

transculturación de las técnicas que se produce en el siglo XX hispanoamericano.²⁶ Esta convivencia nos puede dar las claves de por qué, por ejemplo, Vallejo elude el costumbrismo urbano y el cosmopolitismo para acercarse a la temática rural en la producción narrativa de los primeros años o a la narrativa social en *El tungsteno*.

II. *Escalas melografiadas*: la vanguardia expresiva

Parafraseando a Benn podríamos afirmar que hasta Vallejo²⁷ tuvo el idioma español una tonalidad, una dirección y un sentimiento uniformes; con él se extinguieron, la rebelión había empezado. Y la asociación no es caprichosa, *Escalas melografiadas* y *Trilce* afirman una vertiente expresiva del vanguardismo hispanoamericano, que produce, en el seno de las literaturas hispánicas, el mismo desasosiego que los poetas expresionistas de la pre-guerra produjeron en las letras europeas.

Coligado a los expresionismos Vallejo impone una visión objetivante del Yo, que se traduce en su distorsión sistemática de la sintaxis, en su imaginería léxica, en su irracionalismo expresivo, para sintonizar con ese sentimiento de la modernidad que anotaba Paul Klee: «La modernidad es un aligeramiento de la individualidad. En este terreno nuevo, hasta las repeticiones pueden expresar una nueva especie de originalidad y convertirse en formas inéditas del yo».

Dividida en dos secciones —«Cuneiformes» y «Coro de vientos»—, *Escalas melografiadas* sintetiza ya en su título la ambivalencia sobre la que se estructuran sus relatos: reconocimiento y negación de la materialidad del cuerpo; reconocimiento y negación de la materialidad de la escritura. Como las escalas musicales posee una gradación de tonos, y como la reproducción melográfica, mecánica, intenta captar, sobre un papel, todos los matices de un instrumento.

Cómo expresar las tonalidades, las atmósferas, de una visión internalizada, no necesariamente una experiencia o una vivencia, a través de un conjunto de signos materiales —la lengua— y de una mecánica —la escritura— son los impulsos constructivos de la prosa vallejana en estos textos.

«Cuneiformes»:²⁸ escritura, mezcla de ideograma y fonograma. Intento de lograr una síntesis expresiva entre lo ideal y lo material del lenguaje. Por ello más que relatos —en el sentido orgánico de historia contada y desarrollada— esta primera parte de *Escalas...* está compuesta por una sucesión de cuadros, estáticos, en los que se construye una atmósfera. Escenas apuntadas y articuladas en un vaivén entre la anécdota y la visión del yo que se objetiva en la exterioridad.

Un yo tabicado por el espacio cúbico de una celda —«Muro noroeste», «Muro antártico», «Muro este», «Muro dobleancho», «Alféizar», «Muro occidental»—; pero no un espacio coagulado en una forma unívoca, sino un espacio viviente, antropomórfico, que asume las expansiones y contracciones del yo.

²⁶ Vid. Angel Rama, *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI, 1982.

²⁷ *Hay un hermano peninsular que provoca la misma conmoción que Vallejo: don Ramón María del Valle-Inclán*.

²⁸ Según Coyné el conjunto de «Cuneiformes» fue elaborado en el período de reclusión en Trujillo en 1920, op. cit., pp. 112 a 129.

Penumbra.

El único compañero de celda que me queda ya ahora, se sienta a yantar, ante el hueco de la ventana lateral de nuestro calabozo, donde, lo mismo que en la ventanilla enrejada que hay en la mitad superior de la puerta de entrada, se refugia y florece la angustia anaranjada de la tarde.²⁹

Esta atmósfera, en la que un hombre come silencioso mientras otro —el yo narrador— observa, desde una mixtura de ensimismamiento y extrañeza objetivadora, cómo «una araña casi aérea, como trabajada con humazo», desciende hasta formar una sola figura con el perfil del otro, «de modo tal, que mientras éste mastica, parece que se traga a la bestezuela», se rompe con una especie de alarido: «La justicia! Vuelve esta idea a mi mente» que se trueca en un alegato sediento: «La justicia no es función humana. No puede serlo. La justicia opera tácitamente, más adentro de todos los adentros, de los tribunales y de las prisiones. La justicia, oídlo bien, hombres de todas las latitudes! ejerce en subterránea armonía, al otro lado de los sentidos, de los columpios cerebrales y de los mercados». Este es el clima de «Muro noroeste».

Un yo oscilante entre el sueño y la vigilia, entre la realidad y el recuerdo infantil, entre el deseo y la impotencia, entre la pureza y el pecado. Tal es «Muro antártico», en el que se consignan divagaciones eróticas y remembranzas infantiles incestuosas —«¿Por qué con mi hermana?» [...] «Oh carne de mis carnes y hueso de mis huesos. ¿Te acuerdas de aquellos deseos en botón, de aquellas ansias vendadas de nuestros ocho años?»—, junto a la cruda intervención del exterior: «Dos... Tres... Cuaaaaatroooooo!... Sólo las irritadas voces de los centinelas llegan hasta la tumbal oscuridad del calabozo. Poco después, el reloj de la catedral da las dos de la madrugada».

Un yo que siente su materia escindida entre lo carnal y lo inasible: «[...] acuérdate que allí nuestras carnes atrajéronse, restregándose duramente y a ciegas; y acuérdate también que ambos seguimos después siendo buenos y puros con pureza intangible de animales...»

O un yo que consigna, en «Muro este», ensanchando el léxico, el estallido de la angustia, como si se tratara del estampido de un proyectil múltiple que se dispersa en sonidos interiores, que difuminan los límites del cuerpo en el espacio: «[...] El rebufo me quema. De pronto la sed ensahara mi garganta y me devora las entrañas... Más he aquí que tres sonidos solos, bombardean a plena soberanía, los dos puertos con muelles de tres huesosillos que están siempre en un pelo ay! de naufragar. Percibo esos sonidos trágicos y treses, bien distintamente, casi uno por uno [...]»

O que rememora, desde la cotidianeidad de la celda, la cotidianeidad cálida de la infancia perdida —«Alféizar»—. O que, en un alarde de absoluta síntesis narrativa, convoca una imagen en una sola frase (de una sola frase se compone «Muro occidental»); unidad a punto de estallar en mil fragmentarias sensaciones, pero que queda suspendida en la página, retenida por el blanco y el silencio:

Aquella barba al nivel de la tercera moldura de plomo.

Leídas como un corpus unitario las escenas de «Cuneiformes» están ligadas por un solo hilo conductor y animador: ese yo que por ellas deambula. Pero observemos que

²⁹ Las citas pertenecen a la edición de *Obras Completas de César Vallejo*, tomo 2, Barcelona, Laia, 1976.

distanciándose del subjetivismo romántico que proyecta al yo sobre la exterioridad, el subjetivismo vallejiano trabaja sobre un yo permeable, cuyos humores y sensaciones se externalizan y buscan confundirse con el exterior. La realidad aparece así coligada al cuerpo, en una relación que para la poesía ha sido destacada por los críticos, tanto en *Trilce* como en *Poemas humanos*.

En relación a este aspecto de la corporeidad en Vallejo apunta Gonzalo Sobejano:³⁰ «Comentadores como Larrea, Coyné, Yurkievich, Abril y Meo Zilio, han notado y tratado de explicar la “corporeidad” en la poesía de Vallejo, pero no creo que en la medida suficiente, y sobre todo la han relacionado con la sensibilidad cristiana del poeta más que con la veta materialista de su pensamiento». Para puntualizar la importancia que en *Poemas humanos* adquiere el concepto de corporalidad material y la probable ascendencia de la lectura del Feuerbach de *La esencia del cristianismo* en los *Poemas en prosa*.

Pero, como él mismo señala, no es solamente el Vallejo posterior que se acerca en París a la teoría marxista, ni el militante comunista, el que tiene esa aguda percepción de lo corpóreo. Ya en *Los heraldos negros* aparece la imagen somática como «cauce de proyección del instinto, o en otras palabras, la expansión del sentimiento desde el nivel biológico, circunstancia que bastará ilustrar con la presencia de las “ganas”». Para *Trilce* apunta algunas notas «que preludian el obsesivo somatismo ulterior»: «la evocación de la materia en inmediato deleite apenas intervenido por la conciencia [...], el dolor moral presentado físicamente».

En efecto, este somatismo atraviesa toda la escritura vallejiana. Así en «Muro noroeste» la actividad más directamente ligada con el cuerpo, el «yantar», se pone en contacto con la animalidad —como apuntábamos más arriba— pero para trascenderse en un cuadro moral sobre el equilibrio cósmico, en el que la justicia sobrepasa lo humano.

Pero es en «Muro antártico» donde adquieren los matices más espectaculares: «El deseo nos imanta. Ella, a mi lado, en la alcoba, carga el circuito de mil en mil voltios por segundo. Hay una gota imponderable que corre y se encrespa y arde en todos mis vasos, pugnando por salir; que no está en ninguna parte y vibra, canta, llora y muge en mis cinco sentidos y en mi corazón [...]».

A partir de esa corporeidad es desde donde se subvierte el yo romántico —cautivo en su interioridad o que tiñe de subjetividad lo exterior cuando se expande—. Hay un movimiento distanciador en las escenas de «Cuneiformes», como ejemplo: «Muro antártico». Un movimiento que parte de las sensaciones corpóreas más inmediatas, traducidas en imágenes materiales —el imán del contacto, los «mil y mil voltios» del deseo, la gota que pugna por salir— que salta hacia el exterior y lo corporiza: «¿Es mi respiración? Un aliento cartilaginoso de invisible moribundo parece mezclarse a mi aliento, descolgándose acaso de un sistema pulmonar de Soles y trasegándose luego sudoroso en las primeras porosidades de la tierra...», y busca un ascenso imprecativo y absoluto: «Oh mujer! Deja que nos amemos a toda totalidad. Deja que nos abracemos en todos los crisoles. Deja que nos lavemos en todas las tempestades. Deja que nos unamos en

³⁰ Gonzalo Sobejano, «Poesía del cuerpo en Poemas humanos», en Julio Ortega (ed.), César Vallejo, Madrid, Taurus, 1981, pp. 336 y ss.