

Vallejo en el umbral de la vanguardia

El pensamiento contemporáneo es el fidedigno sucesor de la utopía revolucionaria que planteó la Vanguardia. Este aspecto lleva a la crítica a situar a Nietzsche en la iniciación de la crisis de la modernidad y, curiosamente, convierte a los dadaístas en sus sucesores¹.

La Vanguardia señala el advenimiento de un nuevo lenguaje como producto de la quiebra con la tradición, fundamentada en uno de los ejes esenciales: la idea de la muerte de Dios decretada por Nietzsche, resultado de la carencia de respuestas (como podemos ver en los cuentos de Vallejo por ejemplo en *Sabiduría*) y del progresivo valor otorgado al hombre y sus creaciones (*El Unigénito*). Una idea que a su vez revierte en un tema clásico del arte: la representación. La balanza artística se inclina ahora hacia el lado del sujeto avalado por las teorías individualistas, por lo subjetivo del pensamiento humano (Nietzsche, Freud) lo que origina que se valore, más que la mimesis, la interpretación.

El mundo deja de ser el modelo fiable, la antigua estructura piramidal se rompe y todo lo que responde al ámbito humano se cuestiona, comen-

¹ Nilo Palenzuela afirma que «El pensamiento de Nietzsche abre el camino a la posmodernidad» «la ruptura radical de dadá y su desprecio de toda racionalidad hará suyo asimismo el pensamiento nietzscheano». en: «El otro lado de las vanguardias». *Revista de Occidente*. Madrid, n.º 189. Febrero 1997, pp. 107-108. Por su parte, Julio Ortega en la edición de *Trilce* señalaba las coincidencias del poema XXXII con los presupuestos dadaístas. «Como en los poemas del Dadaísmo, cifras, máquinas, tecnicismo, aparecen en un medio urbano habitual y bajo la mirada entre mundana e irónica del poeta que organiza un montaje de datos más o menos articulados en el espacio contrapuntístico del poema» (p. 164) César Vallejo. Edición de Julio Ortega: *Trilce*. Madrid. Cátedra, 1993.

zando por lo que le configura como tal: el *logos*². Las teorías sobre la relatividad del lenguaje (Wittgenstein, Russell, Saussure) son paralelas a las teorías de la relatividad del tiempo (Bergson) y del espacio (Einstein), y a la conciencia de la relatividad del hombre (Husserl, Heidegger, Sartre). Relatividad que amplía el campo y las posibilidades creativas en torno a estos tres aspectos: lenguaje, tiempo y espacio, así como a sus derivados (metáfora, símbolo, imagen, memoria, tradición, estructura). En torno a estos aspectos gira el hombre, un hombre así mismo «relativo», por lo que afloran personajes-símbolos como el mono³ ya en la narrativa finisecular (*Los Caynas*). Pero un hombre también indefinido en sus límites y que produce la aparición fenomenológica del «otro» (*Fabla salvaje*), la indeterminación de los espejos. Tal vez no el hombre en sí, sino su reflejo especular y su multivalencia (*Mirtho*). Por otra parte la base de la cultura se había fundado en la palabra. El lenguaje se resquebraja para buscar una nueva unidad, que puede acabar bien en el grito, bien en el silencio a imitación de la mística. La ruptura del lenguaje y la ruptura de la cultura son sucesos paralelos. Una cultura que se analiza críticamente y que se quiebra en sus fundamentos. Frente a la quiebra, el contenido positivista (percepción utilitarista y económica del devenir humano) del pensamiento decimonónico no se queda atrás en el manejo de las influencias activas dentro de los movimientos artísticos. Un positivismo que en su vertiente utilitarista prestigia los contenidos objetuales y, por tanto, de manipulación activa del hombre. Desde el XVIII se asiste a una particular confianza en las posibilidades humanas y con especial interés en el desarrollo tecnológico. En el lenguaje podemos apreciar esta actitud en la evolución desde la metáfora al símbolo y del símbolo a la imagen⁴, puesto que la imagen supone una mayor plasticidad, y por tanto se convierte en la figuración escénica de lo real. De este modo la idea, el pensamiento, tiende a su materialidad, y se analiza y formula desde la materia. Desde la escritura del modernismo –en la que se inicia– Vallejo inaugura una evolución que tiende a una condensación de la idea en la imagen.

² «En el principio era el Verbo y el Verbo era Dios». Endiosamiento que conduce a la función del artista como creador, función decisiva para Huidobro.

³ Su antecesor inmediato había correspondido a los mitos como el centauro o el sátiro. El último sátiro que surge es el huidobriano, pero cuya actuación se centra no ya en la antigüedad sino en la época contemporánea. Tanto el sátiro, como el centauro o las sirenas que responden a una ambivalencia entre los instintos y el intelecto se transforman en la modernidad en el reconocimiento y asunción de la herencia animal, no planteada como dualidad, sino como realidad. (Cfr. concepto de analogía de Paz: *El arco y la lira*.)

⁴ Cfr. Rocío Oviedo: «Recreación e iniciación: la imagen como consecuencia daria-na». *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n.º 24, 1995.

Desde la época de *Trilce* se puede constatar la relación de Vallejo con la Vanguardia, ya sea para adoptarla como técnica o para rechazar a otros movimientos como el surrealismo⁵.

El proceso era similar en todo el continente. De presurrealistas tilda Octavio Paz a obras poéticas como la de Vallejo (*Trilce*) y Neruda (*Tentativa del hombre infinito*). Lo que demuestra la enorme capacidad creativa que se venía gestando desde el Modernismo. En Herrera y Reissig, tal vez el más iconoclasta, pero también en Darío⁶, se puede apreciar esta evolución que les acerca a los movimientos de Vanguardia y a los que en buena medida se anticipan.

Papel precursor del Modernismo que no obsta al entusiasmo literario con que algunos reciben las primeras Vanguardias: «La década del veinte dará lugar en América Latina a una epidemia de manifiestos, revistas y polémicas locales a raíz de la importación directa o indirecta de modelos generados por los sucesivos movimientos de vanguardia europeos»⁷. Tal vez haya sido este interés el que lleve a Vallejo al conocimiento del dadaísmo, como indica Antonio Cornejo Polar, previo o coetáneo a la escritura de *Trilce*, lo que parece corroborar el propio poeta en sus crónicas:

«París estaba asustado de los dadaístas e ignoraba que estos demonios representan simple y llanamente todas las inquietudes humanas “d’après-guerre”. Los hombres de nuestra época, todos, absolutamente todos, son dadaístas» (*Crónicas*, pág. 411)⁸.

EN TORNO A LA VANGUARDIA DE VALLEJO

La gran polémica en torno a Vallejo se ha centrado en dos aspectos: una valoración que, sin olvidar su vertiente social, prima su vanguar-

⁵ «Autopsia del superrealismo». Se publicó en *Nosotros*, marzo, 1930 y en *Amauta*, abril-mayo 1930. En Vallejo: *Crónicas*, 2 v. México. UNAM. Otros artículos críticos de Vallejo hablan de la Vanguardia: «Poesía Nueva» (*Favorables. París. Poemas*, n.º 1, julio, 1926 - edición facsimilar por J. Urrutia. Sevilla. Renacimiento. 1982). «Contra el secreto profesional». *El arte y la revolución*. Lima. Mosca Azul. 1973.

⁶ El primero en señalar las afinidades de Darío con la vanguardia, partiendo de *El libro de los sueños*, fue Larrea: *César Vallejo y el surrealismo*. Madrid. Visor, 1976.

⁷ Jorge Schwartz: *Vanguardia y cosmopolitismo en la década del veinte*. Oliverio Girondo y Oswald de Andrade. Buenos Aires, Beatriz Viterbo editora, 1993, p. 59

⁸ Otras coincidencias que nos acercan a este conocimiento por parte de Vallejo se centran en la fecha que él mismo ofrece, 1920, para la aparición del dadaísmo, así como otros datos que coinciden en *Trilce* y en los manifiestos dadaístas: la defecación -*Trilce I*. como señaló Coyné-, la utilización de onomatopeyas y la preferencia por el número, nos hablan de una singular coincidencia. Cabría preguntarse si *Trilce* «podría haber surgido con aquella eclosión de novedad y anticipación de no haber existido, previamente, un sentimiento rupturista y revolucionario como el encabezado por Tzara». Rocío Oviedo «El dadaísmo de Vallejo». *Dossier Tristan Tzara. Barcarola*. Albacete, n.º 46, julio 1994.

dismo⁹ y una angular valoración del marxismo, que destaca a menudo el indigenismo de Vallejo¹⁰. El eclecticismo es tal vez la actitud más frecuente de la crítica en torno a Vallejo durante los últimos años (Ortega, Paoli), así como la afirmación de un vanguardismo heterodoxo. Paoli señala el error de adoptar una dirección de partido, pues el eclecticismo de Vallejo (por ejemplo en la utilización de metáforas bíblico-religiosas y materialistas) deviene «un segno di ricchezza poetica o di sintesi superiore, ma veniva tirata per i capelli in direzioni opposte da spiritualisti e materialisti». Partiendo de esta base habría que recordar que el reconocimiento de uno no supone la negación del otro¹¹. Como recordaba José Miguel Oviedo, al analizar «Contra el secreto profesional», los dos Vallejos, el de la vanguardia y el de la revolución conviven: «instaura un nuevo modo de pensar que reacomoda toda la realidad dentro de un orden que no teme al razonamiento paradójico»¹².

Vallejo comienza su andadura poética en la escritura del Modernismo y de un Modernismo peculiar son los poemas de *Heraldos negros*, cuyos versos inician una singular poética basada en el desconocimiento y la ignorancia (su «yo no sé»). Para Coyné el gran cambio del lenguaje se presenta tras la muerte de su madre y provoca la destrucción de la estructura lingüística¹³. Sin embargo podemos ver aflorar esporádicamente, contenidos relacionados con el Modernismo, como ocurre, por ejemplo, con la estructura de «Los Caynas» que recuerda la utilizada por Darío en «Thanathopía»¹⁴.

⁹ Con las reservas correspondientes se podrían reseñar entre los autores que destacan el papel vanguardista que Vallejo otorga al lenguaje a Ferrari, Ortega, Siebenmann, Paoli, etc.

¹⁰ Tradicionalmente ha sido más constante la presentación del Vallejo comprometido, como podemos ver en los trabajos de Coyné, Abril, Vélez, siendo de gran interés el estudio de Jean Franco en la explicación de la génesis del materialismo dialéctico en Vallejo. Para Oscar Collazos la razón del nuevo lenguaje surge en *Trilce* «Vallejo va a las raíces del modernismo y desgarró su discurso (y su vida) en las complejas referencias verbales que vienen a su ascendencia indígena». «Prólogo». *Los vanguardismos en América Latina*. Barcelona. Península, 1977, p. 15

¹¹ Roberto Paoli: «Nel centenario di Vallejo». *Él Girador un sentimento rupturista y revolucionario como el encabezado por Tzara*. Studi di letteratura iberiche e ibero-americanane offertí a Giuseppe Bellini. Roma. Bulzoni editore, 1993, p. 788.

¹² J. M. Oviedo: «Vallejo entre la Vanguardia y la revolución». En Julio Ortega, ed.: *César Vallejo*. Madrid Taurus. El escritor y la crítica. 1974, p. 409.

¹³ André Coyné subrayaba la presencia de los modernistas en la construcción de *Heraldos*, especialmente del más iconoclasta, Herrera y Reissig en los versos de *Los peregrinos de piedra* y *Los parques abandonados* cuyo erotismo aflora en *Heraldos*. «Cuando Vallejo se volvió Vallejo» En *César Vallejo. La escritura y lo real*. Ed. de Nadine Ly. Cincuentenario de Vallejo. Coloquio Internacional. Abril 1988. Universidad de Burdeos III. Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos. Madrid. Ediciones La Torre. 1988.

¹⁴ Se mueven ambos relatos en un ámbito similar: la posibilidad de la locura. La historia se narra por el protagonista en una aparente reunión de amigos. Existe también un

El lenguaje es una de las preocupaciones fundamentales de Vallejo en el proceso evolutivo desde *Heraldos Negros* a *Trilce*. Precisamente es en el papel que otorga al lenguaje, en el que podemos ver un precedente de la Vanguardia. En esta línea señalaba Julio Ortega el «proceso de nombrar» que se hace presente desde el primer poema de *Heraldos*: «se plantea desde el primer poema, el drama de nombrar como la pregunta por el yo», un drama que evoluciona hasta caer en el vacío de *Trilce*, donde el lenguaje «no es “la casa del ser” (como en el idealismo heideggeriano) sino el espacio del desamparo (...) un discurso de la carencia»¹⁵.

Carencia que desde el comienzo de su andadura poética se enhebra en la incomprensión y la injusticia de la muerte. El tema es de vital importancia, y en torno a él gira la evolución desde el simbolismo modernista a la imagen de Vanguardia:

«Mañana que no tenga a quien volver los ojos
cuando abra su gran O de burla el ataúd» (*Avestruz*)¹⁶.

El carácter escénico de estos versos, su aproximación con el sistema pictórico nos llevan a establecer similitudes entre la imagen que presenta Vallejo, mucho más cercana a la Vanguardia y el cuadro de Münch: *El grito*.

La escenificación de la imagen de vanguardia va a producir un cambio en todos los sistemas creativos. Su presunción de realidad, sin embargo, se convierte en fenomenología, puesto que «el nivel de la realidad es trascendido por lo imaginario, negando en cierto modo el presente fáctico»¹⁷. Por este motivo el discurso desde sus inicios se configura como un discurso paradójico: una presunción de realidad que se resuelve en fenomenología.

LOS CUENTOS

La importancia que la vanguardia otorga al lenguaje se relaciona a su vez con la importancia que otorga al lector, y la pérdida del con-

viaje iniciático, un acercamiento paulatino al clímax. Ambos describen lo imposible, si bien las posibilidades de certeza son mayores en Vallejo, la duda que plantea escapa al relato y nos afecta. En cuanto al desenlace, el pobre Urquiza parece libre de mente, pero está encarcelado; por el contrario, el misterioso personaje de Darío se maneja en toda libertad manteniendo la esclavitud de su recuerdo.

¹⁵ Julio Ortega: «Proceso de la nominación poética en Vallejo». *Hispania*, vol. 72, n.º 1, march, 1989.

¹⁶ En el artículo que previamente he citado, señalo la evolución desde el símbolo en Darío al signo, y de éste a la imagen de Vanguardia en Vallejo. «Recreación e iniciación: la imagen como consecuencia dariana», op. cit.

¹⁷ Trinidad Barrera: «Escalas melografiadas o la lucidez vallejjiana». *Cuadernos Hispanoamericanos*. N.º 454-455, abril - mayo, 1988, p. 320.

cepto de autoría (lo que se favorece a través de las doctrinas filosóficas desde Bergson a Wittgenstein). Una autoría que es consecuencia a su vez de pensamientos encontrados: la polivalencia del individuo y del sentido social que adquiere la literatura. La acción del lector se favorece desde la literatura fantástica, al tiempo que destaca la ambigüedad propia de la literatura contemporánea. Motivos que, a su vez, se encuentran en relación con la propia estructura del cuento, pues en la complicidad autor-lector reside la interpretación: «la brevedad pone a prueba la capacidad creadora del escritor, que linda peligrosamente con la nada, y la capacidad creadora del lector que debe imaginar sobre la base de un mínimo material»¹⁸. Precisamente Sonia Mattalía veía en el shock que se pretende producir en el receptor una de las intencionalidades estéticas de la Vanguardia, unido al «extrañamiento» como categoría general del arte¹⁹.

La evolución narrativa de Vallejo tal vez se pueda explicar desde la intencionalidad del autor: en contacto con la Vanguardia y el sentimiento crítico, reduce la expresión en los cuentos, con lo que favorece la interpretación de los lectores, mientras que, cuanto más se aproxima a la razón social de la literatura, en contacto con el pensamiento marxista, tiende a la novela menos interpretativa y más orientadora.

Escalas melografiadas y *Fabla salvaje* se convierten en la producción paralela a *Trilce*²⁰. Obras que se insertan en la Vanguardia²¹, guardan sin embargo el tono característico de Vallejo y, en mi opinión, se inscriben en los dos ejes que van a vertebrar el resto de su producción posterior: la justicia y la religión. Ambos ejes, por otra parte, han sido el centro en torno al que ha girado la estructura tradicional de la cultura europea (la Iglesia y el Estado). Desde esta perspectiva Vallejo se inserta en la tradición de la ruptura que caracteriza a la Vanguardia, nos va a mostrar a través de su narrativa cómo tal estructura ha sido una «falsibilidad» más, una estructura de paja a la que habrá de despojar de

¹⁸ J. Martínez Gómez: «Fronteras y deslizamientos del cuento hispanoamericano». *Coloquio Internacional. El texto latinoamericano*. v. Y. Université de Poitiers. Madrid. Fundamentos. 1994, p. 118.

¹⁹ Sonia Mattalía: «Escalas melografiadas y el vanguardismo narrativo». En *Cuadernos Hispanoamericanos*. Abril-mayo. N.ºs 454-455, Homenaje a: César Vallejo. 1988, pp. 332-333.

²⁰ Coyné, André: «Años y contexto en Trilce». *César Vallejo*. Buenos Aires. Nueva visión, 1968.

²¹ Cfr. Neale-Silva: *César Vallejo en su fase trílceca*. Madison. University of Wisconsin Press, 1976. Mattalía, op. cit. Barrera, op. cit. Francisco José López Alfonso: «Escalas melografiadas: primero el pensamiento, luego la razón». *Coloquio Internacional. El texto latinoamericano*. v. Y. Université de Poitiers. Madrid. Fundamentos, 1994, Merino, op. cit.)

su máscara. Cuando más tarde entre en contacto directo con el marxismo y lo asuma como elemento vital, trastornará los elementos narrativos y poéticos a favor no ya del hermetismo, sino de la claridad y de la expresividad. Por este motivo los cuentos se insertan como una etapa intermedia en la intencionalidad del autor, que se mueve aún en la indecisión y la indefinición del planteamiento temático. Esa duda y ambigüedad son a su vez una manifestación más de la crisis del sujeto, como vemos aflorar en los cuentos, y que provocan su inserción en la narrativa fantástica.

La ruptura de la analogía es uno de los fundamentos de la Vanguardia, lo que conduce a diversos resultados: el collage cubista expresado como yuxtaposición de planos, la preferencia por la imagen, la tendencia al oxímoron o la hipálage, etc., que no son sino figuraciones de un sistema paradójico. La paradoja, por su parte, nos conduce a la ambigüedad, de ahí que exceptuando el realismo de *Escalas*, el resto de los cuentos se estructuren como una narrativa fantástica, puesto que la ambigüedad resulta ser un elemento necesario para la elaboración de lo fantástico. En cierto modo existen diferencias entre «Cuneiformes» y «Coro de vientos», las dos secciones de *Escalas melografiadas*. Al igual que ocurre con *Trilce* la colocación de los cuentos no es en absoluto arbitraria, sino que, en mi opinión, responde a una clara intencionalidad de Vallejo que trata de *iniciar* al lector en su narrativa. De hecho «Cuneiformes» mantiene una clara relación con los primeros poemas de *Trilce*, si el primer poema puede ser leído como un manifiesto, un testamento poético, «Muro noroeste» inicia con una breve escena, donde predomina una focalización detenida de la araña, el tema de la justicia, esencial, como he señalado, en la narrativa de Vallejo y tema que enlaza estas narraciones con su posterior poesía. Por el contrario «Muro antártico» reitera la carencia de la mujer, su soledad, al igual que en «Alféizar», mientras que en «Muro este» pasa a la abstracción imaginaria de un proceso de escritura, donde la pluma se asimila a un proyectil, si bien en el marco de interpretaciones a que da lugar la ambigüedad propa de las narraciones de Vanguardia, se pueda así mismo interpretar como la alegoría de un fusilamiento, símbolo de la muerte: «la bala alude claramente a la muerte. Todos llevamos un sino de muerte que se advierte en aquello que identifica nuestro ser («el rango de mi firma»). Curiosa coincidencia: el personaje de «Muro este» ha de poner su firma en el acta de fusilamiento»²².

²² Neale-Silva: «"Muro este" de César Vallejo». *Thesaurus*. Boletín del Instituto Colombiano de Cultura. v. XXVI, diciembre, 1971, n.º 3.

En torno a los dos ejes narrativo-críticos que he indicado: la justicia y la religión, surgen dos carencias que a su vez se articulan en un único hilo narrativo: el amor. Dos vías amorosas, la de la madre y la de la amada que finalizan en una ausencia (como en «Alféizar»), en un solip-sismo total cuyo destino final se vertebra en la muerte (*Más allá de la vida y de la muerte, El Unigénito, Fábula salvaje*).

SÍMBOLO, IMAGEN Y SISTEMA PARADÓJICO

Tanto la imagen de Vanguardia como la paradoja o lo onírico suponen un enfrentamiento con el mundo racional que se muestra obsoleto para lograr la satisfacción del hombre contemporáneo. En definitiva, un sistema de ruptura, una iconoclasia que tiene en Nietzsche su principal artífice, al atacar los fundamentos tradicionales y caer en el nihilismo. Junto a Nietzsche el subjetivismo de Freud se va abriendo paso en la literatura: el mundo de los sueños, privilegiado por la importancia que se concede a la imaginación, constituye, en último término, el triunfo de la imagen.

La imagen, como producto singular de la Vanguardia, trata de establecer, en otro orden, los signos de la recepción. Señalaba Luis Jaime Cisneros que «El triunfo de la imagen supone, de alguna manera, el deterioro de los servicios gramaticales de la palabra, pero no niega la posibilidad (la urgencia viva) de la comunicación»²³. Efectivamente, Vallejo nos comunica su sentimiento de caos a través de imágenes singulares, que se fundan, singularmente, en la paradoja. La paradoja, por su parte, provoca la incomunicación de los actores del relato, cada uno separado en el compartimento yuxtapuesto que les otorga Vallejo. El ámbito en el que se mueven los personajes se rodea de vacío y soledad, el proceso de comunicación se produce tan sólo en el nivel del lector, pues la diferente visión de la realidad impide la conexión del pensamiento.

Esta dificultad origina que «El sueño raras veces es reflejo de experiencias vividas (recordables), sino más bien una renovación y alteración completa y constante de situaciones y ambientes en los que no es frecuente encontrar elementos compartidos con el mundo de la vigilia. En sueños todo adquiere otra dimensión –otro ritmo y otra trascendencia»²⁴.

²³ «Creación y surrealismo en el lenguaje» en *Avatares del surrealismo en el Perú*. Lima. Pontificia Universidad Católica del Perú, 1992.

²⁴ Westphalen: «Discurso de clausura», Ricardo González Vigil ed.: *Intensidad y altura de César Vallejo*. Lima. Pontificia Universidad Católica del Perú, 1993.

El lenguaje distorsionado y la reversión tempo-espacial de *Trilce* se corresponde en la narrativa con el sentido de lo onírico y subjetivo de los cuentos (las alucinaciones de *Sabiduría*), la acentuación de la irracionalidad (*Los Caynas*) y el desequilibrio de lo espacio-temporal (*El Unigénito*). De hecho, *Más allá de la vida y de la muerte* confirma su realidad bajo la insinuación del sueño: «Espera, no ha de ser. Otra vez cantemos. ¡Oh qué dulce sueño!» (pág. 25). El sueño favorece la reversión tempo-espacial del final del relato: la supuesta muerte de la madre es, en realidad, la muerte - resurrección del hijo. El relato se estructura bajo esta paradoja final. Un sistema paradójico que es a su vez la base de cualquier milagro. De este modo el antiguo enfrentamiento de contrarios, la antítesis, no se resuelve en la armonía sino en la yuxtaposición de dos términos que devienen una contradicción. En este sentido, la paradoja se asimila a la ironía²⁵, como podemos ver más claramente en *-Mirtho o El Unigénito-*.

En relación con el onirismo surge la dificultad de deslindar la realidad. En *Liberación*, junto al tema del encarcelamiento, aparece la duda, el reconocimiento de la sinceridad en las palabras de Solís, lo que problematiza la relación entre los comunicantes. El propio Solís muestra su incapacidad para reconocer la realidad de sus acciones, por lo que su desviación hacia la locura resulta más cierta a lo largo del relato. La duda se articula en dos direcciones: si Solís ha sido el autor del envenenamiento de Palomino, y, tras haber afirmado su muerte o su liberación de la cárcel, negar ese mismo hecho ante el sorprendente final que inserta en el relato (lo que nos hace dudar a la vez si es una presencia real o una presencia imaginaria, tal vez tan imaginaria como el miedo de Palomino a ser envenenado):

«Salta del asiento, y, tendiendo los brazos, exclama con júbilo que me estremece hasta los huesos:

—¡Hola Palomino!...

Alguien avanza hacia nosotros, a través de la cerrada verja silente e inmóvil.»

De este modo Vallejo inscribe su relato en la propia problemática de la creación: la diferencia entre la mimesis y la realidad, entre el mundo imaginario de los hombres –de todos los hombres– y la verdad que les rodea. Esta dificultad provoca en definitiva el surgir continuado de la paradoja en la narración, la aparición del elemento sorprendente y contradictorio. Palomino es un ser real e irreal, su envenenamiento es tal vez imaginario, pero las palabras de Solís constatan su certidumbre.

²⁵ Cfr. Fernando Romo Feito: *Retórica de la paradoja*. Barcelona. Eds. Octaedro, 1995, págs. 89 y ss.

Tal vez Palomino haya sido liberado, pero si es así, sería imposible el final que se resuelve en un encuentro aparentemente habitual. Tal vez Palomino sea un fantasma. Tal vez todo sea una invención de Solís, pero ha conseguido convencer a su interlocutor de la existencia de lo imaginario, y del mismo modo revierte sobre nosotros, los lectores. El relato parece insertarse en la misma ignorancia que preludiva *Heraldos negros* y fundamenta la ambigüedad, la indeterminación, como fuerza centrípeta en la obra del escritor. Por tanto, Vallejo crea en este cuento el fundamento de la paradoja y con ella el camino de la incertidumbre (al igual que hiciera en *Más allá de la vida y de la muerte*).

«Muro antártico» reproduce nuevamente la temática sexual de *Trilce*, desde una perspectiva de relación familiar. Relaciones que a su vez según Antonio Merino son copiadas por las religiones. Pero también la familia se transforma en el modelo social por excelencia, por lo que la inversión de los valores tradicionales de la familia supone la inversión de la sociedad. La adopción de valores, más que antisociales, «asociales» forman la base de varios cuentos como *Los Caynas*, *Liberación* y especialmente *El Unigénito*, donde reaparecen las relaciones entre religión y sexualidad, al tiempo que se inscribe en la reproducción de la tríada familiar (padre, madre, hijo). Según Merino la fuente principal del cuento se encontraría en la filosofía de Feuerbach (*La esencia del cristianismo*, 1841): «donde se relaciona la Divinidad con una determinada tipología antropológica»²⁶.

De modo similar la parodia organiza la estructura de *El Unigénito*, adoptando desde el principio un contenido burlesco: «Conocí al hombre a quien luego aconteció mucho acontecimiento». La parodia, por tanto, se inicia en el lenguaje, a través de un juego de palabras. El juego remeda en la prosa los experimentos lingüísticos de *Trilce*, que conducen a una mayor expresividad. Pero, al mismo tiempo, es una parodia de la historia romántica (Cfr. Trinidad Barrera): la muerte de José Matías Lorenz y de su amada Nérida, al ir ésta a casarse con Walter Wolcot²⁷. La paro-

²⁶ Antonio Merino indicaba la coincidencia con Engels en la confección del cuento: «cualquier religión no es más que el reflejo fantástico en la mente de los hombres, de las fuerzas externas que controlan la vida diaria, reflejo en el que las fuerzas terrenales adoptan la forma de fuerzas sobrenaturales» (Cfr. Antidüring). Aspecto que Merino relaciona con el psicoanálisis freudiano, las religiones suelen copiar las relaciones humanas: el ser bondadoso o el ser autocrático, como reflejo de las cualidades que el niño atribuye al padre. Asimismo al igual que Trinidad Barrera afirmaba que la ridiculización del amor «casto y puro» tenía un precedente en Clemente Palma: *Cuentos malévolos*. Asimismo el tema reaparece en una novela posterior de Joaquín Arderius: *Justo el Evangelio* (1929).

²⁷ Trinidad Barrera señalaba que el Walter Wolcot se podía relacionar con Walter Scott por el contenido romántico-paródico del tema. Pero también citaba a William Wilson de Poe. Personaje que no tiene que ver con el Walter Wolcot de Vallejo, pero del que tomó el nombre, como afirma Antonio Merino.

dia, sin embargo, irá más allá de su contenido inicial: frente al romántico amor, Lorenz es presentado por el narrador en las escenas más puramente materiales: «Cierta vez hasta almorzamos juntos en el hotel. Otra vez comimos. Y tomamos desayuno otro día» (p. 45). Las yuxtaposiciones entre lo material –real– y lo espiritual son continuas en el relato: «–¡Acaso me ama un poco!– repetíase en la mesa el señor Lorenz, ovalando un mordisco episcopal sobre el sabroso choclo de mayo, que deshacíase y lactaba, de puro tierno²⁸, entre los cuatro dígitos del tenedor argénteo» (p. 46). Una yuxtaposición que atrae a la parodia a los mismos términos de la frase (el choclo que lactaba «entre los cuatro dígitos del tenedor argénteo»). Pero una parodia que viene a manifestar (y solucionar, desde la negación de lo ultramundano) el pensamiento de Vallejo en torno a la sexualidad y el sentimiento de culpa que subyace en *Heraldos negros*, donde el erotismo se contempla bajo la perspectiva del pecado. El niño que casi «sale» del Belén, impresiona a Walter Wolcot hasta el punto de insinuar la presencia de lo fantástico, el ser el producto de ese amor neoplatónico entre Lorenz y Nérida. La burla de lo espiritual se convierte en la parodia de la religión. En su aproximación a la modernidad Vallejo va más allá de la propia expresión paródica, cuestionando a través de la ficción los fundamentos del hombre: es decir, como he señalado, la justicia y la religión.

Por supuesto, parodiado resulta a su vez el sentimiento amoroso y platónico. El sentimiento romántico se viste de modernidad en *Mirtho*²⁹, (que en cierta medida remeda el tema del dariano *La muerte de la emperatriz de china*, si bien con un final que linda lo fantástico) al utilizar como base estructural un aspecto que ya había aparecido: la duda, y otro novedoso: la dualidad, cuyo desarrollo será mucho más ambivalente y decisivo en *Fabla salvaje*.

Frente a la paradoja y la parodia que destruyen el sentido analógico, la única posibilidad de armonización se encuentra en el símbolo. Un símbolo que se construye con un claro contenido de iniciación del lector, como ocurre con el mismo título que abre la primera sección del libro «Cuneiformes», (escritura, pero escritura, grabada violentamente, en cuña, sobre la materia del muro, con el contenido opresor que añade el término).

Los símbolos más llamativos en la narrativa se centran en los animales. Una singular preferencia por lo pequeño y cotidiano le lleva a fijarse en los dos insectos habituales del entorno humano: la araña y la mosca. Ambos

²⁸ La expresión es similar a la que atribuye a la madre en «Más allá de la vida y de la muerte» y en los poemas de *Trilce*.

²⁹ *Mirtho*: relato tomado de un personaje «Myrticleya» de la novela *Afrodita* (1908) de Pierre Louÿs, si bien responde a Zoila Rosa Cuadra joven de quince años con quien Vallejo mantuvo una relación sentimental.

tienen un determinado valor en el nivel simbólico y señalan o precisan lo material del hombre, y la realidad del mal. De este modo, el símbolo no llega a ser el elemento que produzca la armonía, sino por el contrario, instaaura la inestabilidad y confirma la imposibilidad de la analogía (y tal vez con ella la dualidad y la imposibilidad de comunicación, de hacer análogo al otro en un momento determinado, como vemos en *Mirtho*).

Las moscas que aparecen en la escritura de Vallejo adoptan, incluso en sus actitudes, un contenido simbólico, se posan en la frente, de modo que se insinúa lo inquietante y maligno (por su relación terminológica con Belzebú³⁰) del pensamiento. Sin embargo el poeta niega o atribuye a estos insectos una maldad irresponsable, semejante al sentimiento de culpa que manifestara en *Heraldos negros* y *Trilce*. La mosca no hace sino seguir de un modo determinista los preceptos de un ser arbitrario para el autor, cumple su destino, al igual que el resto de las criaturas. Este determinismo se representa a través del azar en la escritura de Vallejo y es en su relato *Cera*³¹ donde el hombre —o el dios—, el chino Chale, se puede ver representado. El final del relato se centra en esa importuna mosca que se yuxtapone a la figura infantil. Walter Wolcot pregunta incansable, pero no obtiene respuesta:

«—¿Cómo te llamas?
 El infante no responde.
 —¿Dónde vives?
 El infante no responde
 —¿Cuántos años tienes?
 El infante no responde nada.
 —¿Tus padres?...
 El niño se pone a llorar...

Una mosca negra y fatigada viene y trata de posarse en la frente del señor Walter Wolcot, a punto en que éste se aleja del niño» (p. 50).

La araña, por su parte, en la poética de Víctor Hugo es la reversión de la imagen solar y divina³², versión terrestre del sol es su reflejo y su

³⁰ «Zumbando, revoloteando, picando sin cesar, las moscas son seres insoportables. Se multiplican sobre la podredumbre y descomposición, transportan los peores gérmenes de las enfermedades y desafían toda protección: simbolizan una incesante persecución. En este sentido, una antigua divinidad siria, Belzebuth, cuyo nombre significaría etimológicamente el señor de las moscas, llegó a ser el príncipe de los demonios» (Chevalier y Gheerbrant: *Diccionario de los símbolos*. Barcelona. Ed. Herder, 1988, pág. 729).

³¹ Respecto *Cera* Coyné señala que tiene relación con el poema de Mallarmé, así como con Nietzsche: *Así habló Zaratustra*, y un cuento oriental anónimo *Nala y Damayanti*.

³² Cfr. Gilbert Durand: *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología general*. Madrid. Taurus, 1982.

contrario, sufre la contingencia y se mueve como víctima o coautora del mal (semejante al también romántico símbolo del ángel caído). Proceso similar al que expresa en *Fabla Salvaje*, donde el reflejo de Balta en el espejo no le devuelve tanto su imagen, como la sombra que se sitúa a sus espaldas. Aún más, el simbolismo de la araña resulta paradójico por cuanto se sitúa como inversión y oposición: sol / araña. No deja de ser sintomático que la muerte de la araña a manos del compañero de celda de Vallejo («Muro noroeste»), inaugure la temática sobre la justicia en «Cuneiformes». Si realmente Vallejo le atribuye esta simbología —lo que no sería extraño por su tesis sobre el Romanticismo y el conocimiento que posee del movimiento romántico— el cuento sería un símbolo de una reiterada situación en la historia de la humanidad, y la narración simbólica del cuento se centraría, con toda claridad, en la lucha del hombre contra el hombre. El excursus sobre la justicia con el que concluye el cuento sería una ampliación de la simbología inicial e iniciaría el tema de la indeterminación del hombre, de su indefinición y alternancia entre lo real y lo irreal, el bien y el mal.

La indiferenciación que he señalado se aplica a la irracionalidad en *Los Caynas*³³, relato en el que nuevamente aparece la confusión entre el deseo o lo imaginado y lo real. En el terreno de la estructura se asemeja a *Más allá de la vida y de la muerte*: en ambos relatos el hilo narrativo se lleva a cabo mediante dos viajes cuyo desenlace, en cada uno de los cuentos, es diferente y progresivamente negativo. Sin embargo, más interesante que este paralelismo narrativo resulta la utilización del mono como símbolo. Al referirse a *Poemas humanos*, Julio Vélez³⁴ advertía en este símbolo una relación con la obra de Engels (el papel del trabajo en la transformación del mono en hombre). Aspecto que viene avalado también por el hecho de la cita de Eisenstein (*La línea General*) en *Rusia en 1931*, donde habla nuevamente de la estética del trabajo. Sin embargo, en los cuentos, el mono se presenta como el resultado de otra paradoja: su sabiduría natural se enfrenta al progreso, a la civilización del «hijo». Este aspecto benéfico contrasta con la iconografía cristiana donde el mono «es a menudo la imagen del hombre degradado por sus vicios, y en particular por la lujuria y la malicia»³⁵.

³³ *Los Caynas* (*Alfar*, La Coruña, abril de 1924). Señala Merino que tiene su origen en la visita que hizo Vallejo al «Asilo Colonial de la Magdalena», un manicomio. Para Jean Franco el relato se relacionó con la lectura que hizo Vallejo del darwinista Haeckel (*Los enigmas del Universo*) Jean Franco: *César Vallejo, la dialéctica de la poesía y el silencio*. Buenos Aires. E. Sudamericana, 1984.

³⁴ Julio Vélez: «Estética del trabajo. Una alternativa a la Vanguardia» en *Intensidad y altura de C. Vallejo*. Op cit., p. 84.

³⁵ Cfr. Chevalier, op. cit., p. 720. Coincide con esta apreciación el rechazo de los monos a la luz que porta el narrador.

Esta inadaptación del hombre al medio (el civilizado a la barbarie y viceversa, que instauran una dualidad en el orden establecido), basada a su vez en la ambivalencia del símbolo, confirma la incapacidad para reconciliar esos dos mundos diferentes. La última consecuencia es la locura, que viene a ser, por otra parte, una nueva excusa para formular un pensamiento ambiguo y un acercamiento a la inversión de los valores, la ruptura del tabú. La posible cordura del narrador contrasta con el mundo al revés (como indicaba Sonia Mattalía) que vemos aparecer en Luis Urquizo: «Yo he cabalgado varias veces sobre le lomo de mi caballo que caminaba con sus cuatro cascos negros invertidos hacia arriba» (p. 51). Racionalidad (narrador inicial) e irracionalidad (Luis Urquizo) se yuxtaponen para ofrecer esa realidad polivalente que desarma el mundo y lo transforma en caos.

Entre otros símbolos destaca la singular aparición del número que, en el caso de los cuentos, es reducida frente a su acumulación en *Trilce*. En cierta medida la adopción del número supone la adopción de unas normas establecidas a las que, desde su voluntad de ruptura, se enfrenta Vallejo. Un enfrentamiento tal vez inconsciente (del mismo género de inconsciencia al que nos lleva el tema del incesto en «Muro antártico») pero real. El número, como norma es cantidad, vacío, no cualidad, pero sin embargo es la cantidad, la línea de la materialización; sin esa materialidad el mundo se disuelve. En contacto con la filosofía marxista ésta hará evolucionar el pensamiento de Vallejo en torno a la cifra hasta salvar por el número —símbolo de la materialización de «todos los hombres de la tierra»— al hombre, en el poema «Masa».

La preferencia por estos símbolos no anulan a otros que inician un protagonismo en el marco de lo cotidiano y que tienen su más alta manifestación en la poética de las cosas. Resultado de un mundo que el hombre contempla en su autonomía y movilidad, pero al que ya no está seguro de dominar como en el pasado. En la vanguardia «los detalles adquieren una intensidad dramática que antes permanecía en el silencio, en el ruido del espacio»³⁶. En definitiva, privilegiar el mundo del objeto, o privilegiar la materialidad de lo que nos circunda como único ámbito de existencia.

PERSPECTIVA

Tal vez el cambio de sentido espacial que se produce en las Vanguardias tenga su fundamento en la aparición del cine, pues como

³⁶ Antonio Ansón, op. cit., p. 43.

indicaba Valery, tenía la suficiente capacidad como para cambiar decisivamente la idea sobre el arte.

En los cuentos de Vallejo surge una singular y minuciosa descripción de las escenas que tiende a la focalización en los cuentos de «Cuneiformes». La «tranquila tejedora», la araña inicia un verdadero «travelling» en el relato: «estira alguna de sus extremidades con dormida perezosa lentitud y, luego, rompe a caminar a intermitentes pasos hacia abajo, hasta detenerse al nivel de la barba del individuo, de modo tal, que, mientras éste mastica, parece que se traga a la bestezuela» (pág. 11). Si en esta secuencia vemos el detenido cuidado de Vallejo en la precisión de la imagen espacial, esta calidad va a ser una constante en todos los cuentos, una tendencia real a la dramatización, como también podemos observar en su preferencia por el diálogo directo entre los interlocutores. De este modo se produce una sensación de cámara perceptible a su vez en la focalización y en el efecto de *zoom* perceptible singularmente en *Fabla salvaje*.

A su vez la inversión del mundo que quiere ofrecer el autor viene favorecida por el concepto de paradoja. Higgins³⁷ afirmaba esa visión del mundo al revés como señal del concepto de desequilibrio. Así a Balta no le mira alguien desde el espejo, como sería lógico pensar, sino acechando por detrás de su propia figura. El caminar de Balta es un caminar hacia atrás en el camino de la comunicación con Adelaida, hasta el punto de quebrar su estructura en el grito –improperio– y después en el silencio. La aparición de un espacio desconocido a nuestras espaldas es una de las más singulares perspectivas de Vallejo, pero ese mismo espacio es el que lleva a Balta a su destrucción. Las sombras y el vacío, lo inexpresado o el dolor crean una inversión de la perspectiva hasta llegar a producir una imposibilidad espacial, como podemos observar en los *Poemas en prosa* «la mujer de mi padre está enamorada de mí, viniendo y avanzando de espaldas a mi nacimiento y de pecho a mi muerte» (El buen sentido). El sistema paradójico se relaciona a su vez con el escrito dialéctico, esa dualidad y enfrentamiento de contrarios. Paradoja que continúa presente en *Poemas humanos* y bajo la que se estructura la tragedia del hombre, pero que desaparece en *España aparta de mí este cáliz*, puesto que la guerra, la revolución se propone como solución a la dialéctica. La guerra terminará siendo la reasunción de contrarios que se plantea en el poema «Masa», a través del amor. Único elemento por el que Vallejo reconcilia su vieja religión con el marxismo. Nueva versión del milagro de Lázaro «es también una nueva versión del poder solidario del verbo; su subversión como una hermosa violencia del sentido. La palabra se plantea

³⁷ Higgins. *Visión del hombre y de la vida en las últimas obras poéticas de César Vallejo*. México, Siglo XXI, 1975.

como una reescritura del mundo» desde la contradicción y son así el otro pensamiento, la inversión del habla (...). La tragedia (el apocalipsis humanista) y la utopía (un pensamiento poético radical) se funden, así, en un texto de la impugnación»³⁸.

CONCLUSIÓN

A lo largo de la narrativa de Vallejo podemos apreciar la incapacidad del autor para poseer el mundo, asumirlo a través de la palabra. Si el ser del mundo se constituye por medio de un proceso de nominación, como indicaba Julio Ortega, la narrativa de Vallejo inscrita en la paradoja, la parodia, la imagen ambivalente o los símbolos duales, cae en el vacío, pero también en la creación de un nuevo ser del mundo, al modo expresionista. En este sentido Vallejo responde al nuevo paradigma que plantea la variada estructura cultural de las Vanguardias. La ruptura con la memoria, con el espacio-tiempo tradicional, la creación de nuevos modelos de comunicación –bien a través de la imagen, del grito o del silencio– harán surgir el extraordinario lenguaje de Vallejo.

El poeta peruano seguirá las propuestas que adoptaron las Vanguardias: la negación de las normas estéticas precedentes y la propuesta de un nuevo modelo de comunicación, un arte que manifieste la realidad de la existencia y que convierta en realidad los sueños (Cfr. Peter Bürger).

En Perú Vallejo mantiene unos planteamientos de ruptura coincidentes con la Vanguardia y singularmente con el dadaísmo. Su encuentro con la filosofía marxista en París, a la que se veía abocado desde los planteamientos del APRA, pero también desde la necesidad «de materializar el lenguaje», origina más un cambio de planteamientos que un verdadero cambio de estilo, como ocurrió con *Trilce*. Siebenmann justificaba esta situación de Vallejo en razón de las diferencias entre el viejo y el nuevo continente: «la disyuntiva entre vanguardia política y vanguardia literaria, tal como se puede apreciar en casi todos los movimientos vanguardistas europeos a lo largo de las décadas, no corresponde a las relaciones entre sociedad y cultura en Hispanoamérica. Prueba de ello es precisamente el ejemplo de Vallejo, quien empezó a darse cuenta más tarde, estando ya en París. Fue en Europa donde se percató de que era posible que discreparan la vanguardia artística y la puramente literaria»³⁹.

³⁸ Julio Ortega: «Vallejo: la poética de la subversión». *Crítica de la identidad. La pregunta del Perú en su literatura*. México. F.C.E. 1988, pp. 101 y 103.

³⁹ Siebenmann: «César Vallejo y las Vanguardias». *Hispania*, n.º 72, march, 1989, pág. 35. Del mismo modo señalaba Jean Franco la peculiaridad del marxismo vallejiano, frente, por ejemplo, al de Neruda: «His communism was however articulated with a long-

Sólo en París aparece la necesidad de «un proyecto totalizador de la experiencia estética» («Poesía Nueva» *Favorables, París, Poemas*) y, como indica Rodríguez Lafuente, en *Contra el secreto profesional*, se puede percibir un doble rechazo «a una lectura unidireccional de la tradición literaria y a los dictados exigidos desde el presente» (...) su propuesta «es sin duda, un decidido ajuste de cuentas generacional, en el vaivén continuo de Vallejo entre la realidad y el deseo»⁴⁰.

Vallejo hace evolucionar su escritura desde los planteamientos de la Vanguardia que le resultan meros juegos de estilo ante la importancia de un compromiso social. Actitud que no elimina su pertenencia a la época que hubo de vivir, ni menos aún, invalida el enorme contingente expresivo de su escritura, que es en definitiva donde radica la fuerza de su palabra lírica.

Tras la máscara de la ficción subyace el pensamiento de Vallejo que evoluciona hasta formularse y cobrar cuerpo en el ensayo. La imagen que surge del enfrentamiento con la lógica le conduce a la paradoja. Pero, por otro lado, la paradoja lleva en sí una dialéctica que el mismo Vallejo parece afirmar: «Existen preguntas sin respuestas, que son el espíritu de la ciencia y el sentido común hecho inquietud. Existen respuestas sin preguntas que son el espíritu del arte y la conciencia dialéctica de las cosas»⁴¹. Como recordaba José Miguel Oviedo, al analizar *Contra el secreto profesional*, los dos Vallejos, el de la vanguardia y el de la revolución conviven: «instaura un nuevo modelo de pensar que reacomoda toda la realidad dentro de un orden que no teme al razonamiento paradójico»⁴².

ROCÍO OVIEDO PÉREZ DE TUDELA
Universidad Complutense

standing preoccupation with the illusive nature of the subject. In *Trilce* the «I» enacts the drama of a subjectivity struggling for humanity although it is merely an instrument in an impersonal process». «Vallejo and the crisis of the thirties», *Hispania*. n.º 72, march, 1989.

⁴⁰ Rodríguez Lafuente: «La vanguardia literaria: el escritor como vulgar espantapájaros». En *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.ºs 454-455, abril-mayo, 1988, p. 940.

⁴¹ César Vallejo. *Contra el secreto profesional. El arte y la Revolución*. Lima. Mosca Azul eds., 1973, p. 18.

⁴² J. M. Oviedo: «Vallejo entre la Vanguardia y la revolución». En Julio Ortega ed.: *César Vallejo*. Madrid, Taurus. El escritor y la crítica, 1974, p. 409.