

alma y cuerpo. Deja que nos amemos absolutamente, a toda muerte»; para retirarse hacia la evocación nostálgica de la infancia, donde el cuerpo, en su animal pureza, se dejaba ir espontáneamente. La escena, no obstante, se remata con un final irónico: «Y me suelto a llorar hasta el alba. — Buenos días, señor alcaide...»

La brusca irrupción final de lo cotidiano más rasante, que se introduce por medio de un diálogo elíptico —«Muro antártico», «Muro este»—, o de una conclusión sentenciosa —«Muro noroeste», «Muro dobleancho»— provoca un rudo distanciamiento de la atmósfera, en una especie de «travelling» hacia atrás, abrupto y globalizante, donde el yo queda enmarcado, acotado, disminuido, por su entorno.

Es en la transmisión de la materialidad del cuerpo —que se animaliza y se reconoce en sus funciones esenciales (hambre, sexo, contacto), que se afirma para ser negado (la culpa, el desprecio, la sed de absolutos)— en donde la prosa vallejiana de «Cuneiformes» explota, haciendo explotar la materialidad del lenguaje: a través de novedades léxicas —«la sed *ensahara* mi garganta»—, en onomatopeyas, en rupturas asociativas dispares, en juegos fonéticos e, incluso, con la disposición tipográfica y el blanco:

Y el proyectil que en la sangre de mi corazón
destrozado

cantaba
y hacía palmas

en vano ha forcejeado por darme la muerte.

(«Muro este»)

Los seis relatos de la segunda sección, «Coro de vientos», tienen una más marcada arquitectura narrativa y mantienen una cierta unidad perspéctica, ya que se narran desde una primera persona, en dos modalidades: el testigo y el actor. Poseen, también, una cierta unidad temática, ya que por encima de la disparidad de las anécdotas, todos ellos trabajan alrededor del mismo núcleo: la escisión del «yo». Ya sea con motivos fantásticos: el encuentro con la madre muerta —«Más allá de la vida y de la muerte»—, el hombre que ama a una mujer y resultan ser dos —«Mirtho»—; ya sea en la recreación de personalidades enfermizas: la paranoia del pobre preso de «Liberación» que teme morir envenenado o el platónico enamorado de «El Unigénito» que cae fulminado la única vez que besa a su amada, o la obsesión zoomórfica de los personajes de «Los Caynas», o la enajenación en el juego del chino de «Cera» que apuesta su vida en una parada de dados, los relatos de esta segunda parte de *Escalas...* se concentran en registrar la amplitud vivencial que produce la explosión del «yo».

Nos concentraremos en el comentario de uno de ellos, para poder hacer más moroso relevo de sus características: «Los caynas».

En una de las críticas que Salvador Dalí hacía al *Romancero gitano* de García Lorca —crítica que, por otra parte, compartía Luis Buñuel— leemos: «[...] Tú te mueves dentro de las nociones aceptadas y antipoéticas, hablas de un jinete y esto supone que va arriba de un caballo y que el caballo galopa, esto es mucho decir, porque en realidad *sería conveniente averiguar si realmente es el jinete el que va arriba* [...] Hay que dejar las cositas libres de las ideas convencionales a que la inteligencia las ha querido someter. Entonces estas cositas monas ellas solas obran de acuerdo con su real y consustancial

manera de ser [...] ¿Feo? ¿Bonito?, palabras que han dejado de tener todo sentido. Horror, esto es otra cosa, eso es lo que nos proporciona lejos de todo *estilo* el conocimiento poético de la *realidad* [...].³¹

Ignoramos si Dalí y Buñuel conocían, por 1928, el relato de Vallejo «Los caynas», mas si la lectura no es del todo probable, la coincidencia impacta:

—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. Yo no puedo contemplarlo así, sin sentirme alterado y sin dejar de huir de su presencia, despavorido y como acuchillada la garganta. Es brutal! Parece entonces una gigantesca mosca asida a una de esas vigas desnudas que sostienen los techos humildes de los pueblos. Eso es maravilloso! Eso es sublime!

Irracional!

El que así «habla y se arrebatada [...] Trepida; guillotina sílabas, suelda y enciende adjetivos; hace de jinete, depona algunas fintas; conifica en álgidas interjecciones las más anchas sugerencias de su voz» es Luis Urquizo, uno de los protagonistas locos de «Los Caynas».

La voz del loco —que arriba citamos— sirve de introducción al relato; pero inmediatamente se produce un distanciamiento del narrador que, en primera persona, cuenta la historia de Luis Urquizo y su familia; una familia «víctima de una obsesión común, de una misma idea zoológica, grotesca, lastimosa, de un ridículo fenomenal; se creían monos, y como tales vivían.» Y descubrimos lentamente la línea central del relato: el narrador que esto cuenta, en viaje de regreso hacia su pueblo, Cayna, descubre que su propia familia, que todo el pueblo padece la misma obsesión, hasta su propio padre; «Todos habían sido mordidos en la misma curva cerebral». Es más: en ese pueblo de hombres animalizados, el que es tomado por loco es el narrador: «Pobre! Se cree hombre. Está loco...»

En un cortante salto enunciativo, el relato se distancia de este narrador en primera persona, y pasa a un anónimo plural que la consigna: «—Y aquí me tienen ustedes, loco— agregó tristemente el hombre que nos había hecho tan extraña narración».

Leído desde su final «Los Caynas» produce un triple extrañamiento: alguien distante («nos») cuenta cómo un loco se volvió loco al comprobar la locura de los otros; y en el relevo de narradores se produce el distanciamiento del receptor, que asiste a la conversión del relato en un juego de cajas chinas.

Sin embargo, el desarrollo del monólogo del hombre que cuenta su encuentro con Urquizo, con su familia y, finalmente, el viaje al pueblo de alienados, tiene una estructura tradicional: una progresiva revelación del horror. Ese monólogo, que implica al lector, que lo obliga a seguir el discurrir de la primera persona y a compartir la locura de su descubrimiento, está construido con magistral coherencia.

De la sustancia del horror —como solicitaba Dalí a Lorca— toma Vallejo la temática de su relato; pero tal sustancia no es la locura, sino lo siniestro: es decir el reconoci-

³¹ Antonina Rodrigo, Lorca-Dalí. Una amistad traicionada, Barcelona, Planeta, 1979, p. 211.

miento de aquello que «debiendo permanecer secreto, oculto, se ha manifestado» o, mejor, de «aquella suerte de espanto que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás». ³²

El viaje del narrador hacia su origen se construye en un doble recorrido: hacia el espacio de la infancia, su pueblo natal, donde encuentra a su familia, convertida en una horda primitiva: «Mi padre, tal como lo había visto aquella tarde, apareció en el umbral de la puerta, seguido de algunos seres siniestros que chillaban grotescamente. Apagaron de un revuelo la luz que yo portaba, ululando con fatídico misterio: Luz! Luz!... Una estrella!» A la que impreca para que recupere su humanidad, su orden, su lenguaje —«Deja ese gruñido de las selvas»— para ser desconocido por ella. Y como viaje hacia el origen de la especie: hacia ese animal que, en *Poemas humanos*, Vallejo llamará «jovencito de Darwin, alguacil que me atisbas, atrocísimo microbio».

La energía desbridada del animal, la potencia de lo natural desbordado, unida a la potente voluntad humana, herencia del Rimbaud que afirmaba: «J'ai fait le bond sourd de la bête féroce», de Lautrémont; de Whitman o Martí; se liga a esa vertiente materialista de la sensibilidad vallejana que apuntábamos. Sin embargo, Vallejo provoca un efecto diferente al de la tendencia animalista de los autores citados: no es la ferocidad de Rimbaud, ni el vitalismo whitmaniano, ni el fruitivo desgarró de Martí, lo que el peruano destaca en la animalidad, sino lo humano del animal.

Una mezcla de reconocimiento pavoroso y tierno, en extraña confluencia con la cosmovisión de *La metamorfosis* o del *Informe para una Academia*. Creemos que lo que distancia a Vallejo de los poetas citados es un desdén antirromántico por lo que Kafka llamaba el «sulfuro del sentimiento».

En «Los Caynas», el efecto siniestro, la inquietante extrañeza, se produce —como en los textos kafkianos— por la naturalización de lo extraño; cuando, a causa de la ruptura del punto de vista, descubrimos que el narrador está, efectivamente, en un manicomio. Esto es: cuando descubrimos que el lenguaje de la locura posee la misma coherencia que el de la razón: «—Y aquí me tienen ustedes, loco.»

Con una escritura que hace de la narración un campo experiencial a través de una dislocación permanente de lo «natural», «racional», de la lengua para buscar una lógica asociativa distinta, las escenas y relatos de *Escalas melografiadas* constituyen un paradigma de avanzada en la narrativa hispanoamericana. Cumplen ese requisito que Vallejo pretendía para la poesía verdaderamente nueva, y que sistematizaría en escritos posteriores: «No quiero referir, describir, girar ni permanecer. Quiero coger a las aves por el segundo grado de sus temperaturas y a los hombres por la lengua dobleancho de sus nombres». ³³

Sonia Mattalía

³² Sigmund Freud, «Lo siniestro», Obras Completas, tomo III, Barcelona, Biblioteca Nueva, 1973, pp. 2484 y siguientes.

³³ César Vallejo, «Se prohíbe hablar al piloto», Favorables París Poema, n.º 2, octubre 1926, pp. 13-15.

