío, y en esta angustia naciente busca en la oscuridad del tiempo la figura de su madre:

III

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

Madre dijo que no demoraría.

Aguedita, Nativa, Miguel,
cuidado con ir por ahí, por donde
acaban de pasar ganguenado sus memorias

⁷⁹ Esta es edición posterior del poema que en un su origen se llamaba "La espera que además fue leído en prisión", FERRARI Américo, *César Vallejo, obra poética*, México, Colección archivos, 1989. p. 244.

dobladoras penas,
 hacia el silencioso corral y por donde
 las gallinas que se están acostando todavía,
 se han espantado tanto.
 Mejor estemos aquí no más.
 Madre dijo que no demoraría.
 [...]

Aguedita, Nativa, Miguel?
 Llamo, busco al tanteo en la oscuridad.
 No me vayan a haber dejado solo,
 y el único recluso sea yo.⁸⁰

El relato “Más allá de la vida y la muerte” guarda muchas correspondencias con su poesía relacionadas con su orfandad, a partir de su atípica visión en los *Heraldos Negros*, en “Ágape” no porque deliberadamente aborde dicho tema sino porque constituye una etapa vital en su vida. En otra tónica el motivo de la madre se desarrolla. Por ello en el relato, rechaza la figura de su madre porque eso significaría dar muerte a ese sentimiento.

3.2.3 “LIBERACION”

SÍNTESIS: Un hombre visita los talleres de la penitenciaría donde estuvo preso por algún tiempo para corregir unos textos. Allí, el jefe de la sección, un tal Solís, le refiere conmovido la historia del extraño caso de un recluso, llamado Palomino, cuenta cómo éste se vio envuelto en un truculento negocio donde resulta estafado y en reacción mata al hombre que lo llevó a la ruina y por ello cumple condena de quince años en el panóptico. Un día Palomino se entera de que la familia del occiso trama envenenarlo en prisión, desde ese momento su vida cambia por completo, la angustia, la sospecha y la completa paranoia lo consumen con el pasar de los días, cualquier ápice de movimiento exterior se convierte en su frenética mente en el más terrible augurio de muerte. Tan grande resulta su congoja que despierta la compasión en Solís, quien se

⁸⁰ VALLEJO, César, *Obra poética, op. cit.*, p. 172.

contagia de su misma preocupación, a tal grado que ahora él es quien lo convence de que realmente existe dicho complot y debe estar alerta, al mismo tiempo se convierte en su guardaespaldas pero de nada le sirve porque una noche le lleva de beber agua y al otro día amanece muerto sin motivo aparente. Inexplicablemente, al final de su relato aparece una figura que se dirige hacia ellos y Solís con exaltación lo llama Palomino.

Personajes:

—Yo/narrador. Expresidiario sensato, hombre de letras, cuya vida ha experimentado la amargura del encierro y la soledad, perceptivo al dolor ajeno.

—Solís, el jefe del taller. “Joven, inteligente, muy cortés” de constitución nerviosa y sensible, compleja e inquisitiva, figura como un hombre de corazón compasivo. Su personalidad humanitaria excede la prudencia ante el sufrimiento de su amigo Palomino, removiendo aquello que no era necesario remover. Ese espíritu solícito que lo caracteriza a través del relato resulta comprensible dado el entrañable cariño por su desafortunado amigo, pero su afán de ayudar lo arrastra al desatino y a la paranoia igualmente. Al principio, lo mira como los demás, con cierta compasión como quien mira a un loco, pero después se le une en su angustia.

—Jesús Palomino. Su nombre contiene cierta semántica religiosa paralela a la de Jesucristo, cuya predicación invitaba por un lado a un comportamiento manso semejante al de una paloma.⁸¹ Palomino como Jesús, sufren una injusticia social, incomprensible, pero que una extraña anonimidad fundamentada en las leyes humanas, socava. Carece de diálogos explícitos prácticamente, formando así una distancia interpretativa de sus actos. De naturaleza

⁸¹ “Mirad que yo os envío como ovejas en medio de lobos. Sed, pues prudentes como las serpientes, y sencillos como las palomas”. Evangelio de San Mateo, *Biblia de Jerusalén*, Nueva edición, revisada y aumentada, Bilbao 1998, Desclée de Brouwer Bilbao. Cap. 6, v. 16.

impresionable, fácilmente se ve alterado cuando sabe que los familiares del muerto buscan envenenarlo. Su comportamiento se dispara en una obsesiva hipocondría y cuidado escrupuloso de cualquier movimiento.

—La familia del muerto. Pasivo pero fundamental personaje en la vida de Palomino, podría asegurarse que sin el motivo de la venganza familiar de cualidades casi físicas, no habría nada extraordinario que contar: “Y ahora se embreñaba, en recova por atrás de los quicios de los sótanos y entre espora y espora de los líquenes que crecen entre los dedos carceleros, atentando el resorte más secreto de la prisión; ahora se movía aquí, con más libertad que antes a la luz del sol para la injusta sentencia, e hincaba las pestañas de infame emboscada en la atmósfera que había de venir a respirar al condenado.”⁸²

Aspectos verbales

El narrador toma frontalmente los hechos, es decir, es infrecuente en la narrativa de “Coro de vientos” y en este relato. La modalización que sugiere un paso del sentido figurado a uno literal, sucede más bien que el sentido literal aparece enseguida con un significado ambiguo, el sentido figurado entonces tiene un valor real en la mente de quien lo emite. Así cuando dice de Palomino que tenía una “obsesión indestructible” es verdad, pero está exageración da pie a la “obsesión de cuidarlo” pensamiento que lo lleva a su extraña muerte. La vehemencia de Solís al hablar de su sufrimiento configura un entorno inimaginable por su poca convencionalidad, le da un carácter de irrealidad como si el tremendo aguante del prisionero fuera algo inhumano, fantástico, propio de otro mundo: “—Cuando me acuerdo —agrega— no sé cómo pudo Palomino resistir tanto. Porque aquello era un tormento indescriptible.”⁸³

⁸² VALLEJO, *op. cit.*, p.34.

⁸³ *Ibidem*, p. 104.

Hay un fragmento que expresa un sentimiento de liberación, cuya calidad onírica se materializará para alivio de Solís. “Una media noche, desperté, sobresaltado, a consecuencia de haber sentido en mitad del sueño, un vivo espanto misterioso [...]. Desperté poseído de gran alegría, cual si de pronto me hubiera abandonado un formidable peso agobiador, o hubiera saltado en mi corazón, diáfana, pura. Desperté bien. Hice conciencia. Cesó mi alegría; había soñado que Palomino era envenenado.”⁸⁴ La muerte de Palomino parece producirse a fuerza de obcecación.

—Narrador en tercera persona. Su posición en la historia lleva la trama en un tiempo lógico a pesar de variar la narración entre el presente y el pasado. También el tono anecdótico del comienzo le otorga un valor de verosimilitud pertinente, dándose a conocer como alguien real: “Ayer estuve en los talleres tipográficos del Panóptico, a corregir unas pruebas de imprenta. El jefe de ellos es un penitenciado, un bueno, como lo son todos los delincuentes del mundo.”⁸⁵ Abre el caso Palomino con breves diálogos, pese a ello mantiene la relación en un estilo indirecto: “Solís, que así se llama el preso, pronto ha hecho grandes inteligencias conmigo, y hame referido su caso, hame expuesto sus quejas, su dolor[...] —Voy a contarle a la ligera lo que a Palomino le sucedió aquí.”⁸⁶

Aspectos sintácticos

El título del cuento habla de una “liberación” a cuenta gotas, una trabajosa experiencia cuyo final conduce a la muerte de Palomino, pero para llegar a ella, narrador y personaje profundizan sin cesar hasta mostrar el más pequeño resorte de suspicacia y análisis. En consonancia con el esquema todoroviano de

⁸⁴ *Ibidem*, p. 107.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 31.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 32.

que todo equilibrio alterado vuelve a su equilibrio pero transformado, puede esquematizarse esta historia en tres partes reconocibles.

—Primera parte: el encuentro entre Solís y el yo-narrador, impulsa la triste relación. Se inicia una primera parte una creando un ambiente lúgubre: “La tarde está gris y llueve. Las maquinarias y linotipos cuelgan penosos traquidos metálicos en el aire oscuro y arrecido.”⁸⁷ Por otro lado, la percepción de Solís conforme avanza la trama va modulándose en expresiones viscerales, extiende una línea tensa de reconcentrados recuerdos: “Luego de recluso aquí, el pobre tuvo que sobrellevar tenebrosa pesadilla. Eso era horroroso. ¡Hasta los mismos que le veíamos, hubimos de sufrir su contagio infernal! ¡Qué atrocidad! Más valiera la muerte. Sí, señor. ¡Más valiera la muerte!...”⁸⁸. El uso de puntos suspensivos agrega a la compleja situación de Palomino, una sensación de contenida emoción.

La fantástica resistencia de Palomino, su diaria pujanza contra su posible envenenamiento y la inminente locura comienza a causar estragos en su ser, el desgaste es total, no duerme ni vive con tranquilidad, su ánimo decae, sospecha de todos, se convierte en víctima de una maquinación imaginada. Hasta este punto, el narrador presenta los hechos como verosímiles y su aceptación es lo que provocará la vacilación. El problema de Palomino se reduce a cuestiones de información que él no puede constatar como verídicas, simplemente las cree por empatía y por seguridad.

—Segunda parte: el caso agónico de Palomino y su muerte. En el fondo, algo que verifica la peligrosidad de su posible envenenamiento radica en su comprensión del dolor, sabe el sentir de los familiares del estafador. Además, el imaginar la soledad de su mujer y orfandad de sus hijos, refuerza su temor. Por

⁸⁷ *Idem.*

⁸⁸ *Idem.*

el modo en que Solís se refiere a él se deduce a un hombre de naturaleza buena que en cierto momento al entender que nadie intervendrá en su ayuda contra su opresor, toma la justicia por propia cuenta. Desilusionado de la sociedad, vive pues en doble prisión con gran recelo y desconfianza, a tal grado que imagina la mirada de un compañero como señal fatídica para su azorada mente: "Tal conducta, cuya intención no podía, desde luego, serle grata a mi amigo, por los antecedentes que dejo ya anotados, le hizo experimentar un brusco movimiento de desasosiego y agudo escozor destempló todos sus nervios."⁸⁹ La ausencia del perdón, una recriminación invisible en conjunción con un sentimiento de culpabilidad de quien sabe que obró por justicia pero no midió el alcance humano de su acto, se amontonan en su ser, parecen liquidarlo por instantes, prácticamente lo matan poco a poco.

Esa terrible angustia que un principio era motivo de compasión se volvió algo incómodo para los demás reclusos, especialmente para Solís que parecía sufrir al parejo con él, entonces le recomienda cordura, que no ande imaginando tragedias, pero ya Palomino ha superado su límite, ya no vive sino por medio de su maniática suspicacia. Finalmente, Solís cede a su testarudez y decide unírsele, orillado en parte para corroborar y detener la consumación del envenenamiento. Se vuelve, así, su tercer ojo avizor, su más fiel y leal cómplice de suplicio, además de guardaespaldas, él mismo es consciente de su papel. Una cosa lo lleva a otra desgraciadamente, su humanitario acto lo instiga a mantenerlo alerta aun cuando se encuentre intentando olvidar. Esta incesante persecución sufre una metamorfosis: una medianoche Solís despierta como liberado de un gran peso sin saber el motivo, entonces hace conciencia y descubre que soñó con el envenenamiento de Palomino. A la mañana siguiente, con aspecto enfermo, trabaja con Palomino en dolorosa tensión. Pasados unos momentos, como aquel profeta judío exhalaba en su crucifixión, él exclama:

⁸⁹ VALLEJO. *op. cit.*, p. 105.

“Tengo sed”. Presto Solís le ofrece una vasija con agua, pero al caer la tarde, Palomino advierte aciago a Solís: “` ¡Solís...Solís... Ya... ya me mataron!... Solís...’.”⁹⁰ Su muerte confirmada al otro día, se ha asimilado, lo que no se entiende es cómo murió, el porqué de su muerte no tiene sentido, para el narrador. La extrañeza del suceso radica en ignorar la causa su repentina muerte. Un elemento que refuerza esta incertidumbre es la noticia del indulto, llevada por su hijo, lo cual remata la tragedia.

—Tercera parte: se cierra el relato con un curioso acontecimiento, ciertamente Solís asume que él pudo matar a su amigo inconscientemente, sin embargo, añade en tono de reproche el que ya lo visite. Se deduce de esto que ha perdido el juicio y confunde las cosas, porque al ver entrar a alguien lo llama: “¡Hola Palomino!...”⁹¹ Queda un final abierto, puede ser que el sueño de libertad lo haga alucinar, porque desaparece los límites entre los marcos de referencias y los hechos. Al igual que en un niño o en un demente su campo de referencia es tan amplio como su imaginación se lo permita.

Aspectos semánticos

De forma abstracta, cabría dentro de los temas del yo porque se refiere a un asunto de transformación material de una idea (el presentimiento de la muerte), y relacionado con una percepción de las cosas. De forma más concreta, la vanguardia literaria se distingue por el modo en que aborda los temas, ya que no varían mucho, pero el tema de la injusticia social visto por César Vallejo, es diferente. De un modo natural el autor reproduce una de sus vivencias más fuertes, como lo fue su estancia en la cárcel. Ya en la primera parte de *Escalas* “Muros” lo refiere con mayor exactitud, dándole una dimensión desde el interior, al salir de prisión.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 108.

⁹¹ *Ibidem*, p. 109.

3.2.4 “EL UNIGÉNITO”

SÍNTESIS: Marco Lorenz lleva una década enamorado platónicamente de Nérida del Mar, una dama aristocrática de Lima, a tal grado que nunca se lo comunica, excepto por una carta, reenviada múltiples veces con discretos retocamientos gramaticales y tipográficos. Desgraciadamente, alguien se le adelanta y la desposa. El empedernido y heroico enamorado se presenta a la boda de su amada. En un instante ella lo reconoce y se miran un instante; impulsado por extraños motivos se lanza y la besa enfrente de todos, luego cae muerto, inexplicablemente. La novia cae en crisis emocional y muere al día siguiente. De fugaz ósculo se dice que nace un hermoso pero melancólico niño, cuyo destino lo lleva a toparse un día con el hombre enviudado, quien lo reconoce y le pregunta sobre su persona pero el niño sólo responde con llanto. Una mosca se posa en rostro del hombre y este se aleja espantándose.

Personajes:

—Yo/narrador. Representa a un hombre racional, culto, pero que sabe dilucidar la narración desde un punto de vista empático.

—Marco Lorenz, *alter ego* de José Matías, hombre singular, maduro, romántico empedernido figura como un hombre prudente, respetable, reposado en su temperamento, pero al enterarse de la boda de su amada, su ánimo se transforma; pasa de ser un hombre templado a un ser destrozado. En la ciudad, se le considera como un loco inofensivo.

—Nérida del Mar, ser dulce, suave, acuático e irreal como alusión a las ninfas de Poseidón, en la mitología griega. Esta dulcinea moderna es la vida misma de Lorenz. Su caracterización viene por referencias indirectas, se sabe que es una dama citadina, pudiente, cuya presencia “supra-terrenal” hipnotiza a aquél.

—Walter Wolcot, calvo prematuro, un satisfecho hombre de mundo, complacido, con rostro de festividad; hombre común, pero sensible, quien se desposa con Nérida del Mar. El discreto retrato que se hace de su persona se debe al hermetismo con que se desarrollan las motivaciones psicológicas, no obstante su papel, representa para Lorenz algo de lo que no puede participar, el manejo de ciertos códigos sociales convencionales.

—Un niño huérfano. Se sugiere como el hijo “ilegítimo” de Nérida y Lorenz. Un niño concebido misteriosamente, que ha crecido sin el amor paterno ni algún cuidado afectuoso, de allí su descripción como un niño “hermoso y melancólico”, rasgos de herencia materna y paterna, respectivamente.

Aspectos verbales

La frase, “La ciudad le tenía por loco, idiota o poco menos.”⁹² puede tomarse en sentido figurado y no serlo realmente, ya que los rumores crean una sensación de información por verificar; algunos le creen, otros, no. Lo exagerado de su enamoramiento aporta un dato de anormalidad, habla de un desorden excesivo que choca con lo ecuánime y sensato de la realidad social.

La expresión “Aquel divino anélido de miel [...]”⁹³ simboliza una aparente sobrenaturalidad de Nérida del Mar. La distancia construida por el enamoramiento epistolar de Lorenz, le da ese carácter divino.

Otra frase es: “[...] asistía al sepelio de diez sarcófagos ingrátidos [...] dentro de diez sarcófagos, irían diez relojes difuntos.”⁹⁴ Esta forma figurada de expresar los años inenterrados de amor platónico, construye un ambiente propicio para la muerte, que impetuosa asalta a Lorenz: “Y quienes, en son de

⁹² VALLEJO, César, *Narrativa completa*, op.cit., p. 109.

⁹³ *Idem*.

⁹⁴ *Idem*.

airada indignación, acercáronse al yacente besador, inículo intruso, oreja en pecho oyeron a la Muerte fatigada y sudorosa sentarse en el corazón ya helado de aquel hombre.”⁹⁵

—Narrador en tercera persona, compañero de penas de Marco Lorenz. Realiza el planteamiento del amor romántico como arranque de la historia, el cual figura como una ironía; la personalidad poética del enamorado no es motivo para considerarlo loco, quizá un poco exagerado. Se trata de un narrador-testigo involucrado en la historia de Lorenz para hilar la trama, y en ocasiones para hacer eco de su locura en forma socarrona: “-Nada —respondióme en un mugido— Sólo que acababa de pasar ella, acompañada de un bribón, de quien ya me han noticiado como novio suyo... -¿Cómo? —aducíle sarcásticamente— ¿Y usted? ¿Y sus diez años de amor?”⁹⁶

Aspectos sintácticos

Este segundo relato citadino, contiene una estructura tradicional, quizá sea el más reconocible en ese aspecto de la serie. La historia se desarrolla de menos a más.

—Primera parte: en primer término hay un presuroso pero calmo enamorado que no sabe como desenvolverse ante el inminente casamiento de su amada más que dolerse de continuo. Si bien al principio destaca su forma de ser tranquila, reposada, experimentada, como quien marcha lento pero seguro, al menos ese sentimiento abriga; sin embargo, al ser notificado cambia su ánimo, considerablemente: “[...] a raíz de su sétima caída romántica, quijarudo Pierrot punteaba ahora en su alma herida, ahora que los días y las noches le aporreaban con ocasos moscardados de recuerdos, y lunas amarillas de saudade.”⁹⁷ El tono

⁹⁵ VALLEJO, César, *Narrativa completa, op.cit.*, p. 112.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 111.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 112.

humorístico y algo sarcástico de la narración hace del relato una parodia de ese flamante amor, tan alejado de la realidad, pero no por ello menos intenso.

—Segunda parte: la no correspondencia a su amor, empujará al señor Lorenz a cometer un desatino el día de la boda, el saber que esos diez años de constante amor no fructificaron más que en “calabazas amargas”. El esperado día en plena celebración, ante toda la iglesia, en el instante de la pregunta clave, la novia hace algo extraño, voltea a mirar un instante ahora al pobre de José Matías, entonces aquel como si recibiera una señal se lanza precipitado hacia ella y le planta un beso furioso, inmediatamente después, muere, acaso sin haber sido amado jamás. Pareciera ser que tamaña imposibilidad es lo que fulmina al enamorado, como si se tratase de un sueño nunca realizable el estar con su querida dama, cuya presencia da la impresión de estar resguardada por un aura de tabú, además de que el acto de José Matías implica una trasgresión social por sí mismo. La desacralización de la boda, contiene consecuencias fatales para el personaje y aún para la desposanda, quien recae de nerviosismo y una hora después inexplicablemente muere también. Pero más extraño que estas inesperadas muertes, es el nacimiento de un niño, producto de ese amor, fantástico en cuanto que ellos no tuvieron contacto físico aparte de un beso mortal.

—Tercera parte: finalmente, el relato adquiere un matiz fantástico, al no intentar dar una explicación de ese niño. Años más tarde Walter Wolcot lo reconoce en su camino: “Vacila. Tartamudo agradece, por fin, la gentileza anónima, y, con desesperada vehemencia que lagrimea de misteriosa inquietud, pregunta al niño: -¿Cómo te llamas? El infante no responde. -¿Dónde vives? —El infante no responde nada. -¿Tus padres?... El niño se pone a llorar...”⁹⁸ Y como si fuese cualquier cosa, el hombre mundano continúa su ruta. El elemento de la mosca

⁹⁸ *Ibidem*, p. 113.

posada en su rostro, ubica el acontecimiento, vuelve todo a un orden, inhibe el elemento romántico.

Aspectos semánticos

El amor platónico. La incomunicación de José Matías. Aunque es más profundo el asunto, el amor idealizado sólo es una consecuencia de su soledad y de su deseo. Tocaría a un tema del "tú", a la consumación de un deseo corporal inmediato, aunque no esté tan explícita la referencia sexual. Sobre este aspecto gira el relato en forma un tanto burlesca, ya que desarrolla sutilmente el papel que juegan los valores religiosos en combinación con el amor platónico en la sociedad moderna, representado en un Marco Lorenz que humanizado a fuerzas de impulsos en José Matías, se vuelve núcleo de una trasgresión social y religiosa. El título invita, además, a una lectura paródica del punto doctrinal cristiano que afirma la existencia de un hijo único de Dios, concebido espiritualmente a través de una virgen. En sí invita el relato a dos lecturas palpables: la representativa, la tragedia del enamorado y otra, crítica mordaz, sobre ese heroico amor que tiene consecuencias perniciosas para la sociedad aunque ella misma las siga fomentando, en la construcción de valores religiosos e ideológicos.

3.2.5 "MIRTHO"

SÍNTESIS: Un hombre suelta un frenético e inusual discurso sobre las cualidades de su novia a su interlocutor. Este lo escucha como quien escucha a un enamorado un poco excéntrico. En tono más ecuánime aquél continúa explicando las vicisitudes con su amada Mirtho, como la sucedida aquella vez cuando su amigo le reprochó haberlo visto con otra mujer distinta a su novia, echándole en cara su traición amorosa. Es tanta su insistencia sobre este suceso que lo hace cuestionarse si sólo es mero delirio de amor o tiene que ver algo

anormal. Un día va en compañía de su novia al teatro, por casualidad su amigo se encuentra allí y lo llama para decirle que allí está otra vez con esa otra mujer que no es su amada; entonces cavila el muchacho que no sabe cómo afrontar la situación, de algún modo embarazosa además de absurda. Finalmente un día decide hablar con su novia al respecto y ella reacciona de forma violenta reprochándole que la llame así pues ella no conoce a ninguna mujer con el nombre de Mirtho. A modo de epílogo, el narrador describe dos figuras evanescentes que parecen escapar de la cabeza del joven desilusionado.

Personajes:

—Yo/narrador interlocutor, escéptico, amigo de ese joven, cuya narración en tercera persona ofrece libertad interpretativa.

—Narrador-personaje, el joven enamorado de Mirtho, con capacidades líricas y analíticas en concierto inédito. Un hombre que en su amorosa locura, emana candor, inocencia, confianza.

—Amigo informante del muchacho. Cuestiona su recepción de las cosas, desbalanceando el candor y seguridad de su amor por Mirtho.

—La novia, mujer celosa. Su identidad ha quedado indefinida.

Aspectos verbales

Quizá sea en este relato donde el autor muestre más esa vena experimental, vanguardista, en su lúdica manera de escribir. Podría decirse que la narración y los discursos de sus personajes, más que narrativizados están literaturizados, en una inclinación natural a usar el metalenguaje. Como un libre ejercicio de escritura, que algunos llaman “flujo de conciencia”, irrumpe una voz narrador sin previa presentación ni preámbulos para hablar de su amada Mirtho, apoyada en un léxico rebuscado y casi matemático: “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 fundamentales, de 1 en fondo, hacia la más alta conciencia de las derechas. Orate de amor, con qué ardentía la

amo.”⁹⁹ Como si fuese una fórmula matemática su amor halla una correspondencia, exacta, creíble, lógica, verdadera. Y más adelante continúa su afluencia metafórica: “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.”¹⁰⁰ Esta imagen metafórica o poética, sin embargo, no revela un acto fantástico por sí mismo aunque su naturaleza provenga de la imaginación. Todorov al respecto advierte que el lenguaje representativo es el que da origen al hecho insólito porque formaliza el aspecto realista de los objetos frente a lo inesperado; por el contrario, el lenguaje poético —concretamente la poesía— sólo tiene que ver consigo mismo, está ligado a su propia significación, no es transitiva ni es ficción en tanto que no evoca algo con un significado “convencional”. Goza incluso de la misma propuesta lingüística que en *Trilce*, establece una íntima relación entre relato y poesía, por lo reconcentrado, y por ese rompimiento literario de la lógica estructural. No obstante su extraño discurso configura una realidad alterna: “Esas frases eran sólo trancos neoremas de la gran equis encantada que es la existencia de tan peregrina criatura.”¹⁰¹

Las alabanzas a su novia y en especial a su vientre, discurso de alguien que ha más que el perdido el juicio: “Y mi amigo desflagraba romántico y apasionado, hecho un poseído de veras. Sí.”¹⁰²

Sin usar la modalización explícitamente el narrador provoca sugestivamente lo que teme: “Varias veces, posteriormente, estando con ella,

⁹⁹ *Ibidem*, p. 119.

¹⁰⁰ *Idem*.

¹⁰¹ VALLEJO, *Narrativa completa, op.cit.*, p. 120.

¹⁰² *Idem*.

tuve, no sin fuertes sobresaltos y alarmas que terminaban cierto en seguida, *repentina impresión* de hallarme en efecto ante otra mujer que no era Mirtho.”¹⁰³

—Narrador en tercera persona y para no variar, en su trasgresión literaria el autor juega con las voces narrativas. Una es la del joven romántico: “-¿Usted conoce a la mujer que amo? —no —le repliqué al punto. —Perfectamente. No la conoce. Pues ríase de cómo la esboqué esta tarde.”¹⁰⁴ Y la otra, en perspectiva, pertenece a su amigo, testigo de su extraño acontecer, en quien subyace el papel crítico y realista de la historia. Se trata de una voz pasiva, encargada de hilar la trama: “Tales cosas decía ayer tarde un joven amigo mío, mientras con él discurríamos por el jirón de la Unión. Yo me reía a carcajada limpia. Es claro.”¹⁰⁵

Quien pone la pauta sorprendente, empero, es el mismo adolescente obsesionado en contar la prodigiosa duplicidad de su amada. Al final, su paternal amigo concluye su crónica, matizándola de subjetividad, tan necesaria al efecto fantástico: “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 suavemente por sobre la cabeza del amante y luego confundirse en el alto ventanal, y alejarse y deshacerse entre un rehilo telescópico de pestañas.”¹⁰⁶

Aspectos sintácticos

La urbe limeña emerge como escenario propicio para el incurable romanticismo del protagonista: “El pobre está enamorado de una de tantas bellas mujeres que cruzan por la arteria principal de Lima, elegantes y distinguidas, de 5 a 7 de la

¹⁰³ VALLEJO, *Narrativa completa, op. cit.*, p. 122.

¹⁰⁴ *Idem.*

¹⁰⁵ *Idem.*

¹⁰⁶ VALLEJO, *Narrativa completa, op. cit.*, p. 122.

tarde. Sol, lujo, flirt, encanto sensual por todas partes.”¹⁰⁷ Esto es lo real y nada fuera de lo normal, aunque digno de expresar, por la forma en que manifiesta su adoración el adolescente:

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 uritmia de esa carnatura viva, ante la posible falla de un lombar que resiste o de una nervadura rebelde que de pronto se apeala y cede a la contraria. Más he allí la espartana victoria de ese escorzo! Y cuánta sabiduría, en metalla caliente, cernía la forja de aquese desfiladero de nervios, por todas las pasmadas bocas de mi alma. Y luego, sus muslos y sus piernas y sus prisioneros pies. Y sobre todo, su vientre.¹⁰⁸

Sello vallejiano en “Coro de vientos” consiste en plantear con urgencia algún “desorden” social, mental o literario notificando algo asombroso, por venir. En este caso en forma centrífuga recorre desde su expresión, detalle a detalle, emoción tras emoción, hasta el meollo del asunto, juntando las piezas, consiguiendo así la imagen propicia de la incógnita; no persigue una linealidad más que en el tiempo.

La historia contiene dos partes esenciales. En la primera, se evidencia el amor platónico del adolescente; una realidad palpable para su amigo. A diferencia de los otros relatos este define con mayor precisión el orden narrativo de los hechos, respetando al yo-narrador en presente. Como en algunos cuentos de Edgar Allan Poe va tejiendo el instante letal hacia el final del relato y no incluye series alternas de golpes, sino sólo una gradación de momentos suspensivos. Aquellos pasajes desbordados de metáforas y juegos de palabras amplían los rasgos psicológicos de sus personajes más que tender la trama, pero señalan un rasgo inequívoco de perplejidad.

—Primera parte: en esta primer momento hay una rasgo relevante, propio del autor, su afán por lo telúrico, por la sustancia inmediata, contenido en su

¹⁰⁷ *Ibidem.* p. 120.

¹⁰⁸ *Ibidem.* p.117.

alabanza al cuerpo femenino como emblema de placer divino y de fertilidad natural, semejante al de la tierra: “Ventre portado sobre el arco vaginal de toda felicidad, y en el intercolumnio mismo de las dos piernas, de la vida y la muerte, de la noche y el día, del ser y el no ser. Oh vientre de la mujer, donde Dios tiene su único hipogeo inescrutable, su sola tienda terrenal en que se abriga cuando baja, cuando sube al país del dólar, del placer y de las lágrimas. ¡A Dios sólo se le puede hallar en el vientre de la mujer!¹⁰⁹

La hilaridad de su jerigonza marca un extremo en relación con lo fantástico, el héroe ha sido ridiculizado desde el inicio, tampoco puede mover a compasión su obstinación en declarar a su amigo que su amada “es 2”, lo que despierta es una curiosidad envuelta en condescendencia. Mientras, ese yo-narrador parece compartir ese mismo aliento explicativo, tapizado y concéntrico de imágenes audaces:

Y armando cinegético, disparado ceño de quien fuera a capturar órbitas, hizo rechinar los dientes hasta las encías contras las encías, flagelóse desde los lóbulos de las orejas desoladas hasta la punta de la nariz con un relámpago morado; clavó frenético ambas manos entre la greña de erizo como para mesársela, y delectó con voz de visionario que casi me hace estallar en risotadas: -Mi amada es 2.¹¹⁰

—Segunda parte: la intriga se manifiesta con este extraño binomio de personalidad. El reproche de su infidelidad por parte de un caro amigo suyo provoca el efecto fantástico. Dicho efecto tiene algunos rasgos más modernos, porque parte de una cotidianidad “más reconocida” socialmente como es la vida en la ciudad, conjuntamente la impresión de asombro radica más que en una emoción en una dislocación mental, en un posible desajuste de percepción. Ya no sólo se trata de su amigo sino de todo el mundo que lo acusa de traición amorosa: “-Nosotros, todo el mundo- recriminábanme desafortadamente- te

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 120.

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 121.

hemos sorprendido infraganti, y con nuestros propios ojos. Nada tienes que alegar en contrario. Tú no puedes negar la verdad.”¹¹¹ Pero para él significa una alteración visual en ellos, y Mirtho ratifica ese “fosfeno colectivo” con su silencio; tanto misterio le hace sentirse avergonzado porque piensa que hace una lectura incorrecta de los hechos, un sentimiento de azoro lo va separando de la realidad:

Mirtho, sin duda alguna, no sabía, pues, nada de la otra. Esto era, incuestionable. Malhadada inocencia suya, en último examen, porque ella, no sé por qué medios, vino a dar a la habladuría azotante de los demás, una cierta vida, un calor y ¡vamos! un sabor de intriga tales, que yo no podía menos que sentirme vacilar arrastrado hasta el filo de una ridícula posición de desconcierto y de absurda atonía.¹¹²

Llega por momentos a creer que otra mujer lo acompaña cuando no es sino Mirtho a su lado. Así vive su cotidiana obsesión entre cómica y pesadillezca, hasta que un día se atreve a preguntar a su novia qué pasa, inquiriéndola por su nombre, pero ella reacciona asombrada: “—¿Qué dices? ¿Mirtho? ¿Estás loco? ¿Con cara de quién me ves? Y luego, sin dejarme aducir palabra: —¿Qué Mirtho es esa? ¡Ah! Con que me eres infiel y amas a otra. Amas a otra mujer que se llama Mirtho. —¡Qué tal! Así pagas mi amor! Y sollozó inconsolable.”¹¹³

—Tercera parte: concluye una voz anónima, dejando a distancia el suceso como si se tratase de la crónica en vivo de una película. Declara haber visto dos formas huidizas elevarse sobre la cabeza del muchacho. Lo extraño del relato queda sin resolver, pero la misma historia sugiere explicaciones racionales, todo puede tener origen en una confusión o en un caso severo de locura, a partir de

¹¹¹ *Idem.*

¹¹² *Idem.*

¹¹³ VALLEJO, *Narrativa completa, op. cit.*, p. 122.

su obsesión. De la serie de “Coro de vientos” el final de este relato deja abierta la incógnita en mayor grado.

Aspectos semánticos

El doble¹¹⁴. La temática de la multiplicación de la personalidad pertenece a los temas del “yo” porque alude a la creación de un acontecimiento fantástico con origen en la conciencia: la materialización de una idea. En este caso, el personaje de Mirtho tiene su correspondencia real en una mujer conocida por Vallejo en 1917 llamada Zoila Rosa Cuadra, hermana de uno de los miembros del grupo intelectual “Norte” donde participó en Lima. El tema del doble es abundante en la literatura, dos muestras fehacientes de ello son las románticas novelas decimonónicas como *El extraño caso del doctor Jeckyll y mister Hyde* (1886) de Robert Luis Stevenson y *El retrato de Dorian Gray* (1891). En ellas aparece “el otro” como algo oculto y malévolo. Pero en *Mirtho*, la duplicación del personaje no se concretiza seriamente como una entidad física activa, mas se alude a ella por referencias de los personajes. A final de cuentas Mirtho no es la que duplica sino el personaje en su afán de saber si anda con otra mujer. Lo fantástico nace del absurdo de tal planteamiento, cuya rasgo común consiste no tanto en hacer aparecer algo temible como un ser demoniaco o una realidad llena de elementos asombrosos, como una ciudad encantada, sino en recorrer el velo de la cotidianidad, como si detrás existiera algo permanente dispuesto a saltarnos. César Vallejo toma una vivencia conocida como el enamoramiento para alumbrar algo tan absurdo y chocante como el saberse otro “yo”.

¹¹⁴ Ballesteros comenta el posible fundamento del “doble” a raíz de cambios históricos e ideológicos y su proyección en la literatura: “ La aparición del doble está relacionada en múltiples casos con la fantasía, y es consustancial a ella, pues dentro de esa división genérica en las manifestaciones literarias cabe hallar una preocupación ideológica por la escisión compleja del ser humano[...] Es indudable que dicha escisión —cuya consecuencia última culmina con los descubrimientos psicoanalíticos de principios del siglo XX, aglutinadores de todas estas teorías— viene propiciada por el factor ideológico e histórico principal del devenir de circunstancias que se insertan en un cúmulo de situaciones que anuncian el advenimiento del climax capitalista: la Revolución Industrial. Ballesteros González, Antonio, *Narciso y el doble en la literatura fantástica victoriana*, Cuenca, Universidad de Castilla, La Mancha, 1998, p.37.

4. CONCLUSIONES

El análisis descriptivo de estos cinco relatos de César Vallejo muestra su participación dentro de la vertiente realista-fantástica, porque procura manejar los dos planos como opuestos creadores de lo extraordinario, un procedimiento común entre los narradores decimonónico y de principios de siglo XX. Tampoco impone lo fantástico a fuerza de miedo sino que elabora una vacilación argumentada, con trazos concienzudos y eficaces. Es evidente además el constante movimiento de propuestas y cuestionamientos existenciales sobre la vida, la muerte, el amor, la locura, y de forma insólita la orfandad, conformando una realidad crítica, abierta al cambio. Una dialéctica tácita enriquece las historias con otros planos de percepción, ofreciendo una realidad multifacética.

Aparte de esta generalización, es importante señalar aspectos que reflejan lo fantástico y lo extraño en su composición. La aparición de lo fantástico en estos relatos responde al momento de vacilación que los personajes experimentan frente a un hecho increíble, lo extraño ocurre al final cuando el texto aporta signos de interpretación lógica del hecho. Dichos aspectos por distinguir son los siguientes:

—El comportamiento simiesco de una familia en “Los caynas”. Por boca del narrador se sobreentiende que el caso pudo ser una alucinación suya o una inversión de la realidad humana en su mente, porque declara el mismo su locura.

—La aparición de la madre que se tenía por muerta, en “Más allá de la vida y la muerte”. Al principio del relato resalta la expresión: “Oh que dulce sueño”, con ella la historia puede interpretarse como un sueño prolongado, pero el autor deja cabos sueltos, plasma una realidad ambigua modificando los planos

narrativos de manera que parezcan reales. Al final de su relato concluye el narrador que no puede suceder tanto imposible y riendo con todas sus fuerzas no aporta más datos. No finiquita la historia con un *pero todo fue un sueño, o una pesadilla*, de manera que permanece la duda, otorgándole a la narración una cualidad fantástica.

—La aparición de un prisionero a quien se creía muerto al final del relato de un hombre en *Liberación*. La figuración de lo extraño viene finalmente cuando el lector recaba las piezas que puedan ayudarle a construir una interpretación lógica y racional.

—La inexplicable muerte de un hombre al besar a una mujer de la que ha estado enamorado, y el deceso posterior de ella; agregado a esto el nacimiento de un niño producto de ese mortal y breve enlace físico son los elementos constitutivos en *El unigénito*. El lector puede tomar literalmente los hechos y con ello entrar dentro del género *maravilloso*, pero si no los acepta caben dentro de lo extraño porque pueden tener una causa lógica no mencionada, aunado a esto se superpone el carácter onírico de los hechos.

—En “Mirtho” el hecho de saber que se ha estado con una persona diferente de la que se creía como parte de un proceso de duplicación de personalidad, manifiesta el posible desequilibrio mental del personaje, aunque no se confirma este hecho, lo que le da un cariz extraño.

Agregado a esto, aunque Vallejo participó del movimiento vanguardista no se suscribió a ninguno formalmente, pero su narrativa, *Escalas Melografiadas*, integra elementos de la vanguardia, como el uso reformista del lenguaje y la aceptación de otras realidades. Se deja ver una influencia notable de *Trilce* en cuentos como “Más allá de la vida y la muerte”, “Los caynas”, “Mirtho”, “Liberación”, pero los relatos rescatan una faceta patológica. Rasgo común de estos cinco cuentos es la posición del narrador. Ya no tiene el papel omnisciente

tradicional donde la verosimilitud de su historia es incuestionable. Se ubica una voz narrativa pero se flexibiliza su autoridad. Tal es el caso de "Liberación" en cual se debilita el enfoque verídico de Solís.

Para finalizar este trabajo puede afirmarse que con excepción de "El unigénito", los demás cuentos presentan un marcado cariz autobiográfico. Reflejan aspectos vivenciales como su injusto encarcelamiento, su estancia en prisión, el sentimiento de orfandad, el amor truncado con una mujer. Pero su tratamiento no es el mismo, ya que propone una trasgresión en un audaz intento por plasmar realidades humanas en una prosa condensada, que explora las vibras más ocultas del hombre, alumbrándolas de comprensión y haciéndolas universales. De esta manera el amor hacia la madre adquiere una cualidad fantástica al rebasar los límites de espacio y tiempo. Lo que tiene en sí lo "fantástico" de trasgresión por quebrantar los bordes de lo real, corre paralelamente con un trasgresión más que social, humana. Es decir, confronta a sus complejos personajes con su problemática existencial, y descubre las motivaciones más personales.

Bibliografía Indirecta

Actas del Simposium Celebrado por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Córdoba. *Cesar Vallejo poeta trascendental de Hispanoamérica, su vida, su obra, su significado*.

GUZMAN Jorge, *Tahuashando Lectura mestiza de Cesar Vallejo*, Santiago de Chile, LOM Ediciones, 2000, 252 p.

LOPEZ A. Francisco José, *César Vallejo: las trazas del narrador*, Universidad de Valencia, 1995, 200 p.

FLORES, Ángel, ed. *Aproximaciones a César Vallejo*. New York, Las Américas, 1971. 2 vols.

GONZÁLEZ, Montes, Antonio Raúl, *Escalas hacia la modernización narrativa*, Lima, UNMSM, Fondo Editorial, 2002, 249 p.

LORA, Risco, *Hacia la voz del hombre (Ensayos sobre César Vallejo)* Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1971, 248 p.

Bibliografía Directa

VALLEJO, César, *Narrativa completa*, edición Antonio Merino. Madrid, Ediciones Akal S. A., Madrid, 1996, 384 p.

VALLEJO, César, *Cuentos completos*, 2ª. ed., México, Ediciones Coyoacán, México, 2002.

Artículos

CALVINO, Italo, "Cuentos fantásticos del siglo XIX, Introducción". Junio, 2004,[en línea] <http://www.ciudadseva.com/textos/teoría/opin/calvino2/htm>. [abril 2009]

ESCUDE González, Joan "Teoría de la literatura fantástica", publicado en esta página, <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/hist/escude2.htm> es el apartado 3 del estudio *Los cuentos clásicos de terror* por Joan Escudé González.

FERNÁNDEZ, Carlos y GIANUZZI, Valentino (2006) "Las huellas de César Vallejo en Lima" Cámara de Niebla. London. <http://divagacionesenelespaciojuank.blogspot.com/2008/05/las-huellas-de-csar-vallejo-en-lima.html>

GICOVATE, Bernardo 1968 "Lo infantil en el pensamiento y en la expresión de César Vallejo" AIH. Actas III Congreso Internacional de Hispanistas / coord. por Carlos H. Magis, 1970 , pags. 417-422, Universidad de Stanford. http://www.cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/03/aih_03_1_047.pdf

GOYTISOLO Juan, (Sábado, 24 de noviembre de 2001) *El país*. "El relato interior". Obtenido el 14 de agosto 2008 [en línea] <http://culturitalia.uibk.ac.at/hispanoteca/literatur-spanien/Las%20vanguardias%20literarias.htm> [28 de noviembre 2008].

MORALES, Ana María, "El cuento fantástico en México: la segunda mitad del siglo XX", UNAM, Alter texto no. 3, vol. 2 Año 2004, ISSN 166654862.

OLEA Franco Rafael Fecha desconocida. Literatura fantástica y nacionalismo, de Los días enmascarados a Aura. El colegio de México. 113-126, [en línea]. <http://132.248.101.214/html-docs/lit-mex/17-1/olea2.pdf>. [3 de mayo 2009].

RUIZ Pérez, Ignacio, "Los cuentos de Felisberto Hernández y Francisco Tario". Extraído de: <http://www.ucm.es/>

WIKIPEDIA, Literatura fantástica [en línea] de http://es.wikipedia.org/wiki/Literatura_fant%C3%A1stica [6 de mayo 2009].

Bibliografía general

ACOSTA, Vladimir, *La humanidad prodigiosa: el imaginario antropológico medieval*, Caracas, Venezuela, Monte Avila Editores Latinoamericana, Universidad

Central de Venezuela, Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico, 1996-, v. : il.

ANTOLOGÍA ESPAÑOLA DE LA LITERATURA FANTÁSTICA/ selec. y notas biográficas Alejo Martínez Martín, Madrid , Valdemar, 1994, 425 p.

ANTOLOGÍA DE CUENTOS CONTEMPORÁNEOS / estudio prel., selec. y notas, Mariano Baquero Goyanes Barcelona ; Mexico, Labor, 1964, 961 p.

ANTOLOGÍA DE CUENTISTAS LATINOAMERICANOS / [selección, introd., notas y propuestas de trabajo Hebe Monges y Alicia Farina de Veiga], Buenos Aires, Colihue, [197-?], 362 p.

ANTOLOGÍA DE FANTASMAS, Glanvil Joseph, traducción del inglés de Julio Ángel, prólogo por Antonio Ballesteros. Madrid, Ediciones Jaguar Olivares, 2003, 208 p.

ANTOLOGÍA DE LA LITERATURA FANTÁSTICA / Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo, Afolfo Bioy Casares, Barcelona , Edhasa, 1983, 440 p.

ANTOLOGÍA DEL CUENTO EXTRAÑO, Selección, traducción y noticias biográficas por Rodolf J. Walsh. Argentina, Librería AHCHETE, 1976.

ANTOLOGÍA GENERAL DE LA PROSA EN EL PERÚ DE 1895 A 1985 TOMO III. Prólogo, selección, notas y epílogo de Enrique Balón, dirección general de la Antología Alberto Escobar. Fundación del Banco Continental para el fomento de la educación y la cultura. Perú, EDUBANCO, 1986, 574 p.

BALLESTEROS González, Antonio, *Narciso y el doble en la literatura fantástica victoriana*, Cuenca, Universidad de Castilla, La Mancha, 1998, 380 p.

BELEVAN, Harry, *Teoría de lo fantástico*, Barcelona, Anagrama, 1976, 125 p.

CROWCROFT, Andrew, *La locura*, Madrid, Alianza, 1971, 238 p.

DABÈNE, Olivier, *América Latina en el siglo XX*, trad. al español de Pablo Bustelo Gómez, España, Síntesis, 1999, 255 p.

ERDAL Jordan, Mery *La narrativa fantástica: evolución del genero y su relacion con las concepciones del lenguaje* / Mey Erdal Jordan Frankfurt am Main : Vervuert ; Madrid , Iberoamericana, 1998, 155 p.

FREUD, S. "Lo ominoso", *Obras Completas Vol. XVII*, Amorrortu, Buenos Aires, 1989. 224 p.

GOLIGORSK, LANGER M. *Realidad y psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós, 1964. 185 p.

KARACUCHANSKY, Jozef Bella, *Historia de la literatura hispanoamericana* / Bella Jozef ; tr. de Dulce María Zúñiga, Guadalajara, jal., Universidad de Guadalajara, Instituto Tecnológico, área de ingeniería, 1991, 396 p.

KAYSER, Wolfgang Johannes, *Interpretación y análisis de la obra literaria* versión española de María d. Mouton y v. Gacia Yebra, Madrid , Gredos, 1965, 593 p.

MARTÍNEZ, José Luis, *Unidad y diversidad de la literatura latinoamericana*, seguido de la emancipación literaria de Hispanoamérica, México, Mortiz, 1972, 134 p.

PEWZNER, Evelyne, *El hombre culpable: la locura y la falta en occidente*, Fondo de Cultura Económica, 1999.

PHILLIPPS-LOPEZ, *Cuentos fantásticos modernistas de Hispanoamérica*, Madrid, Cátedra Letras Hispánicas, 2003, 212 pp.

POZO, José del, *Historia de América Latina y el Caribe (1825-2001)*, Santiago, LOM Ediciones, 2002, 286 p.

PROSA HISPÁNICA DE VANGUARDIA/ Fernando Burgos, ed., Madrid, Orígenes, 1986, 270 p.

ROAS, David (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros, 2001.

ROMAN Capeles, Mervin, *El cuento fantástico en Puerto Rico y Cuba*, estudio teórico y su aplicación a varios cuentos contemporáneos, Promata-iberoamericana.

RUBIO Romero, Patricio, *Perú*, ed. Germán Sánchez Ruiperez Madrid, Ediciones Anaya, 1988, 127 p.

SÁNCHEZ A. José, *Retórica, poética y géneros literarios*, Granada: Universidad de Granada, 2004.

BREVE ANTOLOGÍA DE CIENCIA FICCIÓN: Clarke, Bradbury, Sturgeon, Smith, Ballards, Aldiss, Dick, Lafferty, Le Gan, Gorodischer, Sudamericana: México, 1995.

SÁNCHEZ, Alberto Luis, *La literatura peruana: derrotero para una historia espiritual del Perú*. Buenos Aires, Guaranda, 1950.

SIMPOSIO SOBRE EL V CENTENARIO DEL DESCUBRIMIENTO DE AMÉRICA. América siglos XVIII-XX: III simposio sobre el V centenario del descubrimiento de América celebrado en el Colegio Mayor Zurbaran, Madrid 1989-90, España, Turner, 1990, 159 p.

SIEBERS, Tobin, *Lo fantástico romántico*. Traducción de Juan José Utrilla. México, FCE, 1984. 267 p.

TODOROV, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, traducción Silvia Delpy México, Ediciones Coyoacán, 142 p.

TORZILLO, José Alberto, *Antología de cuentos contemporáneos / estudio prel., selc. y notas*, Mariano Baquero Goyanes, Barcelona ; México, Labor, 1964, 963 p.

VARGAS, Tamayo Augusto, *literatura peruana*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1965.

VAX, Louis, *Las obras maestras de la literatura fantástica*, Versión castellana de Juan Arazandi. España, Madrid, Taurus, 1980.