

CUERPO Y ANIMALIDAD EN “EL NIÑO DEL CARRIZO” DE CÉSAR VALLEJO¹

BODY AND ANIMALITY IN “EL NIÑO DEL CARRIZO” BY CÉSAR VALLEJO

CORPO E ANIMALIDADE EM “EL NIÑO DEL CARRIZO” DE CÉSAR VALLEJO

Sergio Antonio Luján Sandoval*

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima
sergio.lujan@unmsm.edu.pe
ORCID: 0000-0002-4612-4899

Recibido: 16/02/2025

Aceptado: 14/03/2025

* Licenciado en Literatura por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y miembro del grupo de estudios ESANDINO. Es asistente editorial de la revista *Metáfora* y ha publicado reseñas y artículos en distintos medios físicos y digitales, tales como *Escritura y Pensamiento* (Lima), *Letras* (Lima), *Tonos Digital* (Murcia), *Latin American Literature Today* (Oklahoma) o *América Crítica* (Cagliari); además, es autor del libro *La representación de la poesía transcultural en Ande (1926) de Alejandro Peralta* (2022). Sus áreas de investigación son la poesía y la narrativa vanguardistas peruanas. Actualmente, es candidato a magister en Literatura Peruana y Latinoamérica, en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, con una investigación sobre literatura y animalidad.

Resumen

Este artículo analiza el cuento “El niño del carrizo” de César Vallejo para demostrar que la presencia del componente animal permite criticar frontalmente a aquella postura dualística que se ha arrogado el derecho de decirnos cómo debemos concebir y sentir el mundo. En primer lugar, realizamos una breve introducción a fin de subrayar que este relato, aunque el autor no lo publicó en vida, fue escrito en el calor de su producción vanguardista. En segundo lugar, explicamos tres nociones teóricas que nos servirán para el análisis: *metonimia*, desde las aproximaciones de Giovanni Bottirolí; *cuerpo*, según los postulados que Gilles Deleuze toma de Baruch Spinoza; y *animalidad*, a partir de lo que esboza Felice Cimatti. En tercer lugar, abordamos el cuento desde una sucinta recepción crítica y en diálogo con el acápite teórico. De tal manera, se concluye que lo animal, en “El niño del carrizo”, implica un cuestionamiento contra el pensamiento hegemónico y dualístico occidental.

Palabras clave: cuerpo, animalidad, literatura peruana, César Vallejo, narrativa.

Abstract

This article analyzes the tale “El niño del carrizo” by César Vallejo to show that the presence of the animal component allows us to criticize frontally that dualistic position that has taken the right to tell us how we should conceive and feel the world. First, we make a brief introduction in order to underline that this story, although the author did not publish it while he was alive, was written in the heat of his avant-garde production. Secondly, we explain three theoretical notions that will serve us for the analysis: *metonymy*, from the approaches of Giovanni Bottirolí; *body*, according to the postulates that Gilles Deleuze takes from Baruch Spinoza; and *animality*, starting from what Felice Cimatti outlines. Thirdly, we will approach the tale from a succinct critical reception and in dialogue with the theoretical section. In this way, it is concluded that the animal, in “El niño del carrizo”, implies a questioning against the hegemonic and dualistic Western thought.

Keywords: body, animality, Peruvian literature, César Vallejo, narrative.

Resumo

Este artigo analisa o conto “El niño del carrizo” de César Vallejo para demonstrar que a presença do componente animal permite criticar frontalmente aquela postura dualística que se tem arrogado o direito de nos dizer como devemos conceber e sentir o mundo. Em primeiro lugar, fazemos uma breve introdução a fim de sublinhar que este relato, embora o

autor não tenha publicado em vida, foi escrito no fogão da sua produção vanguardista. Em segundo lugar, explicamos três noções teóricas que serão nosso apoio para a análise: *metonímia*, das aproximações de Giovanni Bottioli; *corpo*, segundo os postulados que Gilles Deleuze pega de Baruch Spinoza; e *animalidade*, a partir do que esboça Felice Cimatti. Em terceiro lugar, analisamos o conto desde uma breve recepção crítica e dialogando com a seção teórica. Desse modo, a conclusão é que o componente animal, no conto “El niño del carrizo”, implica um questionamento contra o pensamento hegemônico e dualístico ocidental.

Palavras-chave: corpo, animalidade, literatura peruana, César Vallejo, narrativa.

“Cuando llegó, mi Cassie cabía en la palma de mi mano”
Veda, Cercado de Lima

1. Introducción

La producción literaria de César Vallejo es un heterogéneo terreno estético y político que la crítica, mediante diversas aproximaciones y lecturas, aún se encuentra bastante lejos de agotar. Así, la poesía, la narrativa (llámese novela, cuento, ensayo) o el teatro, al igual que la vasta correspondencia que mantuvo el autor, instauran un reto interesante para los estudios literarios. Un ejemplo de recientes aproximaciones son las entregas monográficas que la revista *Archivo Vallejo* dedicó a dos obras capitales de su narrativa: *Escalas* (1923) y *Fabla salvaje* (1923), que el 2023 conmemoraron sus centenarios.² En tal sentido, para contribuir con el estudio de su obra, nos ocuparemos de “El niño del carrizo”, relato que habría sido escrito alrededor de 1935-1936, según lo que se indica en la edición a cargo de Francisco Moncloa y Georgette Vallejo.³

En esos años, al menos en el Perú, el fenómeno de las vanguardias pasó a ocupar una posición no hegemónica —si se quiere residual— al interior del campo literario; sin embargo, es innegable que la resonancia de sus postulados, sobre todo aquellos de naturaleza ideológico-temática y en menor medida los de índole formal, lograron calar en la producción posterior. Tam-

bién es cierto que las vanguardias de inicios del siglo pasado están asociadas más con el ámbito poético que con el narrativo, por lo que resulta sugerente continuar explorando este último espacio de creación. Entre algunos de sus rasgos, destacan la torsión de la linealidad discursiva, la presencia de superposiciones textuales o montajes (Di Benedetto, 2018) que dialogan con técnicas cinematográficas, una apuesta por la fragmentación y una apertura sin precedentes hacia aspectos considerados *laterales* (lo irracional, lo afectivo, lo mítico, lo animal, lo vegetal, lo mineral, lo objetual, lo esotérico, entre otros).⁴

No pretendemos afirmar acritica y arbitrariamente que el cuento de Vallejo pertenezca al periodo artístico referido; en todo caso, nuestra intención es advertir que existe una especie de continuidad, en el pensamiento del autor, acerca de su posición frente a un elemento cardinal que vertebra al ser humano: el componente animal. Desde nuestra lectura, ello se relaciona con un sustrato doble —el animal y lo animal—⁵ a través del cual el autor cuestiona, durante el calor de las vanguardias, lo rígido y endurecido tanto de la modernidad como de la racionalidad dualístico-separativa. Por ende, si en *Escalas* la presencia animal sabotea y le hace frente al pensamiento jurídico-racional-antropocéntrico, sobre todo en cuentos como “Muro noroeste” o “Los caynas”, sostenemos que “El niño del carrizo” comparte una postura próxima e incluso la complejiza al presentar a un niño en calidad de protagonista.⁶

Dicho esto, el artículo se divide en dos momentos. En el primero, comprobaremos cómo se puede poner en acción cierta dinámica que apela a una juntura ontológica humano-animal; y en la que entendemos a esta juntura como aquella que confronta a un pensamiento hegemónico apoyado en dualismos siempre disyuntivos o separativos (animal/humano, naturaleza/cultural, cuerpo/alma y demás). Para explicar esta juntura, nos serán útiles tres nociones: metonimia, cuerpo y animalidad. En el segundo momento, dialogaremos con las aproximaciones críticas sobre el cuento y luego procederemos con el análisis a

fin de constatar que existe un derramamiento de lo natural y una fricción contra el régimen de lo sólido, ambos vehiculizados por las relaciones entre el personaje Miguel y otros cuerpos (vegetales y animales).

2. Tanteos teóricos: metonimia, cuerpo y animalidad

Este apartado explica las tres nociones referidas. Para el caso de la metonimia, nos servirán las ideas de Roman Jakobson y Morris Halle (1980), y la perspectiva retórica de Giovanni Bottili (1993); para la cuestión del cuerpo, serán de utilidad las herramientas que Gilles Deleuze (2008) discute en su curso sobre Baruch Spinoza, principalmente en lo que concierne a la potencia del cuerpo (léase lo que este puede); y para la animalidad, por último, exploraremos el punto de vista que despliega sobre ella Felice Cimatti (2021, 2022). Previo al desarrollo, queremos aclarar que los ejemplos no pertenecen a la producción de César Vallejo porque el objetivo de esta sección es señalar la dinámica y la operatividad conceptual, y solo luego de ello detenernos en “El niño del carrizo”.

2.1 Metonimia

En este trabajo, la metonimia se entenderá no tanto como un tropo o una simple figura retórica, sino bajo la lógica de procesos, deslizamientos o movimientos de sentido. Quizá lo anterior pueda confundirse con los mecanismos metafóricos, ya que estos presentan una secuencia analógica que traslada el sentido en función de dos entidades que poseen rasgos comunes o similares. Evaluemos estos versos: (i) “Tu milagrosa dentadura / como un rosario de impecables huesos” (Chocano, 1910, p. 59) y (ii) “florece el choclo bien granado de tu risa” (Mercado, 1928, p. 78). En ambos casos, el hecho de comparar los dientes de una persona con otros elementos activa un proceso de semejanza a causa de ciertos atributos materiales compartidos (ductilidad, forma y color); no obstante, cada figura apela a distintos

contextos: el rosario a la tradición judeocristiana y el choclo a la matriz andina.

Cabe precisar que es injusto extraer una frase para analizarla de forma aislada y a partir de ella establecer una idea o pauta general; por ello, instamos a explorar la dinámica en la cual se encuentran los poemas, los cuentos u otros discursos para evidenciar los procedimientos que latén en su textualidad. Por tal motivo, y a partir de lo citado, nos gustaría retomar los ejemplos de manera más orgánica: el primero es un poema de José Santos Chocano (“Perlas blancas”) y el segundo corresponde a Guillermo Mercado (“Cholita”), quienes sintonizan, respectivamente, con el modernismo y las vanguardias (al menos en este poema):

La sonrisa que salta en la hermosura
como un *rosario de impecables huesos*
[...]
Sólo cifro en tus dientes mis empeños,
ya que ellos son, con nítidos encantos,
dados en el tapete de mis sueños,
broches para el estuche de mis cantos.
(Chocano, 1910, p. 59; énfasis nuestro)
I te has crecido como una *montaña*
[...]

de tu faz ya marchita por los besos,
muestra tu milagrosa dentadura
pasas colgando en las ramas
tus cantos *mojados de madrugada*
para que los orée el sol
en tu cara retoza la *alegría de los jilgueros*
[...]
al medio día en punto, en el maizal a todo viento
de tu edad
florece el *choclo bien granado* de tu risa
(Mercado, 1928, pp. 77-78; énfasis nuestro)

Como se observa, el poema de Chocano muestra una serie de metáforas en las que se pone en funcionamiento una mecánica analógica entre la “dentadura” y los significantes “rosario”, “dados” y “broches”, vocablos que sustituyen a aquella por compartir una semejanza material. Dicho de otro modo, las metáforas empleadas transportan y condensan el significado que va de un término-base hacia otros que lo reemplazan; esta situación, en el texto, permite que ciertas palabras, lingüística y simbólicamente, hagan las veces de los dientes. En el poema de Mercado, por el contrario, pese a que la frase elegida encierra una metáfora (piezas dentales = granos de choclo), la dinámica analógica se diluye —si seguimos con la lectura del texto— para dar paso a una serie de contigüidades. Bajo esa lógica, aparecen la mujer-montaña, los ojos-madrugada, el rostro-jilguero y la sonrisa-choclo; y aunque subraya una comparación intrínseca, subrayamos que todos los elementos naturales cohabitan *con* y *en* el cuerpo de este particular personaje.

En ese orden, mientras la metáfora conduce a una suerte de cristalización semántica, la metonimia supone una fluidez del sentido hacia diversos dominios ontológicos. Volvamos a los textos para aclarar esta idea. En “Perlas blancas”, a los dientes se les agregan vocablos de forma aglutinante para enfatizar que “son como” o “se parecen a” una entidad otra: rosario, dados o broches, objetos que no escapan de su condición utilitaria para el hombre y que no permiten una reflexión sobre ellos en tanto tales, pues solo funcionan como reemplazos. En “Cholita”, en cambio, el cuerpo de la persona se interrelaciona con lo vegetal, lo atmosférico, lo animal y con la naturaleza en general (a la que también ella pertenece); por tal razón, aseveramos que en este poema el ser humano no “es como” ni tampoco “se parece a” la naturaleza, sino que ambos son cuerpos inscritos en un flujo continuo y efervescente. Si en la metáfora hay endurecimiento del sentido (lo que podría leerse como representación), en la metonimia este tiende a escurrirse.

En esa línea argumentativa, según lo planteado por Roman Jakobson y Morris Halle (1980), es interesante destacar que la metonimia funciona mediante un procedimiento de contigüidad, mientras que la metáfora lo hace por intermedio de semejanzas. Incluso los autores sostienen lo siguiente cuando ingresan al terreno literario:

La primacía del proceso metafórico en las escuelas literarias del romanticismo y del simbolismo se ha reconocido repetidas veces, pero todavía no se ha comprendido lo suficiente que en la base de la corriente llamada “realista”, que pertenece a una etapa intermedia entre la decadencia del romanticismo y el auge del simbolismo y se opone a ambos, se halla, rigiéndola de hecho, el predominio de la metonimia. (p. 136)

De la cita, creemos que la metonimia también es poderosa en la poesía, así como en textos que exceden los perímetros del realismo y en los que lo material o lo corporal son las vías a través de las cuales actúa dicho procedimiento de trasvases. Un caso interesante es la narrativa de Franz Kafka, porque en ella no encontramos procedimientos metafóricos y sí el deshacer o el borroneo de las identidades (repárese en *La metamorfosis*). Al respecto, Giovanni Bottiroli (1993) acuña la noción de *personaje metonímico*, entidad ficcional que no representa a algo o a alguien, sino que se encuentra permeada por fenómenos y relaciones de contigüidad: hombre-animal u hombre-insecto, por ejemplo. A la luz de ello, el texto de Chocano grafica una clara vocación representativa de los otros cuerpos (todos ellos objetos) respecto del vocablo “dientes”; al contrario, en el poema de Mercado se desliza un personaje metonímico y materialmente inquieto, parecido al que veremos en “El niño del carrizo”.

Este personaje metonímico encarna una corporalidad maleable y porosa, razón por la que le es posible transitar por diferentes estatutos ontológicos que hacen colapsar al bloque endurecido y hegemónico en el que nos solemos ubicar en

condición de seres humanos. En tal orden argumentativo, podemos advertir al menos tres rasgos de este personaje metonímico: (i) el desmoronamiento de la subjetividad, (ii) una identidad de naturaleza lábil y virtual, y (iii) un constante estado de cambio y desplazamiento (Bottiroli, 1993). Siguiendo con el escritor checo, otro texto ilustrativo que entra en diálogo con los rasgos expuestos sería “Informe para una academia”; y si aterrizamos en el ámbito peruano, el cuento “El kamili” y el resto de la producción narrativa de Gamaliel Churata son un campo fértil para reparar en cuestiones metonímicas antes que metafóricas, es decir, para ver las grietas del pensamiento occidental y percibir los flujos que este no puede frenar.

2.2 Cuerpo

Si detonamos la metafísica clásica en torno a la idea del cuerpo, ampliaremos la concepción de la materialidad que somos y ello nos permitiría realizar un replanteamiento sobre la clásica pregunta que procura buscar, de modo insistente, la esencia de cualquier entidad, a saber: ¿qué es el alma?, ¿qué es el ser humano?, ¿qué es el animal?, ¿qué es un objeto?, entre otras. Al recalibrar dicha interrogante metafísica y en diálogo con las ideas planteadas por Baruch Spinoza (1987) —cuerpo y potencia—, y que luego son retomadas por Gilles Deleuze (1977, 2008), lo que obtenemos no son tanto las esencias o los rasgos cardinales de determinado existente, sino las distintas potencias de las que es capaz en una situación o contexto, y ante cierta entidad. Así, en vez de consultar ¿qué es un cuerpo? se opta por una duda que echa raíces en el componente material de la vida y que se traduce en ¿qué *puede* un cuerpo? Mientras que por un lado el verbo conjugado “es” encierra una restricción, por otro lado, el “puede” supone un ensanchamiento ontológico que no conocemos cabalmente *a priori*.

De lo anterior, resulta sintomático que la primera pregunta conlleve a indagar por la identidad o por una sola identidad,

hecho que encubre cierto matiz de exclusión dentro de un régimen lógico en el que “A es X” y por tanto no puede ser “Y” o “Z”; en otras palabras, bajo esta premisa no cabe duda de que el ser humano es un animal racional, pero nadie se atrevería a afirmar que, al mismo tiempo, se trata parcialmente de un vegetal racional. Por su parte, la segunda pregunta (centrada en el *qué* puede) rompe el dique metafísico y discurre por un camino que abre una serie de posibilidades insospechadas en base a la corporalidad. Por ejemplo, solo por un momento supongamos que estamos frente a un pedazo de carne y un pequeño bloque de diamante; todos sabemos qué es lo que *son* estos cuerpos, pero quizá no sepamos qué es lo que *pueden*. En efecto, cabe factible afirmar que el trozo de carne y el diamante son capaces de ocasionar cierta deformación sobre una superficie blanda; sin embargo, la primera no podrá resistir el impacto de una bala como sí lo hará el segundo.

Dicho esto, es contundente que Spinoza (1987) se detenga en el alma y el cuerpo, y que manifieste de modo sintomático cierta duda sobre la dependencia de este con respecto al alma, ya que “nadie, hasta ahora, ha determinado lo que puede un cuerpo, es decir, a nadie ha enseñado la experiencia, hasta ahora, qué es lo que puede hacer un cuerpo en virtud de las solas leyes de su naturaleza” (p. 175). De esta postura contrapuesta a la línea de su tradición filosófica —sobre todo la que bebe de las fuentes platónicas acerca del cuerpo como depósito pasional y la que defiende la noción cartesiana del cuerpo-máquina-animal—, Spinoza es releído por Gilles Deleuze, quien aclara un poco el panorama y apela a nociones como cuerpo o existencia: “[L]a estructura de un cuerpo es la composición de su relación. Lo que puede un cuerpo es la naturaleza y los límites de su poder de ser afectado” (1975, p. 209), y después dirá que “la potencia constituye la escala cuantitativa de los seres. Es la cantidad de potencia lo que distingue un existente de otro” (2008, p. 75).

Entonces, lo que está en juego es la gradiente de potencia que alberga un cuerpo (o cualquier existente), de ahí que entre

un ser humano y un animal, por poner un caso, no habría una esencia distintiva —¿qué es la esencia?, ¿alguien la ha oído, la ha visto o la ha escuchado?—; antes bien, lo que sí hay es una mayor o menor potencia de cierto cuerpo en función de otro, vale decir, una oscilación vibratoria de sus intensidades. O si queremos colocar la idea en los términos de Spinoza que luego recupera Deleuze, sería la capacidad que tiene un cuerpo tanto de afectar como de ser afectado. En ese orden, la condición “sustancial” del hombre no radica en su componente racional-lingüístico que lo hace “distinto” del animal, pues ello es una falacia, y porque “no se trata de la esencia del hombre, sino de algo que el hombre puede. Eso cambia mucho, ‘irracional’ también es algo que el hombre puede” (p. 74). Y así como un tardígrado de 0,05 cm puede sobrevivir a una deshidratación durante un largo periodo, un adulto humano de aproximadamente 170 cm no.

2.3 Animalidad

Tras explorar las nociones de metonimia y de cuerpo, las cuales instamos a comprenderlas bajo movimientos y flujos multidireccionales (metonimia como procedimiento elástico que no fragua el significado y cuerpo como entidad capaz de activar un grado de potencia), ahora corresponde abordar la idea de animalidad. Muchas veces, en el ámbito literario, la cuestión animal ha sido reducida al bestiario o a diversas representaciones —las fábulas, por ejemplo— en las que los animales solo cumplen la función de simbolizar una cualidad, un defecto o un valor siempre en torno a las pirámides morales del ser humano. Por nuestra parte, tomaremos distancia de dichas perspectivas con el objeto de indagar cómo la animalidad, desde otro ángulo, se dinamiza en los textos literarios (un cuento de César Vallejo). Para ello, serán de ayuda las propuestas desarrolladas por el filósofo italiano Felice Cimatti.

En principio, debemos asumir que el mundo y las vidas, así en extenso, se han producido por medio de contactos, roces y contaminaciones, razón por la que en absoluto debemos asumirnos como bloques inmaculados o asépticos ya sea material o “espiritualmente”: habitamos y estamos habitados, afectamos y somos afectados.⁷ La vida es movimiento y por más que nuestros limitados sentidos nos engañen sobre el hecho de que una piedra o un inmenso roble se mantengan estáticos, internamente los permean velocidades imperceptibles. Partimos de tal premisa —quizá bastante evidente— para conectarla con lo que compete a este apartado y, en diálogo con Cimatti (2021), también para recordar que “animalidad quiere decir vida, encuentro, [...] huida de la toma de poder” (p. 11). En suma, la animalidad está en el interior de la vida, y si huye del poder no es por miedo sino porque ella es lo divergente, lo inquieto y lo inaprehensible. El poder endurece y captura; la animalidad desendurece y se derrama.

Efectivamente, “pensar la animalidad requiere ver el animal, pero sobre todo la animalidad (que no se limita al animal) como una *afirmación vital*” (Cimatti, 2021, p. 44; énfasis del autor). Tal aseveración es crucial porque la animalidad no estaría circunscrita a los dominios de lo animal; más bien, esta puede extenderse hacia lo vegetal, lo mineral, lo atmosférico y demás posibilidades del entramado vital. Por tanto, si existe algún componente que atravesase a dichos regímenes de existencia, ese es la corporalidad o, mejor, la materialidad; y con ello volvemos de nuevo al énfasis en las potencias en vez de las esencias. La animalidad no tiene nada que ver con el *qué es*, pues se halla sumergida en un plano donde los cuerpos no necesitan despegarse del mundo ni mucho menos desdoblarse de sí mismos para ser: “[A]nimalidad significa imaginar una subjetividad no escindida en cuerpo y mente, es decir, una vida capaz de agotarse toda ella, sin ningún resto, en la vida que ya se vive” (p. 37).

Sin perder de vista la metonimia y el cuerpo, ¿cuál sería la relación de la animalidad con aquellas nociones? Sobre el nexo entre metonimia y animalidad (y dentro de ella lo animal y demás bloques-potencia), sostenemos que ninguna acepta una rigidez de significado ni mucho menos representaciones sólidas, tal como sucedería en una metáfora. Por el contrario, ambas participan de dinámicas en las cuales lo común es desplazarse; y mientras el procedimiento retórico-figurativo de la metonimia funciona mediante contigüidades, la animalidad lo hace a través de devenires. Sobre el vínculo entre cuerpo y animalidad en la lógica del presente trabajo, cabría indicar que las dos están atravesadas por una línea horizontal, es decir, no se puede pensar la una sin la otra. Animalidad es un cuerpo compuesto por una serie de potencias de las que siempre desconocemos *qué pueden*; por tal motivo, en un texto literario, la animalidad se conecta con procedimientos metonímicos que permiten la suspensión de las estructuras rígidas y de poder. El cuerpo, en suma, siempre supondrá un peligro para una racionalidad endurecida.

3. “El niño del carrizo”⁸ frente al régimen dualístico occidental

En este apartado, nos enfocaremos en la revisión de la crítica sobre el cuento seleccionado y luego procederemos con el análisis. Antes es necesario mencionar que la idea de lo *dualístico* no la estamos pensando como una convivencia complementaria de dos entidades, sino, más bien, como una especie de división y de corte entre ellas, tales como las de cuerpo/mente, animal/humano, instinto/razón y demás. Bajo dicha lógica, se trata de un régimen cognitivo que contrapone y disyunta elementos en vez de crear vasos comunicantes y propiciar ampliaciones; por ello, este pensamiento dualístico echa sus raíces en las formas occidentales de concebir y de ordenar el mundo.

3.1 Balance crítico

Una primera aproximación es la de Eduardo Neale-Silva (1987), quien dedica un interesante apartado a “El niño del carrizo” y al que califica de estampa; asimismo, advierte la existencia de una puesta en juego de la animalidad humana y, a partir de una postura filosófica, también conecta el texto vallejianos con la idea de Feuerbach acerca del ser humano articulado con el mundo. Dos aspectos adicionales: por un lado, el escenario natural no se concibe como un telón de fondo y sí como “transustanciado en el alma de Miguel” (p. 309), lo que implica una serie de proximidades ontológicas; y, por otro lado, “no hay un vuelo metafísico [en dicha estampa]” (p. 311), esto es, todo sucede en un plano vital o inmanente, ya que “el creador se instala en el aquí” (p. 311).

Por su parte, Antonio González Montes (1993) reconoce ciertos elementos intertextuales entre “El niño del carrizo” y otros cuentos como “Los caynas” o “Los dos soras”, o la novela corta *Fabla salvaje*. También vuelve sobre la cuestión animal, aunque para afirmar que el texto evidencia “una regresión de lo humano hacia lo animal” (p. 254), afirmación con la que estamos en desacuerdo, pues no asistimos a una regresión evolutiva; sin embargo, inmediatamente sostiene que el cuento revela un “signo de la continuidad existente entre lo humano y lo animal” (p. 255) a raíz de la fusión de Miguel con la naturaleza.⁹ En una línea similar, María Luisa Aranibar (1993) comenta que en el relato se percibe la ausencia de un límite claro entre lo humano y lo animal. Más adelante, Miguel Gutiérrez (2004) reliva que lo animal y la animalidad son transversales en la obra vallejana; y sobre el cuento, destaca la animalidad humana y la “consustanciación” del personaje principal con la naturaleza.

Entre los trabajos más recientes, Elena Guichot-Muñoz (2015) refuerza la idea de que el personaje “va a sufrir una integración absoluta con el medio” (p. 131) y repara en un aspecto de la narrativa decimonónica latinoamericana, la dicotomía ci-

vilización *vs.* barbarie. Por su lado, Macedonio Villafán (2019) realiza una valiosa aproximación, desde una perspectiva anclada en la cosmovisión andina, y subraya que las dinámicas sociales de relacionalidad y complementariedad articulan al cuento a raíz de que hay un vínculo afectivo entre el ser humano (el niño) y la naturaleza (perros, carrizo y agua). En síntesis, el grueso de la crítica que ha explorado el cuento se detiene en dos componentes: (i) la animalidad humana y (ii) la proximidad ser humano-naturaleza (o también transustanciación, fusión, continuidad, consustanciación o integración, según sea el caso).

“El niño del carrizo” está contextualizado en un escenario andino que tiene como trasfondo la conmemoración judeocristiana de la Semana Santa; y con el objeto de celebrar dicha festividad, es necesario remozar el anda en la que se suele llevar a la imagen sagrada (no se nos dice cuál es). Para ello se realiza una suerte de expedición en búsqueda de lo requerido, el carrizo, y quienes van por él son dos hombres cuya identidad desconocemos y dos niños (uno de ellos es el narrador y el otro es Miguel, quien va acompañado de sus perros).¹⁰ Luego, el foco narrativo se concentra en la experiencia vital de Miguel. Dicho esto, nos interesa explorar dos momentos del cuento en aras de que las nociones teóricas dialoguen con este: (i) la secuencia de dinámicas fluidas entre Miguel y la naturaleza; y (ii) la escena en que Miguel bebe el agua de una fuente junto con los perros.

3.2 Miguel y el derrame de lo natural

En principio, es interesante que el narrador nos presente espacios diferenciados: uno donde se llevará a cabo la procesión por Semana Santa y otro más alejado en el que se halla el carrizo; inclusive este último recinto es descrito de la siguiente manera: “A medida que avanzábamos, el terreno *se hacía más bajo y quebrado*, con vegetaciones ubérrimas en frondas húmedas y en extensos macizos de algarrobos. Jirones de pálida niebla se

avellonaban *al azar*, en las verdes vertientes” (Vallejo, 1968, p. 308; énfasis nuestro). El efectuar el movimiento hacia abajo no es gratuito, dado que allí la naturaleza está en su estado más prolífico, menos “contaminado” de lo humano y la vida emerge de la propia condición terrenal y material del mundo. Por ello, el narrador suspende su relato para convertirlo ya no en un entramado de hechos, sino en un engranaje descriptivo que hace hincapié en lo natural (vegetaciones, frondas, algarrobos, niebla y vertientes).

Estos elementos se hallan en un movimiento continuo, lo que equivaldría a decir que dichos cuerpos se tocan constantemente. Al respecto, la construcción lingüística “al azar” refuerza que no es necesaria la presencia humana para que el mundo prosiga con las alianzas de los distintos regímenes existenciales. ¿Acaso dichos cuerpos naturales poseen una jerarquía ontológica? ¿Se puede afirmar que el algarrobo se ubica arriba de las frondas, o que la niebla está por encima de las vertientes? En absoluto: solo los seres humanos creemos de forma acérrima en aquella estúpida estratificación. El pasaje citado del cuento encarna un flujo vital y el lenguaje solo puede dar cuenta de ello a partir de lo que sus propios límites le permiten. A su vez, el azar implica aleatoriedad, pero también un contra apriorismo, pues, ¿qué puede el algarrobo?, ¿qué el algarrobo-niebla?, ¿y qué el algarrobo-niebla-Miguel? No lo sabemos. Así, el narrador nos ubica en un plano de relaciones horizontales que no implica pensarlas como armónicas o carentes de fricciones.

Más adelante, la descripción de lo natural incluye dos nuevos cuerpos (el de los perros y el de Miguel) que parecieran tornarse dúctiles y permeables gracias a la puesta en función de la dinámica no jerárquica referida hace un momento. Leamos:

Miguel se adelantó a la caravana con *su jauría*. Iba enajenado por un frenético sople de autonomía montaraz. Hinchidas las redes de sus venas, separadas las hirsutas y pobladas cejas por un gesto de exaltación y soberanía personal, libre la frente de sombrero, enfebrecido y *casi desna-*

turalizado hasta alcanzar la *sulfúrica traza de un cachorro*, se le habría creído un genio de la montaña. (Vallejo, 1968, p. 308; énfasis nuestro)

Si seguimos el recorrido, Miguel se separa de la caravana (agrupación que guarda cierto orden: uno va detrás de otro) conformada por un grupo *humano* que busca el carrizo. Resulta revelador que el narrador diga que no se trata de la caravana “de” Miguel, sino de “la” caravana, y sí, en cambio, de “su” jauría (la de Miguel) y no de “la” jauría. El hecho no es menor si tomamos en cuenta que este personaje y los perros actúan por medio de junturas y no de disyunciones, lo que se revela en la frase final: “alcanzar la sulfúrica traza de un cachorro”. Sobre esto, recordemos que el juicio proviene de la perspectiva del narrador asombrado; en nuestra lectura, por el contrario, no habría un despliegue metafórico (Miguel = cachorro), tampoco una imagen cristalizada ni mucho menos una forma que se alcanza. Solo hay una traza animal o una vibración de lo animal (en Miguel) que es pasible de fluctuación, de cambio: el cachorro no está *en vez de* Miguel; el cachorro en tanto afecto habita *en/con* Miguel.

Otro punto importante radica en su forma de comportarse, pero sin perder de vista que todo lo sabemos habida cuenta de la observación del narrador. Por ejemplo, es posible señalar que existe una torsión sensorial en el propio Miguel (“enajenado”, “frenético”, “montaraz”, “exaltación”, “enfebrecido” y “desnaturalizado”) y una condición de libertad (“autonomía”, “soberanía”, y “libre”). Ambas se encuentran conectadas no solo por lo semántico gracias a una serie de términos afines, sino que también podríamos indicar que ciertos rasgos de la animalidad planteada por Cimatti (2021) dialogan con las dinámicas del personaje vallejiano en cuestión, sobre todo si traemos a colación que la animalidad tiene que ver con un sustrato vital (y no únicamente animal). Por tanto, es clave que Miguel sea afectado por lo natural y viceversa, ya que estamos ante la presencia de *cuerpos sensibles*,¹¹ un acontecimiento de esta

índole no sucedería en un sistema de pensamiento dualístico y separativo, pues en su concepción solo el ser humano (sujeto) es quien afecta al mundo (objeto).

Un poco más adelante, Miguel entra en contacto directo con uno de los perros y el narrador lo describe de la siguiente manera:

El perro se retorció y aullaba y Miguel corría de barranco en barranco, acariciando al animal, enardeciéndolo por el fuste dorsal, encendiéndolo en insólita desesperación. Los demás perros rodeaban al muchacho, disputándole al cautivo, enfurecidos, arañándolo y ululando en celo apasionado [...] Miguel se arrojaba de pronto lajas abajo, rodando con el can entre sus brazos. (Vallejo, 1968, p. 308)

Como se observa, Miguel y los perros suspenden sus esencias —humano, animal, mamífero, cuadrúpedo o bípedo— para activar las potencias que encarnan sus cuerpos; en consecuencia, de dicho pasaje se desprende que aquello que importa no pasa por lo que cada uno es, sino por lo que *puede*. Tras poner entre paréntesis a la metafísica clásica (léase de esencias y abstracciones), emerge una experiencia vital en que la corporalidad ocupa un lugar neurálgico. Esta suspensión, de un lado, conlleva a una horizontalidad ontológica porque se disuelven tanto las barreras o el privilegio “hombre > animal” como las jerarquías que ponen a aquel por encima de este, y, de otro lado, tal suspensión permite también una relación inmediata con el mundo a raíz de que, al tratarse de una experiencia corpórea (sensorial y estética), el lenguaje verbal deja de ser el protagonista y el centro de la comunicación. Entonces, no resulta extraño que Miguel —recordemos que es un niño— apele a otras formas de comunicación no “hegemónicas” y con las que es factible explorar y acercarnos a nuestro componente animal.

Asimismo, ciertos gerundios sugieren contacto (“acariciando”), expresión sensorial (“ululando”) y caída (“rodando”). En

primer lugar, el contacto notifica que la vida no es más que un infinito campo vibratorio donde la fricción, el choque y lo no aséptico articulan al cosmos: no hay aislamientos, sino reuniones y aglomeraciones. En segundo lugar, el ulular supone un estar en el mundo que prescinde del lenguaje verbal como lo entendemos los seres humanos, pues, a fin de cuentas, esta herramienta fue creada por y para nosotros. En tercer lugar, el hecho de que Miguel y el perro rueden (repárese que es nuevamente hacia abajo) grafica un desplazamiento que apunta a un contacto más terrenal, visto que lo natural y lo vital se ubican debajo, según la lógica del texto; además, el rodar abrazado con el perro traza una imagen que puede ser percibida en tanto alianza o simbiosis. En la orilla contraria, por su parte, la postura dualística se regodea en la separación (humano/animal), la expresión racional (simbólica-lingüística-utilitaria) y la trascendencia (desgajarse de lo terrenal).

Esta serie de eventos que hemos visto —primero la preponderancia de la naturaleza y luego la aparición de Miguel— nos permiten afirmar que dicho niño en contacto con el medio que lo rodea (lo vegetal y lo animal) no pretende representar, alegorizar o simbolizar algún aspecto que lo exceda o que está fuera de sus dominios; en suma, no existe un vuelo metafísico (Neale-Silva, 1987) ni tampoco trascendencia. El texto de Vallejo, antes que presentar un personaje metafórico, propone a uno metonímico; vale decir, no hay igualdades (Miguel = vegetal; Miguel = perro) y sí, más bien, contigüidades de distintos regímenes existenciales. Si comparásemos metafóricamente a Miguel con una planta o con un animal, lo único que haríamos sería extraer rasgos comunes de ambas entidades puestas frente a frente; en cambio, las contigüidades habilitan trasvases que no fijan el sentido, dado que este tiende a huir. De ahí que Miguel sea capaz de transitar por lo vegetal, lo animal, lo mineral:

Más abajo, Miguel *se perdía* entre un montículo de sábila, para tornar a *salir* por una hendidura estrecha, *arrastrándose* en una charca y contrayendo el tronco en una línea

sauria y glutinosa. Forcejeaba y *sudaba* entre las zarzas. Sus perros le mordían las orejas y lo acorralaban en rabiosa acometida. Una iguana o un enorme sapo *se escurría* por entre sus brazos y sus cabellos, asustando los perros, que luego lo perseguían ladrando. Sonriente y embriagado de goce y energía, saltaba Miguel anchas zanjas. Columpiábase de gruesas ramas, trozándolas. Cogía frutos desconocidos, probándolos y llenándose la boca de *jugos* verdes y amarillos, cuyo olor le hacía estornudar largo tiempo. Agarró una panguana tierna, de luciente plumaje zahonado, arisca y un poco brava, que luego *se le escapó*, aprovechando una caída de Miguel, al saltar un barranco *jabonoso*. Iba como impulsado por un vértigo de locura. Al entrar en los puros dominios de la naturaleza, parecía moverse en un retozo exclusivamente zoológico. (Vallejo, 1968, pp. 307-308; énfasis nuestro)

La cita ilustra el modo en que el personaje se desplaza por el espacio natural, pero llama la atención que Miguel esté situado en un espacio aún más abajo respecto de los que hemos comentado. En este punto, la imbricación con lo terrenal es evidente y Miguel no realiza más que recorridos o fugas de lo vegetal a lo animal, y viceversa. En las dos primeras oraciones, por ejemplo, encontramos vocablos como “sábila” o “zarzas” y también se nos habla de una suerte de pozo de agua; al respecto, cabría subrayar dos situaciones: Miguel se pierde entre la sábila y se arrastra en la charca. El hecho de perderse conlleva a una suerte de opacidad y el de arrastrarse remite a un contacto terrenal gracias a la participación del cuerpo entero. Aquella opacidad o indistinción la entendemos como una noción opuesta al procedimiento metafórico en la medida en que este último procura diafanizar lo que se quiere transmitir; al contrario, la metonimia junta entidades sin que ninguna pierda o reemplace su condición (la de humano o la de animal), pero las torna confusas.

Luego de la presencia vegetal, el narrador nos informa de la aparición de otros cuerpos: “perros”, “iguana” y “sapo”. En

efecto, los canes siguen interactuando con Miguel, a quien le muerden las orejas y lo acorralan, mientras que una iguana o un sapo *se escurren* por su brazo. El empleo de dicho verbo, que es más afín a cuerpos líquidos, nos ayuda a reforzar que lo planteado por el cuento son recorridos fluídicos y no significaciones cuajadas en un bloque de sentido. Como se indicó, Miguel circula por lo vegetal y lo animal con total plenitud —se habla de embriaguez, goce y energía—, debido a que este se olvida de lo verbal y echa mano de lo corporal. Aunque haya sonidos (ladridos, estornudos y golpes), vale aclarar que estos no buscan comunicar o representar algo —como nosotros que asociamos una imagen cuando escuchamos a alguien decir “árbol”—; antes bien, lo que se pretende es *expresar* aquello que pasa por el tamiz del cuerpo. En esta línea, Miguel es un personaje que desactiva lo verbal y explora las potencias corporales, a diferencia del pensamiento hegemónico que desactiva las potencias corporales en favor de lo racional y lo exclusivamente lingüístico.

De inmediato, la descripción del narrador regresa a lo vegetal: “ramas”, “frutos” y “jugos verdes y amarillos”; sumado a ello, esta parte del fragmento citado relievaa el componente sensorial de Miguel (es innegable que siente texturas cuando troza las ramas, así como sabores y olores cuando come los frutos). De ahí que sea pertinente traer a colación lo que nos recuerda Emanuele Coccia (2011): “[N]os consideramos seres racionales, pensantes y hablantes; sin embargo, vivir significa para nosotros sobre todo mirar, paladear, palpar u olfatear el mundo” (p. 9). Entonces, la breve escena del cuento reactualiza que Miguel vive su propia animalidad —entendiéndola en el sentido elástico de lo vital— no solo gracias a una asunción de su corporalidad como tal y sin prejuicios metafísicos que la limiten, sino también porque deja al lenguaje verbal humano en una especie de limbo, situación que le ayuda a vivir *con* y *en* lo natural de forma inmediata y ya no mediata (Cimatti, 2018).¹²

Por último, de lo vegetal vuelve a desplazarse a lo animal y ahora aparece una “panguana”, ave que se le escapa luego de que Miguel sufre una caída a causa de la superficie resbalosa. Después, desde la perspectiva del narrador, el pasaje termina con el ingreso de Miguel en los “*puros dominios*” de lo natural, hecho que lo aproxima a un retozo “*exclusivamente zoológico*”. El empleo de los términos en cursiva supone una condición absoluta de la animalidad en Miguel, pero solo a partir de la sorpresa de quien narra. Por ello, sería interesante indicar que estas ideas de lo puro y lo exclusivo apuntan a espacios a los que Miguel ha ingresado, es cierto, pero a cambio de rebajar su posición de ser humano. En otras palabras, lo zoológico, para el narrador, sí implicaría una regresión o una involución (González Montes, 1993); sin embargo, nosotros estamos de acuerdo con que “Miguel es naturaleza” (Neale-Silva, 1987, p. 313), pues se reacomoda y se horizontaliza —si cabe el término— en lo natural, en el espacio de abajo, al cual no llega para regresar.

A lo largo de estos pasajes, es cardinal reparar en cómo Miguel, mediante relaciones heterogéneas y líquidas con distintos regímenes de existencia (vegetal, animal y mineral), no llega a ser un personaje que representa “algo” o a “alguien”, esto es, soldar y fijar el sentido. En absoluto: Miguel es un niño, pero ante todo es un cuerpo y con el cuerpo es que entra en contacto con lo que le rodea. Así las cosas, en el texto aparece como un personaje metonímico o, mejor, como un cuerpo metonímico cuya constitución es siempre agujereada y porosa, de ahí que sea innegable la existencia de varias dinámicas fluidas, y no metafóricas, entre él y la naturaleza. Sobre esto último, es a todas luces revelador que el fragmento citado esté lleno de términos que aludan a nociones que lindan más con lo líquido: “se perdía”, “salir”, “arrastrándose”, “sudaba”, “se escurría”, “jugos”, “se le escapó” o “jabonoso”.

3.3 Miguel-perro-matorral o el cuestionamiento a lo sólido

Como vimos hace un momento, hay una recurrencia de términos que se condicen con un estado líquido (o cuasi líquido) de la materia, pero esta particularidad debemos entenderla como un recurso de estilo al que apela la conciencia estética del autor. En ese orden, no quisiéramos detenernos en una simple dicotomía líquido *vs.* sólido, sino indicar que mientras lo sólido es una captura y una dinámica rígida y unívoca de la significación, lo líquido supone liberación y fugas múltiples de sentidos que difícilmente se dejan aprehender. Es más, entre lo sólido y lo líquido existiría, más que nada, una diferencia de grados oscilantes que van desde un constreñimiento hacia un vector de fuga. En efecto, esta situación acuosa se refuerza en la última escena del cuento cuando Miguel toma agua junto a los perros. Veamos:

Sorprendimos en una de estas quebradas, al doblar la pendiente de un meandro, a Miguel. Arqueado en cuatro pies, tomaba agua de un chorro recóndito y azul, entre matorrales. Junto a los labios del amo, Rana tenía sumergido el hocico. La lengua granate de Bisonte hería la linfa, azotándola. Bajo el agua, ondulaba su baba viscosa. Las pupilas del mozo y las de sus perros, al beber, se duplicaban y centuplicaban. (Vallejo, 1968, pp. 309-310)

En una lectura rápida, el personaje quizá podría ser visto como un niño que solo imita la posición natural de los perros y que bebe con ellos el agua de una misma fuente; no obstante, es factible señalar que se activa una suerte de continuidad vital a propósito de los distintos regímenes por los que transita Miguel. Bajo dicha óptica, es crucial la temprana opinión de Neale-Silva (1987), quien señala la presencia de una serie de “síntesis asociativas” (hombre y vegetal, hombre y animal, y hombre, tierra y animal) y también las representaciones plásticas del cuerpo de Miguel (alineado más con una descripción escultórica). Además, en las coordenadas ideológicas del narrador, los perros

son animales que le sirven al ser humano y este hace las veces de amo; vale decir, la voz del cuento opera mediante una dicotomía que reduciría la interpretación textual. Así, sostenemos que esta escena cuestiona las posiciones jerárquicas y resulta inútil determinar con precisión —¿por qué habría que hacerlo?— quién es el sujeto y quién el objeto, o quién realiza la acción y quién la recibe.

Es sintomático y particular que dicha escena tenga aires de familia con un espacio previo donde el narrador describía a la naturaleza sin escisiones (algarrobo-niebla-Miguel), lo que enfatiza en la horizontalidad ontológica de los cuerpos que aparecen en el relato vallejiano. Teniendo ello en cuenta, el suceso citado en el que se focaliza verbalmente el narrador apunta a la interacción Miguel-perro (humano-animal), y si queremos arriesgar, a la de Miguel-perro-agua-matorral. Por tanto, reafirmamos que no se trata de un procedimiento metafórico o de una mera traslación semántica, ni mucho menos el caso de una entidad “A” que ocupa el lugar de “B”; por el contrario, proponemos que Miguel no deja de ser un cuerpo humano, así como tampoco dejan de ser animales los perros o vegetales los algarrobos. Lo que existe son vecindades entre lo humano y lo animal: el cuerpo de Miguel se ve horadado, ante todo, por un bloque de afectación canina que no pasa tanto por la imitación animal, dinámica que reterritorializa o fija, y sí por aperturas sensibles hacia lo vital, dinámica que desterritorializa.

Dicho esto, urge actualizar que “debemos pasar de una forma de pensamiento adulto que entra en la obsolescencia, el *pensamiento simbólico*, a una forma más infantil y por lo tanto preñada de devenires notables, el *pensamiento simbiótico*” (Lestel, 2022, p. 48; énfasis del autor). Mientras el primer tipo de pensamiento se encuentra entrampado por el lenguaje humano, el segundo tipo, por su lado, opera mediante suspensiones lingüísticas y por la puesta en juego de vasos comunicantes con otros agentes, actantes o existentes, sobre todo porque el pensamiento simbiótico “es el pensamiento del

cuerpo vivo en acción” (p. 48). Solo nos gustaría precisar que no apuntamos a transitar por dicotomías —adulto/niño o verbal/no verbal—, sino a advertir que hay gradientes y no polos opuestos. Por ello, podemos decir que Miguel, en su condición de niño, interrumpe el flujo de lo simbólico (sin anularlo) para adherirse a lo simbiótico, situación que implica pensar y sentir con el cuerpo entero.

A este pensamiento simbiótico se le podría agregar la idea de la inmersión a propósito de la animalidad, pues recordemos que esta última dirige sus vectores hacia un estar *en* y *con* el mundo, y no *separado* o *desgajado* del mismo (en el caso del cuento, el mundo es la naturaleza). Por ejemplo, para Coccia (2022), “[L]a inmersión es, ante todo, una *acción* de compenetración recíproca entre sujeto y ambiente, entre cuerpo y espacio”¹³ (p. 53; énfasis del autor), y en igual sintonía la concibe Cimatti (2022), quien menciona que un modo no dualístico de estar en el mundo supone “[la] inmersión radical del cuerpo humano en la ‘carne’ del mundo” (p. 163).¹⁴ En la concepción de Coccia, rescatamos la compenetración entre el sujeto y el ambiente, aunque sería más apropiado decir que ambos cuerpos se hallan en un entramado afectivo (referido a lo emocional y lo corporal); en la concepción de Cimatti, en cambio, la idea de lo sensorial (ligado a lo somático) es mucho más explícita, pero habría que seguir explorando hacia dónde apunta aquella inmersión radical.

Si ponemos en diálogo el párrafo anterior con el cuento de Vallejo, se desprende que Miguel es un personaje metonímico (o lábil) en la medida en que puede conectar con diversas materialidades que difieren de la suya. Cuando se encuentra bebiendo agua con los perros, es importante cómo los labios del “amo” y las lenguas de Rana y Bisonte están en un mismo plano; para el narrador, labios y lenguas *son*, y para nosotros, labios y lenguas *pueden* rozar el agua y satisfacer una necesidad fisiológica. Luego, aparecen los ojos de los perros y los de Miguel reflejados en el agua, evento que sugiere una creación plural y

ad infinitum de estos órganos; de esta situación se podría inferir que lo individual se confunde *en/con* la instancia colectiva. Por ende, aseveramos que el individuo (en este caso Miguel) se apertura al cuerpo y a las potencias colectivas (a las plantas o a la pequeña jauría), es decir, su identidad y su subjetividad se van deformando —sin desaparecer— para tornarse potencia fluida, proteica e inestable.

No perdamos de vista que esta última escena se lleva a cabo en un espacio líquido (la parte más baja del terreno) donde Miguel se involucra más con el componente natural. Digamos que hay una liquidez ontológica que cuestiona la identidad y otra liquidez que se encuentra vibrando en la naturaleza: personaje metonímico y chorro de agua, respectivamente. En ese sentido, el juicio de Luce Irigaray (2009) es notable cuando asevera que “lo fluido siempre está en exceso o en falta respecto de la unidad. Se sustrae al ‘*Tú eres eso*’. Esto es, a toda identificación irrevocable” (p. 87; énfasis de la autora). La condición de lo líquido —pero que se extrema en el caso de los fluidos— supone una indisciplina contra la metafísica dualística de orientación separativa cuyo correlato está encarnado por la predominancia de los estados sólidos y endurecidos. Miguel, por ello, es un cuerpo abierto que coincide con el mundo a través del olfato, la audición, el tacto, el gusto y la vista.

Dicha apertura se remata en la presencia de los tres puntos suspensivos del final: “Miguel hacía así el signo de todo lo que sale de la tierra por las plantas, para tornar a ella por las manos...” (Vallejo, 1968, p. 309). Tal elemento de puntuación no hace sino reforzar aquello que es difícil dejar clausurado y que, más bien, gana mayor sentido al dejarlo latiendo en la propia textualidad del cuento; de ahí que este se halle envuelto bajo cierto halo de ambigüedad y una cuota de asombro por parte del narrador. Así como Miguel en tanto personaje está atravesado por tránsitos y velocidades (animales-vegetales), el propio texto colabora con ello al incluir descripciones o términos que apelan a nociones contrarias a lo sólido, y también con

la inserción de recursos metonímicos o de estilo, verbigracia los puntos suspensivos.

Para culminar, el narrador cuenta que: “Muchas veces le ví [sic] así, saboreando las lágrimas rientes de la tierra” (Vallejo, 1968, p. 309), y aun cuando diga que Miguel traza un tipo de figura monstruosa al apoyar las manos sobre la tierra, de inmediato confirma que es “el tenor de su naturaleza, su espíritu terráqueo, su inclinación al suelo” (p. 309). Esto resulta gravitante toda vez que la orientación geográfica siempre tiende hacia abajo, e incluso el que Miguel rueda con el perro en brazos nos conduce a pensar en una suerte de no trascendencia o, en todo caso, de afirmar que la vida es terrenal y que se ubica en el aquí y ahora. Esta concepción de lo monstruoso es válida y permitida en un régimen que solo lo acepta alejado de lo no monstruoso, o que defiende que lo animal y lo humano deben estar separados. En síntesis, es un tipo de pensamiento que divide y que únicamente piensa lo vital, mientras que el accionar de Miguel actúa gracias a convergencias y no solo pensando, sino sintiendo la vida.

4. A manera de conclusión

En este trabajo, hemos dado cuenta de dos aspectos centrales. En primer lugar, expusimos tres nociones que nos fueron útiles para dialogar con el cuento “El niño del carrizo” de César Vallejo: la metonimia, el cuerpo y la animalidad, pues cada una está vertebrada por una dinámica que permite los trasvases y los flujos. En segundo lugar, reparamos en la crítica sobre dicho relato para indicar que, en su mayoría, esta se ocupó de subrayar el componente animal. Seguidamente, en el análisis del relato, observamos de qué manera el personaje humano (Miguel) entra en contacto directo con la naturaleza (lo animal, lo vegetal y lo mineral), debido a la preponderancia del cuerpo y a procedimientos metonímicos; y luego, en la escena final, advertimos que su comportamiento, leído desde la animalidad,

cortocircuita las cuestiones dualísticas separativas que creen entender el complejo funcionamiento del mundo.

Notas

1. Este trabajo forma parte de una investigación mayor titulada *Literatura y animalidad en la narrativa peruana de vanguardia: César Vallejo, Mario Chabes y Gamaliel Churata*, que corresponde a nuestra tesis de posgrado presentada para el programa de Maestría en Literatura, con mención en Literatura Peruana y Latinoamericana, en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (Lima, Perú), y que será sustentada el 2025.
2. Se puede acceder gratuitamente a ambos números de la revista. La entrega número 12 presenta un *dossier* del libro de cuentos *Escalas* (<https://doi.org/10.59885/archivoVallejo.2023.v6n12>), y el número 13, en cambio, a la novela *Fabla salvaje* (<https://doi.org/10.59885/archivoVallejo.2024.v7n13>).
3. En esta edición referida se lee lo siguiente: “Los cuatro cuentos que figuran al final de este volumen [“El niño del carrizo”, “Viaje alrededor del porvenir”, “Los dos soras” y “El vencedor”] fueron escritos entre los años 1935 y 1936, fecha establecida también por G. de V.” (Moncloa, 1968, p. 9).
4. En su introducción a lo que denomina prosas hispánicas de vanguardia, Selenia Millares (2013) manifiesta cómo el cubismo, en la pintura, “fragmenta la realidad en planos discontinuos” (p. 31), y quizá, por un clima afín, es posible decir que “el concepto de fragmento domina en la época” (p. 31).
5. Sobre la idea entre *el animal* y *lo animal*, el investigador Cesar López (2018) nos indica que mientras el primero alude al ser material “o tan carnal como nosotros” (p. 187), el segundo refiere al “concepto o forma de abordaje analítico” (p. 188). Para el caso de Vallejo, nos inclinamos por *lo animal*, al cual entendemos como aquella presencia (o agencia) que aparece en ciertos poemas o cuentos.
6. Acerca de la presencia específica de lo animal en “Muro noroeste” y “Los caynas”, cuentos del libro *Escalas* (1923) de César Vallejo, *vid.* Luján Sandoval, 2023.
7. Al respecto, es interesante lo que asevera Emanuele Coccia (2022): “Nel mondo tutto è mescolato con tutto, nulla è ontologicamente separato dal resto [En el mundo, todo está mezclado con todo, nada está ontológicamente separado del resto]” (p. 145; traducción nuestra).
8. Para analizar el cuento, tomamos la edición de Francisco Moncloa, publicada en 1968, dado que en la que prepara Ricardo González Vigil (2013) hay ligerísimas variaciones. Por ejemplo, en vez de decir “rabiosa acometida”, que es como figura en la edición de 1968, dice “rabiosas acometidas”, y en lugar de decir “amo” figura “almo”.

9. En otro trabajo, el crítico comenta brevemente acerca de “El niño del carrito” y vuelve a señalar ciertos nexos que lo emparentan con “Los caynas” en torno a la regresión de lo humano a lo animal (González Montes, 2002, 2014). Sobre ello, aseveramos que no se trata de una regresión, pues ya nos habita el sustrato animal; antes bien, estamos frente a una desactivación de los bloques endurecidos del ser humano, y lo animal es solo una ruta para esto.
10. Hay una cuestión sobre los perros, ya que no son cinco, sino cuatro. Desconocemos si fue un error del propio Vallejo o un aspecto que decidió dejarlo así. De los investigadores referidos, solo Eduardo Neale-Silva (1987) repara en ello.
11. Cuando hacemos hincapié en el cuerpo sensible, nos gustaría indicar que, así como nosotros afectamos al mundo y a la vida, estos nos afectan en alguna intensidad. Al respecto, Michel Henry (2018) explora las nociones de cuerpo científico y cuerpo sensible, y de qué modo el primero se ha encargado de extirparle al segundo sus potencias vitales. En efecto, el autor toma un caso singular: dos personas que se besan. Para los defensores del cuerpo científico, dicha acción “no es más que un bombardeo de partículas microfísicas” (p. 127); mientras que para quienes defienden el cuerpo sensible, en cambio, resulta imposible colocar entre paréntesis que también se trata de un intercambio afectivo, emocional y vital. *Vid.* Henry (2018, pp. 117-136).
12. El filósofo Felice Cimatti (2018) desarrolla algunas ideas alrededor de la experiencia estética, pero comprendiéndola desde un ángulo que pasa por la sensorialidad corporal. Así, según él, “per essere una esperienza *estetica* dev’essere in qualche modo disinteressata, per essere una *esperienza* in senso pieno dovrebbe essere non mediata, direttamente e affatto sensibile [para ser una experiencia *estética* debe ser, en cualquier modo, desinteresada; y para ser una *esperienza*, en un sentido pleno, debería ser no mediata, directa y enteramente sensible]” (p. 89; traducción nuestra).
13. “[L]’immersione è, prima di tutto, un’*azione* di compenetrazione reciproca tra soggetto e ambiente, tra corpo e spazio” (Coccia, 2022, p. 53; énfasis del autor).
14. “[l]’immersione radicale del corpo umano nella «carne» del mondo” (Cimatti, 2022, p. 163).

Referencias bibliográficas

- Aranibar, M. L. (1993). *Bestiario de Poemas humanos* (Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú).
- Bottiroli, G. (1993). *Retorica. L’intelligenza figurale nell’arte e nella filosofia*. Bollati Boringhieri.

- Cimatti, F. (2018). *La vita estrinseca. Dopo il linguaggio*. Orthotes.
- Cimatti, F. (2021). *Filosofía de la animalidad*. Tercero Incluido.
- Cimatti, F. (2022). *Assembramenti*. Orthotes.
- Coccia, E. (2011). *La vida sensible*. Marea.
- Coccia, E. (2022). *La vita delle piante. Metafisica della mescolanza*. Il Mulino.
- Chocano, J. S. (1910). *Poesías completas*. Casa Editorial Maucci.
- Deleuze, G. (1975). ¿Qué es lo que puede un cuerpo? En *Spinoza y el problema de la expresión* (pp. 208-225). Muchnik Editores.
- Deleuze, G. (2008). *En medio de Spinoza*. Cactus.
- Di Benedetto, M. (2018). *Estéticas del montaje. Representaciones de lo andino en la narrativa de vanguardia peruana de los veinte*. (Tesis de doctorado, Universidad Nacional de La Plata). <https://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/71474>
- González Montes, A. (1993). La narrativa de César Vallejo. En R. González Vigil (Ed.), *Intensidad y altura de César Vallejo* (pp. 221-263). Pontificia Universidad Católica del Perú.
- González Montes, A. (2002). *Escalas hacia la modernización narrativa*. Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- González Montes, A. (2014). *Introducción a la narrativa de Vallejo*. Academia Peruana de la Lengua, Universidad Ricardo Palma; Cátedra Vallejo.
- González Vigil, R. (2013). Prólogo. En *César Vallejo. Narrativa completa* (pp. 7-51). Ediciones Copé.
- Guichot-Muñoz, E. (2015). Didáctica de lo humano en “Viaje al porvenir” y “El niño del carrizo” de César Vallejo. *Jangwa Pana*, 14, 125-135. <https://idus.us.es/server/api/core/bits-treams/28b737ca-370d-4785-88a9-79ab96476518/content>
- Gutiérrez, M. (2004). *Vallejo, narrador*. Fondo Editorial del Pedagógico de San Marcos.
- Henry, M. (2018). *Encarnación. Una filosofía de la carne*. Ediciones Sígueme.
- Irigaray, L. (2009). *Ese sexo que no es uno*. Ediciones Akal.

- Jakobson, R. y Halle, M. (1980). *Fundamentos del lenguaje*. Editorial Ayuso.
- Lestel, D. (2022). *Nosotros somos los otros animales*. Fondo de Cultura Económica.
- López Nuñez, C. A. (2018). Sobre el concepto de animal en *El pez de oro* de Gamaliel Churata. *Entre Caníbales*, 2(9), 185-203.
- Luján Sandoval, S. (2023). Lo animal en “Muro noroeste” y “Los caynas” de César Vallejo. *Archivo Vallejo*, 6(12), 173-203. <https://doi.org/10.59885/archivoVallejo.2023.v6n12.09>
- Mercado, G. (1928). *Un chullo de poemas*. Editorial Kuntur.
- Millares, S. (Ed.) (2013). Del simbolismo al surrealismo: las prosas de las vanguardias hispánicas. *Prosas hispánicas de vanguardia* (pp. 13-147). Ediciones Cátedra.
- Moncloa, F. (1968). Noticia. En *César Vallejo. Obras completas* (p. 9). Ediciones Copé.
- Neale-Silva, E. (1987). *César Vallejo, cuentista. Escrutinio de un múltiple intento de innovación*. Salvat.
- Spinoza, B. (1987). *Ética demostrada según el orden geométrico*. Alianza Editorial.
- Vallejo, C. (1968). El niño del carrizo. En *Novelas y cuentos completos* (pp. 307-310). Francisco Moncloa Editores S. A.
- Vallejo, C. (2013). El niño del carrizo. En *César Vallejo. Obras completas* (pp. 403-405). Ediciones Copé.
- Villafán, M. (2019). Cosmovisión andina en “El niño del carrizo”, de César Vallejo. *Archivo Vallejo*, 2(3), 47-81. <https://doi.org/10.31381/archivoVallejo.v2n3.5166>