



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 License.

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Rectorado de la Universidad Ricardo Palma
Vol. 7, n.º 13, enero-junio, 2024, 179-210

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.59885/archivoVallejo.2024.v7n13.09

Humanismo jurídico en la representación de los sujetos de derecho en *Fabla salvaje y Escalas* de César Vallejo: a un siglo de su publicación

Legal humanism in the representation of the subjects of law in *Fabla salvaje y Escalas* by César Vallejo: a century after its publication

L'humanisme juridique dans la représentation des sujets de droit dans *Fabla salvaje y Escalas* de César Vallejo: un siècle après sa publication

NILTON CÉSAR VELAZCO LÉVANO

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

(Lima, Perú)

nilton.velazco@unmsm.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0001-8809-9022>



RESUMEN

Desde un método de análisis sistemático, hermenéutico y comparativo, el presente estudio tiene como propósito identificar el proceso de deshumanización en *Fabla salvaje y Escalas*, de César Vallejo. El autor,

con una peculiar lírica narrativa y poética, inaugura y exhibe su vena narrativa de modo crítico, dramático, onírico, enigmático e irónico, y al mismo tiempo nos alerta de los peligros, los desafíos y las esperanzas que nos salvarán de esa descomposición en la que los sujetos de derecho se encuentran inmersos. Por un lado, los relatos se aproximan a lo recóndito de la experiencia y de la cosmovisión andina hasta hacerlos estallar en la absurdidad; y, por otro, se adentran en el cosmopolitismo que la urbe limeña ofrece seductoramente, como preparando al autor para lo que vendría luego en Europa. De ese modo, configura un sujeto de derecho asentado en la base del humanismo jurídico que caracteriza el universo vallejian. El centenario de la publicación de las obras mencionadas es una buena ocasión para poner de relieve la vigencia del mensaje humanista y utópico del autor.

Palabras clave: César Vallejo; *Fabla salvaje*; *Escalas*; humanismo jurídico; sujetos de derecho; utopía.

Términos de indización: humanismo; utopía; identidad (Fuente: Tesaurus de la Unesco).

ABSTRACT

From a systematic, hermeneutic and comparative method of analysis, this study aims to identify the process of dehumanisation in *Fabla salvaje* y *Escalas*, by César Vallejo. The author, with a peculiar narrative and poetic lyric, inaugurates and exhibits his narrative vein in a critical, dramatic, oniric, enigmatic and ironic way, and at the same time alerts us to the dangers, challenges and hopes that save us from this decomposition in which the subjects of law are immersed. On the one hand, the stories approach the recesses of the Andean experience and cosmovision until they explode in absurdity; and, on the other, they delve into the cosmopolitanism that the city of Lima seductively offers, as if preparing the author for what was to come later in Europe. In this way, he configures a subject of law based on the juridical humanism that characterises the Vallejian universe. The centenary of the publication of the aforementioned works is a

good occasion to highlight the validity of the author's humanist and utopian message.

Key words: César Vallejo; *Fabla salvaje*; *Escalas*; legal humanism; subjects of law; utopia.

Indexing terms: humanism; utopia; identity (Source: Unesco Thesaurus).

RÉSUMÉ

À partir d'une méthode d'analyse systématique, herméneutique et comparative, cette étude vise à identifier le processus de déshumanisation dans *Fabla salvaje* y *Escalas*, de César Vallejo. L'auteur, avec une narration particulière et un lyrisme poétique, inaugure et expose sa veine narrative de manière critique, dramatique, onirique, énigmatique et ironique, et nous alerte en même temps sur les dangers, les défis et les espoirs qui nous sauvent de cette décomposition dans laquelle sont plongés les sujets de droit. D'une part, les récits s'approchent des recoins de l'expérience et de la cosmovision andines jusqu'à ce qu'ils explosent dans l'absurde et, d'autre part, ils plongent dans le cosmopolitisme que la ville de Lima offre de manière séduisante, comme si l'auteur se préparait à ce qui allait se passer plus tard en Europe. Il configure ainsi un sujet de droit fondé sur l'humanisme juridique qui caractérise l'univers vallejeñ. Le centenaire de la publication de ces œuvres est une bonne occasion de souligner la validité du message humaniste et utopique de l'auteur.

Mots-clés: César Vallejo; *Fabla salvaje*; *Escalas*; humanisme juridique; sujets de droit; utopie.

Termes d'indexation: humanisme; utopie; identité (Source: Thésaurus de l'Unesco).

Recibido: 22/10/2023

Revisado: 30/10/2023

Aceptado: 07/11/2023

Publicado en línea: 30/11/2023

Financiamiento: Autofinanciado.

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

Revisores del artículo:

Enrique Foffani (Universidad Nacional de La Plata, Buenos Aires, Argentina)
efoffani@fahce.unlp.edu.ar
<https://orcid.org/0000-0003-0051-3191>

Manuel de J. Jiménez Moreno (Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, México)
mjimenezm2@derecho.unam.mx
<https://orcid.org/0000-0003-2061-6905>

1. INTRODUCCIÓN

En 1923, César Vallejo, con 31 años a cuestas y todavía en el Perú, se inaugura como narrador y publica sus primeras novelas breves tituladas *Fabla salvaje* y *Escalas*. En ambos relatos utiliza recursos simbólicos ligados a la cosmovisión andina. Dicho ejercicio literario supone la exigencia de acudir a distintas herramientas estéticas (Di Benedetto, 2020) que le permitan atravesar y superar el modernismo, el realismo y el surrealismo. De lo que se trataba era de experimentar y Vallejo no le corría a lo nuevo; por el contrario, estaba siempre en la búsqueda estética de sí mismo. Ambas obras ya avizoraban su talante narrativo y ponían en evidencia su exploración juvenil que deja atrás al Vallejo andino sano, religioso y romántico, para dar paso a la embriaguez capitalina y sus visitas frecuentes a los barrios chinos de Lima, conocidos como fumaderos, actividades que serían parte de su experimentación subjetiva, social y estética (Leal, 2015). Era por aquel entonces un Vallejo que aprendía a ser libre nuevamente, pues si bien su estadía en la cárcel lo marcó hondamente, no quería ser siempre un prisionero de sí mismo ni de cualquier corriente estética. Sus altibajos amorosos, económicos, emocionales y laborales eran parte de su cotidianeidad; por lo que estas obras, por un lado, contrastan con el perfil estético de la literatura burguesa de la cual era un crítico acérrimo y distante, y, por otro, evidencian el proceso interior que él mismo iba viviendo entre el desconcierto de la soledad, el desarraigo, el desamparo y sus ansias por representarse como un sujeto de derecho con una voz, una identidad y una utopía en construcción.

Desde el barroquismo literario de *Escalas* y el lenguaje alegórico y cultista de *Fabla salvaje*¹, Vallejo prepara su visión y militancia marxistas que asume en Europa. Dichas obras se entretajan por un manifiesto proceso de deshumanización que sufren los personajes, los dramas, los infiernos, las locuras y esa descomposición espiritual, mental, social y física en la que las personas, como sujetos de derecho, se encuentran inmersas, tanto en el ayer vallejiano como en la actualidad, en la que su obra nos sigue inspirando y cuestionando. Por otro lado, el Vallejo narrador nos invita a interpelar y dejar de romantizar lo andino, las cosmovisiones, las creencias, las costumbres, los modos de sentir y enfrentar la vida y la muerte; y, al mismo tiempo, pone en evidencia los impactos del cosmopolitismo, como lo narra en «Cera», relato incluido en *Escalas*. Todo ello va dejando señales de sus esperanzas y utopías aún en ciernes y que se cuajarán en Europa. En ese sentido, tanto *Fabla salvaje* como *Escalas* expresan el proceso evolutivo del creador, político y utópico latente en Vallejo.

Fabla salvaje, a nivel narrativo, plantea la construcción de una identidad mestiza a partir del protagonista, Balta Espinar, y del narrador, el propio Vallejo. Haciendo uso del quechua, el culle y elementos de la andinidad muy suyos, expone el arraigo psicológico en el que transcurre la identidad mestiza conflictuada, inarmónica y contradictoria desde una coyuntura nacional atrapada y detenida en sus profundos rezagos coloniales (Guzmán, 2000; Olascoaga, 2009; Mazzotti, 2021)². Mientras que, por otro lado, a nivel técnico y estético, la novela

1 Para efectos del análisis de ambas obras, citamos el libro *Novelas y cuentos completos*, de César Vallejo, editado por Francisco Moncloa Editores.

2 A diferencia de dichos autores, Mariátegui (1957), coincidiendo con Antenor Orrego, creía que Vallejo era un autor indigenista, creador de la nueva poesía peruana, de vernácula articulación verbal, portador de una raza y una estirpe virginalmente autóctonas. Superada esta discusión, se puede afirmar que la plástica y la estética vallejianas resultan tan versátiles que, si se le quiere presentar como indigenista, lo es, y si se le quiere presentar como mestizo, también lo es. Lo mismo ocurrió cuando diversos estudiosos de Vallejo lo señalan como religioso, político, metafísico, filosófico, vanguardista, cristiano, ateo, marxista o utópico. Vallejo parece ser todo a la vez, superándose a sí mismo y a sus intérpretes.

produce una sensación de extrañamiento ante el modernismo y el realismo, que parece que Vallejo quiere dejar atrás. Por ello, se insinúa que se trata de una obra que exige una interpretación sistemática de la vanguardia, la estética gótica y el realismo mágico para ser comprendida en toda su dimensión (Mazzotti, 2021).

Por otro lado, *Escalas* es un conjunto de relatos, diríamos tríficos, conformado por las secciones «Cuneiformes» («Muro noroeste», «Muro antártico», «Muro este», «Muro dobleancho», «Alféizar» y «Muro occidental»), cuyo escenario representado es la cárcel, donde se evidencian las condiciones en las que en ella se viven, y «Coro de vientos» («Más allá de la vida y la muerte», «Liberación», «El unigénito», «Los caynas», «Mirtho» y «Cera»), donde el escenario cambia por lo urbano, con personajes exóticos, seductores y dispuestos a poner en crisis existencial a cualquiera. Todos estos relatos hacen uso de recursos narrativos diversos, como la lírica poética, lo onírico, así como los finales inesperados, enigmáticos y sumamente descriptivos. No por nada Yurkievich (1970) consideró a Vallejo como uno de los principales fundadores de la nueva lírica latinoamericana. Fiel a sí mismo, el Vallejo narrador rompe con todo molde estético y literario; arruina la rigidez realista; ironiza deliberadamente sobre la forma (Di Benedetto, 2020); desprecia los finales felices; cruza los géneros; se burla del tiempo; se ríe a carcajadas de la muerte, de las pesadillas, de los sueños; sin embargo, queda algo que lo sostiene: su salvaje utopía por la libertad y la justicia.

Así entonces, desde un método múltiple e integrado de análisis sistemático, hermenéutico y comparativo, se expone la representación de los sujetos de derecho en ambas obras, así como la crítica y el drama humano, lo onírico, lo salvaje, lo enigmático y el sentido del humor tan vallejianos, que no hacen más que alertarnos de los peligros y compartirnos los desafíos y las esperanzas para salvarnos de esa descomposición en la que los sujetos de derecho parecen desintegrarse. El centenario de la publicación de dichas obras (1923-2023) es una buena ocasión para poner de relieve la vigencia de su mensaje humanista y utópico.

2. HUMANISMO JURÍDICO EN LA REPRESENTACIÓN DE LOS SUJETOS DE DERECHO EN *FABLA SALVAJE*

2.1. Representación de los sujetos de derecho en *Fabla salvaje*

El sujeto protagónico que emerge en *Fabla salvaje* está ubicado en un escenario andino, de donde procede el propio Vallejo. El término «fabla» es un arcaísmo que utiliza para denominar al relato o cuento en el que se narran hechos heroicos y extraordinarios. Esta palabra la había utilizado antes en su poema «Fabla de gesta»³ (Hopkins, 2020). Esta novela, desde el título, está configurada por la otredad y el dualismo semántico a partir de un relato ficcional, didáctico y extrarrealista (González Vigil, 2008; Mazzotti, 2021), todo al mismo tiempo y sin agotarse de ninguna manera.

Balta Espinar, el personaje central de la obra, es un sujeto obsesivo por verse ante un espejo roto, símbolo de descomposición, fractura y desfragmentación humana inevitables: «fraccionándose a saltos, alargada la nariz, oblicuada la frente, a retazos los labios, las orejas disparadas en vuelos inauditos... [...] su reconstrucción fue imposible» (Vallejo, 1967, p. 85). Asimismo, «Balta» significa ‘charco, pozo o fuente’; es decir, se trata de un elemento acuático en el que, según el relato, suele mirarse el personaje: la fuente, el manantial, la acequia (Hopkins, 2020). Así entonces, la figura del espejo se constituye

3 Al respecto, Mazzotti (2021) apunta que el título original del poema es «Fabla de la gesta (Elogio del Marqués)», que está dedicado al marqués de Torre Tagle, quien proclamó la independencia en Trujillo el 29 de diciembre de 1820. Esta dedicación poética es una muestra más de la vocación republicana y libertaria de Vallejo, quien, de esta forma, celebraba los cien años de esa épica proclamación. Así, Trujillo se convierte en la primera ciudad de la flamante república peruana en anunciar su independencia política de España (Delgado, 2020). *Fabla salvaje* sigue el legado que busca imprimir en «Fabla de la gesta», desde un ejercicio de adentro hacia fuera y de afuera hacia dentro: la libertad interior de una persona y la libertad política de un pueblo; la convulsión personal y la social, y el derrotero hacia nuevas utopías: «En Trujillo, la noche, la heroína, / anudaste los lazos del continente con / las fecundas raíces de nuestra libertad, / raíces tantas veces rotas del corazón» (Vallejo, 2013, p. 367).

en la representación simbólica del sujeto de derecho planteado desde una perspectiva existencial, filosófica y psicoanalítica, sin dejar de ser, al mismo tiempo, contradictoria, extrañada, desconcertante hasta la absurdidad, como la vida misma.

Fabla salvaje no termina con un final feliz, sino que plantea la posibilidad de que la persona como sujeto de derecho vuelva sobre sí, se reintegre a los otros, se haga con los otros, se mire nuevamente ante sí mismo y ante la vida, y eso resulta un aprendizaje doloroso y muchas veces tormentoso, de sensaciones inexplicables y absurdas, aunados por vibraciones y movimientos faciales, sombras, afluencia de ánimos, avatares. En Balta estaba contenida toda la desdicha humana. En ese sentido, hacerse persona y sujeto de derechos no está exento de un camino sombrío y traumático, y al mismo tiempo liberador y desgarrador. No hay nacimiento sin corte del cordón umbilical, así como tampoco hay parto sin miedo y sangre de por medio, parto que, al final de cuentas, resulta el único camino para dar a luz y engendrar nuevas vidas. Balta Espinar transita por ese alumbramiento buscando un renacer y una salida para sí; sin embargo, parece no lograrlo, ya que sus tormentos no lo permiten. Él es el drama de sí mismo.

2.2. Crítica y drama humano en *Fabla salvaje*

Balta, huérfano de padre y madre, solo tenía una hermana que vivía lejos: «la única sangre suya estaba toda contenida en él nada más» (Vallejo, 1967, p. 103). Era virilmente andino, de mirada agraria y vegetal. Cargaba con la angustia permanente de sentirse perseguido por alguien o por algo, cuya presencia solo él era capaz de percibir; era algo que lo dejaba pálido, temblando, sobresaltado, estremecido. Era una presencia omnipresente y esquiva al mismo tiempo, que no podía ser atrapada ni con el pensamiento, pues «se deshace apenas aparece» (p. 95). Quizás se trataba de las historias fantásticas y horrorosas que le contaban siendo adolescente y de las cuales él quedó impregnado para siempre.

Adelaida, su joven esposa, no era tan distinta a Balta. Se trataba de una piadosa mujer, envuelta de miedos, presentimientos

y supersticiones. La historia señala que, antes de todos sus miedos, conformaban una pareja feliz: «rebosante de ilusión y muy confiado en los años futuros del hogar» (Vallejo, 1967, p. 87). Pero ¿por qué entonces terminaron infelices? ¿Por qué Balta le exclama a su esposa: «¡Tú has muerto ya para mí!» (p. 114)?, para luego ambos vestirse de luto. La respuesta no es tan sencilla, y creemos que se trata de la mejor excusa de Vallejo para plantear una crítica sistemática del drama humano hecha absurdidad, de los tabúes, mitos, idiosincrasia y lo consuetudinario de la andinidad.

Con *Fabla salvaje*, Vallejo deja atrás el cariz romántico e idealizado que había expresado en su obra precedente sobre lo andino. Ahora se trataba de un entorno andino maldito, con mañanas grises, abandonadas, desiertas, preñadas de electricidad, de hórridos presagios y orfandad eterna sobre las «sierras dolientes del Perú» (Vallejo, 1967, p. 110), ambiente que no es más que una proyección del personaje principal: «Una calofriante desolación, acerba y tenaz, coagulose en las pupilas enfermas del cholo» (p. 105). En *Fabla salvaje*, el espacio andino ya no era acogedor ni cálido; con Balta se descubre que se trataba de un espacio lejano, abandonado, incomunicado, tempestuoso, amenazante, vacío, indiferente ante la «la cruda voz del Hombre» (p. 107).

Al mismo tiempo, Vallejo al presentarnos a su Santiago de Chuco como un lugar aislado, alejado e inaccesible, desde una descripción sociológica (Rodríguez-Peralta, 1984), denuncia políticamente el centralismo limeño, trujillano, urbano y costeño, en general. Utiliza el recurso estético y lírico de la reminiscencia familiar para poner el dedo en la llaga: el Perú, antes y ahora, es un país que vive de espaldas e ignora a los pobladores andinos y amazónicos. Lo fue en la época de Vallejo y lo sigue siendo actualmente.

La otra provocación que genera Vallejo es a la crítica sobre la absurdidad de los miedos, presentimientos y supersticiones andinas, ya que esta obra es escrita desde las ideas de su propia tradición cultural andina (Hopkins, 2020). El miedo y la inseguridad que le genera a Balta el sospechoso fenómeno sobrenatural lo pone irascible

y paranoico a tal punto que termina muerto o suicidado al caer a un abismo tras el susto que le causa la súbita aparición del misterioso personaje (Mazzotti, 2021). Se trata, pues, incluso de miedos que se transmiten de generación en generación, como lo evidencia lo ocurrido a Santiago, de ocho años, hermano de Adelaida, a quien le sangraba la cara de manera insospechada. El niño, al ver sufrir a su hermana, «sintió que se le anudaba la garganta y se echó a llorar en silencio» (Vallejo, 1967, p. 111) y «empezó a poseerle el terror infinito» (p. 113)⁴.

Otra evidencia de dicha absurdidad es la creencia en los animales malditos o que anuncian una maldición, como cuando se menciona que la gallina y el caballo son los que anuncian la mala suerte, los heraldos que pregonan la muerte, como lo creyó Balta cuando, muchos días antes de que su madre falleciera, había cantado una vieja gallina. Toda la desgracia de los Balta empieza desde el canto de esta ave, al que el protagonista y su esposa tenían miedo, pero que él disimulaba haciendo de tripas corazón. Así, los animales cobran un nuevo significado: son los agoreros de las desgracias: «¡Oh la medrosa voz animal, cuando graves desdichas nos llegan!» (Vallejo, 1967, p. 100). Los animales son quienes comparten las desgracias, como cuando el perro miró y olió silenciosamente la superficie azul y sin fondo, y ladró de modo lastimero y agonizante como si lo estuvieran latigueando. En esta obra, Vallejo utiliza un recurso estético que también es incorporado en su obra poética: la animalización de lo humano y la

4 La idea del miedo transmitido también es puesta al descubierto en la película *La teta asustada* (Claudia Llosa, 2009), la cual plantea el trauma y las secuelas que genera la violencia sexual, social y política de los pueblos inmersos en condiciones de injusticia, desigualdad, sin acceso a los servicios básicos y sin posibilidad de ejercer sus derechos plenamente. Todo ello es el escenario preciso para que la película desarrollara la leyenda que el seno de las víctimas de abuso sexual había sido infectado y producía mala leche. Al lactar esa leche, el bebé perdería su alma que, asustada, iría corriendo a esconderse bajo la tierra. Aun así, *La teta asustada* deja abierto el camino al doloroso paso de la esperanza y la superación del trauma (Vasconcelos, 2019).

humanización de lo animal. Esta vez, el animal es la maldición y el peligro para la subsistencia humana.

En esa línea, el narrador pone en entredicho la creencia extendida de que un espejo roto es señal de malagüero, como le ocurrió a Balta cuando, a causa de una visión inesperada frente al espejo, este se rompió, causándole al personaje un insalvable estupor. Su trastorno era de nunca terminar. Por fin, son delirios de persecución que suelen ser frecuentes en la vida cotidiana de quienes creen ver algo o a alguien, pero sin saber qué era realmente, y que por eso mismo la inquietud era tal que le hincaba hasta las membranas. El efecto de esas creencias llega al extremo de dejar que las mismas manejen las decisiones de quien las padece, nublen la comprensión humana, anulen la razonabilidad, rompan los lazos de sociabilidad, quiebren la confianza en los otros y que quien las padece pierda la vida misma.

Las apariciones, persecuciones e ideas obsesivas no eran vivencias exclusivas de Balta, sino que también las padecía la gente de su entorno, como dando a entender que era una práctica colectiva, como le ocurría a su amigo cuando este le confesó que, cuando menos lo piensa, se cruzan en su mente, como relámpagos, una luz y un mundo de cosas y personas que busca atrapar con el pensamiento, pero que se desintegran apenas aparecen. Le habían dicho que se trataba de rasgos de locura, de la cual Balta no era ajeno, pues de su cerebro se dispersaban tumefactas y veladas pesadillas, imágenes alucinantes y dolorosas. De este modo, Vallejo hace del recurso literario de la saturación figurativa una excusa para que el lector cuestione estos modos de pensar, sentir, actuar y vivir de la gente andina que vive encerrada en su comunidad, sin acceso a la información, comunicación o de la formación de la razón.

Fabla salvaje evidencia también los estereotipos de hombre y mujer en el mundo andino y de las ocupaciones estandarizadas que cada quien realiza. Adelaida representaba la figura de una típica mujer que sirve al hombre: «era una verdadera mujer de su casa. Todo el santo día estaba en sus quehaceres, atareada siempre, enardecida, matriz, colorada, yendo, viniendo y aun metiéndose en trabajos de

hombre» (Vallejo, 1967, p. 89). Vemos, pues, cómo estaban tan introyectados los estereotipos de quehaceres masculinos y femeninos, que hasta el propio Vallejo narra que existen «trabajos de hombre». Esto no hace más que seguir provocando al lector para que reaccione ante estos estereotipos tan perniciosos en el reconocimiento de la dignidad e igualdad.

Lo masculino se relaciona con las características de Balta: gran sentido común, equilibrado, taciturno, sombrío, de largos recogimientos, abstraído y sonámbulo, de ascendencia conformada del fragor de las comunidades indígenas, de piel surcada, corazón rústico, al filo de la gleba patriarcal, había crecido como «un buen animal racional» (Vallejo, 1967, p. 95), cuajado de esperanzas y temores. Mientras que, por otro lado, el rol femenino está ligado al apareamiento, la fecundidad y la dulzura, ideas arraigadas en la cultura andina y que Adelaida bien las representaba como toda «hembra imperiosa» (p. 90), que «tenía una voz dulce y fluvial» (p. 89), una voz enronquecida, que se hace hojarasca aguda en la garganta. El prototipo de mujer desde la andinidad es la de aquella persona exaltada, dolorosa, de corazón fraternal, tierna, de fe religiosa y ciega, pura y cándida. No obstante, a pesar de estas connotaciones de lo femenino y lo masculino, había algo en lo que eran coincidentes: las «laceradas lágrimas» que corrían en ellos, el sufrimiento que une y hermana.

Otra muestra de la figura estereotipada de la mujer sumisa y dependiente del hombre es cuando la obra refiere que Adelaida sentía por su esposo «un religioso respeto» (Vallejo, 1967, p. 108). En aquel entonces, la mujer era incapaz de atreverse o exigirle al varón que le comparta sus miedos, temores, angustias, aun cuando sentía que ambos «estaban enredándose de modo irremediable y fatal» (p. 108). También la obra evidencia el estereotipo de que la mujer y la niña son las que lloran y tienen miedo; a partir de esa forma de pensar, los hombres no lloran, y si lo tienen que hacer, se reprimen. Eso ocurre cuando Adelaida gemía llorando al oír cantar a la gallina, lo que era reprochado por Balta: «Llorando porque canta una gallina. ¡Vaya... No seas chiquilla!» (p. 91).

En la actualidad, son menos aceptados estos estereotipos. Se han desarrollado importantes normativas, enfoques que contribuyen a la igualdad de género y oportunidades, sendas declaraciones, tratados, políticas públicas y convenios a favor de los derechos de la mujer. Ello no quiere decir que el problema haya dejado de existir, ya que se trata de estructuras sociales, culturales, políticas y educativas que aún permiten y toleran la discriminación y los estereotipos que resultan deshumanizantes. Se tienen en este aspecto retos pendientes a nivel personal, familiar, social, cultural, político y estatal.

La soledad y los celos andinos fueron explorados y puestos en cuestión a través de Balta, quien es una persona enigmática, que siempre busca obstinadamente la soledad, y en quien cada día aumenta la tensión interna hacia su esposa. Sus celos son sutiles, acerados, furtivos y feroces, al punto que le hicieron creer que ella amaba al ser del espejo. A través de Balta, se describe con un sentido psicoanalítico, trágico, expresionista, melodramático y lleno de presagios la idiosincrasia andina que él mismo experimentó. Como se ha advertido antes, el escenario no podía ser otro que una naturaleza maldita y peligrosa.

La personalidad ensimismada del hombre andino que representa Balta también es cuestionada en *Fabla salvaje* por los efectos perniciosos que estos le generan al personaje que los encarna. Balta estaba poseído y aterrorizado ante su soledad, cual turbia sombra intermitente. El no hablar lo que lleva y lo que siente dentro termina siendo autodestructivo. En su espíritu se desarrollaba un parásito que lo carcome, como si fuera una raíz nerviosa que apolilla su entendimiento y su memoria. Balta se encuentra preso de sus miedos y sus soledades. Se trata de un drama humano en su totalidad. El recurso de la exageración literaria es el medio por el cual Vallejo cuestiona y quiere que su lector también sea cuestionado por esas formas de vivir tan alejadas de lo razonable, lo humano y lo humanizador. No obstante, el autor no se queda en el mero recurso lírico de lo extremo y lo sobreactuado, sino que, a partir de allí, intenta poner las bases de su idea de utopía en construcción, como a continuación se expone.

2.3. Las utopías salvajes del Vallejo narrador

Diversos autores, a veces no sin razón, hacen notar que Balta es un personaje trágico, sin salida, paranoico, fatalista, melodramático, destinado a desaparecer, a no tener prole (Leal, 2015; Hopkins, 2020). Los tormentos de Balta eran no solo autodestructivos, sino que además dañaban a todo su entorno y no le permitían ver la realidad de otro modo ni encontrar otras perspectivas.

Contrario a lo expuesto, creemos que *Fabla salvaje* y su personaje Balta exponen «un nuevo diámetro de humana sabiduría, sobre el eterno misterio del tiempo y del espacio...» (Vallejo, 1967, p. 102), y que, por eso mismo, requieren de un análisis que permita identificar la densidad significativa de la utopía en ciernes. Se trata de una obra en la que se plantea otra forma de conocer y comprender al ser humano, desde sus locuras, complicaciones, delirios; y, a partir de allí, surgen las siguientes preguntas: ¿hacia dónde va todo eso?, ¿qué hacer con todo eso?, ¿por qué el Vallejo narrador se inaugura como tal presentando la absurdidad humana? Todo parece indicar que se trata de las bases del sentido salvajemente utópico que busca imprimir en esta obra y en lo que vendría después. Las pistas de las utopías salvajes que Vallejo explora, desde esta obra, se encuentran presentes en algunos elementos que, paradójicamente, eran escenarios y símbolos del trastorno y de la muerte súbita de Balta y que ahora dejan de serlo para ser el tránsito hacia su propia salvación e inmortalidad. Así entonces, a partir de un escenario, un símbolo, un fenómeno natural, un árbol y un tejido, surgen las utopías salvajes del Vallejo narrador. Veamos.

2.3.1. La naturaleza como escenario utópico

Si la naturaleza y el entorno ambiental en *Fabla salvaje* son hostiles y agrestes, también pueden ser el espacio que le permite a Balta abrir su alma para sus desahogos, para sentir la paz y retornar a su santidad originaria. El campesino, el indígena y el nativo saben que su comunidad y su espacio territorial son sus mejores refugios, el escenario vital que le brinda seguridad, identidad y la posibilidad de hacerse con los otros. En ese sentido, la utopía es posible en un espacio común, compartido, libre y fecundo.

2.3.2. El espejo como símbolo utópico

Si para Balta el espejo era el símbolo de sus obsesivos delirios de persecución, también podía ser la posibilidad de buscarse a sí mismo y de encontrar su identidad profunda: «estuvo allí ante el espejo, horas enteras. La mañana estaba linda, bajo un cielo sin nubes» (Vallejo, 1967, p. 92). El espejo era el medio que le permitía ver lo que los demás no podían ver de sí, se trataba de su propia imagen, diseñada en el espejo, que le hizo vibrar y reconocer su ser original. Había llegado, de este modo, a descubrir su autenticidad. El conocimiento de sí mismo es de las más antiguas tareas de la humanidad y que ha ocupado a la filosofía, la psicología, el psicoanálisis, la historia y hasta a la literatura para encontrar respuestas, aproximaciones e interpretaciones. Así como no pasamos desapercibidos o indiferentes ante un espejo, no podemos pasar desapercibidos ante la vida que nos sigue cuestionando por el qué y quiénes somos.

2.3.3. La lluvia como fenómeno natural utópico

Para los pueblos de los Andes, la lluvia es una bendición y una necesidad para el proceso del cultivo, la siembra y la posibilidad de que la madre tierra siga fecundando y alimentándolos. En ese contexto, marzo es el mes de las lluvias y el mes en que el poeta nació. *Fabla salvaje* también alude a marzo y a la lluvia: «Era el mes de marzo y empezó a llover» (Vallejo, 1967, p. 117). Esta frase se emparenta con varios poemas en los que alude a la lluvia. Esta vez nos detenemos en uno en particular y que forma parte de *Poemas humanos*, «Piedra negra sobre una piedra blanca»: «la soledad, la lluvia, los caminos...» (Vallejo, 2013, p. 432). La lluvia hecha de agua es ese elemento que limpia, purifica, anima, revitaliza y da esperanza, como la utopía.

2.3.4. El alcanfor como árbol utópico

Se trata de un árbol milenario, longevo, diríamos inmortal, y que está presente en las escenas de *Fabla salvaje*, a veces desapercibido, otras veces presentado como la madera que sostiene la casa de los Balta. Es la base arquitectónica, la que los cobija, acoge y protege de la

tragedia. Si en la vida cotidiana el alcanfor nos alivia de los dolores y se utiliza en ungüentos tópicos para curar diversos males, con Vallejo este árbol constituye una señal y un perfume que solivianta la vida misma. Por ello, nada como sembrar un árbol de utopía para cobijarnos y defendernos de las tragedias de la vida.

2.3.5. El tejido como actividad y tarea utópica constante

En diversas ocasiones, la novela presenta elementos relacionados al tejido: costura, hilo, hebra, pita, pabilo, rueca, aguja: «Aguja muy fina jugaba a lo largo de sus tensas venas y cosía ahí un recodo a otro, [...] con dura pita negra [...]; y esa aguja erraba vertiginosamente en su sangre conturbada» (Vallejo, 1967, pp. 91-92). Y eso ocurre con la utopía: cuando creemos alcanzarla, se nos escurre de los dedos. Cuenta Galeano (1989) que cuando le preguntaron para qué sirve la utopía no supo responder y no se le ocurrió más que decir que la utopía sirve para caminar, pues damos un paso y la utopía se nos va, damos otros pasos y se vuelve a ir, nunca está con nosotros, siempre está más adelante de nosotros. Por eso mismo, la utopía sirve para caminar y orientarnos en el horizonte.

3. HUMANISMO JURÍDICO EN LA REPRESENTACIÓN DE LOS SUJETOS DE DERECHO EN ESCALAS

En esta parte, conviene descomponer *Escalas*, a fin de que el análisis se realice de modo más preciso y, al mismo tiempo, más sistemático e integral, pues si bien se trata de varias narraciones, todas ellas tienen un hilo en común: la utopía por la justicia y la libertad, con un toque de humor e ironía⁵, que le permite a Vallejo sobrellevar tremenda y,

5 La ironía, desde su conceptualización funcional, quiebra la retórica y el discurso formal y rígido, para dar paso a una permanente interrupción (De Man, 2000), donde se calmen las tensiones, se disuada la verborrea, se dismantelen los dramas y las penurias, donde todo parece ser una tragicomedia. El Vallejo irónico aparece cuando menos lo esperamos para interpelarnos y, claro está, para interpelarse a sí mismo.

muchas veces, frustrante búsqueda. En este último aspecto, *Escalas* se emparenta con *Fabla salvaje*, pues en ambas obras están presentes las ansias vallejianas por derroteros más humanizados y, al mismo tiempo, guiados por la utopía que intenta plantear el autor.

3.1. Los muros de la justicia/injusticia y sus secuelas en los sujetos de derecho

«Muro noroeste», primer relato de «Cuneiformes», aborda la experiencia descriptiva de la cárcel, cuyos protagonistas tienen al reo y a una araña como compañeros de celda, ambos en búsqueda del refugio y del renacer en «la angustia anaranjada de la tarde» (Vallejo, 1967, p. 11). Aquí el sol es el poniente que emana un destello de luz tranquilizadora sobre la tejedora. Nuevamente surge la imagen del tejido, en este caso, como actividad y deseo de libertad. Mas es tanta la desesperación del privado de libertad, que termina por matar a la araña, pues no soporta el «jardín zoológico terrible» (p. 12) en la que se ha convertido la condición carcelaria. Esa muerte le lleva al narrador a reflexionar sobre la justicia a partir de la injusticia que se comete sobre los más vulnerables:

¡La justicia! [...]

—Yo sé que este hombre acaba de victimar a un ser anónimo, pero existente, real. [...] ¿No merecen, pues, ambos ser juzgados por estos hechos? ¿O no es del humano espíritu semejante resorte de justicia? ¿Cuándo es entonces el hombre juez del hombre? (p. 12)

El protagonista del relato se sorprende porque el hombre «no puede alcanzar a saber hasta qué grado de verdad un hecho calificado de criminal es criminal» (Vallejo, 1967, p. 12). Esto, a su vez, le permite sostener que la justicia es más que una actividad razonable o emocional y que va más allá de la mera administración de justicia formal y ritualista en la que las personas la han convertido. Es, sin duda, la actividad más exigente que desafía toda función humana; esta

actúa tácitamente más adentro de todos los adentros de los tribunales y de las prisiones. La justicia se ejerce de manera armónica, más allá de los sentidos, de los razonamientos argumentativos y de la presión mediática. Se trata de una actividad para corazones refinados y aguzados, pues esta pasa por debajo de toda piel y detrás de todas las espaldas. Y es que la desazón del narrador sobre la administración de justicia, a partir de su propio encarcelamiento, lo dejó desconfiado, inseguro y con una sensación obsesiva de persecución, como le ocurría a Balta Espinar en *Fabla salvaje*.

En tono de reclamo, el prisionero arguye que la justicia será infalible cuando esta vaya más allá del conocimiento, la intención y la voluntad de los jueces y de los códigos; cuando ya no se necesite de cárceles ni policías porque habrá equidad y hermandad. Como aún no estamos preparados para eso, la justicia no puede ejercerse por el razonamiento humano. Siendo así, concluye que nadie es delincuente nunca o todos somos delincuentes siempre. Las condiciones carcelarias que vivió Vallejo en Trujillo lo dejaron lacerado, decepcionado de los hombres y, al mismo tiempo, le permitieron cuestionar el trato penitenciario y exigir uno más digno para sus compañeros de celda.

Por otro lado, «Muro antártico» coincide con «Muro noroeste» no solo por el nombre, sino por el escenario en el que los hechos ocurren: la cárcel. Aquí se plantea la historia soñada del deseo por una mujer que, para efectos de este relato, simboliza la libertad. Se trata de un amor pasional que busca amar a «toda totalidad» (Vallejo, 1967, p. 15) y que quiere abrasarse en todos los crisoles, a tal punto que incluso quiere ser amado por ella: «absolutamente, a toda muerte» (p. 15). Es de los amores más puros que se puede sentir, de una «pureza intangible de animales...» (p. 15) y que empezó «cuando aún el minuto no se había hecho vida para nosotros» (p. 15). Esa mujer a quien ama es su madre, su hermana, por quienes desespera por no verlas, pues la celda lo impide.

Para cerrar la trilogía de los muros, en «Muro dobleancho», el narrador plantea una conversación con su compañero de celda

que le cuenta la historia de su caso. Se trata de un ladrón y asesino que aspira a recuperar su dignidad y a que le otorguen una nueva oportunidad: «Yo he sufrido con él también los fugaces llamados a la dignidad y la regeneración» (Vallejo, 1967, p. 19). Hace mención a un «viejo camarada obrero» (p. 20) que fue asesinado por su compañero de celda, mas este solo fue condenado por ladrón, no por asesino. La mano de la justicia no llegó del todo a él. El crimen quedó en la impunidad para los tribunales, la sociedad y sus deudos, pero no para su conciencia. Él cargaba con esa culpa no redimida, con ese delito no pagado, y, por eso mismo, su celda mental es un muro más ancho, más sólido, un «muro dobleancho».

El relato titulado «Alféizar» también pudo titularse aludiendo a un muro, pues la historia narrada ocurre en la cárcel; sin embargo, Vallejo prefiere titularlo como un elemento de la pared: el alféizar, aquel corte oblicuo que hace la pared en el vano de una ventana. En este relato, el autor hace uso del recurso ya utilizado en *Fabla salvaje*, el espejo, que le sirve al prisionero para mirarse y asumir su condición de estar preso, que es como estar muerto, con música fúnebre incluida. Mas no está solo, tiene a su compañero de celda que acompaña cada desayuno «con el pan duro de un nuevo sol sin esperanza» (Vallejo, 1967, p. 21). A Vallejo ese escenario le recuerda a su Santiago matinal y doméstico, a sus aires natales y a sus numerosos hermanos. Esos recuerdos son rematados cuando añora a su madre, a pesar de que ya habían transcurrido varios años de la muerte de ella en 1918: «con dos ardientes lágrimas de madre» (p. 22). Cinco años más tarde, cuando publica esta obra (1923), la sigue recordando vívidamente, como en efecto la recordará siempre.

«Liberación», relato de la sección «Coro de vientos», retoma la reflexión sobre la justicia/injusticia a partir de la estadía en la cárcel. La escena describe los recuerdos atrapados de Solís, un presidiario que le comparte al narrador su caso y le expone su postura sobre la situación jurídica de sus compañeros de celda. Para él, de los 500 presos albergados en esa prisión, solo una tercera parte merecen purgar condena, los demás no. Según refiere, los demás son tan o más morales que sus propios verdugos. La corrupción judicial, los privile-

gios de clase, el derecho a la justicia y al debido proceso incumplidos no hacen más que evidenciar «¡La eterna injusticia!» (Vallejo, 1967, p. 33).

En este relato, el narrador se encuentra también con Lozano, otro presidiario con quien compartió celda en Trujillo. Asimismo, el narrador le cuenta a Solís que fue procesado por «incendio frustrado, robo y asonada...» (Vallejo, 1967, p. 34). Solís, a su vez, hace referencia de un tal Jesús Palomino, «víctima inocente de la mala organización de la justicia» (p. 34). El escenario y el espacio se vuelven trágicos. Palomino estuvo envuelto en un delito con otro que no fue condenado por sus privilegios sociales y económicos, mientras que él tuvo que sobrellevar sus tenebrosas y contagiosas pesadillas, a tal punto que hubiera preferido la muerte. Los deudos de su víctima quisieron envenenarlo dentro de la prisión, tenían sed de venganza, lo querían muerto. Palomino no temía por su muerte en sí, sino por el sufrimiento que esta pueda causar a sus hijos. Diez años se la pasó con esa terrible pesadilla hasta que logró superarlo, y ya los demás no lo miraban con pena, sino que con solo verlo se les llenaba el corazón de una sensación tranquilizadora y dulce. Solís dijo sobre este prisionero: «era mi mejor amigo, el más leal, el más bueno» (p. 37). Todos creían que Palomino se había vuelto loco, pero Solís decía que estaba, más bien, «demasiado cuerdo» (p. 38) y que sentía que era en él en quien se había metido el terror. Palomino le había trasladado su terror. Solís era su protector acérrimo: «¡Tenga usted siempre cuidado!» (p. 40). Lo cuidaba tanto que llegó a convertirse en su verdugo, en su guardián, en su curador. Era la ocasión para reflexionar sobre la vida y la muerte. Palomino había sido indultado y puesto en libertad y ya nunca más se volvieron a encontrar, ello ante el reclamo de Solís: «Palomino no ha vuelto más por aquí, ni se acuerda de mí. Es un ingrato» (p. 43). Sin embargo, ocurre algo inesperado e inexplicable al final de la historia, un hecho que hace saltar del asiento a uno de los prisioneros y que estremece hasta los huesos al narrador: «¡Hola Palomino!... Alguien avanza hacia nosotros a través de la cerrada verja silente e inmóvil» (p. 44). El reclamo de Solís se desvanece, pues todo se trataba de un sueño que termina por alivianar y alegrarle el día.

En «Los caynas», Vallejo retoma la imagen del trastorno mental. Se trata de una historia narrada por un presidiario. El personaje principal es Luis Urquizo, un hombre trastocado, desequilibrado, demente y muy querido por su familia, cuyos integrantes, por si fuera poco, estaban como poseídos y animalizados, «víctimas de una obsesión común, de una misma idea, zoológica, grotesca, lastimosa, de un ridículo fenomenal; se creían monos, y como tales vivían» (Vallejo, 1967, p. 53). Urquizo era primo del narrador, con quien cierta vez se cruzó y tropezó, y tras ello lo trató de «loco», asunto que dejó al narrador tan turbado que se le clavó en su alma y le hurgaba el corazón.

Caynas era el escenario ideal para presentar la historia de Urquizo. Se trataba de una aldea aislada, solitaria, lejana, olvidada, incomunicada, como una isla entre las montañas. Allí vivía el personaje con su familia, que causaban burla y piedad de todos por su demencial comportamiento. Cierta vez, su madre se colocó en posición de momia y así esperó a los visitantes, con una mirada inexpresiva, cabrilleante, selvática, se espulgaba el cuerpo, tal como lo hacen los monos, hasta incluso comerse sus propios parásitos.

Cayna, como los Urquizo, era un espacio trastornado, donde todos se creían animales. Era un manicomio y un espacio contagioso para todo aquel que entrara en él. Pero no solo los Urquizo y la familia del narrador estaban locos, también lo estaban todos los habitantes del pueblo y sus alrededores: «Había desaparecido de allí todo indicio de civilidad» (Vallejo, 1967, p. 58). En una escena le dice el narrador a su padre: «¡Tú no eres un mono! ¡Tú eres un hombre, oh padre mío! ¡Todos nosotros somos hombres!» (p. 60). Mas su padre le respondió entre carcajadas: «¡Pobre! Se cree hombre. Está loco» (p. 60). En realidad, Cayna existe. Es un distrito de la provincia de Ambo, de la región Huánuco. Es considerado el distrito más antiguo y patriótico de esa provincia. Rebuscando la biografía de Vallejo, fue en Huánuco donde el poeta se encontró con Domingo Sotil, quien le ofreció un trabajo como preceptor de sus hijos en esa provincia, donde permaneció desde fines de mayo hasta diciembre de 1911 (Espejo, 1965). Doce años después, retoma el recuerdo de Ambo en la historia de «Los caynas».

3.2. El amor y la aproximación a lo cosmopolita

«Más allá de la vida y la muerte» se conecta con varios elementos ya abordados en *Fabla salvaje* y en el conjunto de *Escalas*. Aquí el suceso central es el recuerdo de la madre ya muerta y la añoranza de ese amor edípico por ella. El contexto de esta historia es el regreso en caballo del narrador a Santiago de Chuco, lugar al que denomina «la aldea», adonde regresa sabiendo que encontrará la ausencia de su madre: «ya no habría de aguardar ahora el retorno del hijo descarriado y andariego» (Vallejo, 1967, p. 25). Su estadía en su tierra le agitaba en «nostálgicos éxtasis filiales» (p. 25). A tal punto era su nostalgia que sus labios podían ajarse «para hozar el pezón eviterno, siempre lácteo de la madre; sí, siempre lácteo, hasta más allá de la muerte» (p. 25). Su madre, quien siempre le demostró un amor predilecto sobre sus hermanos, era cómplice de sus travesuras, como cuando le daba bizcochos por debajo de los almohadones y se los ponía en el cajón del velador.

La casa familiar de Santiago de Chuco estaba tan vacía que incluso el padre y los hermanos del narrador se habían ido a una hacienda lejana de las selvas, pasando el río Marañón, para tratar de aliviar la pena de «tan horrible pérdida» (Vallejo, 1967, p. 26). Al llegar a su casa y no encontrar el abrazo fraterno que lo recibiera, el personaje narrador removió sus dolidas entrañas y congeló toda ternura. Solo encuentra y se consuela con su hermano mayor Ángel, quien sentía una ausencia de todos sus sentidos y quedó reducido tan solo al pensamiento. Se sentía como una tumba. Retomando los recursos literarios de *Fabla salvaje*, Vallejo hace uso de las creencias y los presentimientos andinos. Así, cuenta la escena de una pesadilla en la que aparecen pequeñas manchas de sangre en el rostro del narrador: «¿De dónde era esa sangre?» (p. 29). Al parecer, era la sangre del duelo por la madre muerta, la casa ausente, el terror de saber que ya nunca volvería a ver a sus familiares, como le ocurrió cuando el autor salió del Perú para nunca más volver. Vallejo, de esta forma, se despide de los suyos, hasta siempre, hasta nunca.

El narrador recuerda en un sueño que la última vez que regresó a Santiago tenía 26 años de edad y todavía vivía su madre: «¡Mi madre

apareció a recibirme! —¡Hijo mío! —exclamó estupefacta—. ¿Tú vivo? ¿Has resucitado?» (Vallejo, 1967, p. 30). Sintió a su madre como si ella fuera una niña recién nacida y en la que él se sentía su padre. En los sueños, su madre lloraba de emoción por la llegada del hijo a quien creía muerto. Se trataba de un sueño o una pesadilla en la que su madre ya muerta lo había soñado a él como muerto: «No puede suceder tanto imposible. ¡Y me reí con todas mis fuerzas!» (p. 32). Sea como fuera, sueño o pesadilla, a Vallejo le generó una carcajada indicativa de que iba superando el duelo por su madre ausente. En el plano estético, se trataba de una interferencia entre lo real y lo fantástico, para un objetivo mayor: poner en duda no solo lo real (Niemeyer, 2004), sino también la consciencia, la inconsciencia, la vida y la muerte misma.

«El unigénito» es la historia de Marcos Lorenz, un hombre a quien el narrador tilda de anormal y de poseer un talento grandeocéano y una auténtica sensibilidad de poeta. Lorenz tenía una enamorada aristócrata llamada Nérida, con quien mantenía una relación desde hace diez años: «viejo amor flamante siempre aquel, vibrando día tras día» (Vallejo, 1967, p. 45). No obstante, el enamorado dudaba del amor de Nérida y, en efecto, ella se había comprometido para casarse con Walter Wolcot. Al enterarse de esto, Lorenz sufrió incontinentemente y no tuvo mejor idea que asistir a la boda en donde sucedió lo inesperado: se lanzó hacia Nérida, arrollando a cuantos tropezó a su paso, y, con increíble destreza de ave rapaz, la cogió del rostro estupefacto, y le dio un beso voraz. Luego Lorenz cayó a tierra: había quedado muerto; de la conmoción, ella también murió y el matrimonio quedó frustrado. Pasados los años, Wolcot se encuentra con un niño a quien le pregunta por sus padres, pero el infante se pone a llorar. Luego, en esta escena, aparece una mosca negra y fatigada que se posa en la frente de Wolcot, quien, alejándose del niño, va por el camino llevándose consigo al insecto, espantándola varias veces. Vallejo vuelve a usar el recurso de un animal diminuto (como en «Muro noroeste», donde usó a la araña), una mosca negra que uno de los personajes trata de espantarla como quien espanta sus penas, delirios y pesadez.

Mirtho, trujillana de catorce años, es la figura central del relato homónimo, historia de un adolescente «orate de amor» por ella, la de un

«impávido cuerpo» y que poseía un «heroísmo de belleza», en particular, su vientre (Vallejo, 1967, p. 61). El adolescente estaba pasmado ante el vientre de su amada, el cual era más palpitante que el corazón, era el corazón mismo, un vientre vaginal y feliz. Le declara cual poeta: «Oh vientre de la mujer, donde Dios tiene su único hipogeo inescrutable [...]. ¡A Dios solo se le puede hallar en el vientre de la mujer!» (p. 62). Era un amor romántico, poseído, mas no correspondido, pues Mirtho amaba a un poeta. Los amigos del poeta no creían en su amor y se lo reprochaban, pero ella nunca le reprochó esa supuesta infidelidad de la que todos hablaban, a pesar de ser vehemente y celosa. Sus amigos, al verlo con Mirtho, confundían a esta con otra mujer, motivo que causaba desconcierto, enredo y carcajadas. Llegó a tal punto la idea de que el poeta le era infiel a Mirtho, y tanto le increpaban e insinuaban, que hasta él mismo fue creyendo en esa supuesta infidelidad, idea que lo perseguía cual pesadilla. Ocurrió finalmente lo inesperado: se encontró con una mujer a quien trató como a su adorada Mirtho, pero ella le reprochó pues no era Mirtho. Se trata de un relato, de un recuerdo de adolescente que Vallejo hace de sí mismo, transfigurado en otra persona, alucinando el pasado con el presente hasta «deshacerse entre un rehílo telescópico de pestañas» (p. 67). Nuevamente, el autor echa mano del recurso literario de *Fabla salvaje*, respecto a la locura, lo absurdo y la sordidez.

Escalas termina con el relato de «Cera». Aquí deja atrás sus recuerdos de Santiago de Chuco, la cárcel de Trujillo, Ambo, Cerro de Pasco, como antes había ocurrido, para sumergirse en los suburbios de los barrios asiáticos de Lima, en donde descubre los «efectos del cosmopolitismo» (Aguilar, 2009) y de la migración, que años más tarde experimentará directamente en Europa y que lo plasmará en varios de sus trabajos periodísticos y de correspondencia. En *Escalas*, los elementos andinos funcionan como una estrategia estética al estar constituidos por formas literarias cosmopolitas (Rama, 2008; Di Benedetto, 2020), y el relato «Cera» es la mejor muestra de ello.

La noche era el escenario propicio para esta historia marcada por las diferencias de clases, lo marginal, la cultura migrante, los fumaderos, la codicia, el alcohol, el opio, los ginkés, el juego de los

dados y las apuestas. Chale, personaje exótico, era un migrante de Mongolia, de «impasible y torturante catadura todopoderosa» (Vallejo, 1967, p. 72). El narrador proyecta la imagen de este personaje: temor, respeto, aunque en el fondo era una persona insegura de sí y que por eso mismo nunca era capaz de demostrar sonrisa alguna «por miedo a desnudarse hasta el hueso» (p. 72). Era tal el pasmó hacia el asiático que el narrador se propuso observarlo con sutileza y profundidad, hasta «las más mínimas ondas psicológicas y mecánicas» (p. 73). Vallejo parecía que quería encontrar a alguien o a algo más dentro de ese estrambótico personaje, como en efecto así ocurre y que lo señalaremos más adelante.

La forma en que Chale maneja los dados hacía que todos parecieran descolgarse de una picota y resuciten. Todos se humanizaban de nuevo, volvían a nacer. El narrador era el más sorprendido de la habilidad con los dados que tenía el personaje, a tal punto que sentía que en ese acto estaba presente lo más vivo, lo más fuerte, lo más inmutable y eterno de su ser. En ese acto se fundían todas las potencias de la dimensión física, hasta sentir la verdad del espíritu.

«Cera» hace alusión a los dados con los que jugaba Chale, los cuales volaban, patinaban, saltaban, corrían, se tropezaban entre sí, estaban vivos, siempre poniendo la vida por delante, sin pasado, solo lo que queda es el futuro. El narrador había divinizado a Chale a tal punto que le creía dueño y señor de los más indescifrables designios del destino. La figura fascinante de Chale hacía que, al mismo tiempo, lo odiara furiosamente. La descripción de los hechos y de las personas es infinita. Esto es así hasta que aparece otro personaje a quien Chale detestaba y temía. Se trata de un desconocido que le apostó 50 000 soles a Chale, suma exorbitante por aquel entonces, se trataba de una «monstruosa y atrevida apuesta» (Vallejo, 1967, p. 80). El desafío se realizó con un revólver apuntando a la cabeza de Chale, quien se jugaba la vida misma⁶. El narrador sentía tanto esa apuesta y

6 A esta altura del relato, va quedando claro la relación que guarda «Cera» con el poema «Los dados eternos» (1918), dedicado a Manuel Gonzáles Prada, por

se había identificado tanto con Chale que él mismo creía que se jugaba también su propia vida.

Leal (2015) sostiene que en «Cera» queda revelado el consumo de opio de Vallejo cuando acudía a los suburbios del denominado Barrio Chino de Lima. El opio supone un simbolismo que le justifica no solo drogarse, sino también evaluar su experiencia con lo distinto, con los migrantes. En el relato, según el investigador citado, el opio supone un escenario que indica significativas diferencias, fronteras, jerarquías y perspectivas sociales y poéticas del autor. Lo cierto es que Vallejo, a través de Chale, descubre otra faceta de sí mismo. No solo podía ser el andino sereno y puro, sino también el migrante sórdido, capaz de frecuentar lares de dudosa reputación. Se sumergía en ellos para comprender desde allí lo social y lo político de aquel entonces. Además, Vallejo en ningún momento se asume moralista con los narcóticos, con los consumidores o con los marginados de la sociedad, pues él mismo era un marginal en lo económico, social, estético y cultural.

Así entonces, «Cera» revela literariamente a Vallejo como un autor que no temió experimentar de cerca los adentros de los suburbios capitalinos, haciendo de ello un refugio creador de paraísos soñados y, al mismo tiempo, como un fetiche que acarrea narrativas de culturas y barbaries, inspiraciones y rechazos, prohibiciones y persecuciones, sueños y pesadillas que traspasan las fronteras creativas de la estética (Leal, 2015)⁷, como parece ocurrir en las narraciones de *Fabla salvaje*

quien Vallejo guardaba una especial admiración, como el narrador con Chale. En el poema, el que juega a los dados de la historia de la humanidad es Dios; en el relato es Chale quien se juega la vida en cada lanzamiento de los dados. Tanto el relato como el poema transcurren en la «noche sorda, oscura» (Vallejo, 2013, p. 184).

- 7 Sigue abierta la discusión de si *Fabla salvaje* y *Escalas* podrían catalogarse como textos drogados. Leal (2015) cree que sí, e incluso sostiene que la droga existía en su poesía y que intencionalmente fue borrada de ella. Labrador (2009) define como textos drogados aquella composición cuyo hilo discursivo se nota transpirado por la presencia de un fármaco psicoactivo, como marco narrativo, como sistema retórico y metafórico o como argumento o eje causal en su construcción. El texto

y *Escalas*, obras menos conocidas pero que nos revelan la sensibilidad más recóndita del poeta, pues «sabido es que cuanto más personal (repito, no digo individual) es la sensibilidad del artista, su obra es más universal y colectiva» (Vallejo, 2002, p. 410).

Ese encuentro entre el Vallejo andino que descubre al migrante asiático lo dejó seducido, lleno de preguntas y cuestiones, que años más tarde trata de resolverlas en su estadía en Europa. Estas obras narrativas permiten acercarse al Vallejo desconocido y oculto, para encontrarse con esa parte del autor que muchas veces sus estudiosos, en su afán de presentar a un poeta santificado, espiritual y metafísico, no han querido revelar ni delatar, creyendo que, si lo presentan como un autor que experimentó de cerca el submundo y la marginalidad, su obra quedaría desmerecida. Esto no es así: mientras más humanizamos a Vallejo, más comprendemos su afán por humanizar al hombre, tarea que lo obsesionó toda su vida y que fue plasmada en su obra, y es que, al encontrarnos con esta última, sucede que «quien toca este libro toca un hombre» (Whitman, 1999, p. 145). Adentrarse a la obra vallejiiana es adentrarse a lo humano, para descubrirlo en toda su dimensión, profundidad y calidez, y al mismo tiempo descubrirlo en su lado irracional, trastornado y sumergido en sus miedos, pánicos y traumas.

Fabla salvaje y *Escalas* revelan que el Vallejo narrador no deja de lado al Vallejo poeta (Di Benedetto, 2020), y que tampoco descuida su vena periodística, su afán por la dramaturgia y su tendencia

drogado asume una estética singular, entendida esta como un sistema lingüístico que comprende su propio léxico, metáforas, recursos estilísticos y símbolos (Leal, 2015). Por su parte, Franco (1984) señala que, en Lima, Vallejo llevaba una doble vida: de día era profesor y de noche frecuentaba fumadores de opio en el barrio chino limeño, el Palais Concert, los antros y en las casas de juego. En cualquier caso, ninguno de los autores se atreve a señalar que, de ser cierto, esto no desmerece la obra o explica la creación lírica de Vallejo. En realidad, nada lo explica completamente, ni sus desamores, miserias, agonías, esperanzas, duelos, silencios, ni sus compromisos políticos; todo ello no son más que insumos del enorme talento que poseía el vate santiaguino (Leal, 2015).

autobiográfica. Todas las dimensiones exploradas por Vallejo, a lo largo de su vida y obra, se conjugan, resignifican y articulan en su prosa como un corpus unitario (Mattalía, 1988). La episteme vallejiana está presente en sus relatos, no deja de ser él, pero va más allá de él, en ese afán por conquistar su libertad creativa y humana.

4. EL SUJETO DE DERECHO Y EL HUMANISMO JURÍDICO VALLEJIANO EN POS DE UNA UTOPIÍA

El humanismo jurídico está presente desde las obras iniciales de Vallejo, como en su tesis de bachillerato. Luego, en *Los heraldos negros* y *Trilce*, esbozaba su interés por los aspectos y las implicancias jurídicas del quehacer humano, los derechos vulnerados y la injusticia que deshumaniza y no reconoce dignidades y libertades humanas. Finalmente, sigue esta línea en *Poemas humanos*, *España aparta de mí este cáliz* y en su obra periodística, narrativa y teatral. Se trata de un proceso evolutivo ético y estético, no libre de contradicciones, paradojas y renunciaciones y que, por eso mismo, se hacen más auténticas sus obras. Se hizo ciudadano del mundo comentándolo, narrándolo, poetizándolo, sufriendolo, meditándolo y poniéndose en camino hacia una utopía.

Todo el conjunto del universo vallejiano, tanto lo que precede a *Fabla salvaje* y *Escalas* como lo posterior a ellas, nos señalan el *summum* y el afán de toda su vida y obra: la utopía por la justicia y las libertades. Ello implica deconstruir la comprensión antropológica, ética, estética, política y jurídica de su creación, a fin de apreciar la evolución del paradigma de justicia y la utopía que intenta plantear (Velazco, 2018). En esa línea, cobra vital validez cuando Ricoeur (2006) señala que la ventaja que una utopía puede representar para el avance humano está en su carácter de evocación y en la fuerza estimulante con que puede animar a las personas para que estas trabajen con ahínco en pro de un porvenir a construir.

El sujeto de derecho, desde la perspectiva vallejiana, parte de un piso antropológico concreto: el hombre César Vallejo, con lo cual su significado estético y ético cobra vitalidad y novedad. Por ello, se

entiende cuando él mismo se coloca como símbolo de desconcierto: «Bajé los ojos, dando viento a mis órganos medianos y me quedé Vallejo» (2002, p. 680). Así pues, la estética existencial plasmada en *Fabla salvaje* y *Escalas* nos indica que se trata de una etapa en el conjunto de toda su obra, que en particular ocurre entre los años 1918 y 1923, etapa que precede a la búsqueda del sentido de lo humano, de la vida, del mundo y de los compromisos estéticos y políticos (1923-1927), y que posteriormente le siguen el activismo y el compromiso por un hombre y un mundo humano, formulados en la utopía vallejana (1928-1938).

Vallejo, desde su plenitud antropológica, piensa con todo el hombre y siente con todo el *hombre*. Es capaz de reconstruir lo que se encontraba disperso, en estado salvaje e inconsciente; busca que la descomposición humana no sea una condena inevitable. Como arquitecto estético y ético de lo humano, toma una pieza de su anatomía y la coloca en su espacio vital y funcional. Así, su estética y ética expresan a la persona plenamente y a la eternidad como vocación humana, asumiendo su máximo rol de persona (Orrego, 1989). A la condición de peruano nato de Vallejo, es decir, de indio orgulloso de sus ancestros, se suma una grandeza ética y estética pocas veces vista. Fue un hombre convocado a la lucha por la justicia y la libertad (Cassou, 1969). Por ello, desde una lectura sistemática y lejos de una lógica formalista, *Fabla salvaje* y *Escalas* se inscriben en la utopía vallejana porque en ambas obras el hombre es cuestionado, desde su irracionalidad, su tormentosa vida y su tendencia al ensimismamiento que lo aleja del proyecto de comunidad, de hacerse con los otros, de salvarse con los otros.

El sujeto de derecho y el humanismo jurídico vallejanos parten de un hombre como Vallejo que va más allá de ser un fenómeno meramente literario. Él es, por sobre todo, un fenómeno antropológico y existencial. En su vivencia, se han concentrado los aspectos necesarios para convertirlo en un símbolo vitalmente verdadero y de proyección universal, extensa y vertical (Larrea, 1957). Se trata, pues, de encontrar un sentido y un significado de lo que es el hombre llamado César Vallejo, e ir a lo más radical y profundo: el sentido de justicia que él proclamó

y militó. Esa es la utopía que movió y conmovió su vida y su obra: «una sola cosa, madre, va a triunfar: la humanidad justa, fraternal, ila humanidad del porvenir!» (Vallejo, 1999, p. 266).

REFERENCIAS

- Aguilar, G. (2009). *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina*. Santiago Arcos Editor.
- Cassou, J. (1969). Recuerdo de Vallejo. *Visión del Perú*, (4), 13-14.
- Delgado, J. (2020, 29 de diciembre). 100 años que César Vallejo escribió un poema para celebrar la independencia de Trujillo. *Blog Negroka. La voz al servicio de la cultura*. <https://negroka946603438.wordpress.com/2020/12/29/100-anos-que-cesar-vallejo-escribio-un-poema-para-celebrar-la-independencia-de-trujillo/>
- De Man, P. (2000). *La ideología estética*. Altaya.
- Di Benedetto, M. (2020). Vallejo y el cine: la renovación de la ficción indigenista en *Escalas. Cuadernos del CILHA*, (32), 15-47. <https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/cilha/article/view/2307>
- Espejo, J. (1965). *César Vallejo: itinerario del hombre, 1892-1923*. Librería Editorial J. Mejía Baca.
- Franco, J. (1984). *César Vallejo. La dialéctica de la poesía y el silencio*. Editorial Sudamericana.
- Galeano, E. (1989). *El libro de los abrazos*. Siglo XXI.
- González Vigil, R. (2008). Vallejo y el triunfo del amor. *Martín. Revista de Artes y Letras*, (18-19), 49-53.
- Guzmán, J. (2000). *Tahuashando: lectura mestiza de César Vallejo*. LOM Ediciones.

- Hopkins, E. (2020). Fábula modernista en *Fábula salvaje* de César Vallejo. *Lejana. Revista Crítica de Narrativa Breve*, (13), 140-148. <https://doi.org/10.24029/lejana.2020.13.438>
- Labrador, G. (2009). *Letras arrebatadas. Poesía y química en la transición española*. Devenir.
- Larrea, J. (1957). *César Vallejo o Hispanoamérica en la cruz de su razón*. Universidad Nacional de Córdoba.
- Leal, F. (2015). «Quise entonces fumar». El opio en César Vallejo y Pablo Neruda: rutas asiáticas de experimentación. *Aisthesis*, (58), 59-80. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-71812015000200004>
- Mariátegui, J. C. (1957). *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Biblioteca Amauta.
- Mattalía, S. (1988). *Escalas melografiadas: Vallejo y el vanguardismo narrativo*. *Cuadernos Hispanoamericanos*, (454-455), 329-343. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/escalas-melografiadas-vallejo-y-el-vanguardismo-narrativo/>
- Mazzotti, J. A. (2021). *Fábula salvaje* o el «otro yo» de la peruanidad. *El Jardín de los Poetas. Revista de Teoría y Crítica de Poesía Latinoamericana*, 7(13), 189-207. <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/eljardindelospoetas/article/view/5777>
- Niemeyer, K. (2004). *Subway de los sueños, alucinamiento, libro abierto. La novela vanguardista hispanoamericana*. Iberoamericana Editorial Vervuert.
- Olascoaga, J. F. (2009). *El mundo andino en la obra de César Vallejo* [tesis de doctorado, Texas Tech University]. <http://hdl.handle.net/2346/13113>
- Orrego, A. (1989). *Mi encuentro con César Vallejo*. Tercer Mundo Editores.

- Rama, Á. (2008). Medio siglo de narrativa latinoamericana (1922-1972). En *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980* (pp. 135-276). Universidad Alberto Hurtado.
- Ricoeur, P. (2006). La vida: un relato en busca de narrador [traducción del francés por José Luis Pastoriza Rozas]. *Ágora*, 25(2), 9-22. <https://minerva.usc.es/xmlui/bitstream/handle/10347/1316/Ricoeur.pdf?sequence=1>
- Rodríguez-Peralta, P. (1984). Sobre el indigenismo en César Vallejo. *Revista Iberoamericana*, 50(127), 429-444. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1984.3910>
- Vallejo, C. (1967). *Novelas y cuentos completos*. Francisco Moncloa Editores.
- Vallejo, C. (1999). *Teatro completo*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Vallejo, C. (2002). *Ensayos y reportajes completos*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Vallejo, C. (2013). *Poesía completa*. Introducción, edición y notas de Ricardo González Vigil. Ediciones Copé.
- Vasconcelos, D. F. (2019, 27 de febrero). *Comentarios sobre la película La teta asustada*. Sociedad Peruana de Psicoanálisis. <https://spp.com.pe/comentarios-sobre-la-pelicula-la-teta-asustada/>
- Velazco, N. C. (2018). *Ya va a venir el día, ponte el alma. El humanismo jurídico-político y el paradigma de justicia en la obra de César Vallejo*. Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos; Fondo Editorial Universitario de la Universidad Nacional de Trujillo.
- Whitman, W. (1999). *Hojas de hierba*. Espasa.
- Yurkievich, S. (1970). *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*. Seix Barral.