

La prosa de César Vallejo

Sabido es que la obra de un escritor es una sola y que de principio a fin suelen verse en ella líneas uniformes y recurrentes, ya sea en temas o estilos, en medio de la maraña de su vida, de sus deseos y logros, de sus intenciones visibles y del río oscuro de sus fuerzas inconscientes.

Se acepta asimismo que, si bien la obra es una sola, hay preferencias (sobre todo formales, de géneros) que perfilan a un escritor, por ejemplo, mayormente como poeta, dejando el resto de su producción en un segundo plano complementario, adicional e ilustrativo. Así puede pasar con T. S. Eliot, cuya obra poética, primordial en él, engloba inclusive el género teatral, dejando atrás su condición de crítico y ensayista. Al revés, en D. H. Lawrence, lo primordial es el género narrativo y *el resto* son sus libros de poesía, sus ensayos, crónicas y cartas.

Quizá lo mejor sería ver la obra literaria como una nave cuya proa indica una dirección principal, que arrastra consigo y dirige el resto del barco en un viaje fascinante a través de la vida y la época del escritor. Tratándose de César Vallejo, su poesía ciertamente va por delante, rompiendo como una proa las dificultades y escollos literarios tradicionales, contra los cuales luchó siempre, pero con ella avanzan también, en la misma dirección y con la misma fuerza, las piezas teatrales, los cuentos y novelas, las crónicas y ensayos, en resumen, su *obra en prosa*.

La singular y admirable poesía de Vallejo es, en cuanto a volumen e intencionalidad, sólo una pequeña parte de una obra cuya dirección principal se encamina a transformar a fondo el género poético y la sensibilidad del lector de entreguerras. Vallejo deseaba sin duda revolucionar el poema en lengua española, pero también abrirle al lector los ojos ante una realidad móvil, cambiante, que ya giraba en torno del arte de las vanguardias y de las consecuencias de la revolución de octubre de 1917. Por ello, tanto en poesía como en prosa, su interés será el mismo, expresar su poderosa y compleja intimidad como un artista que vive a plenitud una época histórica dada. Y en esa tarea, en poesía y en prosa, veremos que evoluciona desde lo que Américo Ferrari llama «formas de expresión torturadas y descoyuntadas», hasta otros textos donde es clara «una voluntad de simplicidad y de economía que excluye todo lo que pueda disfrazar o distorsionar la expresión directa de la emoción».¹

Desde 1923 hasta su muerte en 1938, Vallejo sólo publicó cinco poemas, ya que había fracasado su intento, entre 1935 y 1936, de asegurar la aparición en España de un tomo de poesías que posiblemente hubiera reunido toda su producción posterior

¹ Américo Ferrari, *Introducción a César Vallejo*, Obra poética completa (Madrid: Alianza Editorial, 1986), p. 35.

a *Trilce*. En cambio, en prosa, luego de *Escalas melografiadas* y *Fabla salvaje*, ambos libros de 1923, aparecieron en Lima, en la revista *Amauta*, el cuento «Sabiduría» (1927), y en Madrid la novela *El Tungsteno* (1931) y el ensayo *Rusia en 1931*, impreso el mismo año. Además, desde 1923 también, Vallejo envió numerosas crónicas a revistas y periódicos peruanos, que, primero editadas fragmentariamente y luego ordenadas por Jorge Puccinelli en 1987, con el título de *César Vallejo desde Europa*, revelan valiosa e ilustrativamente sus lecturas, gustos e ideas artísticas y políticas. Y en cuanto a otras publicaciones en prosa, luego de su muerte, ahí están el cuento «Paco Yunque» (escrito inmediatamente después de *El tungsteno*, según Georgette de Vallejo, pero publicado en Lima, en 1951); la novela *Hacia el reino de los Sciris* (1944), y cuatro cuentos que se publicaron por vez primera en 1967 y que integran el volumen *Novelas y cuentos completos*, aparecido en Lima el mismo año.²

Como se ve, la producción de textos en prosa, con *intencionalidad artística*, ha sido constante en Vallejo. Por necesidad de apegarme sólo a ese tema, no me referiré aquí a su obra teatral —género distinto— y tampoco a sus crónicas y ensayos, donde lo más importante es el tema y no las formas artísticas del lenguaje, ni, digamos, la sensualidad verbal. En resumen, pues, tocaré solamente sus estampas, cuentos, novelas y poemas en prosa, de un modo breve y fugaz, propio de una introducción al estudio de la prosa artística vallejana, asunto que en verdad precisa de muchos voluntarios.

El primer libro, las *Escalas melografiadas* (Lima, 1923), se halla simétricamente formado por seis estampas poéticas en prosa (reunidas con el subtítulo común de «Cuneiformes») y por seis cuentos (bajo el epígrafe de «Coro de vientos»), en un temprano ejemplo de que el autor sabía muy bien cuáles eran la estructura y los límites de cada género. El primer grupo está recorrido por la trágica experiencia de Vallejo en la cárcel y el segundo por la intención deliberada de escribir cuentos con prosa lírica y barroca, así el resultado sea claramente un injerto. Las estampas de «Cuneiformes» se ofrecen en un lenguaje que, habiendo renunciado a la «expresión directa de la emoción», revela fácilmente el deseo del autor de mostrarse cultista, artificioso, aun devoto de arcaísmos, pero también de algunas pocas formas del lenguaje peruano-serrano, y todo en una atmósfera barroca y muchas veces de excesivo adorno. Ese impulso intelectual y trabajoso oscurece, enreda y deforma el estilo todavía sencillo y sin matices del escritor en agraz. Porque Vallejo será un consumado poeta en *Trilce*, pero en prosa se le ve todavía haciéndose; hay conceptos y temas que él deja en el misterio, no porque vivan necesariamente en él, sino porque el escritor prefiere juzgarlos misteriosos, vistos *desde* la poesía y con una intención poética y no narrativa, como cuando trata, por ejemplo, los temas del criminal y de la justicia:

El hombre que ignora a qué temperatura, con qué suficiencia acaba un algo y empieza otro algo; que ignora desde qué matiz el blanco ya es blanco y hasta dónde; que no sabe ni sabrá jamás qué hora empezamos a vivir, qué hora empezamos a morir, cuándo lloramos, cuándo reímos, dónde el sonido limita con la forma en los labios que dicen: *yo...* no alcanzará, no puede alcanzar a saber hasta qué grado de verdad un hecho calificado de criminal *es* criminal. El hombre que ignora a qué hora el 1 acaba de ser 1 y empieza a ser 2, que hasta dentro de la exactitud

² César Vallejo, *Novelas y cuentos completos* (Lima: Francisco Moncloa Editores, 1967). Citaré siempre los textos de esta edición.

matemática carece de la inconquistable plenitud de la sabiduría ¿cómo podrá nunca alcanzar a fijar el sustantivo momento delincuente de un hecho, a través de una urdimbre de motivos de destino, dentro del gran engranaje de fuerzas que mueven a seres y cosas enfrente de cosas y seres?

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 ¡oídllo bien, hombres de todas latitudes! se ejerce en subterránea armonía, al otro lado de los sentidos, de los columpios cerebrales y de los mercados. ¡Aguzad mejor el corazón! La justicia pasa por debajo de toda superficie y detrás de todas las espaldas. Prestad más sutiles oídos a su fatal redoble, y percibiréis un platillo vigoroso y único que, a poderío de amor, se plasma en dos; su platillo vago e incierto, como es incierto y vago el paso del delito mismo o de lo que se llama delito por los hombres.³

Sin embargo, esta prosa barroca y envuelta en sí misma es muy capaz de alcanzar efectos dramáticos, cuando a un tema oscuro y aun vedado (el incesto, en «Muro antártico») corresponde, mejor que en el caso anterior, un lenguaje lírico, propio de un amor imposible; entonces el autor nos impresiona más que cuando arañaba el árido concepto de la justicia:

¿Por qué con mi hermana? ¿Por qué con ella, que a esta hora estará seguramente durmiendo en apacible e inocente sosiego? ¿Por qué, pues, precisamente con ella?

Me revuelvo en el lecho. Rebullen en la sombra perspectivas extrañas, borrosos fantasmas; oigo que empieza a llover.

¿Por qué con mi hermana? Creo que tengo fiebre. Sufro.

Ahora oigo mi propia respiración que choca, sube y baja rasguñando la almohada. ¿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 aquel anciano (preso)⁴ que de súbito deja de clamar? ¿Qué va a hacer? ¡Ah! Diríjese hacia un franciscano joven que se yergue, hinchadas las rodillas imperiales en el fondo de un crepúsculo, como a los pies de ruinoso altar mayor; va a él, y arranca con airado ademán el manto de amplio corte cardenalicio que vestía el sacerdote... Vuelvo la cara. ¡Ah, inmenso palpitante cono de sombra, en cuyo lejano vértice nebuloso resplandece, último lindero, una mujer desnuda en carne viva...!

¡Oh, mujer! Deja que nos amemos a toda totalidad. Deja que nos abracemos en todos los crisoles. Deja que nos lavemos en todas las tempestades. Deja que nos unamos en alma y cuerpo. Deja que nos amemos absolutamente, a toda muerte.

¡Oh carne de mis carnes y hueso de mis huesos! ¿Te acuerdas de aquellos deseos en botón, de aquellas ansias vendadas de nuestros ocho años? Acuérdate de aquella mañana vernal, de sol y salvaje de sierra, cuando, habiendo jugado tanto la noche anterior, y quedándonos dormidos los dos en un mismo lecho, despertamos abrazados, y, luego de advertirnos a solas, nos dimos un beso desnudo en todo el cogollo de nuestros labios vírgenes; acuérdate que allí nuestras carnes atrajéronse, restregándose duramente y a ciegas; y acuérdate también que ambos seguimos después siendo buenos y puros con pureza intangible de animales... Uno mismo el cabo de nuestra partida; uno mismo el ecuador albino de nuestra travesía, tú adelante, yo más tarde. Ambos nos hemos querido ¿no recuerdas? cuando aún el minuto no se había hecho vida para nosotros; ambos luego en el mundo hemos venido a reconocernos como dos amantes después de oscura ausencia.

¡Oh Soberana! Lava tus pupilas verdaderas del polvo de los recodos del camino que las cubre y, cegándolas, tergiversa tus sesgos sustanciales. ¡Y sube arriba, más arriba, todavía! ¡Sé toda

³ Cuneiformes, «Muro noroeste», Novelas y cuentos completos, pp. 12-13.

⁴ La palabra (preso), entre paréntesis, está añadida por mí.

la mujer, toda la cuerda! ¡Oh carne de mi carne y hueso de mis huesos...! ¡Oh hermana mía, esposa mía, madre mía...!

Y me suelto a llorar hasta el alba.

— Buenos días, señor alcaide... »

Este último texto (incompleto como ha sido citado) forma parte de lo que es, en verdad, un poema en prosa, por su tensión interna y por la fuerte y gradual emoción del narrador, y eso es justamente lo que Vallejo ha escrito aquí, no un cuento, sino anécdotas que se enlazan por el tema y rematan en una exclamación, interrumpida por la realidad, representada por la presencia del alcaide de la cárcel. Roberto Paoli ha señalado ya los lazos de esta estampa con los poemas XI, LI y LII de *Trilce*, si bien en éstos no aparece nítida como acá la figura de la hermana-amante.⁶

«Muro este» puede igualarse muy bien con los poemas más crípticos de *Trilce*. Pintándonos lo que parece ser una pesadilla —el fusilamiento del narrador—, se describe de modo surrealista el mecanismo del ruido de los disparos («esos sonidos trágicos y treses») y el de la propia audición, a través de los huesecillos del oído interno (las orejas son «dos puertos con muelles de tres huesecillos»). Y luego, toda esa tragedia mortal es «explicada» por los estímulos reales del durmiente, cuya mente ha transformado las sensaciones externas en una ordalía. El texto acaba con la inscripción del prisionero ante el escribano, trámite legal cumplido antes de su internamiento en la cárcel.

En fin, leyendo *Cuneiformes*, vemos que los temas de la cárcel, la familia, la ausencia o muerte de la madre, el deseo carnal, la hermana o los hermanos, la injusticia, la naturaleza inocente del criminal, habían calado hondo en Vallejo, quien los trataba indistintamente en poesía y prosa; pero si en poesía él acertó desde un comienzo (hay poemas suyos de 1916, ausentes de *Los heraldos negros*, que no son desdeñables), en prosa hay un largo aprendizaje que debe cumplir hasta podar sus frases de giros arcaizantes y artificiosos que le impidieron durante años una mayor precisión o fluidez y una mejor adecuación a los temas y estructuras narrativas. A lo largo de *Cuneiformes*, Vallejo no dice comer, sino *yantar*; no dice actor, sino *hechor*: vocablos extraños en la costa, pero aceptados y muy expresivos en la sierra del Perú. Además, nos habla de sienes *toriondas*, de la *tumbal* oscuridad del calabozo, del *rebufo* que le quema y que aciagamente *ensahara* su garganta; una madre (en «Alféizar») acaricia su pequeño «alisándole los *repulgados golfos* frontales»; el último disparo en una ejecución (en «Muro este») «vigila a toda precisión, *altopado* al remate de todos los vasos comunicantes», ejemplos con cuya extrañeza Vallejo nos va hundiendo en su mundo especialísimo, áspero y tierno a la vez, pero que quizá, al romper la fluidez haciéndose muy notorios por sí mismos, no son los más efectivos en una narración por poetizada que sea.

Luego, hay formas que primero usa mucho en *Cuneiformes*, pero que más tarde, a partir de *Coro de vientos*, empezará a abandonar y con ello ganará su prosa. Me refiero al uso postclítico de los pronombres personales, muy raro en el español peruano: «*sálele* al paso» «Muro dobleancho», «*hase* levantado temprano «Alféizar», «*doyme* con

⁵ «Muro antártico», *Novelas*, pp. 14-16.

⁶ Cf. *Visión del Perú*. *Revista dirigida por Carlos Milla Batres y Washington Delgado: «Homenaje Internacional a Vallejo»*, 4, 1969.

el cuerpo de la pobre vagabunda» «Muro noroeste», «dígole con aparente entusiasmo» «Muro noroeste», casticismos que a ratos disuenan aún más: «*Perspectivóse* Santiago (de Chuco) en su escabrosa meseta» y «su muerte *recibila* en Lima» «Más allá de la vida y la muerte». También usa «la» en caso dativo, persona femenina y verbo transitivo: «*La* di un grito mudo». «—Sí—*la* repetía—. Mi madre murió ya». Y hay también una combinación de ambos usos: «*Diríase* que *toquêla* de manera casi maquinal» «Más allá de la vida y la muerte». Pero lo importante es que Vallejo sopesó estos casticismos, propios más del lenguaje escrito que del oral, y supo abandonarlos por el camino, pues gradualmente los usará menos en *Coro de vientos* y en *Fabla salvaje*, y casi desaparecerán de *El Tungsteno* y *Paco Yunque*. Vallejo era tan consciente de este uso forzado y cultista que, en el cuento «Mirtho», lo opone a las formas del lenguaje coloquial, en un contraste claro y aun divertido. El narrador nos «habla» normalmente y sin frases rebuscadas, pero su «joven amigo» dice que su propia «amada es 2» y la ve venir así: «Alfaban sus senos, dragoneando por la ciudad de barro, con estridor de mandatos y amenazas. Quebróse, ¡ay! en la esquina el impávido cuerpo: yo sufrí en todas mis puntas, ante tamaño heroísmo de belleza, ante la inminencia de ver humear sangre estética, ante la muerte mártir de la euritmia de esa carnatura viva, ante la posible falla de un lombar que resiste o de una nervadura rebelde que de pronto se apeala y cede a la contraria. ¡Mas he ahí la espartana victoria de ese escorzo!». ⁷ El narrador se burla del amigo que le habla así, pero curiosamente, al final del cuento, acaba empleando el mismo lenguaje del joven enamorado, lo cual indica todavía una preferencia del autor por el barroquismo, que ha de abandonar desde *Fabla salvaje* en adelante.

Respecto a los cuentos de la sección *Coro de vientos*, la diferencia entre los mejores, como «Los Caynas» y «Más allá de la vida y la muerte», y los menos logrados, como «El unigénito», para residir en que en los dos primeros (a pesar todavía del empleo de frases arcaizantes), el desarrollo del argumento y la búsqueda del remate final presiden acertadamente la narración en su conjunto. He aquí lo esencial en favor del Vallejo cuentista: está en camino de dominar la estructura de su nuevo género. En cambio, en «El unigénito», parece residir en que en los dos primeros (a pesar todavía del empleo de frases deleitándose más bien el autor en pasajes morosos y retóricos, que distraen de la historia y de la interacción de personajes. Así, cuando el señor Lorenz piensa,

ovalando un mordisco episcopal sobre el sabroso choclo de mayo, que deshacíase y lactaba, de puro tierno, entre los cuatro dígitos del tenedor argénteo... Acabóse el buen humor que arcenara, en jocunda guardilla tornasol, la fraternal efusión de los almuerzos soleados y las florecidas cenas retardadas: pues, aun cuando el apetito por las buenas viandas arreciaba con mayor fuerza en el señor Lorenz, 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 moscardones de recuerdos, y lunas amarillas de saudad. ⁸

El contraste con «El unigénito», en «Los Caynas» y «Más allá de la vida y la muerte» el argumento que subraya lo sobrenatural, los personajes generalmente psicopatológicos, la atmósfera misteriosa, y el avance paulatino hacia el final, son una buena muestra

⁷ «Mirtho», *Novelas*, p. 61.

⁸ «El unigénito», *Novelas*, pp. 46-47.

de lo que Vallejo nos entregaría cuando manejara mejor la estructura narrativa, cosa que sucede en *Fabla salvaje*, del mismo año, 1923, actitud que prueba que Vallejo experimentaba al mismo tiempo con *dos* estilos prosísticos por entonces, uno retórico y otro oral.

Porque el lenguaje de esta novela corta, *Fabla salvaje*, es medido, sobrio, dosifica bien el argumento en escenas que van pintando una atmósfera adecuada a las intenciones del autor. Si bien repite los personajes esquizofrénicos de «Coro de vientos», es ya producto de un excelente uso de elementos narrativos, de un argumento descompuesto en escenas significativas y donde los componentes fantásticos desempeñan un papel creíble y dramático. Aquí Vallejo está limpio de la retórica de *Escalas*, descrea de los artificios, y su frase directa se ha logrado ya. Eso sí, mantiene el arrebató lírico del novelista entre romántico y afecto a la magia y lo sobrenatural —presentes en «Cera» y sobre todo en «Más allá de la vida y la muerte», en que Vallejo recuerda intensamente el símbolo y la figura de su madre, como en varios poemas de *Trilce*—, propios de los cuentos de aparecidos, influidos en aquel tiempo por narradores como el peruano Clemente Palma y el uruguayo Horacio Quiroga. La página final, el suicidio del agricultor Balta Espinar (o si se mira de otro modo, el asesinato cometido por su «otro yo», como en los cuentos de Poe o Maupassant) es un modelo de perfecta intervención de lo misterioso y sobrenatural en una escena más o menos realista. Es notable, pues, el rápido aprendizaje de las normas narrativas en un poeta cargado de novedades lingüísticas.

Pasemos ahora a los otros textos reunidos también en 1967, en el tomo *Novelas y cuentos completos*. *Sabiduría* (1927) es un brevísimo relato, de atmósfera religiosa, con un protagonista iluso y soñador como Benites, en medio de cuyas alucinaciones hay una visión y un diálogo con Jesús, durante el cual Benites se queja de su condición humana; pero cuando pregunta finalmente a Jesús: «¿Qué he podido hacer?», oye por toda respuesta: «¡Ajustarte al sentido de la Tierra!». En vez de cuento es una moraleja que sólo se explica por las hondas cavilaciones religiosas de Vallejo, notorias en composiciones previas de *Los heraldos negros* y *Trilce*, y en otras posteriores como la pieza teatral *La Morte*.

Hacia el reino de los Sciris, novelita de unas treinta páginas, escrita entre 1924-28 y revisada en 1932-33, fue publicada en forma incompleta en 1944 e íntegramente sólo en 1967. En una carta, fechada el 24 de julio de 1927, Vallejo decía a su amigo Pablo Abril de Vivero: «Todavía no le he hablado de mi novela, pero espero la opinión de usted para decidirme a la gestión. Se trata de pedir al Gobierno (peruano) auspicio económicamente la publicación de mi novela de folklore americano *Hacia el reino de los Shiris* (sic), que la tengo terminada y mecanografiada». La narración encaja muy bien dentro de las novelas indigenistas, con menuda descripción de crueldades de patrones nativos o extranjeros, y el autor siempre en defensa de las víctimas, que Vallejo había leído inclusive escritas por compatriotas suyos como Abraham Valdelomar (*Los hijos del sol*, Lima, 1927) y César Falcón (*El pueblo sin Dios*, Madrid, 1928). O quizá le haya influido lejanamente *Salambó*, de Flaubert, por el afán de revivir una antigua civilización. En épocas de Túpac Yupanqui y del príncipe heredero Huayna Cápac, el tema refiere la expansión de los Incas y la difícil dominación de la tribu de los huacrachucos. Libro patriótico y pedagógico, pero sobriamente escrito, con estilo directo,

sin afectación ni rebuscamientos, donde es digna de mención la nobleza con que trata a los personajes del antiguo Perú. Obra, sin duda, menor y sólo nacida de un deseo de difundir la historia peruana en un país como Francia, que la desconoce, y que ni el propio autor consideraba con «unidad novelística» suficiente.

Unos pocos años después, en 1931, Vallejo consigue publicar en Madrid *El Tungsteno*, novela sobre la explotación de obreros en la mina de Quivilca (correlato de Quiruvilca, que él conoció bien), escrita claramente con la intención de pintar los defectos del capitalismo y zaherir a sus cómplices nativos, y de defender no sólo a los mineros sometidos a la injusticia de aquéllos, sino a todos los que de cualquier modo fueran sus víctimas. La predisposición del autor e inclusive su pasión se vierten o refrenan según las escenas, en febriles aguafuertes donde se desbordan la crueldad y la sensualidad primitiva; en su arrebatado justiciero, Vallejo llega a darnos escenas macabras donde el crimen vale para el lector, y no, por supuesto, para los inmorales protagonistas. La violación colectiva de Gabriela por los notables del lugar; el sometimiento de Laura a los hermanos Merino; los horrores de la conscripción militar temida por los indios, provocan el repudio que el autor desea crear en sus lectores, ya que aquí Vallejo, además de literato, es un luchador, un revolucionario, cuyo libro es dominado por fuerzas humanitarias y aun extraartísticas. Por otra parte, también en *El Tungsteno* nos damos con interpolaciones del autor sobre las relaciones entre el obrero, la policía y la compañía explotadora. Y por si esta intencionalidad ideológica y política fuera poca, un herrero le dice claramente al intelectual Benítez, perfilando la doctrina obrerista del libro, que el papel de los intelectuales es el de seguir detrás de los obreros, y no al revés.

El Tungsteno, pues, ilustra una vida clasista y la necesidad del sindicalismo como único medio de lucha. Es el resultado sincero de las ideas de Vallejo, quien tres años antes, en una carta del 27 de diciembre de 1928, había confesado su decisión de poner su arte al servicio del socialismo. Declaración que, al estar en desacuerdo con algunas de sus opiniones previas a sus viajes a la Unión Soviética, exhibe dos estados de ánimo distintos, que ahora por fin se reconcilian.

Con toda su carga emotiva e ideológica, *El Tungsteno*, en fin, deja al descubierto los pocos recursos de Vallejo para la novela de largo aliento, sin contar la intromisión de pasajes que parecen breves ensayos y aun cierta ingenuidad al describir las emociones; sin embargo, muestra como aspecto positivo un buen aprendizaje del diálogo, si bien éste no se halla libre de excesos declamatorios y retóricos.

Hay una gran diferencia entre la abierta exhibición de intenciones extraliterarias de esta novela, y el auténtico valor artístico y los logros formales del cuento «Paco Yunque». Aquí también hay la denuncia de una injusticia cometida por el patrón y padecida por su víctima. ¡Pero qué economía de elementos, qué limpieza de lenguaje, qué ausencia de escenas macabras y del tremendismo revolucionario de *El Tungsteno*! El propio tema es un acierto, ya que pintar a un niño pobre y mestizo, hijo de una sirvienta india, niño que es también sirviente del hijo del patrón, significa destacar la permanente injusticia de una servidumbre ancestral y hereditaria. Y cuando el niño rico, una mera copia de su padre, humilla a Paco Yunque, con las mismas armas inmorales de los explotadores, pero en un nivel infantil, que, como tal, no permite aún la «sublevación», sino sólo la tristeza y el llanto, la maestría de Vallejo es notable. Así se ve desde

las primeras escenas, cuando la lucha física y psicológica entre Paco y su verdugo Humberto Grieve empieza, pero aquél no confesará que es «muchacho» (sirviente) de nadie:

Sonaron unos pasos de carrera en el patio y apareció a la puerta del salón Humberto, el hijo del señor Dorian Grieve, un inglés, patrón de los Yunque, gerente de los ferrocarriles de «The Peruvian Corporation» y alcalde del pueblo. Precisamente a Paco Yunque le habían hecho venir del campo para que acompañase al colegio a Humberto y para que jugara con él, pues ambos tenían la misma edad. Sólo que Humberto acostumbraba venir tarde al colegio y esta vez, por ser la primera, la señora Grieve le había dicho a la madre de Paco:

—Lleve usted ya a Paco al colegio. No sirve que llegue tarde el primer día. Desde mañana, esperará a que Humberto se levante y los llevará usted juntos a los dos.

El profesor, al ver a Humberto Grieve, le dijo:

—¿Hoy otra vez tarde?

Humberto, con gran desenfado, respondió:

—Me he quedado dormido.

—Bueno —dijo el profesor—. Que ésta sea la última vez. Pase a sentarse.

Humberto Grieve buscó con la mirada dónde estaba Paco Yunque. Al dar con él, se le acercó y le dijo imperiosamente:

—Ven a mi carpeta conmigo.

Paco Fariña le dijo a Humberto Grieve:

—No. Porque el señor lo ha puesto aquí.

—¿Y a ti qué te importa? —le increpó Grieve violentamente, arrastrando a Yunque por un brazo a su carpeta.

—¡Señor! —gritó entonces Fariña—. Grieve se está llevando a Paco a su carpeta.

El profesor cesó de escribir y preguntó con voz enérgica:

—¡Vamos a ver! ¡Silencio! ¿Qué pasa aquí?

Fariña volvió a decir:

—Grieve se ha llevado a su carpeta a Paco Yunque.

Humberto Grieve, instalado ya en su carpeta con Paco Yunque, le dijo al profesor:

—Sí, señor. Porque Paco Yunque es mi muchacho. Por eso.

El profesor lo sabía esto perfectamente y le dijo a Humberto Grieve:

—Muy bien. Pero yo lo he colocado con Paco Fariña, para que atienda mejor las explicaciones. Déjelo que vuelva a su sitio.

Todos los alumnos miraban en silencio al profesor, a Humberto Grieve y a Paco Yunque.

Fariña fue y tomó a Paco Yunque de la mano y quiso volverlo a traer a su carpeta, pero Grieve tomó a Yunque por el otro brazo y no le dejó moverse.

El profesor le dijo otra vez a Grieve:

—¡Grieve! ¿Qué ese eso?

Humberto Grieve, colorado de cólera, dijo:

—No, señor. Yo quiero que Yunque se quede conmigo.

—¡Déjelo, le he dicho!

—No, señor.

—¿Cómo?

—No.

El profesor estaba indignado y repetía, amenazador:

—¡Grieve! ¡Grieve!

Humberto Grieve tenía bajos los ojos y sujetaba fuertemente por el brazo a Paco Yunque, el cual estaba aturdido y se dejaba jalar como un trapo por Fariña y por Grieve. Paco Yunque tenía ahora más miedo a Humberto Grieve que al profesor, que a todos los demás niños y que

al colegio entero. ¿Por qué Paco Yunque le tenía tanto miedo a Humberto Grieve? Porque este Humberto Grieve solía pegarle a Paco Yunque.

El profesor se acercó a Paco Yunque, le tomó por el brazo y le condujo a la carpeta de Fariña. Grieve se puso a llorar, pataleando furiosamente en su banco.

De nuevo se oyeron pasos en el patio y otro alumno, Antonio Geldres —hijo de un albañil— apareció a la puerta del salón. El profesor le dijo:

—¿Por qué llega usted tarde?

—Porque fui a comprar pan para el desayuno.

—¿Y por qué no fue usted más temprano?

—Porque estuve alzando a mi hermanito y mamá está enferma y papá se fue a su trabajo.

—Bueno —dijo el profesor, muy serio—. Párese ahí... Y, además, tiene usted una hora de reclusión.

Le señaló un rincón, cerca de la pizarra de ejercicios.

Paco Fariña se levantó entonces y dijo:

—Grieve también ha llegado tarde, señor.

—Miente, señor —respondió rápidamente Humberto Grieve—. Yo no he llegado tarde.

Todos los demás alumnos dijeron en coro:

—¡Sí, señor! ¡Sí, señor! ¡Grieve ha llegado tarde!

—¡Psch! ¡Silencio! —dijo, malhumorado, el profesor y todos los niños se callaron.

El profesor se paseaba pensativo.

Fariña le decía a Yunque en secreto:

—Grieve ha llegado tarde y no lo castigan. Porque su papá tiene plata. Todos los días llega tarde. ¿Tú vives en su casa? ¿Cierto que eres su muchacho?

Yunque respondió:

—Yo vivo con mi mamá...

—¿En la casa de Humberto Grieve?

—Es una casa muy bonita. Ahí está la patrona y el patrón. Ahí está mi mamá. Yo estoy con mi mamá.⁹

Todo acá se ha logrado: la descripción indirecta de la escuelita con sus niños campesinos (excepto Humberto Grieve); el ambiente injusto que favorece al hijo del patrón, apoyado siempre por el maestro; el diálogo infantil y vivo; el contrapunto entre la inocencia y la ternura de Paco Yunque (recordad, *yunque*, el que recibe los golpes), y la crueldad casi natural de Humberto, el pequeño verdugo. Y el desenlace debe ser triste porque no hay salvación para Paco, sometido a fuerzas físicas y morales que todavía no entiende. Todo está delineado como una obra de arte y no como una tesis, con el espléndido tema de los defectos humanos encarnados en los niños, a quienes se supone falsamente ajenos a las grandes pasiones.

Estas mismas características, con mayor o menor grado, revelan también los brevísimos cuentos que por primera vez se publican en el volumen de 1967, entre los que descuellan «Viaje alrededor del porvenir» y «El vencedor». Las frases siguen siendo directas, el argumento se desarrolla e intensifica gradualmente y el remate es una culminación natural del texto. ¡Qué distante ha quedado de la prosa enojada, retorcida y poco eficaz, narrativamente hablando, de *Cuneiformes!*

Pasar de estos buenos cuentos a *Poemas en prosa* (escritos entre 1923-29 y publicados

⁹ «Paco Yunque», *Novelas*, pp. 288-290.

dentro de *Poemas humanos* en 1939) no constituye sorpresa alguna, pues ya Vallejo —superando por completo las vacilaciones de *Escalas melografiadas*— domina plenamente su nuevo arte, sino un verdadero deleite; el autor ha vuelto a elegir un género en que ya es, finalmente, un maestro, la prosa poética. Porque «La violencia de las horas, Voy a hablar de la esperanza» o «Hallazgos de la vida», son textos formalmente tan poéticos y artísticamente tan balanceados entre lenguaje y tensión (lenguaje que ahora sí brota naturalmente de la sociedad de donde proviene el autor), que son buenas pruebas de que Vallejo sometía la prosa a sus máximos límites expresivos, a una mezcla cierta de claridad simbólica y profundidad.

Por ejemplo, el mismo título, «La violencia de las horas», impresiona por el contraste con el tono apacible del texto, por el aire de letanía que crece hasta el remate terrible y simbólico de la vida de todo un poblado («un burgo»), donde reinan la rutina y la muerte, como en tantas aldeas pueblerinas. Pero en medio de la sencillez del lenguaje, de las frases familiares («dejando un hijito de meses», «murió un viejo tuerto, su nombre no recuerdo»), Vallejo inserta esas inconfundibles frases que sólo él ha creado: «Murió doña Antonia, la ronca»; «Murió Rayo, el perro de mi altura»; «mi cuñado, en la paz de las cinturas»; «Murió en mi revólver mi madre, en mi puño mi hermana y mi hermano en mi víscera sangrienta, los tres ligados por un género triste de tristeza»; «Murió mi eternidad y estoy velándola».

He aquí, claro, nítido y reconocible para tantos vallejianos, un nuevo estilo propio en la prosa y la poesía latinoamericana y española.

Y sin embargo, ¿es un estilo *nuevo* para el mismo Vallejo? Por el tema fatalista y reiterativo, por la idea de que todos están muertos o van muriendo en torno al protagonista, «La violencia de las horas» se emparenta con el poema LXXV de *Trilce*, que curiosamente también es un *poema en prosa* que empieza así: «Estáis muertos. / Qué extraña manera de estarse muertos. Quienquiera diría no lo estáis. Pero, en verdad, estáis muertos.» El autor ha descrito un arco que viene desde 1922; su viejo estilo se ha enriquecido e iluminado. Es la misma obra que avanza siendo lo que fue, lo que será.

Carlos E. Zavaleta