



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

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

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

## ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Rectorado de la Universidad Ricardo Palma

Vol. 6, n.º 12, julio-diciembre, 2023, 205-221

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.59885/archivoVallejo.2023.v6n12.10

# Primero el pensamiento, después la razón: el caso de *Escalas* (1923)

First thought, then reason: the case of *Escalas* (1923)

D'abord la pensée, ensuite la raison: le cas d'*Escalas* (1923)

EDUARDO MIJAÍL ÁVALOS SALAS

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

(Lima, Perú)

[eduardo.avalos@unmsm.edu.pe](mailto:eduardo.avalos@unmsm.edu.pe)

<https://orcid.org/0000-0001-9106-6600>



## RESUMEN

La crítica sobre la narrativa de César Vallejo ha interpretado a *Escalas* (1923) como un texto hermético producto de la primera aproximación del vate peruano al género narrativo. Como consecuencia, se ha estudiado a *Escalas* para comprender otros textos vallejianos, mas no su propia organicidad. El propósito de este artículo consiste en cartografiar brevemente el origen del calificativo hermético de *Escalas* y en situar el epígrafe que lo apertura como la clave para su lectura, pues se considera que este contiene el sentido del carácter vanguardista

de *Escalas*. Además, se analizarán algunos relatos, tanto de la sección de «Cuneiformes» como de «Coro de vientos». Para ello, se emplearán como marco teórico los aportes de George Lakoff y Mark Johnson, así como la clasificación de los estilos de pensamiento de Giovanni Bottioli.

**Palabras clave:** César Vallejo; *Escalas*; hermetismo; estilos de pensamiento; metáforas.

**Términos de indización:** análisis literario; crítica literaria; pensamiento crítico (Fuente: Tesouro de la Unesco).

## ABSTRACT

Criticism of Cesar Vallejo's narrative has interpreted *Escalas* (1923) as a hermetic text that was the product of the Peruvian bard's first approach to the narrative genre. As a consequence, *Escalas* has been studied to understand other Vallejian texts, but not its own organicity. The purpose of this paper is to briefly map the origin of the hermetic label of *Escalas* and to place the epigraph that the opening is the key to its reading, since it is considered that this contains the sense of the avant-garde character of *Escalas*. In addition, some stories will be analyzed, both from the «Cuneiforms» section and from the «Wind Choir». For this, the contributions of George Lakoff and Mark Johnson will be used as a theoretical framework, as well as the classification of the styles of thought of Giovanni Bottioli.

**Key words:** Cesar Vallejo, *Escalas*; hermeticism; styles of thought; metaphors.

**Indexing terms:** literary analysis; literary criticism; critical thinking (Source: Unesco Thesaurus).

## RÉSUMÉ

La critique des récits de César Vallejo a interprété *Escalas* (1923) comme un texte hermétique, fruit de la première approche du

genre narratif par le barde péruvien. Par conséquent, *Escalas* a été étudié pour comprendre d'autres textes de Vallejo, mais pas sa propre organicité. L'objectif de cet article est de retracer brièvement l'origine du qualificatif hermétique d'*Escalas* et de situer l'épigraphe qui l'ouvre comme la clé de sa lecture, car on considère qu'elle contient le sens du caractère avant-gardiste d'*Escalas*. En outre, nous analyserons certains récits de la section «Cuneiformes» et de «Coro de vientos». Pour ce faire, les contributions de George Lakoff et Mark Johnson seront utilisées comme cadre théorique, ainsi que la classification des styles de pensée de Giovanni Bottioli.

**Mots-clés:** César Vallejo; *Escalas*; hermétisme; styles de pensée; métaphores.

**Termes d'indexation:** analyse littéraire; critique littéraire; pensée critique (Source: Thésaurus de l'Unesco).

**Recibido:** 31/07/2023

**Revisado:** 04/08/2023

**Aceptado:** 05/08/2023

**Publicado en línea:** 15/09/2023

**Financiamiento:** Autofinanciado.

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

## 1. INTRODUCCIÓN

Quiero agradecer a la Universidad Ricardo Palma por brindarme el honor de compartir esta mesa con grandes poetas y estudiosos como lo son Paolo de Lima y Beethoven Medina. Así como también a la Cámara Peruana del Libro por darme la oportunidad de disertar mis ideas acerca de la ópera prima de la narrativa vallejana. Mi ponencia se titula «Primero el pensamiento, después la razón: el caso de *Escalas* (1923)». En primer lugar, esta ponencia tiene como propósito principal

construir una argumentación que explique el porqué la crítica vallejiiana ha catalogado a *Escalas* (1923) como un texto hermético. Para lo cual presentaré una breve cartografía del origen del calificativo «hermético», puesto que ha desalentado a la crítica vallejiiana de realizar nuevas incursiones que busquen explicar el sentido de *Escalas*.

Antonio González Montes en su libro «*Escalas*» *hacia la modernización narrativa* (2002) realiza una exhaustiva revisión de la crítica literaria frente a *Escalas*. Para González Montes (2002), esta comprende tres etapas: (i) la rápida apreciación, (ii) la subordinación a la producción poética y (iii) la crítica reciente. La primera cubre los años iniciales tras la publicación de *Escalas*; la segunda reúne las investigaciones que se aproximaron a *Escalas* para explicar la poesía vallejiiana; por último, la tercera, asociada a la proliferación de los estudios sobre la narrativa de Vallejo, se caracteriza por abarcar los estudios que han recuperado el interés en *Escalas* como objeto de estudio. Resulta problemático el criterio de González Montes, pues en esta última etapa no se observa la recuperación de *Escalas*, muy por el contrario, reluce su marginación como texto menor a partir del trabajo de Carlos Eduardo Zavaleta (Ávalos y Arcila, 2023).

En *La prosa de César Vallejo*, Zavaleta (1988) afirma categóricamente que las estampas de «Cuneiformes» ofrecen un lenguaje que ha renunciado a la expresión de la emoción en favor de un estilo hermético. Esto debido al desconocimiento de Vallejo sobre los requisitos mínimos del arte narrativo, como el desarrollo del argumento y el remate final significativo. Para Zavaleta (1988), este estilo entorpece la narración, de ahí su apotegma: «Porque Vallejo será un consumado poeta en *Trilce*, pero en prosa se le ve todavía haciéndose» (p. 982). A pesar de ello, el crítico peruano afirma que las siguientes ficciones narrativas como *Fabla salvaje* o el *Tungsteno* cumplen con dichos requerimientos, por lo que Zavaleta establece una concepción evolucionista de la narrativa vallejiiana, considerando a *Escalas* como un texto de ensayo y error (Ávalos y Arcila, 2023).

Algunos herederos de esta catalogación de *Escalas* como texto hermético son Ricardo Silva-Santisteban (2008) y Miguel Gutiérrez (2004). El primero señala que «Se advierte con facilidad en la narrativa inicial de César Vallejo que su prosa estaba menos desarrollada que su verso, tanto desde el punto de vista estilístico como en su habilidad para desarrollar un argumento» (Silva-Santisteban, 2008, p. 34). Por otro lado, Gutiérrez (2004) comenta que las ficciones narrativas que sucedieron a *Escalas* evidenciaron el aprendizaje de Vallejo con relación al control del desborde metafórico de carácter hermético, el cual entorpecía el fluir de la narración.

Por el contrario, al derrotero inaugurado por Zavaleta, los estudios de Eduardo Neale-Silva (1987) y de Alejandro Sustí (2013) son intentos de desvío. En el caso de Neale-Silva (1987), su taxonomía de los tipos de narraciones que se manifiestan en *Escalas* demuestra un afán por comprender la estructura y la lógica que rige a dicha obra. En ese mismo sendero, Sustí (2013) busca recuperar la autonomía de *Escalas* a partir de la comprensión de dicha obra como un artificio logrado que busca causar un efecto de extrañamiento en el lector. En efecto, *Escalas* no responde a la voluntad de edificar un proyecto narrativo, sino al impulso vanguardista de transgredir los preceptos heredados (Ávalos y Arcila, 2023). En síntesis, (a) la catalogación de *Escalas* como texto «hermético» radica en el estudio de Zavaleta, (b) son relativamente escasos los estudios que buscan ofrecer una relectura de la complejidad de *Escalas*.

Debido a ello, y en homenaje al centenario de su publicación, la presente ponencia propone retomar la hipótesis de que el epígrafe que abre *Escalas* encierra la clave para la comprensión de su hermetismo (Ávalos y Arcila, 2023). Se busca solidificar la argumentación de que el epígrafe postula una concepción del pensamiento distinta de la predicada por la racionalidad occidental, aunque esta vez, específicamente, desde los aportes teóricos de Lakoff y Johnson. Posterior a ello, se concluye con reflexiones de ambos acápites.

## 2. LA PUGNA ENTRE LOS PENSAMIENTOS Y LA RAZÓN

Giovanni Bottirolí (2010) sostiene que en una obra no se halla la manifestación pacífica de un único estilo de pensamiento, sino la pugna entre una pluralidad de estilos, los cuales buscan erigirse sobre los demás. Para Bottirolí (2010) existen tres estilos de pensamiento: separativo, distintivo y confusivo. El primero se caracteriza por delimitar las fronteras que eliminen la ambigüedad entre el significante y el significado. El segundo se distingue por resolver estratégicamente las dicotomías. El último representa el triunfo del caos sobre el orden.

En ese marco, el epígrafe escrito por Antenor Orrego, «Primero el pensamiento, después la razón» (Vallejo, 2012, p. 71), establece una sugestiva distinción entre el pensamiento y la razón, puesto que los ubica en órdenes distintos. El término «primero» posibilita pensar al pensamiento como un fenómeno amplio que incluye entre muchas cosas a la razón. Dicho de otro modo, el pensamiento y la razón guardan la relación de género-especie. ¿Pero a qué se refiere Orrego con la «razón»? Asumo la lectura que postula que esta se trataría de la razón científica (Ávalos y Arcila, 2023). Para tal trabajo, bastó con admitir como premisa que la razón aludida en el epígrafe refería a la razón personificada de la modernidad ilustrada. Aquello sirvió para vincular la razón con el estilo separativo y al pensamiento, por ser una actividad cognitiva general, con el estilo distintivo y el confusivo. Considero necesario explicitar el nexo entre la razón que señala Orrego y el logos científico para profundizar en el epígrafe como clave de lectura. Por ahora, se pausará esta discusión, pues será retomada en el siguiente apartado.

Ahora bien, los términos «primero» y «después» enfatizan una relación de primacía entre el pensamiento y la razón; por ende, se les otorga una mayor importancia a los otros tipos de pensamiento que a la razón separativa que tiende a la sistematización de taxonomías rígidas. Por tal motivo, la pugna entre los pensamientos y la razón, patentizada en todas las partes de *Escalas* (*dispositio, elocutio e inventio*), deviene en una lógica nueva que transgrede las convenciones de los géneros literarios: poesía y narrativa (Ávalos y Arcila, 2023).

En el caso de la *dispositio*, o la estructura discursiva de *Escalas*, la repartición exacta de seis relatos en «Cuneiformes» y «Coro de vientos» responde al estilo de pensamiento distintivo, pues se dispone antitéticamente de ambas secciones acorde con su proximidad al discurso poético y al discurso narrativo. No se trata de establecer una diferencia entre ambas secciones, pues en cada una de ellas se demuestra la voluntad de superar la contradicción del discurso poético y narrativo de forma dialéctica. Esto se ilustra cuando se examina la *elocutio*, o el conjunto de recursos, de *Escalas*. La consciencia transgresora se refleja en el amalgamamiento de la expresión poética y la narratividad a través de la inclusión de términos prestados de la poesía vallejiana. Algunos ejemplos: «Por fin termina el yantar, y, al propio tiempo, el animal flanquea corriendo hacia los goznes del mismo brazo de puerta, en el preciso momento en que ésta es entornada de golpe por el preso. Algo ha ocurrido» (Vallejo, 2012, p. 73); «Estoy cárdeno. Mientras me peino, al espejo advierto que mis ojeras se han amoratado aún más, y que, sobre los angulosos cobres de mi rostro rasurado se ictericia la tez acerbamente» (Vallejo, 2012, p. 83); «Jarales estadizos de julio; viento amarrado a cada peciolo manco del mucho grano en él gravita» (Vallejo, 2012, p. 87).

La unión de la expresión poética y la narratividad también se refleja en la inserción de la figura de la repetición: «Ella, a mi lado, en la alcoba, carga y carga el circuito misterioso de mil en mil voltios por segundo» (Vallejo, 2012, p. 77); «Lujuria muerta sobre lomas onfalóideas de la sierra estival. Espera. No ha de ser. Otra vez cantemos ¡Oh cantemos que dulce sueño!» (Vallejo, 2012, p. 87); «¡Oh mujer! Deja que nos amemos a toda totalidad. Deja que nos abrasemos en todos los crisoles. Deja que nos lavemos en todas las tempestades. Deja que nos unamos en alma y cuerpo» (Vallejo, 2012, p. 78). Por último, también se observa otro préstamo de la lírica vallejiana para poetizar su narrativa:

Traté de aguaitar, a fin de saber si había allí algún camarada.  
Por la cerradura de la puerta alcancé a distinguir que Chale  
hacía luz y, sentábase con gran desplazamiento de malhumor

delante de la lamparita de aceite, cuyo verdor patógeno soldóse en mustio semitono a la lámina facial del chino, soflamada de visible iracundia. Nadie más estaba allí. (Vallejo, 2012, p. 124)

En este caso se trata del empleo de los verbos unidos al pronombre enclítico «se» —sentábase y soldóse—, aquello no es la excepción, pues en varios relatos también se incorporan enclíticos: «Y el loco narrador de aquella historia, perdióse lomo a lomo con su enfermero» (Vallejo, 2012, p. 116); «Orate de candor, aposéntome bajo la uña índiga del firmamento» (Vallejo, 2012, p. 117); «Mi amigo, que conducíame por entre los taciturnos dédalos de la conocida mansión amarilla de la calle Hoyos» (Vallejo, 2012, p. 123).

En lo que respecta a la *inventio* o la visión del mundo que se expresa en *Escalas*, se había señalado que, siguiendo la pista de que «Coro de vientos» encierra tensiones (Silva-Santisteban, 2008), esta se encontraba estructurada por el pensamiento distintivo, pues los temas que abordaban estaban a travesados por una serie de antagonismos (Ávalos y Arcila, 2023). En dicho trabajo, se indicó que la tensión distintiva se encontraba también en «Cuneiformes», para esta ponencia, basta citar el tratamiento del tema de la justicia. En «Muro noroeste» este es expresado bajo la dicotomía inocencia-criminalidad:

El hombre que ignora a qué temperatura, con qué suficiencia acaba un algo y empieza otro algo; que ignora desde qué matiz el blanco es blanco y hasta dónde; que no sabe ni sabrá jamás qué hora empezaremos a vivir, que hora empezamos a morir, cuándo lloramos, cuando reímos, dónde el sonido limita con la forma en los labios que dicen: yo... no alcanzará, no puede alcanzar a saber hasta qué grado de verdad un hecho calificado de criminal ES criminal. (Vallejo, 2012, p. 74)

Efectivamente, se observa la presencia del estilo separativo en la demanda del narrador de trazar límites claros y distintos a las cosas para que puedan ser conocidas por el ser humano. Entre ellas, se destaca la justicia, puesto que, sin una definición sólida, resulta



imposible distinguir un acto inocente de un crimen. Sin embargo, concluye con la siguiente sentencia: «La justicia, pues, no se ejerce, no puede ejercerse por los hombres, ni a los ojos de los hombres. Nadie es delincuente nunca. O todos somos delincuentes» (Vallejo, 2012, pp. 74-75). Aquello supone la hegemonía del estilo de pensamiento confusivo para calificar a la justicia humana de absurda, dado que la inocencia y la criminalidad son relativas a la base normativa, la cual es inventada por tribunales e instituciones, no del todo justas (Ávalos y Arcila, 2023).

Por otra parte, en «Cera» la justicia no es de índole antropológica, sino divina. Esta se encuentra formulada mediante la antítesis albedrío-destino. Esto se demuestra a partir de la metáfora del dado: «El chino, repetí para mí, no hay duda, tiene completo dominio sobre los dados que él mismo labrara, y, acaso, todavía más, es dueño y señor de los más indescifrables designios del destino, que le obedecen ciegamente» (Vallejo, 2012, p. 129). El dado representa el azar de la vida, en el caso del chino, al haberlos fabricado posee el control de los designios de la existencia. Esta metáfora del dado también se halla en «Los dados eternos» con la diferencia que es dios quien los maneja. En el caso de «Cera», el chino usa los dados para su beneficio: «Siempre las más altas paradas son para Chale. No se puede con él. Era su buena suerte? Era su sabiduría? No lo sé» (Vallejo, 2012, p. 132). Aquello resulta una alteración del equilibrio del cosmos, por lo que es necesaria la intervención de una fuerza para remediar la situación que ha ocasionado el chino por la manipulación de la existencia. Por ello se aparece un «Hombre inquietante, mortificante a pesar de su alguna belleza; céntrico. Su raza? No acusaba ninguna. Aquella humanidad peregrina quizá carecía de patria étnica» (Vallejo, 2012, p. 139). Dicha prosopopeya, guiada por el régimen confusivo, no presenta a un hombre mestizo, sino a la personificación de la justicia, ya que «La justicia no es función humana. No puede serlo. La justicia opera tácitamente, más adentro de todos los adentros, de los tribunales y de las prisiones» (Vallejo, 2012, p. 74). Por tal motivo, la justicia recupera el orden que había sido trastocado por el chino: «Los dados detuviéronse. La muerte

y el destino tiraron de todos los pelos. ¡Dos ases! El chino se echó a llorar como un niño» (Vallejo, 2012, p. 132).

El resultado de la pugna es la predominancia del estilo distintivo por encima del separativo en las diversas partes de *Escalas*. Esta refleja la existencia de una consciencia transgresora emparentada con el vanguardismo, debido a la conjugación del género poético y narrativo (Ávalos y Arcila, 2023). Al respecto, esta ponencia, busca profundizar en el epígrafe como clave de lectura de *Escalas*, en tanto que el carácter vanguardista contenido en ella refiere también a una crítica a la racionalidad occidental.

### 3. LA CRÍTICA A LA RACIONALIDAD OCCIDENTAL

Como se había advertido anteriormente, la ilación entre la razón del epígrafe y la racionalidad occidental no es del todo explícita. Si bien Antenor Orrego distingue el pensamiento de la razón, pues los ubica en distintos órdenes; ¿es posible un pensamiento no racional?, ¿cómo se caracterizaría este pensamiento no-racional? Para responder a estas interrogantes es menester partir de los aportes teóricos de la semántica cognitiva, específicamente, de George Lakoff y Mark Johnson. Ambos autores afirman:

hemos llegado a la conclusión de que la metáfora, por el contrario, impregna la vida cotidiana, no solamente el lenguaje, sino también el pensamiento y la acción. Nuestro sistema conceptual ordinario, en términos del cual pensamos y actuamos, es fundamentalmente de naturaleza metafórica. (Lakoff y Johnson, 2004, p. 39)

¿Acaso el pensamiento al que refiere Antenor Orrego en el epígrafe sería ese sistema conceptual metafórico que emplean los seres humanos en la cotidianidad? Sostengo que, en efecto, se trata de lo mismo. Esto encuentra su justificación a partir de la comprensión de los términos «primero» y «después» del epígrafe no solo como marcas que evidencian órdenes distintos, sino también como la condición de

posibilidad. Dicho de otro modo, la razón existe gracias al pensamiento, sin este, la razón no es factible. Aquello es advertido por Lakoff y Johnson (2004): «Las teorías científicas formales son intentos de extender consistentemente un conjunto de metáforas ontológicas y estructurales» (p. 264). De este modo, se entiende que el edificio de la racionalidad científica está construido a partir de las metáforas del pensamiento ordinario. A saber, la relevancia de la metáfora ontológica para poder conceptualizar acontecimientos, actividades e ideas abstractas como entidades. No obstante, las metáforas ontológicas «son tan naturales e impregnan tanto nuestro pensamiento que normalmente se consideran descripciones directas y autoevidentes de fenómenos mentales» (Lakoff y Johnson, 2004, p. 67).

Los aportes de Lakoff y Johnson coinciden con la advertencia de Orrego sobre el hecho de que la razón necesita del pensamiento como un horizonte en el que pueda desplegarse y proyectarse sin inconvenientes. En tal sentido, reforzamos la idea de que la razón a la que se alude en el epígrafe es la ensalzada en ese momento por Occidente: la razón científica. Entonces, ¿el epígrafe es una invitación a reflexionar sobre la posibilidad de otros pensamientos o racionalidades fuera del logos occidental? Considero que sí, el hermetismo de *Escalas* está también vinculado con pensamientos que se oponen a la racionalidad occidental, ya sea cuestionando sus preceptos como postulando otros nuevos.

El primer caso se ilustra en el relato «Mirtho», debido a que se cuestiona el principio de identidad, el cual explica que un ente es ese mismo ente. En cambio, el narrador adolescente señala que la identidad de su amada Mirtho son dos. El narrador lo relata de la siguiente manera:

—A Mirtho —agregó— la conocí hace cinco meses en Trujillo, entre una adorable farándula de muchachas y muchachos compañeros míos de bohemia. Mirtho pulsaba a la sazón catorce setiembreros tónicos, una cinta milagrosa de sangre virginal y primavera. La adoro desde entonces. Hasta aquí lo corriente y

racional. Mas he allí que, poco tiempo después, el más amado e inteligente de mis amigos díjome de buenas a primeras: «¿Por qué es usted tan malo con Mirtho? ¿Por qué, sabiendo cuanto le ama, la deja usted a menudo para cortejar a otra mujer? No sea así nunca con esa pobre chica...». (Vallejo, 2012, p. 119)

Se observa el empleo del calificativo «racional» para designar la identificación de Mirtho como una jovencita, no obstante, la advertencia de uno de los amigos siembra la duda en el narrador, puesto que le acusa de serle infiel a Mirtho. El narrador decide hacer caso omiso, pero las acusaciones se hacen más frecuentes: «—Ahora no lo negarás! —exclamó aquel amigo desde lejos—. Allí estás ahora mismo con la otra... Y cuánto se parece a Mirtho!» (Vallejo, 2012, p. 120). El relato juega con la deficiencia epistemológica de las perspectivas de los personajes, de modo que el narrador comienza a notar ciertas diferencias con la joven con quien sale y Mirtho. El relato no asevera que esto sea así, sino que sugiere que puede ser producto de la influencia de los comentarios de los amigos del narrador. No obstante, el narrador decide corroborar de una vez lo que tanto se especula en su círculo de amigos y la respuesta cuestiona la credibilidad del narrador: «Qué Mirtho es esa? Ah! Con que me eres infiel y amas a otra. Amas a otra mujer que se llama Mirtho. Qué tal! Así pagas mi amor!» (Vallejo, 2012, p. 121).

Hasta ese punto, la lectura de un cuestionamiento del principio de identidad en el relato se debilita, no obstante, el final de «Mirtho» es otro giro en el relato, pues ya no se trata de la perspectiva del narrador, sino del amigo. Este observa la presencia de dos mujeres similares, aunque de forma borrosa, dejando la obra abierta a la interpretación del lector.

Y, al difuso fulgor de la pantalla, parecióme ver animarse a ambos lados del agitado mozo, dos idénticas formas fugitivas, elevarse suavemente por sobre la cabeza del amante, y luego confundirse en el alto ventanal, y alejarse y deshacerse entre un rehilo telescópico de pestañas. (Vallejo, 2012, p. 121)

Otro relato donde se cuestiona explícitamente el principio de identidad es «Muro antártico», en él, el narrador se lleva una gran sorpresa cuando sigue su deseo de encontrarse con la figura femenina que se le presenta en su sueño:

De pronto me incorpore, salto sobre la mujer tumbada, que me franquea dulcemente su calurosa acogida, y luego... una gota tibia que resbala por mi carne, me separa de mi hermana que se queda en el ambiente del sueño del cual despierto sobresaltado. (Vallejo, 2012, p. 77)

La mujer que desea el narrador es también su hermana. Hasta ese momento no se ha subvertido el principio de identidad, no obstante, después del sentimiento de culpa que ahoga al narrador: «¿Por qué con mi hermana? ¿Por qué con ella, que a esta hora estará seguramente durmiendo en apacible e inocente sosiego? ¿Por qué, pues, precisamente con ella?» (Vallejo, 2012, p. 77). El deseo se sobrepone y el narrador clama:

¡Oh Soberana! Lava tus pupilas verdaderas del polvo de los recodos del camino que las cubre y, cegándolas, tergiversa tus sesgos sustanciales. Y sube más arriba, más arriba, todavía! Sé toda la mujer, toda la cuerda! ¡Oh carne de mi carne y hueso de mis huesos!... ¡Oh hermana mía, esposa mía, madre día!... (Vallejo, 2012, p. 78)

Se trata de la liberación del deseo del narrador y la aceptación de que dicha figura femenina puede tener múltiples identidades: hermana, esposa y madre. Para la racionalidad occidental un ente no puede ser varias cosas al mismo tiempo, sin embargo, para el pensamiento al que alude el epígrafe, este supone el ver o imaginar un ente en términos de otros. Esta forma de pensamiento, ordinario, suele manifestarse de forma inconsciente en la cotidianidad, no pasa por un acto reflexivo (Lakoff y Johnson, 2006). De ahí que no sea casualidad que el relato sitúe la acción en el espacio onírico, que es justamente donde el inconsciente fluye sin ataduras.

Ahora bien, el segundo caso, es decir, la postulación de una racionalidad distinta de la occidental, en la cual ciertos fenómenos considerados anómalos pueden ser vistos como parte del fluir de la realidad. Si bien pueden ser considerados como episodios fantásticos, estos son entendidos por el propio mundo diegético como eventos posibles acorde a sus reglas internas. Un ejemplo de ello es «El unigénito», en el cual el fallecimiento del señor Lórenz tras besar a Nérida solo desemboca en la siguiente emoción del narrador: «¡Pobre señor Lórenz! Solo de esta manera, y en solo este beso fugaz, frotado y encendido por el total de su vida, en la muerte, logró unir su carne a la carne de su amada» (Vallejo, 2012, p. 106). Luego de ello se relata la muerte de Nérida y se menciona el nacimiento del hijo de Lórenz y Nérida, fruto de ese beso, con serenidad: «Y hoy, corridos ya algunos años, desde que abandonaran el mundo aquellas dos almas, en esta dorada mañana de Enero, un niño fino y bello acaba de detenerse en la esquina de Belén, un niño extrañamente hermoso y melancólico» (Vallejo, 2012, p. 107).

De igual modo, en «Los caynas», la mutación del padre de narrador en simio, «—Padre mío! Recuerda que soy tu hijo! Tú no estás enfermo! Tú no puedes estar enfermo! Deja ese gruñido de las selvas! Tú no eres un mono! Tú eres un hombre, oh, padre mío! Todos nosotros somos hombres!» (Vallejo, 2012, p. 116), no genera sorpresa, sino una emoción de lástima, que es construida desde el discurso de los pobladores: «—Pobre! —exclamaron todos— Está completamente loco!...» (Vallejo, 2012, p. 116). Esto se reafirma al final: «—Y aquí me tienen ustedes, loco —agregó tristemente el hombre que nos había hecho tan extraña narración» (Vallejo, 2012, p. 116). Aquello deja un final abierto en el que la posibilidad de que las personas del pueblo se hayan convertido en simios puede ser alucinación del narrador, esto debido a que todos los pobladores lo acusan de loco. El relato problematiza la fragilidad de la base epistemológica de la racionalidad occidental para definir lo que es la locura y lo que es lo verdadero. Esta crítica se realiza a partir de la inversión de la teoría de la evolución de Darwin, la cual afirma que el hombre proviene del simio. Esta se

resume en el siguiente cuestionamiento: ¿acaso el simio no puede provenir del hombre?

Por último, en «Más allá de la vida y la muerte» se muestra que la posibilidad de una espacialidad temporal donde coexisten los vivos y los muertos, además de contravenir contra el principio de no contradicción del logos occidental, es presentada no como un suceso sorpresivo, que escapa a la racionalidad del mundo diegético, sino como un evento que es asimilable: «—Sí, te veo —la respondí—, te palpo. Pero no creo. No puede suceder tanto imposible. Y me reí con todas mis fuerzas!» (Vallejo, 2012, p. 92). Sospecho que este final, más allá de posibilitar diversas lecturas sobre la existencia o no existencia tanto del narrador como de la madre, representa la posibilidad de un pensamiento que escapa a la lógica occidental. En otras palabras, este relato afirma la viabilidad de un pensamiento alternativo al que explica al mundo mediante la causalidad y la no contradicción.

#### 4. CONCLUSIONES

Finalmente, esta ponencia termina con las siguientes conclusiones. Primero, la crítica catalogó a *Escalas* como un texto hermético, debido a que Zavaleta (1986) entendió su lógica vanguardista como consecuencia de la inexperiencia de Vallejo en la edificación de un proyecto narrativo. Producto de ello, *Escalas* fue considerado un texto menor que favorecía la comprensión de otros textos vallejanos, principalmente, los concernientes a la obra poética del vate peruano.

Segundo, el epígrafe de Antenor Orrego encierra la clave para la comprensión de la lógica vanguardista de *Escalas*, la cual refiere a una pugna estilística que busca la mezcla genérica y la creación de un nuevo lenguaje. Esta lucha de estilos de pensamiento se manifiesta nítidamente en sus tres partes: *dispositio*, *elocutio* e *inventio*. Además, se observa la preponderancia del estilo distintivo en *Escalas*, pues tanto la estructura, como el lenguaje y los temas de la obra están dispuestos de forma antitética con el propósito de buscar una resolución dialéctica que vaya más allá de las normativas del género narrativo y lírico.

Tercero, el epígrafe de Antenor Orrego también evidencia una crítica a la racionalidad occidental a partir del cuestionamiento de sus preceptos fundamentales, como el principio de identidad o el principio de no contradicción. Asimismo, se invita a pensar en la posibilidad de un pensamiento distinto al de la racionalidad occidental, uno que admita la posibilidad de la coexistencia de los contrarios y la proliferación de la identidad. Un pensamiento que esté emparentado con la imaginación metafórica.

## REFERENCIAS

- Ávalos, E. y Arcila, D. (2023). Más allá del verso y la prosa: la pugna estilística en *Escalas* (1923). *Escritura y Pensamiento*, 22(46), 113-135.
- Bottiroli, G. (2010). Ibridare, problema per artisti. Alcune tesi. *Enthymema*, (1), 154-163.
- González Montes, A. (2002). «*Escalas*» hacia la modernización narrativa. Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- González Montes, A. (2011). *La obra narrativa de César Vallejo*. Fondo Editorial de la Universidad de Ciencias y Humanidades.
- Gutiérrez, M. (2004). *Vallejo, narrador*. Fondo Editorial del Pedagógico San Marcos.
- Lakoff, G. y Jonhson, M. (2004). *Metáforas de la vida cotidiana*. Ediciones Cátedra.
- Neale-Silva, E. (1987). *César Vallejo, cuentista*. Salvat.
- Silva-Santisteban, R. (2008). *Cinco asedios al cuento peruano*. Editorial de la Universidad Ricardo Palma.
- Susti, A. (2013). Entre las paredes de la celda: una revaloración de *Escalas* de César Vallejo. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 39, 341-362.



Vallejo, C. (2012). *Narrativa completa* (2.<sup>a</sup> ed.). Ediciones Copé.  
<https://cultura.petroperu.com.pe/biblioteca-virtual/cesar-vallejo-narrativa-completa/>

Zavaleta, C. (1988). La prosa de César Vallejo. *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a César Vallejo*, 2(456-457), 981-990.  
<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcmp5k2>