



Este artículo se encuentra disponible en acceso abierto bajo la licencia Creative Commons Attribution 4.0 International License.

This article is available in open access under the Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Cet article est disponible en libre accès sous licence Creative Commons Attribution 4.0 International Licence.

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Rectorado de la Universidad Ricardo Palma

Vol. 6, n.º 12, julio-diciembre, 2023, 131-154

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.59885/archivoVallejo.2023.v6n12.07

El cuento «Cera» de César Vallejo y la narrativa breve de Edgar Allan Poe

The short story «Cera» by César Vallejo and the brief narrative by Edgar Allan Poe

Le conte «Cera» de César Vallejo et la nouvelle d'Edgar Allan Poe

ANTONIO MEJÍA FARJE

Pontificia Universidad Católica del Perú

(Lima, Perú)

amejiaf@pucp.edu.pe

<https://orcid.org/0009-0009-6411-5265>



RESUMEN

La investigación analiza comparativamente el relato «Cera», del libro *Escalas* (1923), de César Vallejo. Se comparan elementos presentes en la versión de la primera edición con tres cuentos del escritor norteamericano Edgar Allan Poe: «William Wilson» (1839), «The Black Cat» (1843) y «The Tell-Tale Heart» (1843). El análisis abarca: (a) el tópico del doble, (b) el uso del narrador no confiable y (c) la práctica del fisgoneo. También se reconsideran brevemente dichos elementos desde las variantes en la versión del manuscrito Couffon,

cuyas numerosas supresiones modifican los elementos anteriores. Finalmente, la investigación propone una segmentación en tres partes de la estructura del cuento y un conflicto central entre azar y destino, basado en el símbolo de los dados.

Palabras clave: César Vallejo; *Escalas*; manuscrito Couffon; doble; narrador no confiable; fisgoneo; dados.

Términos de indización: análisis literario; cuento; prosa (Fuente: Tesauro de la Unesco).

ABSTRACT

This research comparatively analyses the short story «Cera», from the book *Escalas* (1923), by César Vallejo. It compares elements contained in the first edition version with three short stories by the American writer Edgar Allan Poe: «William Wilson» (1839), «The Black Cat» (1843) and «The Tell-Tale Heart» (1843). The analysis covers: (a) the topic of the double, (b) the use of the unreliable narrator and (c) the practice of snooping. These elements are also briefly reconsidered from the variants in the Couffon manuscript version, whose numerous deletions modify the above elements. Finally, the research proposes a three-part segmentation of the story structure and a central conflict between chance and fate, based on the symbol of the dice.

Key words: César Vallejo; *Escalas*; Couffon manuscript; double; unreliable narrator; snooping; dices.

Indexing terms: literary analysis; short stories; prose (Source: Unesco Thesaurus).

RÉSUMÉ

Cette recherche analyse de manière comparative la nouvelle «Cera», tirée du livre *Escalas* (1923), de César Vallejo. Elle compare les éléments contenus dans la version de la première édition avec trois nouvelles de l'écrivain américain Edgar Allan Poe: «William Wilson»

(1839), «The Black Cat» (1843) et «The Tell-Tale Heart» (1843). L'analyse porte sur: (a) le thème du double, (b) l'utilisation du narrateur non fiable et (c) la pratique de l'espionnage. Ces éléments sont également brièvement reconsidérés à partir des variantes de la version manuscrite de Couffon, dont les nombreuses suppressions modifient les éléments susmentionnés. Enfin, la recherche propose une segmentation en trois parties de la structure du récit et un conflit central entre le hasard et le destin, basé sur le symbole du dé.

Mots-clés: César Vallejo; *Escalas*; manuscrit de Couffon; double; narrateur non fiable; espionnage; dés.

Termes d'indexation: analyse littéraire; nouvelle; prose (Source: Thésaurus de l'Unesco).

Recibido: 31/07/2023

Revisado: 04/08/2023

Aceptado: 05/08/2023

Publicado en línea: 15/09/2023

Financiamiento: Autofinanciado.

Conflicto de interés: El autor declara no tener conflicto de interés.

Revisores del artículo:

Javier Morales Mena (Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú)
jmoralesm@unmsm.edu.pe
<https://orcid.org/0000-0002-7871-5685>

Jorge Terán Morveli (Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú)
jteranm@unmsm.edu.pe
<https://orcid.org/0000-0001-7164-4434>

1. INTRODUCCIÓN

Numerosos estudiosos de César Vallejo han advertido las enormes deudas que tiene su narrativa con grandes escritores de la primera mitad del siglo XIX como Edgar Allan Poe y E. T. A. Hoffmann; y entre los latinoamericanos famosos del cambio de siglo, Rubén Darío y Horacio Quiroga. Sin embargo, estas observaciones son, aunque plenamente válidas, casi siempre intuitivas, en tanto que no han sido

el motivo de un análisis metódico¹. A continuación, mi objetivo será emprender un primer esfuerzo para llenar este enorme vacío en la inagotable bibliografía del gran poeta peruano.

Para ello, realizaré un análisis comparativo del cuento «Cera»² de *Escalas* (1923), en relación con tres cuentos emblemáticos del escritor norteamericano Edgar Allan Poe³: «William Wilson» (1839), «The Tell-Tale Heart» (1843) y «The Black Cat» (1843). También comentaré brevemente las consecuencias que pueden implicar los cambios realizados por Vallejo en el manuscrito Couffon. Estas observaciones se limitarán a ser complementarias, ya que hay cierto consenso sobre que las versiones posteriores de *Escalas* son, aunque más directas en su estilo, inferiores en calidad a las que sí publicó su autor. Este trabajo también pretende averiguar la causa de esta valoración y proponer que sus méritos se encuentran en algunos elementos claves que luego fueron eliminados por las correcciones de Vallejo.

A lo largo de este análisis, tomaré en cuenta tres elementos: (a) el tópico del doble, (b) el uso del narrador no confiable y (c) la práctica del fisgoneo. Sumados, conducirán a explorar el movimiento de Vallejo entre dos géneros, el fantástico y el psicológico. Ricardo González Vigil (2012) ha empleado el título «Nervazón de angustia» del poema de *Los heraldos negros* (1919) y el verso «en la línea mortal del

1 Una excepción importante es el excelente comentario de Enrique Foffani (2018) de «The Man of the Crowd» (1840) que, sin embargo, no es precisamente comparativo, sino que abre paso a su extenso análisis de *Trilce* y no es objeto de comparación con la narrativa de Vallejo (pp. 17-24).

2 «Cera» ocupa una posición privilegiada en *Escalas*, que se divide en dos secciones con seis cuentos cada una. Es el último cuento de la segunda sección, titulada «Coro de vientos». Esto es importante por la polisemia en los símbolos musicales elegidos por Vallejo para sus títulos, que ha sido explicada por Ricardo González Vigil (1992, p. 12).

3 La traducción de Julio Cortázar recién apareció en 1956, pero destaca por sus propios méritos literarios. La citaré porque este trabajo no pretende ser filológico y establecer qué edición de la narrativa de Poe leyó Vallejo, sino realizar una comparación sobre la base de elementos comunes en los cuentos.

equilibrio» del poema I de *Trilce* para describir el lenguaje de *Escalas*. No obstante, argumenta que «más que nutrirse de lecturas literarias, se alimenta de las experiencias vividas, tan traumáticas, en el período 1918-1922» (p. 15). Mi propósito es ocuparme de esa otra variable y mostrar que pueden establecerse nexos reveladores entre «Cera» y las lecturas de Vallejo.

2. DEL DOBLE TRADICIONAL EN «WILLIAM WILSON» A LA OBSERVACIÓN DEL NARRADOR TESTIGO

En primer lugar, «William Wilson» es seguramente el relato sobre un *Doppelgänger* más famoso en la historia de la literatura. Pese a que el género fantástico no fue dominante en el Perú (a diferencia de lo ocurrido en otros países de América Latina), los escritores no fueron ajenos a su influencia. El resultado fue un conjunto considerable, aunque limitado en cantidad, de relatos destacables sobre dobles. Cuentos como «Hebaristo, el sauce que murió de amor» (1917) de Abraham Valdelomar y «Aventura del hombre que no nació» (1924) de Clemente Palma prueban que el tópico del doble ya se encontraba instalado en la narrativa peruana antes de que Vallejo publicara sus primeros libros y que continuó vigente en los años próximos.

Por esta misma época, el propio Vallejo (1999) también recurrió al doble en su narrativa. Por ejemplo, lo empleó sutilmente en el cuento «Los caynas»: el narrador principal es perturbado ante la visión del rostro de su padre (p. 94) porque en él contempla una versión animalizada de sí mismo o, más precisamente, una involución inhumana de su propio origen. Mucho más evidente es el caso de «Mirtho», donde la anécdota del amigo del primer narrador se centra únicamente en la duplicidad de su amada: hasta el final, el doble es el asunto central del cuento. Inmediatamente después de *Escalas*, Vallejo insistió con los dobles desde el inicio de *Fabla salvaje* (1923): tras despertar y mirar su propio reflejo, Balta Espinar se estremece y el espejo cae despedazándose. El temible duplicado vuelve a aparecer por momentos y el delirio persecutorio conduce la novela hasta su desenlace, sin desviarse

demasiado. Es decir, el doble funciona principalmente como detonante e hilo conductor para una trama que se expande.

Sin embargo, esto no prueba que «Cera» esté directamente relacionado con «William Wilson», solo muestra que Vallejo seguramente leyó este cuento de Poe antes de escribir los relatos de *Escalas*. Para establecer una relación, es necesario examinar los textos detalladamente. Ricardo Silva-Santisteban (2004) ha señalado que la gran semejanza entre las situaciones de los dos cuentos puede ser objeto de un análisis comparativo:

Es difícil e impertinente hablar de influencias cuando estas no son manifiestas, pero siempre he sospechado en «Cera» la lectura juvenil de Vallejo del cuento «William Wilson» de Edgar Allan Poe. Este, uno de los mejores del narrador norteamericano, trata justamente el tema del doble utilizado en otros relatos de Vallejo. Pues bien, en «William Wilson» existe una gran escena de juego en la cual el doble revela las trampas del verdadero William Wilson. Ofrezco esta observación entre ambos cuentos como una posible afinidad entre Poe y Vallejo para algún futuro estudioso de su narrativa, toda vez que el cuento de Poe ya ha sido mencionado con relación a otros relatos de Vallejo pero, que yo sepa, nunca respecto a «Cera». (pp. 216-217)

En efecto, la cantidad de semejanzas es abrumadora. Como los apostadores que pierden contra Chale, Glendinning es víctima de un truco. Las apuestas crecen duplicándose, pero los engañados continúan apostando sin advertir la trampa: William Wilson emplea barajas con cartas ligeramente convexas (Poe, 2010, p. 68) y Chale ha labrado unos trozos de mármol en dos dados (Vallejo, 2021, pp. 117-118). Luego, la intervención súbita e inquietante de un personaje detiene el desarrollo de la estafa. El doble de William Wilson delata al narrador (Poe, 2010, p. 68) y el forastero misterioso encañona sigilosamente a Chale con un revólver (Vallejo, 2021, pp. 133-134). Las situaciones se invierten por completo, los estafadores son descubiertos y humillados. En definitiva, en cuanto a la situación, los cambios son menores.

Pero también hay importantes diferencias. El pasaje antes citado del cuento de Poe transcurre cuando el narrador ya ha emprendido un viaje de estudios, una vez que supuestamente ha olvidado lo ocurrido con su doble: «mi atención estaba completamente absorbida por los proyectos de mi ingreso a Oxford. No tardé en trasladarme para allá» (Poe, 2010, p. 65). Hay una correspondencia entre el espacio donde se ubica la acción y los personajes que lo habitan. La estafa es posible porque William Wilson convive con otros jóvenes muy adinerados que, como él, gastan enormes fortunas familiares: «la irreflexiva vanidad de mis padres me proporcionó una pensión anual que me permitiría abandonarme al lujo que tanto ansiaba mi corazón y rivalizar en despilfarro con los más altivos herederos de los más ricos condados de Gran Bretaña» (Poe, 2010, pp. 65-66). En cambio, Vallejo (2021) traslada la acción a una calle con «numerosos fumaderos» (p. 115) en «los barrios asiáticos de la ciudad» (p. 116) de Lima. La atmósfera pesada de los ginkés domina el cuento hasta la llegada del forastero, quien es capaz de transformarla precisamente porque no pertenece a estos barrios marginales. En vez del centro de la civilización, Vallejo prefiere situarse en los márgenes de una sociedad en expansión, dado que es consciente de la potencial universalidad en el conflicto central del cuento de Poe. Luego retomaré la pregunta por el conflicto principal en «Cera».

Sin embargo, la diferencia más importante no radica en detalles como el espacio donde ocurre la acción o la condición socioeconómica de los personajes. El cambio más drástico es la función que cumple el narrador en cada relato. En este sentido, «William Wilson» es un relato sencillo: como en muchos cuentos de Poe, un narrador explica los hechos que ha protagonizado y se estremece contando los recuerdos de su propia caída hasta llegar a su destrucción final; así, el manejo de la tensión en «William Wilson» es excelente porque cada aparición del doble supera en gravedad a la anterior. Por ejemplo, caídas similares estructuran los otros dos cuentos de Poe que comentaré. En «The Black Cat» y «The Tell-Tale Heart», la narración está enunciada desde un momento posterior a la acción principal, que ha conducido finalmente al descubrimiento de un crimen: el asesinato de la esposa y del viejo, respectivamente. Así, el desenlace sugiere que la evocación de esos

hechos pasados está ocurriendo desde el encierro por la condena del crimen. En «William Wilson», en lugar de un encierro, la caída final es la muerte del protagonista, quien se enfrenta a su doble y acaba derrotado, herido mortalmente en el suelo.

En cambio, «Cera» separa al narrador y al estafador en dos personajes diferentes para convertir a Chale en el observado. Quien al inicio aparenta ser el narrador protagonista será en realidad un mero observador, es decir, un narrador testigo. Ya que solo atestigua la acción, el narrador de «Cera» no sufre el miedo de Chale tras la llegada del forastero. Al contrario, pese a que los demás jugadores no saben lo que sucederá, la reacción a su llegada es un alivio colectivo: «un hálito fresco de renovación sanguínea y de desahogo» (Vallejo, 2021, p. 131). Además, esto repercute sobre la función del doble en ambos cuentos. En «William Wilson», el doble es una copia del narrador protagonista, así que su rostro nunca es visible, excepto al final, tras la derrota en el duelo (Poe, 2010, pp. 71-72). Pero en «Cera» el forastero no parece una copia de Chale, sino todo lo contrario. Chale es siempre descrito por el narrador según sus fenotipos asiáticos, que definen su aspecto; pero el forastero no tiene un rostro racialmente reconocible: «¿Su raza? No acusaba ninguna» (Vallejo, 2021, p. 131). La deshumanización del hombre es tan extrema que su falta de identidad merece el sobrenombre «El hombre equis» (Vallejo, 2021, p. 133). El origen de todas estas modificaciones es preciso: mientras que William Wilson piensa que su doble es idéntico por tratarse de su propia copia, el narrador de «Cera» no es la víctima, así que no ve su rostro duplicado en el forastero. En el cuento de Vallejo, el punto de vista respecto a la víctima es exterior, no interior. Si el narrador de «Cera» fuese Chale, funcionaría igual que el cuento de Poe.

Agregaré un apunte adicional. Ya que el juego de azar fue la semejanza más visible y sirvió como punto de partida para la comparación, comentaré brevemente el símbolo principal de «Cera», sobre el que volveré más tarde. Tras la lectura de este cuento, es inevitable una revisión de *Los heraldos negros*, donde Vallejo ya había empleado simbólicamente los dados. Casi todos los críticos mencionan el célebre

poema «Los dados eternos», pero se debe agregar el poema «La de a mil», mencionado por críticos como Roberto Paoli (1969, p. 328), Trinidad Barrera (1988, p. 328) y Miguel Gutiérrez (2004, p. 33) en sus respectivos análisis de «Cera»⁴. El asunto de los dados en la poesía de Vallejo motivó la comparación hecha por Xavier Abril (1958) con «Un coup de dés jamais n'abolira le hasard» (1897) de Stéphane Mallarmé⁵, que a su vez provocó la amarga desaprobación de André Coyné (1999, pp. 367-368). Pero, curiosamente, esta disputa no condujo a una observación atenta del cuento donde Vallejo exploró este mismo símbolo: los dados. Por el contrario, la discusión se desvió hacia un sentido menos productivo.

Sin embargo, debe llamar la atención el elemento común. No puede ser coincidencia que un mismo tópico haya resultado ser, por un lado, la causa de la polémica más encendida sobre uno de los mejores poemas de *Los heraldos negros*; por otro lado, el símbolo principal del que muchos críticos consideran el mejor cuento de su autor. Tal parece que Vallejo reservó algunas de sus mejores composiciones para el tópico de los dados o que, en todo caso, este símbolo era especialmente estimulante para su actividad creadora.

4 Otra comparación importante entre el cuento «Cera» y la poesía de Vallejo ha sido sugerida por Eduardo Neale-Silva (1987), quien ha propuesto similitudes con los poemas XVII, XLIII, LVIII y XLI de *Trilce* (pp. 179 y 181). Aunque ahondar en estas comparaciones puede ser productivo, no me detendré en ellas porque mi intención es mostrar que la narrativa de Vallejo no se reduce a explicar su poesía. No obstante, el asunto de los dados en Vallejo merece una revisión completa que incorpore estas comparaciones entre ambos géneros.

5 Xavier Abril ratificó esta comparación entre Vallejo y Mallarmé en un trabajo titulado «Vallejo y Mallarmé (la estética de *Trilce* y *Una jugada de dados jamás abolirá el azar*)» (1960). Sin embargo, en «El Vallejo de Xavier Abril» (1999) Coyné se refiere a su trabajo anterior, en el libro titulado *Vallejo. Ensayo de aproximación crítica* (1958).

3. DEL NARRADOR NO CONFIABLE EN «THE BLACK CAT» AL TRÁNSITO FANTÁSTICO-PSICOLÓGICO

En segundo lugar, «The Black Cat» es uno de los cuentos más famosos donde Poe utilizó un narrador no confiable: un hombre alcohólico que, desde el primer momento e incluso antes de revelar su adicción a la bebida, deslegitima su propio testimonio: «No espero ni pido que alguien crea en el extraño aunque simple relato [...] Más adelante, tal vez, aparecerá alguien cuya inteligencia reduzca mis fantasmas [...] una inteligencia más serena, más lógica y mucho menos excitable que la mía» (Poe, 2010, p. 105). Debo añadir que también en el pasaje más tenso de «William Wilson» el narrador y los demás personajes están embriagados de vino: el narrador dice «excitado hasta la locura por las cartas y la embriaguez me disponía a proponer un brindis especialmente blasfematorio, cuando la puerta de mi aposento se entreabrió con violencia» (Poe, 2021, pp. 64-65); pero esto no es el origen de un juego constante con la confiabilidad del narrador, como sí ocurre en «The Black Cat». En este relato, el lector se topa con un narrador perturbado, uno de los recursos más interesantes de su autor. Fred Botting (1996) ha subrayado la importancia de los estados de conciencia en el estilo de Poe:

The horror in Poe's tales exhibits a morbid fascination with darkly exotic settings mirroring extreme states of disturbed consciousness and imaginative excess, presenting fatal beauties, bloody hauntings, premature entombment and ghastly metempsychosis. Human desires and neuroses are dressed in the lurid hues of the supernatural to the extent that nightmare and reality become entwined. (p. 78)

Estos elementos convergen en la conciencia del narrador de «The Black Cat». La primera maldad cometida contra el gato Pluto, cuando el narrador le hiere un ojo con el cortaplumas, ocurre en una situación de plena embriaguez: «Una noche en que volvía a casa completamente embriagado» (Poe, 2010, p. 106). Luego, el encuentro con el segundo gato ocurre en una taberna, donde el narrador está

«borracho a medias» (Poe, 2010, p. 108). Poe ubica los momentos más importantes de la trama durante los períodos de conciencia afectada del narrador, puesto que su intención es mantener la falta de confianza del lector en él.

Ahora bien, en «Cera», la situación inicial es similar a causa de las costumbres de la pasada bohemia, que tiene una evidente base biográfica⁶. El narrador es un *flâneur* que, ante la imposibilidad de entrar a los ginkés ya cerrados, es guiado por un amigo que finalmente lo abandona en estado de ebriedad. La primera línea de cada uno de los primeros cuatro párrafos insiste, o bien en la aún sostenida embriaguez del narrador, o bien en su deseo obsesivo e insatisfecho de fumar (luego retomaré el análisis de estas repeticiones con mayor detalle). Es evidente que, en estas condiciones, el testimonio de la observación de Chale está trastocado: para el lector, es difícil decidir a qué atribuir la naturaleza de su inquietante espectáculo secreto.

Por consiguiente, a causa de su narrador, la descripción de Chale es siempre meticulosa, pero a la vez desconcertante. Antonio González Montes (2002) ha comentado el placer que provoca su revelación: «Incluso el narrador se solaza en la descripción de los movimientos del cuerpo y de la solemnidad que asume Chale en los instantes de juego» (p. 233). Miguel Gutiérrez (2004) retomó esta idea y agregó que «a través del narrador asistimos a un evento que tiene todo el misterio y

6 Aunque la descripción de la Lima bohemia en «Cera» está basada en parte de los viajes de Vallejo a la capital, seguramente también procede del contacto de Vallejo con la bohemia trujillana. A esta etapa le han dedicado capítulos enteros biográficos como Juan Espejo Asturrizaga (1989, pp. 42-59) y Miguel Pachas Almeyda (2018, pp. 91-112). Es curioso que el narrador de «Cera» se refiera a la situación inicial como un episodio pasado y lejano: «¡Oh mi bohemia de entonces [...]!» (Vallejo, 2010, p. 115), puesto que esa evocación exclamativa también debe tener una base biográfica. Ya que este pasaje inicial es más lírico, no se esclarece si la exclamación surge del anhelo o la impresión del narrador. Neale-Silva (1987) la ha interpretado como un «autorreproche» por «algo ya pasado» (p. 179). Sin embargo, como ha ocurrido también con el análisis de *Trilce*, será necesario contar con múltiples lecturas para acercarse a una comprensión más completa de este fragmento.

solemnidad de un ritual» (p. 31). En suma, el comportamiento serio, solemne y ritual de Chale no se corresponde adecuadamente con su situación marginal porque, desde este punto de vista enrarecido, hay en él un elemento sobrenatural. Aunque el narrador ha atestiguado la creación de los dados trucados y conoce el secreto de Chale, participa en la reacción colectiva de dejarse asombrar, que es enunciada por otro personaje: «¡Es una barbaridad! [...] No se puede con él» (Vallejo, 2021, p. 128). Las apuestas de Chale tienen el encanto del espectáculo de un mago. Así, la narración se centra en detalles como su figura y sus movimientos. Todo ello encubre el hecho clave, la estafa, que se mantiene secreta pese a que el narrador podría delatarla. Todos estos elementos confluyen en conferir a Chale un aire sobrenatural o, más precisamente, fantástico.

A raíz de lo anterior, surge el problema de cómo clasificar el cuento. Ricardo Silva-Santisteban (2004) ha afirmado que «la característica principal de estos cuentos [de *Escalas*] es que se encuentran siempre rozando las fronteras de lo fantástico dentro de su peculiar concepción polarizante» (p. 213). Considero que el verbo «rozar» es ideal para describir la relación entre este relato y el género al que pertenece, ya que, como en «The Black Cat», no existe una certeza absoluta sobre la naturaleza de lo que se describe, sino solamente insinuaciones ambiguas o poco confiables. Incluso, para agudizar la desconfianza del lector en la narración, existe una resistencia del propio narrador a aceptar el hecho fantástico: «esta mancha, aunque grande, me había parecido al principio de forma indefinida; pero gradualmente, de manera tan imperceptible que mi razón luchó durante largo tiempo por rechazarla como fantástica, la mancha fue asumiendo un contorno de rigurosa precisión» (Poe, 2010, p. 110). Las palabras del narrador implican que si bien en un primer momento se resistió a creer en el hecho fantástico, finalmente ha llegado a aceptarlo. Es decir, el juego de insinuaciones consiste en sugerir constantemente, pero a la vez cuestionar la validez de su enunciador.

Además, el cuento puede ser segmentado para advertir más claramente este cambio de registro por el que optó Vallejo. Una vez

más, recorro al comentario de Ricardo Silva-Santisteban (2004), quien ha dividido el cuento en dos partes: la primera corresponde a una «fantasía onírica» y la segunda se mueve en un «plano psicoanalítico» (p. 213). Esta bipartición me servirá como punto de partida para analizar la estructura del cuento. Algunos fragmentos iniciales, que se caracterizan por su lirismo, contribuyen a crear una atmósfera onírica que predispone la aparición del hecho fantástico. Es decir, al principio Chale es presentado en la forma de una visión misteriosa que prepara al lector para la eventual intervención sutil del hecho fantástico. No obstante, la llegada del forastero misterioso irrumpe para deshacer ese hechizo: «Apenas este personaje tomó una posición junto al tapete, todo el gas envenenado de ebriedad y codicia, que respirábamos en la sala [...] despejóse y desapareció súbitamente» (Vallejo, 2021, p. 131). Añado a la bipartición del cuento un tercer segmento, que ubico en el medio, entre los siguientes puntos: desde el fin de la observación secreta de Chale, que empalma con la llegada del narrador a la casa de apuestas; hasta el fin de las victorias amañadas de Chale, que es interrumpido por la aparición inesperada del forastero. Propongo que este segmento intermedio sirve como transición entre los dos registros y que aquí ambos operan simultáneamente, aunque con menor intensidad.

Ahora bien, comentaré brevemente la versión del manuscrito Couffon⁷, ya que sus cambios afectan especialmente al narrador no confiable y al género del relato. Aunque tras haber leído ambas versiones de «Cera» el lector puede advertir inmediatamente que la segunda es mucho más breve que la primera, la supresión más radical sucedió al inicio del cuento, como lo señaló Carlos Eduardo Zavaleta (1999), quien además elogió la nueva prosa de la segunda versión (p. 13). Pero este detalle puede ser sutil en una lectura separada de ambos cuentos. En cambio, es plenamente visible, o bien en la edición de Ricardo Silva-Santisteban y Cecilia Moreano (1999), que contrapone lado a lado los

7 Se debe anotar también que la segunda versión pudo no ser la definitiva para Vallejo, como lo muestra, entre otros hechos, la omisión absoluta del cuento «El unigénito» entre las correcciones.

textos de ambas versiones⁸; o bien en el facsímil publicado por Claude Couffon (1994), que reproduce todas las correcciones manuscritas de Vallejo⁹.

Las líneas iniciales de los cuatro primeros párrafos son repeticiones muy explícitas sobre la causa de la visión onírica al inicio de «Cera»: (a) «Aquella noche no pudimos fumar» (Vallejo, 2021, p. 115); (b) «Aquella noche me sentía un tanto ebrio de los últimos alcoholes» (Vallejo, 2021, p. 115); (c) «Digo que sentíame todavía ebrio cuando vime ya solo» (Vallejo, 2021, pp. 115-116) y (d) «Quise entonces fumar. Necesitaba yo alivio para mi crisis nerviosa» (Vallejo, 2021, p. 116). Por las razones antes expuestas, estos fragmentos constituyen un elemento central en el estilo y la estructura del cuento. No obstante, nada de este texto permanece en la segunda versión. Tras estas modificaciones, la primera mitad de la acción pierde la mayor parte de su fuerza y la anécdota acapara la totalidad del relato. Sin esa preparación, el cuento pierde la capacidad de *rozar* el género fantástico y puede ser encasillado sin mayor resistencia.

Además, Eduardo Neale-Silva (1987) juzgó que «este sistema de repeticiones muestra muy claramente el carácter aditivo de todo el segmento A y la artificialidad de las frases introductorias que sirven de lazos unitivos entre párrafos» (p. 182). Considero que la versión del manuscrito Couffon contradice esta afirmación, puesto que una lectura comparativa de ambas versiones muestra que en la segunda había algo importante que se ha perdido. A mi juicio, en la primera versión, la transición desde lo fantástico hacia lo psicológico (aquello que llamé

8 En esta edición, las primeras páginas de ambas versiones son presentadas contiguamente. Como resultado, el lector comprueba inmediatamente que, tras la eliminación de los cuatro primeros párrafos, solo se ha mantenido una línea de la primera página (pp. 112-113), que en la edición original de 1923 eran la primera página y dos terceras partes (las primeras veinte líneas de treinta en total) de la segunda página.

9 El facsímil visibiliza cómo Vallejo trazó dos grandes recuadros (uno en cada página) con una línea vertical en medio para indicar la completa eliminación de estos fragmentos.

«segmento intermedio») y el balance bien logrado entre ambos registros permiten crear la ambigüedad y la tensión que confieren excelencia al relato.

4. DEL FIGONEO EN «THE TELL-TALE HEART» A LA OBSERVACIÓN DEL RITUAL PROHIBIDO

En tercer lugar, el cuento «The Tell-Tale Heart» probablemente conducirá a la lectura más polémica de «Cera». Propongo que, si leemos el segundo a la luz del primero, es posible encontrar algunos logros de Vallejo como cuentista. Comentaré brevemente el análisis de Eduardo Neale-Silva (1987), cuya lectura de este cuento considero incompleta¹⁰. Desde la primera línea de su análisis, afirma que el narrador de «Cera» es verídico. De hecho, su afirmación es tan categórica que incluso la funde con el resumen del cuento: «En este relato, un informante verídico cuenta cómo, al fisgar por una cerradura sorprende a Chale, un garitero chino, labrando dos dados fraudulentos» (p. 177). Poco después, esto le servirá como premisa para explicar por qué el narrador sale de su ensimismamiento en el primer prosema (p. 179). Es decir, las líneas entre los párrafos 2 y 3 (pp. 115-116) son para Neale-Silva un mero tránsito entre el prosema y el semiprosema del segmento A del relato (p. 182).

Por supuesto, si directamente asumimos que el narrador de «Cera» es verídico, la conclusión necesaria será que los pasajes líricos iniciales no están integrados al resto del cuento. Además, los fragmentos más prosaicos se convertirán irremediabilmente en un tránsito obligatorio y artificioso que deberá salir de la visión onírica para escapar hacia la anécdota y así lograr la creación de una trama, imprescindible en el género narrativo. Considero que si Neale-Silva hubiese

10 He leído con gran admiración el trabajo de Neale-Silva, especialmente *César Vallejo en su fase trélica* (1975), que estimo como el mejor libro de crítica sobre la poesía de Vallejo escrito hasta el momento. Sin embargo, considero que el paso del tiempo y eventos importantes, como la aparición del manuscrito Couffon, deben llevarnos al ineludible desacuerdo y a lecturas alternativas de la obra de Vallejo.

tenido presente la comparación específica entre «Cera» y «The Tell-Tale Heart», probablemente habría releído a Vallejo de manera distinta. Si el lector supone que el pasaje de «Cera» donde el narrador está mirando a Chale puede ser una reescritura muy desdibujada del cuento de Poe, entonces comprenderá que este observador no está ni completamente perturbado ni perfectamente sano: simplemente es un hombre cuya bohemia nocturna enrarece su punto de vista. Por lo tanto, Neale-Silva (1987) habría admitido la posibilidad de que el narrador de Vallejo no fuese verídico, según argumenta a continuación:

Esfuerzo inútil. Tenemos aquí un buen ejemplo de cómo un autor inclinado a la expresión subjetiva encuentra dificultades en el manejo de una narración, cuyas exigencias interiores no pueden pasarse por alto, o explicarse ligeramente. El narrador verídico siempre le resultó al poeta más difícil de manejar que el narrador no veraz —digamos un soñador, un iluso, un desequilibrado, etc.— pues estos personajes le permitían instalarse con más facilidad en el reino de lo improbable. (p. 182)

No obstante, sometido a la comparación, el narrador fisgón de «Cera» sí es un soñador y lo narrado por él sí transcurre en lo improbable. Las descripciones del ritual de Chale parecen pertenecer a un sueño y nunca esclarecen si realmente hay en ellas un elemento sobrenatural. En cambio, el narrador fisgón de «The Tell-Tale Heart» es un hombre con una psique gravemente enferma, que elimina la ambigüedad y guía la lectura hacia la desconfianza total. Los dos anteriores cuentos sugerían que el lector debe desconfiar precavidamente de lo que está leyendo, pero en esta ocasión se lleva el mismo recurso al extremo. Si «William Wilson» mencionaba brevemente la alcoholización del narrador y «The Black Cat» era más insistente con el mismo detalle, «The Tell-Tale Heart» se sirve de una causa distinta, más radical y no relacionada con la embriaguez. Por lo tanto, pese a que la técnica y la situación son esencialmente las mismas, la comparación de este aspecto con los cuentos de *Escalas* parece excesiva. Es decir, si se acepta como premisa que «Cera» procede de la lectura de «The Tell-Tale Heart»,

la comparación resulta atenuante para el narrador de Vallejo y la desconfianza del lector sobre él.

Sin embargo, no me interesa insistir solamente en el narrador no confiable. La comparación principal es la situación de observación que ocurre en ambos cuentos. Ambos narradores practican una suerte de espionaje. En lugar de la observación mutua, los fisgones de «The Tell-Tale Heart» y «Cera» ejercen una observación secreta: describen atentamente a otros, pero sin ser vistos a su vez por los sujetos observados. A continuación, lanzaré una hipótesis aventurada sobre los elementos que constituyen el típico fisgoneo¹¹.

El fisgoneo es un acto morboso porque el mantenimiento de la observación procede del deseo insatisfecho por lo prohibido. A razón de esto, con frecuencia está asociado a lo sexual, como ocurre, por ejemplo, en *Notre Dame de Paris* (1831): el archidiácono Claude Frollo observa a la Esmeralda porque, pese a que su ministerio eclesiástico se lo prohíbe, es sobrecogido por el deseo. Aunque no necesariamente debe tratarse de un deseo sexual, la excitación de dicho deseo por la contemplación de lo prohibido tiene un lugar común en la sensualidad y la invasión no física del espacio íntimo, que puede realizarse desde un espacio distinto.

Pero es menos frecuente que el fisgoneo se convierta en el tema o la actividad central de una trama. Más allá de la literatura, el caso más emblemático se encuentra en el cine. En *Rear Window* (1954), el avezado periodista L. B. Jefferies observa a sus vecinos al principio por aburrimiento, a causa de la inactividad obligatoria por su pierna enyesada; pero luego se obsesiona cuando cree haber atestiguado un crimen secreto. Hitchcock muestra que la excitación en el fisgoneo no procede únicamente del morbo sexual, sino que también puede brotar de la intriga por un misterio irresuelto.

11 En lugar de «fisgoneo», Miguel Gutiérrez (2004) emplea el galicismo *voyeurismo* (p. 30). Sin embargo, *voyeur* está más estrechamente asociado a la excitación morbosa por lo sexual, que no forma parte de estos cuentos. Por lo tanto, he preferido el término «fisgoneo», que es más neutro.

Curiosamente, en el asesino desquiciado de «The Tell-Tale Heart» no encontramos ninguno de estos dos elementos: su fisgón es atípico porque no lo motivan deseos normales, como el sexo o la curiosidad, sino el miedo irracional al temible ojo de buitre. Tampoco nos informa datos reveladores sobre la identidad del viejo que escapen a su perturbada subjetividad; constantemente dice quererlo, pero lo asesina cruelmente. Todas estas irregularidades responden a la condición del narrador, cuyo contacto gravemente trastornado con la realidad le impide relacionarse normalmente con ella. Así, su locura lo conduce primero al espionaje, después hacia el asesinato del viejo y finalmente hasta la confesión del crimen.

Por el contrario, en «Cera» sí están presentes esos elementos. Chale llama la atención del narrador porque su estimulación sí coincide con el fisgoneo tradicional, aunque no haya en él un deseo sexual. Por un lado, el elemento prohibido está concentrado en las características de Chale, a quien el narrador describe como una suerte de antihéroe que, por el gran empeño dedicado a su vil estafa, es simultáneamente heroico y enfermo: «Parecía tratarse de una vieja empresa de paciente y heroico desarrollo. Y yo aguzábame la mente, indagando lo que perseguiría este enfermo de destino» (Vallejo, 2021, p. 119). Por otro lado, hay un elemento desconocido que provoca el interés del narrador: «La curiosidad tentóme. Dos trozos ¿de mármol eran? Eran de mármol» (Vallejo, 2021, p. 115). Es decir, Vallejo mantiene la situación del cuento de Poe, pero modifica radicalmente su relación con el narrador. Esto se debe a que el narrador de «The Tell-Tale Heart», a diferencia de los dos cuentos anteriores y de «Cera», no admite ambigüedades. Aunque su método de satisfacción es el mismo, el fisgón de Poe es un sujeto que definitivamente padece una psique enferma; por consiguiente, cierra la lectura dirigiéndola hacia la desconfianza total.

5. HACIA UNA NUEVA LECTURA DEL CONFLICTO Y LOS PERSONAJES EN «CERA»

Finalmente, agregaré algunas ideas adicionales que han resultado, más directa o indirectamente, de las comparaciones anteriores. Trinidad

Barrera (1988) ha sostenido lúcidamente que en los relatos de «Coro de vientos» operan oposiciones entre dos límites: la vida y la muerte en «Más allá de la vida y la muerte», inocencia y culpabilidad en «Liberación», razón y locura en «Los caynas», el eso y el aquello en «El unigénito», y el yo y lo otro en «Mirtho» (p. 327). Curiosamente, el único cuento excluido es el sexto y último, «Cera», pese a que la crítica literaria le ha conferido un lugar destacado en el segundo conjunto de *Escalas*. Propongo que la oposición dominante en «Cera» es entre el destino y el azar: dos formas de suerte que entran en conflicto. Un breve fragmento que Vallejo (1994) no elimina en el manuscrito Couffon es clave: «Formuláronse nuevas apuestas y continuó la trágica disputa de la suerte con la suerte» (pp. 122-123). Tres elementos aparecen reunidos: la tragedia, la suerte y la suerte (repetida). Dado que la suerte excesiva de Chale prueba una desigualdad de condiciones contra sus adversarios, estas dos suertes no pueden ser la misma o equivalentes, sino muy distintas. Propongo que estas dos suertes, aunque han recibido un mismo nombre, son muy diferentes e incluso opuestas.

Por un lado, Chale busca manipular su destino mediante el azar, ya que prepara sus dados trucados y, mediante la manipulación del juego de azar, se sobrepone a la eventual fatalidad de perder la apuesta: el narrador se pregunta «¿Hasta dónde, en efecto, podría Chale parcializar al destino en su favor por medio de una técnica sabia e infalible en el manejo de los dados?» (Vallejo, 2021, p. 125). Por otro lado, el forastero misterioso realiza la acción contraria, que consiste en manipular el azar mediante el destino. El hombre impone su aire fatal e invade todo el espacio para obligar a Chale a perder el juego de azar y, por lo tanto, toda su banca de cincuenta mil soles. Detrás de su enfrentamiento lúdico, estos dos personajes están respaldados por fuerzas sobrehumanas en conflicto.

El destino de Chale es perder, pero en «Cera» el destino es implícito, mientras que en «William Wilson» es explícito: «*Huía en vano*. Mi aciago destino me persiguió» (Poe, 2010, p. 69). En lugar de una declaración de la víctima, el destino fatal en «Cera» está sugerido por la atmósfera tensa y cambiante de la casa de apuestas, la llegada fatal

de un hombre deshumanizado (sin un rostro reconocible) y la súbita actitud temerosa de Chale tras el cruce de miradas. Aquí se confrontan las dos características concentradas en el símbolo de la cera que confiere su título al cuento, según lo ha explicado Neale-Silva (1987): «La palabra cera es correlato de la maleabilidad y la inconsistencia» (p. 177). La principal ventaja de este material es también su mayor desventaja. Como el héroe trágico griego modélico, Chale intenta evitar el encuentro con su destino tomando un camino distinto, mas en su escape termina encontrando dicho destino; el inevitable punto de llegada es su caída. Pero, al mismo tiempo, Vallejo consigue incorporar eficazmente otra variable además del destino; un elemento moderno: el azar, que es una fuerza crucial en la modernidad. Con ello, contribuye a actualizar un conflicto tradicional y decisivo en la vida humana.

Sin embargo, mi intención no es afirmar que Chale personifica al azar y el forastero al destino. El cuento no respalda ese encasillamiento: «la invencible sombra del Destino encarnada en la fascinante figura de Chale» (Vallejo, 2021, p. 129). Al contrario, ambos elementos se infiltran en estos personajes: Chale intenta moldear su destino y lo hace simbólicamente con los dados, manipulándolos como cera, mientras que el forastero utiliza el azar como fachada para encañonar a Chale y convencer a los demás de que su adversario está volviendo a perder por mala suerte, como había ocurrido en las apuestas anteriores. Por lo tanto, más completo sería afirmar que el forastero personifica la imposición del destino sobre el azar y Chale, a su vez, la relación inversa. De estas dos, la primera resulta victoriosa: «El chino se echó a llorar como un niño» (Vallejo, 2021, p. 135). El desenlace no admite dudas; Chale no solo padece una derrota rotunda, sino que, como William Wilson, también es humillado.

No he comentado el fragmento sobre la desaparición del narrador porque no encuentro una relación visible entre esta afirmación y el resto del cuento: «cualquiera habría asegurado que yo estaba allí. Pero no. Yo no estaba allí» (Vallejo, 2021, p. 135). Considero que este fragmento no llega a cuajar en «Cera» porque aparentemente implicaría tan solo el hecho claramente fantástico de su presencia como testigo

fantasmal. Sin embargo, podría leerse de otra manera: el narrador no está allí porque aún se encuentra figoneando, tras la experiencia satisfactoria anterior. Así, no ocupa el mismo espacio que los demás, sino que observa sin ser observado, desde la seguridad de su condición invisible. Por lo tanto, cobraría sentido lo que dice: por su gran excitación, el relato aparenta que estuvo presente, aunque no lo estuvo completamente.

Por consiguiente, pese a que solo él conoce el secreto de Chale y es el único que vio el revólver, su participación en el asombro colectivo puede parecerse a la de un espectador cualquiera. El narrador testigo se deja llevar por los hechos como si fueran un espectáculo e ignora deliberadamente aquello que le haría perder su interés. Decide omitir los verdaderos motivos por los que Chale ha ganado las grandes apuestas, pero luego lo pierde todo contra el desconocido. En suma, el figoneo le ha permitido al narrador gozar de una situación única, aunque contradictoria: conoce los secretos de ambos apostadores, pero también puede participar en la excitación por el juego.

Aunque esta comparación escapa al título del artículo, no puedo dejar de mencionar la novela de Edgar Allan Poe, *The narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket* (1838), publicada por entregas desde enero de 1837 y luego en su totalidad en julio de 1838; es decir, muy poco antes de los cuentos analizados y especialmente de «William Wilson». En el capítulo XII, durante el punto máximo de desesperación de los cuatro naufragos, Arthur es obligado por sus compañeros y especialmente por Richard Parker a participar en una situación macabra, decidir a quién de los cuatro canibalizar: «El único método que se nos ocurrió para la horrible lotería en la que cada uno jugaría sus posibilidades fue el de echar pajas» (Poe, 2009, p. 132). Como en «Cera», el azar sirve como medio para la llegada inminente de la fatalidad, pero tras él hay una ironía que parece estar motivada por el destino. Tras una larga tensión, precisamente Parker, el culpable de la terrible propuesta, pierde y es devorado vivo por sus compañeros de naufragio: el destino se vuelve en su contra, el artífice del juego de azar sufre una caída inminente. No creo adecuado argumentar que Vallejo

haya leído la novela de Poe, pero considero que ambas situaciones están motivadas por una misma operación.

6. CONCLUSIONES

En conclusión, «Cera» es un cuento cuyos elementos principales proceden de las lecturas que realizó César Vallejo de Edgar Allan Poe. Entre ellos, tres principales son los siguientes: (a) el tópico del doble, (b) el uso del narrador no confiable y (c) la práctica del fisgoneo. Por estos motivos, los lectores más atentos de Vallejo han señalado frecuentemente la influencia de estos relatos. El análisis comparativo de «Cera» con «William Wilson», «The Black Cat» y «The Tell-Tale Heart» permite destacar una transición efectuada desde el género fantástico hacia lo psicológico. A partir de esto, el cuento de Vallejo puede ser segmentado en tres partes, de las cuales la segunda sirve como tránsito entre las dos restantes.

No obstante, Vallejo también introdujo un conjunto de elementos innovadores o modificó los existentes para escribir «Cera». Por ejemplo, traspuso el momento más importante en la acción de «William Wilson» para situarla en un espacio completamente distinto, basado en sus experiencias personales de la bohemia juvenil. Pero los cambios más importantes son relativos al narrador: (a) separa al narrador y al estafador en dos personajes distintos, con el objetivo de jugar con la observación del primero sobre el segundo; (b) convierte al protagonista inicial en un mero testigo de los hechos posteriores, para jugar con el punto de vista; y (c) en su versión publicada, dedica todo un primer segmento protagonizado por el testigo a preparar la ambigüedad entre lo fantástico y lo psicológico. Estos cambios permiten actualizar el conflicto central del cuento, que se encarna en dos personajes, Chale y el forastero: el azar contra el destino. La derrota final de uno de ellos es inequívoca en cuanto a la resolución de dicho conflicto. Chale es humillado porque el destino se vuelve en su contra y, en su caída, acaba encontrándolo.

Examinadas con detenimiento, comparaciones de este tipo pueden conducir a lecturas renovadas de «Cera». Seguramente el mismo

principio puede extenderse al resto de *Escalas* e incluso a toda la obra narrativa de Vallejo, especialmente a *Fabla salvaje* (1923), cuyo estilo es similar por su proximidad cronológica. Aunque es comprensible que la admirable maestría de Vallejo como poeta opaque su producción literaria en otros géneros, considero que su obra narrativa merece una atención capaz de emanciparse del anclaje de su obra poética. Particularmente, *Escalas* ha sido subordinado a la comparación con *Trilce*, pero también soporta diversas comparaciones y nuevas lecturas. «Cera» es un texto que reclama ser revisitado por los lectores de Vallejo y que nos proveerá de abundantes materiales para trabajos futuros.

REFERENCIAS

- Abril, X. (1958). *Vallejo. Ensayo de aproximación crítica*. Front.
- Abril, X. (1960). *Dos estudios Vallejo y Mallarmé (la estética de Trilce y Una jugada de dados jamás abolirá el azar)*. Cuadernos del sur.
- Barrera, T. (1988). *Escalas melografiadas o la lucidez vallejana. Cuadernos Hispanoamericanos*, 1(454-455), 317-328.
- Botting, F. (1996). *Gothic*. Routledge.
- Coyné, A. (1999). *Medio siglo con Vallejo*. Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.
- Espejo, J. (1989). *César Vallejo: itinerario del hombre 1892-1923*. Seglusa Editores.
- Foffani, E. (2018). *Vallejo y el dinero: formas de la subjetividad en la poesía*. Cátedra Vallejo.
- González Montes, A. (2002). *Escalas: hacia la modernización narrativa*. Fondo Editorial UNMSM.
- González Vigil, R. (1992). Prólogo. En Vallejo, C. (1992), *Obras completas* (vol. 9, pp. 5-12). Editora Perú.

- González Vigil, R. (2012). Prólogo. En Vallejo, C. (2012), *Narrativa completa* (pp. 7-51). Ediciones Copé.
- Gutiérrez, M. (2004). *Vallejo, narrador*. Fondo Editorial UNMSM.
- Hitchcock, A. (director). (1954). *Rear Window* [Película]. Paramount Pictures.
- Hugo, V. (2005). *Nuestra Señora de París* (E. González Miguel, trad.). Ediciones Cátedra.
- Neale-Silva, E. (1987). *César Vallejo, cuentista: escrutinio de un múltiple intento de innovación*. Salvat.
- Pachas, M. (2018). *¡Yo que tan solo he nacido! (Una biografía de César Vallejo)*. Juan Gutemberg Editores.
- Paoli, R. (1969). Vallejo prosista en los años de *Trilce*. *Visión del Perú*, (4), 9-12.
- Poe, E. A. (2010). *Cuentos completos* (J. Cortázar, trad.). Editorial Páginas de Espuma.
- Silva-Santisteban, R. (2004). *Escrito en el agua. Vol. 2*. Ediciones del Rectorado de la PUCP.
- Vallejo, C. (1994). *Escalas melografiadas* [Nueva versión establecida por Claude Couffon, según manuscrito inédito del poeta]. UNSA.
- Vallejo, C. (1999). *Narrativa completa* (R. Silva-Santisteban, ed.). Ediciones del Rectorado de la PUCP.
- Vallejo, C. (2020). *Fabla salvaje* [Edición facsimilar de César Ferreira]. Fondo Editorial de la Universidad Ricardo Palma.
- Vallejo, C. (2021). *Escalas* [Edición facsimilar de Ricardo Silva-Santisteban]. Fondo Editorial de la Universidad Ricardo Palma.
- Zavaleta, C. E. (1999, 11 de noviembre). El manuscrito Couffon. *El Peruano*, 13.