

ARCHIVO VALLEJO

REVISTA DE INVESTIGACIÓN DEL RECTORADO DE LA UNIVERSIDAD RICARDO PALMA

Vol. 6, n.º 12, julio-diciembre, 2023. Publicación semestral. Lima, Perú
ISSN: 2663-9254 (En línea) | DOI: 10.59885/archivoVallejo.2023.v6n12



Número monográfico

Escalas (1923-2023): a cien años de su publicación



UNIVERSIDAD
RICARDO PALMA
RECTORADO



UNIVERSIDAD
RICARDO PALMA
RECTORADO

ARCHIVO VALLEJO

REVISTA DE INVESTIGACIÓN DEL RECTORADO
DE LA UNIVERSIDAD RICARDO PALMA

ISSN: 2663-9254 (En línea)

Vol. 6, n.º 12, julio-diciembre, 2023

Publicación semestral. Lima, Perú

RECTOR

IVÁN RODRÍGUEZ CHÁVEZ

Universidad Ricardo Palma, Lima, Perú

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-0688-2035>

E-mail: irodriguez@urp.edu.pe

DIRECTORA

GLADYS FLORES HEREDIA

Universidad Ricardo Palma, Lima, Perú

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-7515-6905>

E-mail: gladys.floresh@urp.edu.pe

EDITORES ASOCIADOS

ENRIQUE FOFFANI

Universidad Nacional de La Plata, Buenos Aires, Argentina

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-0051-3191>

E-mail: efoffani@fahce.unlp.edu.ar

JAVIER MORALES MENA

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0007-6014-358X>

E-mail: jmoralesm@unmsm.edu.pe

CONSEJO EDITORIAL

STEPHEN M. HART

University of London, Londres, Inglaterra

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-0413-9056>

E-mail: stephen.malcolm.hart@ucl.ac.uk

JOSÉ ANTONIO MAZZOTTI

Tufts University, Massachusetts, Estados Unidos

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-8782-9625>

E-mail: jose.mazzotti@tufts.edu

ISABEL CLÚA GINÉS
Universidad de Sevilla, Sevilla, España
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-8577-4686>
E-mail: iclua@us.es

EVA VALERO JUAN
Universidad de Alicante, Alicante, España
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-8246-0347>
E-mail: eva.valero@ua.es

MARCOS MOSCOSO GARAY
University of British Columbia, Vancouver, Canadá
ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0004-8597-5065>
E-mail: marcos.moscoso@ubc.ca

LISA BLOCK DE BEHAR
Universidad de la República, Montevideo, Uruguay
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-8636-8214>
E-mail: lisabehar@netgate.com.uy

FRANCISCO TÁVARA CÓRDOVA
Universidad Ricardo Palma, Lima, Perú
ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0005-1404-7074>
E-mail: francisco.tavara@urp.edu.pe

RICARDO SILVA-SANTISTEBAN
Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, Perú
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-1480-0466>
E-mail: rsilva@pucp.edu.pe

RICARDO GONZÁLEZ VIGIL
Academia Peruana de la Lengua, Lima, Perú
ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0006-0809-5501>
E-mail: rgonvig49@gmail.com

ANTONIO GONZÁLEZ MONTES
Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-2201-1344>
E-mail: agonzalezm@unmsm.edu.pe

JESÚS CABEL MOSCOSO
Universidad Nacional San Luis Gonzaga de Ica, Ica, Perú
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-9361-7744>
E-mail: jesus.cabel@unica.edu.pe

CONSEJO CONSULTIVO

DOMINIC MORAN
Christ Church, Oxford, Reino Unido
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-8313-2831>
E-mail: dominic.moran@chch.ox.ac.uk

VALENTINO GIANUZZI ARMIJO
The University of Manchester, Mánchester, Inglaterra
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-9884-0619>
E-mail: josevalentino.gianuzzi@manchester.ac.uk

GONZALO SANTONJA GÓMEZ-AGERO
Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, Burgos, España
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-3340-8865>
E-mail: gsantonj@pdi.ucm.es

OLGA MUÑOZ CARRASCO
Saint Louis University, Madrid Campus, Madrid, España
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-9079-2739>
E-mail: olga.munoz@slu.edu

Laurie Lomask
City University of New York, Nueva York, Estados Unidos
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-1391-8182>
E-mail: llomask@bmcc.cuny.edu

THOMAS WARD
Loyola University Maryland, Baltimore, Estados Unidos
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-5595-4213>
E-mail: TWard@loyola.edu

LUIS CÁRCAMO-HUECHANTE
The University of Texas at Austin, Texas, Estados Unidos
ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0004-7641-4565>
E-mail: carcamohuechante@austin.utexas.edu

VÍCTOR VICH
Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, Perú
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-4192-6873>
E-mail: vvich@pucp.pe

JORGE TERÁN MORVELI
Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-7164-4434>
E-mail: jteranm@unmsm.edu.pe

REVISORES DE ARCHIVO VALLEJO, VOL. 6, N.º 12

ENRIQUE FOFFANI
Universidad Nacional de La Plata, Buenos Aires, Argentina
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-0051-3191>
E-mail: efffani@fahce.unlp.edu.ar

THOMAS WARD
Loyola University Maryland, Baltimore, Estados Unidos
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-5595-4213>
E-mail: TWard@loyola.edu

JOSÉ ANTONIO MAZZOTTI
Tufts University, Massachusetts, Estados Unidos
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-8782-9625>
E-mail: jose.mazzotti@tufts.edu

LUZ AINAI MORALES PINO
Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, Perú
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-9339-5731>
E-mail: lmoralesp@pucp.edu.pe

JAVIER MORALES MENA
Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú
ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0007-6014-358X>
E-mail: jmoralesm@unmsm.edu.pe

JORGE TERÁN MORVELI
Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-7164-4434>
E-mail: jteranm@unmsm.edu.pe

EQUIPO TÉCNICO

Ronald Callapiña Galvez y Yuliana Padilla Elías (corrección de estilo),
Yuri Tornero Cruzatt (traducción), Rodolfo Loyola Mejía (diseño),
Miguel Condori Mamani (diagramación)
y Joel Alhuay Quispe (gestión electrónica).

ISSN: 2663-9254 (En línea)
DOI: 10.59885/archivoVallejo.2023.v6n12
Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú n.º 2018-07704

© Rectorado de la Universidad Ricardo Palma
Av. Benavides 5440, Santiago de Surco, Lima 33, Perú.
Teléfono: (511) 708-0000, anexo: 0142
E-mail: rector@urp.edu.pe

DIRECCIÓN POSTAL

Av. Benavides 5440, Santiago de Surco, Lima 33, Perú.
E-mail: archivo.vallejo@urp.edu.pe

El contenido de cada artículo es responsabilidad exclusiva de su autor
o autores y no compromete la opinión de la revista.

LICENCIA



Archivo Vallejo. Revista de Investigación del Rectorado de la Universidad Ricardo Palma se encuentra disponible en acceso abierto bajo la licencia Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0).

Archivo Vallejo. Revista de Investigación del Rectorado de la Universidad Ricardo Palma es una publicación que tiene como objetivo fundamental la difusión de investigaciones sobre la producción literaria de César Vallejo y, como objetivo complementario, fomentar el estudio de la literatura y la cultura iberoamericana desde diversas orientaciones humanísticas. De acuerdo con estos propósitos, se incluyen en sus páginas artículos originales e inéditos sobre literatura, lingüística, filología, filosofía e historia. *Archivo Vallejo* es una publicación de periodicidad semestral y sus artículos son arbitrados bajo la modalidad de simple ciego (*single-blind review*), en la cual los evaluadores externos a la institución conocen los datos de los autores al momento de la revisión y toman en cuenta los siguientes criterios de evaluación: originalidad, aporte del trabajo, actualidad y contribución al conocimiento humanista.

Archivo Vallejo recibe las colaboraciones de todos los académicos de nuestra universidad, así como los trabajos de intelectuales nacionales y extranjeros. La revista está dirigida a investigadores, docentes universitarios, profesores, estudiantes, escritores y al público lector interesado en las cuestiones propias de la reflexión, el trabajo crítico y la investigación humanística.



Archivo Vallejo Journal is an academic publication of *Rectorate of the Ricardo Palma University* which aims to disseminate the researches on César Vallejo literary productions and complementarily aims to promote Iberoamerican culture and literature studies from different humanistic orientations. In accordance with the previous purposes, we are presenting original and unpublished articles on literature, linguistics, philology, philosophy and history. *Archivo Vallejo* is a semiannual journal whose articles are refereed through the single-blind review modality, in which the external reviewers of the institution are aware of the authors' data at the time of the review. They take into account the following evaluation criteria: originality, relevance, current importance and contribution to humanist knowledge.

Archivo Vallejo receives contributions from all scholars of our university, as well as national and foreign intellectuals' works. This journal is addressed to researchers, university professors, teachers, students, writers and any public reader interested in reflection, critical work and humanistic research issues.





UNIVERSIDAD
RICARDO PALMA
RECTORADO

ARCHIVO VALLEJO

REVISTA DE INVESTIGACIÓN DEL RECTORADO
DE LA UNIVERSIDAD RICARDO PALMA

ISSN: 2663-9254 (En línea)
Vol. 6, n.º 12, julio-diciembre, 2023
Publicación semestral. Lima, Perú
DOI: 10.59885/archivoVallejo.2023.v6n12

TABLA DE CONTENIDO

- 13 Presentación
GLADYS FLORES HEREDIA

Escalas

- 19 *Escalas* contra tres clases de muros
RICARDO GONZÁLEZ VIGIL
- 51 Un fantasma recorre el Perú: *Escalas* desde la crítica
espectral
JOSÉ ANTONIO MAZZOTTI
- 73 *Escalas*: la conciencia del tiempo y del dolor
ANTONIO MERINO
- 85 Vallejo y el desmantelamiento fantasmal de la nación: el
Himno Nacional en «Liberación» de *Escalas*
PAOLO DE LIMA

- 99 Miguel Gutiérrez lector de *Escalas melografiadas* de César Vallejo
RAÚL JURADO PÁRRAGA
- 113 El personaje grotesco en «Cera» de César Vallejo
ESTHER ESPINOZA ESPINOZA
- 131 El cuento «Cera» de César Vallejo y la narrativa breve de Edgar Allan Poe
ANTONIO MEJÍA FARJE
- 155 Narrativa policial en el Perú: el caso de *Escalas* de César Vallejo
CHRISTIAN BRYAN CACHAY LUNA
- 173 Lo animal en «Muro noroeste» y «Los caynas» de César Vallejo
SERGIO LUJÁN SANDOVAL
- 205 Primero el pensamiento, después la razón: el caso de *Escalas* (1923)
EDUARDO MIJAÍL ÁVALOS SALAS

Varia

- 225 Poetry, destruction, reconstruction: Trilce XXXVI, César Vallejo's first *ars politica*?
OWEN FORTUNATO BRAKSPEAR
- 247 «Trilce» como interpretación de lo real: procedimiento sustractivo y localización del objeto *a*
MARCOS MONDOÑEDO MURILLO

265 La creación literaria según Lacan, nudos y cuerdas:
reflexión en torno al *sinthome*
MANUEL ASENSI PÉREZ

Reseñas

291 Estrada, O. y Villacorta, C. (eds.) (2023). *Vivir la
violencia en el Perú del nuevo milenio*
CESAR AUGUSTO LÓPEZ NUÑEZ

297 De Lima, P. (ed.) (2022). *Nueve acercamientos a Ulises
de James Joyce en el centenario de su publicación*
ULISES JUAN ZEVALLOS AGUILAR



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

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

Cet présentation 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, 13-15

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.59885/archivoVallejo.2023.v6n12.00

Presentación

Son muy pocas las obras que sobreviven el paso del tiempo, menos las que logran ser recordadas tras un siglo de haber sido publicadas. La producción literaria de César Vallejo representa esa escasa porción de obras en torno a las cuales se reúnen los estudiosos para calibrar cada cierto tiempo su significación en el proceso de la historia literaria a escala global. Hace algunos años se celebró, vía la publicación de libros y artículos de investigación, el centenario de *Los heraldos negros* (1919-2019) y *Trilce* (1922-2022), incluso en la línea histórico-jurídica se publicó el *Expediente Vallejo. Proceso penal seguido contra el poeta César Vallejo* (2021), serie de documentos de carácter judicial en cuyas páginas se recuerda, tras un siglo, que Vallejo estuvo encarcelado ciento doce días, desde el 6 de noviembre de 1920 hasta el 26 de febrero de 1921, en la cárcel de Trujillo.

Se cumplen cien años de la publicación de dos obras vallejanas cruciales para comprender el devenir estético de su autor. Se trata de *Escalas* y *Fabla salvaje* (1923-2023). Justamente para reflexionar sobre el texto en sí mismo, como también sobre las lecturas que se hicieron de estas piezas narrativas, el décimo segundo número de la revista *Archivo Vallejo* dedica sus páginas a difundir investigaciones centradas en los relatos que componen la ópera prima narrativa de Vallejo: *Escalas*.

Los artículos, cada uno con su propia metodología de asedio crítico, se proponen analizar e interpretar los diversos componentes que estructuran los relatos del libro. Por un lado, en algunos artículos se indaga por los elementos formales y estructurales en el marco de un análisis sociohistoriográfico, según ello, se explica la simbología contenida en los muros cuya presencia se disemina por los relatos de *Escalas* (González Vigil); también se realizan descripciones analíticas a propósito de la construcción de los personajes grotescos (Espinoza), asimismo, sobre las acciones que movilizan a los personajes y que introducen reflexiones en torno al quehacer ético (Ávalos). En esta línea, se explica, además, la funcionalidad que poseen los animales que aparecen referidos en «Muro noroeste» y «Los caynas» (Luján); y por algunos rasgos en la construcción de los personajes y la disposición de la narrativa se arriesgan conexiones estructurales y de diseño narrativo entre Vallejo narrador y Poe (Mejía); además, se propone leer algunos relatos de *Escalas* como los que continúan la tradición de la narrativa policial peruana iniciada en el siglo XIX (Cachay).

Por otro lado, algunos artículos analizan el espesor de la narrativa vallejana cifrada en *Escalas* y en conexión con el imaginario de la nación: los dramas y los conflictos históricos (Mazzotti y Paolo de Lima); asimismo, se hace un breve recorrido de la noción de la conciencia del tiempo y del dolor (Merino). Y toda vez que no se puede pensar el texto sin su metatexto, algunas aproximaciones sugieren releer la producción crítica sobre la narrativa de Vallejo para comprender que se trata de relatos que exigen el desarrollo de una hermenéutica que articule la dimensión histórica y social (Jurado) y para que los procesos de significación que producen sus mecanismos estructurales resulten explicados en sus más mínimos detalles y según posturas teóricas histórico-sociales (Brakspear) y psicoanalíticas (Mondoñedo). Finalmente, el número cierra con el artículo del destacado teórico de la literatura, el valenciano Manuel Asensi Pérez, en él busca explicar el sentido y la función de la creación literaria desde la reflexividad del psicoanálisis lacaniano.

Dejamos en manos del lector la valoración de cada uno de los artículos de la presente entrega. Y a todos los investigadores que postularon sus colaboraciones les hacemos llegar nuestro reconocimiento porque con sus textos nuestra revista se enriquece y constituye como espacio para la difusión del pensamiento literario en general y, en particular, sobre la obra de César Vallejo.

GLADYS FLORES HEREDIA

Lima, septiembre de 2023

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Rectorado de la Universidad Ricardo Palma

Vol. 6, n.º 12, julio-diciembre, 2023

ISSN: 2663-9254 (En línea)

ESCALAS (1923-2023): A CIEN AÑOS DE SU PUBLICACIÓN





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, 19-49

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.59885/archivoVallejo.2023.v6n12.01

Escalas contra tres clases de muros

Escalas against three kinds of walls

Escalas contre trois types de murs

RICARDO GONZÁLEZ VIGIL

Academia Peruana de la Lengua

(Lima, Perú)

rgonvig49@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0006-0809-5501>



RESUMEN

En el presente artículo proponemos que *Escalas* (1923), de César Vallejo, arremete contra tres clases de muros, es decir, busca liberarse de ellos. Se trata de los muros de la acción, del pensamiento y de la creación literaria. Ello puede identificarse en los diferentes relatos que componen el libro, en los que se puede observar un ímpetu de Vallejo por liberarse de aspectos y razonamientos convencionales que, por un lado, determinan la justicia y la verdad y, por otro lado, excluyen la sensibilidad, la intuición y la tentativa cognitiva, que es incompleta y perfectible. De este modo, el epígrafe de *Escalas*, cuya autoría es de Antenor Orrego, acierta con la propuesta de Vallejo: «Primero el pensamiento, después la razón».

Palabras clave: *Escalas*; liberación; acción; pensamiento; creación literaria.

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

ABSTRACT

In this article we propose that *Escalas* (1923), by César Vallejo, attacks three kinds of walls, that is to say, it seeks to free itself from them. These are the walls of action, thought and literary creation. This can be identified in the different stories that compose the book, in which we can see Vallejo's impetus to free himself from conventional aspects and reasoning which, on the one hand, determine justice and truth and, on the other, exclude sensibility, intuition and the cognitive attempt, which is incomplete and perfectible. In this way, the epigraph of *Escalas*, authored by Antenor Orrego, is in line with Vallejo's proposal: «First thought, then reason».

Key words: *Escalas*; liberation; action; thought; literary creation.

Indexing terms: creative writing; literary analysis; prose (Source: Unesco Thesaurus).

RÉSUMÉ

Dans cet article, nous proposons que *Escalas* (1923), de César Vallejo, s'attaque à trois types de murs, c'est-à-dire qu'il cherche à s'en libérer. Il s'agit des murs de l'action, de la pensée et de la création littéraire. Ceci peut être identifié dans les différentes histoires qui composent le livre, dans lesquelles on peut observer l'élan de Vallejo pour se libérer des aspects et des raisonnements conventionnels qui, d'une part, déterminent la justice et la vérité et, d'autre part, excluent la sensibilité, l'intuition et la tentative cognitive, qui est incomplète et perfectible. Ainsi, l'épigraphe d'*Escalas*, écrite par Antenor Orrego, est en accord avec la proposition de Vallejo: «D'abord la pensée, ensuite la raison».

Mots-clés: *Escalas*; liberación; acción; pensée; creación literaire.

Termes d'indexation: écriture creative; analyse litteraire; prose
(Source: Thésaurus de l'Unesco).

Recibido: 31/07/2023

Revisado: 07/08/2023

Aceptado: 08/08/2023

Publicado en línea: 15/09/2023

Financiamiento: Autofinanciado.

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

Revisores del artículo:

Enrique Foffani (Universidad Nacional de La Plata, Argentina)

efoffani@fahce.unlp.edu.ar

<https://orcid.org/0000-0003-0051-3191>

José Antonio Mazzotti (Tufts University, Massachusetts, Estados Unidos)

jose.mazzotti@tufts.edu

<https://orcid.org/0000-0002-8782-9625>

1. INTRODUCCIÓN

La carátula de la primera edición de *Escalas* (1923) —título al que se le añadió «*melografiadas por César A. Vallejo*»— invita a privilegiar la acepción de «escalas musicales»: las escalas de los pentagramas. Sin embargo, al mantenerse escuetamente el título como *Escalas* en las restantes partes del libro¹, preserva la acepción primaria de «escalas» como «escaleras de mano».

Esta puntualización es necesaria porque la primera sección del volumen escenifica el encierro del narrador, cercado por los «muros» de su celda y, en general, del establecimiento carcelario. Frente a lo cual las escalas encarnan el designio de escapar de dichos muros. Más aún cuando lo más probable es que, para fugarse, tendría que usarse

1 Entre ellas, la portada, que es la parte decisiva, donde figuran separados, arriba, «César A. Vallejo» —el autor— y, al medio, «*Escalas*» —el libro—; la lista de obras publicadas por Vallejo, colocada en la página «Del autor», luego de la portada; y la cenefa de las páginas impares del volumen.

una escala de cuerda, fabricada a escondidas por el prisionero; y a la escala de cuerda se la conoce también como «escala de viento» (dado que puede ser movida por el aire circulante), lo cual conjuga con la denominación de la segunda sección del libro: «Coro de vientos», que también posee una clara connotación musical: un «coro» de instrumentos de viento.

Resulta admirable cómo la referencia a la música concuerda con el deseo de liberación², de modo tal que los textos son escaleras de mano y, a la vez, escalas musicales. Pero resulta incuestionable que las escaleras de mano, en un nivel denotativo (y no meramente connotativo, como acaece con las escalas musicales), significan el deseo de liberación, que plantea la oposición central del libro, que no cabe restringir al rol de la música: escalas/muros.

Aquí vamos a explicar cómo dichas escalas arremeten contra tres clases de muros.

2. MUROS DE LA ACCIÓN

En primer lugar, los muros de la prisión impiden la «libertad de acción», lo cual es subrayado por Vallejo en una carta a Óscar Imaña (amigo suyo y poeta de la Bohemia de Trujillo), de fecha 12 de febrero de 1921, escrita desde la cárcel:

En mi celda leo de cuando en cuando; muy de breve en breve cavilo y me muerdo los codos de rabia, no precisamente por aquello del *honor*, sino por la privación material de mi libertad animal. [...]

También escribo de vez en vez, y si viene a mi alma algún aliento dulce, es la luz del recuerdo. (Vallejo, 2022, p. 110)

2 Este asunto lo hemos desarrollado en nuestro artículo «Escalas de una melografía liberadora» (González Vigil, 2023). Limitémonos aquí a consignar que, así como las trompetas (instrumentos de viento) demolieron las murallas de Jericó, permitiendo que el pueblo hebreo, conducido por Josué, se instale en la Tierra Prometida, los «vientos» de Vallejo pretenden destruir tres clases de muros.

Nótese que el encierro recorta, pero no impide su dedicación a la lectura, la escritura y la cavilación (lo hace «de cuando en cuando», «de vez en vez» y «de breve en breve»). Sin embargo, el impedimento que le resulta terrible es la «privación material» de su «libertad animal», la cual incluye el poder miccionar y defecar en privado y a sus anchas, cuando su cuerpo se lo exija (y no en un horario establecido, vigilado, para usar el retrete público), asunto reclamado en Trilce I. En cambio, liberado de la moral prejuiciosa de los lazos sociales (como un «bohemio» enfrentado a las pautas caballerescas y/o burguesas), no le importa qué dirán sobre su reputación, mancillada por las (infundadas) acusaciones judiciales contra él.

Esa falta de libertad de acción es la que retrata en Trilce XVIII, donde las «cuatro paredes de la celda» parecen arrancar las «aherrojadas extremidades»³ del prisionero que busca en vano por dónde escapar. Es la misma privación de libertad que lacera a los reclusos Palomino y Solís en el cuento «Liberación» de *Escalas*: «trémulo volvíase a todos lados y quería huir sin saber por dónde. Y ambos experimentábamos entonces, acerba, terrible desesperación, vallados por los muros de piedra, invulnerables, implacables, absolutos, eternos» (Vallejo, 2012, p. 98).

Resulta altamente expresivo que en «Cuneiformes» no hable de paredes (como sí hace en el mencionado Trilce XVIII), sino de muros. Repárese que uno habla de las paredes y no de los muros de una habitación, porque el vocablo «muro» no se asocia al interior de una casa o una morada familiar; sino que posee la carga connotativa de una valla o cerco divisorio, que confina e impide el libre ingreso y salida de un lugar.

Elocuentemente, los muros se yerguen en cinco títulos de «Cuneiformes», la primera sección de *Escalas*, escenificando la privación de la libertad de acción: «Muro noroeste», «Muro antártico», «Muro este», «Muro dobleancho» y «Muro occidental». Solo un título de la misma sección remite a la ventana de la celda, ya que aporta «la

3 Se trata de una resonancia del suplicio de Túpac Amaru II.

luz del recuerdo» (así la llama en la carta a Imaña que citamos arriba): «Alféizar»; aunque se encuentra mellado su potencial liberador porque se lo sitúa encajonado entre el muro más grueso («Muro dobleancho») y el muro del poniente del sol, connotativamente tanático («Muro occidental»).

Más aún, agudamente percibe Trinidad Barrera:

La sección [«Cuneiformes»] se cierra al unirse el «Muro noreste», el primero, con el «Muro occidental», el último, enlazados no solo por su orientación espacial [el oeste], sino por la figura del compañero de celda y su barba:

«Hasta detenerse [la araña] al nivel de la barba del individuo» (M. No.).

«Aquella barba al nivel de la tercera / moldura de plomo» (M. O.).

Al cerrarse el círculo, el enclaustramiento es perfecto. (1988, p. 319)

Según Barrera, el «Muro dobleancho» no registra una de las paredes de la celda (las cuatro ya están presentes en los «muros» restantes), sino que alude al compañero de celda, «cuya presencia forma parte del interior de los cuatro muros» (1988, p. 319).

Nuestra interpretación es otra: se trata del cerco o muralla que rodea al presidio, un muro en todo el sentido de la palabra, más grueso y fortificado que una simple pared de un recinto. Por cierto, también connota un doble plano en la culpabilidad del compañero de reclusión acusado únicamente de robo pero no de asesinato:

Yo poseo ya la verdad de su conducta.

Este hombre es delincuente. A través de su máscara de inocencia, el criminal hase denunciado. [...]

Este hombre es, pues, también un asesino. Pero los tribunales, naturalmente, no sospechan, ni sospecharán jamás esta tercera mano del ladrón. (Vallejo, 2012, pp. 81-82)

Que la calificación «Muro dobleancho» no se ciña a uno de los puntos cardinales nos invita a reparar en el componente expresivo de las otras calificaciones, ya que tan solo «Muro este» designa escuetamente un punto cardinal y no lo convierte en «Muro oriental», porque el componente vitalizador y positivo (la «ilusión de Orientes» del poema «Encajes de fiebre», de *Los heraldos negros*) se queda en la fantasía (donde la bala del temido fusilamiento no lo mata) del narrador, y no concuerda con la cruda realidad del procesado, temeroso de una sentencia judicial que lo condene, amañada por el poder económico y político de los que lo acusan.

Veamos las denominaciones de los muros:

2.1. Muro noroeste

No hay un norte (un punto de orientación que sirva de referencia y guía) preciso y exacto para que se pueda juzgar y condenar a un ser humano, sino apenas un norte inclinado al oeste, al poniente, a la dirección destructiva⁴:

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 [...]. ¡Aguzad mejor el corazón! [...]

Nadie es delincuente nunca. O todos somos delincuentes siempre. (Vallejo, 2012, pp. 74-75)

4 Véase Calvo (2012), Rodríguez (2003), Távara (2014) y Valdivia (1994). Téngase en consideración que Vallejo conocía la teoría (estudió Letras y Jurisprudencia en la Universidad Nacional de Trujillo) y la práctica (fue juez de paz en 1917) del derecho; véase Kishimoto (2016).

Cabe asociar el norte con la cabeza (ahí el pensamiento), en tanto ocupa la parte delantera (horizontalmente) o la superior (verticalmente), por ejemplo, en el arácnido del poema «La araña» (de *Los heraldos negros*), el cual simboliza al ser humano.

2.2. Muro antártico

En lugar de un someramente denotativo «Muro sur», Vallejo escoge una expresiva mención del polo antártico. De un lado, se asocia a la parte posterior o inferior; en este caso, el abdomen (recordemos el mencionado poema «La araña») y el vientre, ligados al instinto sexual. De otro lado, el tabú contra el incesto actúa como un hielo antártico que pretende sofocar el ardor del instinto: la pareja de hermanos (permitida en el sacralizado incesto de los reyes incas) resulta enaltecida por el narrador (ubicada en el justo medio entre los polos o extremos: «el ecuador alvino de nuestra travesía» [Vallejo, 2012, p. 78]), liberada del muro represivo de dicho tabú: «ambos seguimos después siendo buenos y puros con pureza intangible de animales...» (p. 78).

2.3. Muro occidental

En contraposición con los muros anteriores, aquí se busca la conexión del oeste con el poniente, para lo cual el poeta elige el término «occidental». En este texto, como veremos, el encierro afecta al lenguaje, impidiendo que discurra en libertad, dejándolo inconcluso.

2.4. Alféizar

El título «Alféizar» merece también ser comentado en este acápite. Resultaría más potencialmente liberadora la mención directa de la «ventana»: al ser el alféizar la parte del muro que sufre un corte para dar cabida a la ventana, queda en una situación liminar o intermedia (entre el muro y el espacio abierto por la ventana).

Al respecto, Neale-Silva (1987), Barrera (1988), López Alfonso (1995) y González Montes (2002) han captado que «Alféizar» acude al recuerdo para en la mente «fugarse» del doloroso presente del encierro. Sintetiza Barrera: «el paraíso perdido: infancia, madre, hermanos,

hogar, se sienten presentes pese a la ausencia. El allá feliz y el acá carcelario se contraponen» (1988, p. 322).

Sin embargo, López Alfonso (1995) subraya acertadamente que predomina lo negativo en «Alféizar»: el vaticinio de la madre que, llena de amor y deseo de proteger al hijo para siempre, le anuncia que sufrirá cuando quede huérfano. Eso pesa más que el «imaginario capaz de transformar el pan duro y la desnuda mesita en este pan todavía tibio sobre el breve y arrollado mantel de damasco» (pp. 72-73). Exactamente:

Vuelto efímeramente a la infancia, el yo se siente niño protegido por los hermanos mayores y, sobre todo, por la madre que le regaña suavemente el goloso hurto del azúcar, convertida en ignorante sibila: «Pobrecito mi hijo. Algún día no tendrá a quien hurtarle azúcar, cuando él sea grande, y haya muerto su madre».

Los recuerdos de la niñez, entonces, no resarcen al yo. De modo opuesto, acentúan dolorosamente el contraste entre el ayer y el hoy, porque si el pasado es el paraíso perdido, la orfandad y el dolor del hombre son totales.

La dicha resultó ser un momento siempre amenazado. O un sueño. Y el recuerdo, una ventana por donde penetra un sol sin esperanza. (p. 73)

Agréguese que, en el hogar, las reglas y las prohibiciones carecen de la rigidez de los códigos judiciales, y que tampoco impera el criterio económico (al servicio de la propiedad privada y la ganancia). Reina el amor, la comprensión, el perdón, la ternura y la generosidad: no se condena que el niño hurte azúcar, sino que se interpreta como una necesidad profunda que tiene el niño de no padecer hambre jamás y de ser engreído en su condición del hijo más pequeño, el benjamín de la familia. Esa práctica del robo (permitida por amor), sea como fuere, no sería entendida por las autoridades judiciales; sería mal interpretada como inclinación al delito contra la propiedad ajena y se juzgaría la crianza del niño como inadecuada y deformadora.

Retomemos el relieve que se otorga a los cuatro puntos cardinales. Recordemos su importancia en la cosmovisión andina: los cuatro suyos de la expansión incaica desde el centro cosmogónico (*axis mundi*) que era el Cusco («ombbligo», según el Inca Garcilaso); las edificaciones (sobre todo, los templos) que tienen en cuenta dónde está el oriente y el poniente; los fundadores míticos que vienen del Collao (oriente); y Huiracocha que cubre una ruta que va de oriente (lago Titicaca) a occidente (océano Pacífico), etc.

El diseño de Vallejo de actuar sin caminos prefijados alcanzó su expresión máxima en *Contra el secreto profesional*, iluminando la desesperación que debió padecer entre los muros de la prisión:

Quiero perderme por falta de caminos. Siento el ansia de perderme definitivamente, no ya en el mundo ni en la moral, sino en la vida y por obra de la vida. Odio las calles y los senderos que no permiten perderse. La ciudad y el campo son así. No es posible en ellos la pérdida, que no la perdición, de un espíritu. En el campo y en la ciudad, se está demasiado asistido de rutas, flechas y señales, para poder perderse. *Uno está allí indefectiblemente limitado, al norte, al sur, al este, al oeste*. Uno está allí irremediabilmente situado. (Vallejo, 2018, p. 21; cursivas nuestras)

3. MUROS DEL PENSAMIENTO

El epígrafe de *Escalas* enfatiza la libertad del pensamiento (de la capacidad de la mente para aprehender las vivencias y reflexionar sobre todos los temas, problemas y enigmas) no encarcelado por la razón, por sus leyes lógicas ni sus pautas de conexión silogística. Pertenece a su gran amigo y mentor Antenor Orrego: «Primero el pensamiento, después la razón» (2022, p. 111)⁵. Tengamos en consideración que

5 Vallejo elogia encendidamente las *Notas marginales*, de Orrego, en una carta de enero de 1922 (2022, p. 112).

Vallejo admiraba a Pascal⁶, cuya obra maestra se titula, precisamente, *Pensamientos*. Es el Pascal que sostenía que el corazón tiene razones que la razón no entiende; y el corazón resulta capital en la óptica de Vallejo, para quien lo fundamental de una persona y de su visión del mundo es su sensibilidad.

Aunque no llega a ser un «libro de pensamientos», como lo será *Contra el secreto profesional*, el componente reflexivo actúa como uno de los hilos fundamentales de *Escalas*, cuestión resaltada por Neale-Silva (1987), Zavaleta (2006)⁷ y González Montes (2002).

Escalas acoge el pensamiento en su discurrir libre, alimentado por la sensibilidad, la intuición y la búsqueda incesante, nunca concluida (textualmente fragmentaria y recurrente), de la verdad. Y es que la mente no alcanza a conocer la verdad a ciencia cierta, de modo total y definitivo: resonancias del «solo sé que nada sé» de Sócrates, maestro de la paradoja irónica (con resonancias en *Escalas* y, en mayor medida, en *Contra el secreto profesional*), y el «qué sé yo» de Montaigne, el padre del ensayo. Se trata de un pensamiento liberado de los muros del razonamiento, el cual, en su fatua pretensión de «objetividad» e «imparcialidad», excluye la sensibilidad, la intuición y la tentativa cognitiva, que se sabe incompleta y perfectible (admite ser un ensayo, nada más, y no el tratado maduro y definitivo).

Resulta revelador que *Escalas* se abre con «Muro noroeste», un texto que plantea meridianamente la radical inconsistencia cognitiva de la óptica racional, con sus conceptos, juicios y silogismos, con sus principios lógicos y axiomas científicos. Enfatiza que la mente humana no está capacitada para el conocimiento a ciencia cierta:

El hombre que ignora a qué temperatura, con qué suficiencia acaba un algo y empieza otro algo, que ignora desde qué matiz

6 Sirva de ejemplo cómo lo cita en las páginas 15, 17, 20 y 159 de *Ser poeta hasta el punto de dejar de serlo* (Vallejo, 2018).

7 Quien habla del género cuento-ensayo utilizado en *Escalas*.

el blanco ya es blanco y hasta dónde; que no sabe ni sabrá jamás qué hora empezamos a vivir, qué hora empezamos a morir, cuándo lloramos, cuándo reímos, dónde el sonido limita con la forma en los labios que dicen: **yo**... no alcanzará, no puede alcanzar a saber hasta qué grado de verdad un hecho calificado de criminal ES criminal. El hombre que ignora a qué hora el 1 acaba de ser 1 y empieza a ser 2, que hasta dentro de la exactitud matemática carece de la inconquistable plenitud de la sabiduría ¿cómo podrá nunca alcanzar a fijar el sustantivo momento delincuente de un hecho, a través de una urdimbre de motivos de destino, dentro del gran engranaje de fuerzas que mueven a seres y cosas enfrente de cosas y seres. (Vallejo, 2012, p. 74)

Repárese que esa ignorancia del hombre no encaja con los principios de identidad, no contradicción y tercio excluido, de la lógica aristotélica; en cambio, predispone a Vallejo a su interés por la lógica dialéctica, con su concepción del salto de lo cuantitativo a lo cualitativo, y la conexión de los contrarios.

Debido a la ignorancia señalada, «Muro noroeste» sostiene que la justicia «no puede ejercerse por los hombres, ni a los ojos de los hombres» (Vallejo, 2012, p. 75), «escrita en los códigos» y utilizando «cárceles» y «guardias». Vallejo ataca frontalmente así la validez del proceso judicial que padece, recluso en la cárcel de Trujillo. Le contrapone las «razones del corazón» que defendía Pascal:

La justicia opera tácitamente, más adentro de todos los adentros, de los tribunales y las prisiones. [...] se ejerce en subterránea armonía, al otro lado de los sentidos, de los columpios cerebrales [los silogismos artificiosos de la razón] y de los mercados [el factor económico, motor de la delincuencia]. *¡Aguzad mejor el corazón!* La justicia pasa por debajo de toda superficie y detrás de todas las espaldas. Prestad más sutiles oídos a su fatal redoble, y percibiréis un platillo vigoroso y único que, *a poderío de amor*,

se plasma en dos⁸; su platillo vago e incierto, como es incierto y vago el paso del delito mismo o de lo que se llama delito por los hombres.

La justicia solo así es infalible. (2012, pp. 74-75; cursivas nuestras)

Un ejemplo supremo del «corazón» y del «poderío de amor» lo brinda, en «Alféizar», con la figura de la madre. Ella no solo no castiga al hijo por «hurtarle azúcar» (comprende que no es un delito, sino una forma de requerir amor y protección para el futuro temidamente aciago), sino que lo acaricia y reconforta, intuitivamente presintiendo lo que sufrirá cuando sea huérfano.

A su vez, «Muro dobleancho» saca a flote la culpabilidad, también en un asesinato, del compañero de celda al que únicamente procesan por ladrón, ya que «la justicia pasa por debajo de toda superficie y detrás de todas las espaldas» (Vallejo, 2012, p. 74), como se dijera en «Muro noroeste». Precisamente, en el párrafo anterior a esa cita, se alude a «Muro dobleancho»: «es el caso del otro [compañero de celda], que, sin darse cuenta, puso al inocente camarada de presa del filo homicida» (p. 74).

Pero volvamos a dicha cita y sus múltiples relaciones con los textos de *Escalas*: el no saber «qué hora empezamos a vivir, qué hora empezamos a morir» (Vallejo, 2012, p. 74) repercute en la fantasía del fusilamiento en «Muro este» y en el cuento «Más allá de la vida y la muerte». El que se ignore «a qué hora el 1 acaba de ser 1 y empieza a ser 2» resuena en el cuento «Mirtho», ya que el adolescente enamorado afirma: «mi amada es 2» (p. 118). Y el que los dados fraudulentos que fabrica Chale para ganar con trampa, en el cuento «Cera», más que a un delincuente ejecutando el fraude fríamente y con entera responsabilidad moral, lo torna una víctima de «una urdimbre de motivos de destino, dentro del gran engranaje de fuerzas que mueven a seres y cosas enfrente de cosas y seres» (p. 74): aquí la condición asiática de Chale remite a la creencia en el destino (y, según Kant,

8 Alude a los platillos de la balanza, en la representación canónica de la justicia.

un acto no es moral ni inmoral, si no interviene el libre albedrío) y la entrega a las artes oscuras.

No omitamos, además, que, en «Muro noroeste», el compañero de celda, de «perfil de toro», tritura una araña (ligada al poniente, al oeste de connotación mortal) y no le importa que «acaba de victimar a un ser anónimo, pero existente, real» (Vallejo, 2012, p. 74). Subyace el cuestionamiento de una concepción de la justicia limitada al ámbito de los seres humanos, que excluye la responsabilidad humana frente a todos los seres vivos⁹. Contrasta con el horizonte abarcador de toda la naturaleza (la Pachamama) propio de la cosmovisión andina, cuyas raíces actúan en la sensibilidad de Vallejo.

En el caso de «Muro antártico», reivindica la «pureza intangible de animales» del instinto sexual frente al tabú del incesto. Pide a su hermana que vea con sus «pupilas verdaderas», lavándolas de todo lo que «tergiversa sus sesgos sustanciales» (de mujer, de contraparte femenina —*hurin*— del varón —*hanan*—, la cual debe expresarse naturalmente, sin pautas impuestas por el ordenamiento social). Y, entonces, la exhorta a «subir» hasta encarnar el principio femenino de la naturaleza, un «subir» que implica un «escalar» y sobrepasar todos los muros de una cuestionable moralidad, a tono con el título *Escalas*: «¡Y sube más arriba, más arriba, todavía! ¡Sé toda la mujer, toda la cuerda [de una escala, justamente]! ¡Oh carne de mi carne y hueso de mis huesos!... ¡Oh hermana mía, esposa mía, madre mía!...» (Vallejo, 2012, p. 78).

Pasemos ahora a los cuentos de la sección «Coro de vientos». Estos significan, según López Alfonso:

Un esfuerzo titánico, casi obsesivo, por abatir las diversas fronteras o límites de la razón que hacen del hombre un ser bloqueado por su propio frontal: la uniforme y pretenciosa entidad del yo [vinculable al principio de identidad, de la lógica aristotélica], la justicia, el bien y el mal, la muerte y la vida, el amor, Dios...

9 Véase Távora (2014).

La engañosa correspondencia establecida por el hombre entre el mundo y las figuraciones con que intenta darle sentido, la falta de adecuación entre la mente y los contradictorios contenidos obligan a revertir puntos de vista, a cuestionar esquemas y romper órdenes fijados para proponer un conocimiento del revés, como el *loco* Urquizo. (1995, pp. 101-102)

Nótese que el loco Urquizo (personaje del cuento «Los caynas») protesta al ser golpeado accidentalmente por el narrador, con un «está usted loco?» (Vallejo, 2012, p. 110). Situación irónica que desnuda que los seres humanos nos creemos racionales sin fundamentos incontrovertibles de que realmente seamos «animales racionales»; precisamente, en el mismo cuento, cunde una involución («obsesión zoológica regresiva») en la apartada aldea de Cayna y los pobladores devienen en monos, es decir, en seres considerados irracionales:

La exclamación sarcástica [está usted loco?] del alienado me hizo reír; y más adelante fue ella motivo de constantes cavilaciones en que los misterios de la razón se hacían espinas [...].

Urquizo debía, pues, creerse a sí mismo en sus cabales; debía de estar perfectamente seguro de ello, y, desde este punto de vista suyo, era yo, por haberle golpeado sin motivo, el verdadero loco. (p. 110)

Aquí conviene recordar que en los manicomios se recluye a los locos en celdas (precisamente Urquizo será llevado a la suya, al final del cuento), sufriendo así un encarcelamiento a cotejar con el de los presidiarios, ambos privados de la libertad de acción pero no de pensamiento.

Destaquemos ahora que, en «El unigénito», Marcos Lórenz, protagonista de un amor calificado como una «historia neoplatónica», pasa por «loco» o «idiota» para la opinión de «la ciudad». El narrador no está de acuerdo: «yo nunca le tuve en igual concepto. Yerro. Sí le tuve como anormal, pero solo en virtud de poseer un talento grandeocéano

y una auténtica sensibilidad de poeta» (Vallejo, 2012, p. 103). Prodigiosamente, tendrá fruto ese amor «neoplatónico» (unión de las almas sin contacto con la «cárcel del cuerpo») con una amada de nombre idealizadamente mitológico: Nérida del Mar (las nereidas, ninfas hijas de la deidad marina Nereo), más el añadido de que «Mar» convoca fonéticamente a «María» (la Virgen que concibe espiritualmente el Unigénito de Dios). Resulta significativo que Lórenz sea comparado con el personaje de un cuento de Eça de Queiroz: José Matías¹⁰, ya que José es el padre putativo de Cristo, el Unigénito; y Matías, el apóstol sustituto del traidor Judas Iscariote (comprado con dinero).

También el talento y la sensibilidad del adolescente enamorado del cuento «Mirtho» lo torna un «orate de amor», porque a la amada la transfigura en la idealizada Mirtho (nombre ligado al séquito de Afrodita, en la mitología griega), cuyo nombre aparece en la novela *Afrodita*, de Pierre Louÿs.

«Mirtho» contiene una extraordinaria sacralización de la unión sexual que va más allá de la complementación *hanan/hurin*, y radicaliza la exaltación del placer erótico desplegada por Rubén Darío¹¹ (placer profano) y Julio Herrera y Reissig (liturgia erótica). Se complementa con el deseo liberado de tabúes que vimos en «Muro antártico». Citemos un pasaje fulgurante:

Vientre portado sobre el arco vaginal de toda felicidad, y en el intercolumnio mismo de las dos piernas, de la vida y la muerte, de la noche y el día, del ser y el no ser. Oh vientre de la mujer, donde Dios tiene su único hipogeo inescrutable, su sola tienda terrenal en que se abriga cuando baja, cuando sube al país del dolor¹², del placer y de las lágrimas. A Dios solo se le puede hallar en el vientre de la mujer!... (Vallejo, 2012, pp. 117-118)

10 El cuento referido se titula «José Matías», homónimo del protagonista.

11 En *Prosas profanas*, el vocablo «prosas» tiene la acepción medieval de himnos religiosos: himnos del placer profano, de la carne voluptuosa.

12 El «baja» y «sube» hace pensar en unas escalas.

A diferencia de la joven que se irrita al ser tratada como «otra mujer que se llama Mirtho» y opta por romper su relación con el «orate de amor», el narrador del cuento (en sintonía con la sensibilidad poética del afligido «orate»), terminada la confidencia de ese «adolescente relator», deja abierta la posibilidad de que la amada sea 2:

Al difuso fulgor de la pantalla, pareciome 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 rehílo telescópico de pestañas. (Vallejo, 2012, p. 121)

Nótese que la vivencia insólita (de matriz poética) se eleva «por sobre la cabeza del amante [...] hasta confundirse en el alto ventanal» (p. 121): un elevarse que recuerda el escalar, el trazar una escala que libera de la visión rastrera y corriente¹³.

De manera menos tajante, el confidente Solís, en el cuento «Liberación», llega a extremos maniáticos en su empeño de cuidar la vida del recluso Palomino, tornándose un verdugo que lo atemoriza más que ayudar: «yo me daba cuenta de este doble valor de mi conducta» (Vallejo, 2012, p. 99). Neale-Silva (1987) y López Alfonso (1995) conceptúan que Solís pierde la cordura y confunde la vida y la muerte, y que el desenlace resulta totalmente ambiguo.

En lo concerniente a «Cera» (que rompe los límites entre el azar y el destino), el narrador se encuentra ebrio y su testimonio se contamina de rasgos fantasiosos o alucinatorios, hasta un final digno de lo más alucinado de Poe, lo más insólito de Kafka o lo más fantástico de Borges:

13 Acotemos que Juan Espejo Asturrizaga (1965) registra la costumbre de la Bohemia de Trujillo de endosar sobrenombres tomados de obras literarias. Así, Zoila Rosa Cuadra, enamorada de César Vallejo en 1917, fue bautizada poéticamente como «Mirtho», lo cual confiere un trasfondo autobiográfico al «orate de amor», ya que la relación de Vallejo con Zoila acabó mal, dejando a César tan devastado que hasta rondó el suicidio probando suerte con la llamada «ruleta rusa»; y a José Eulogio Garrido se le bautizó como el arriba mencionado, José Matías.

El apostador único, solitario, sin que nadie, absolutamente nadie, menos el chino, pudiese advertirlo, extrajo del bolsillo su revólver, acercólo sigilosamente al cerebro de Chale [...].

Ante aquel desafío, que nadie notaba, de ese revólver contra ese par de dados que pintarían el número que pluga a la invencible sombra del destino, encarnada en la figura de Chale, cualquiera habría asegurado que yo estaba allí. Pero no. Yo no estaba allí. (Vallejo, 2012, p. 132)

En fin, el pensamiento en *Escalas* puede entenderse como un liberarse de los muros rígidos de la razón, conforme lo explicita «Más allá de la vida y la muerte», precisamente el primer cuento de «Coro de vientos»:

¡Meditad brevemente sobre este suceso increíble, rompedor de las leyes de la vida y la muerte, superador de toda posibilidad; palabra de esperanza y de fe entre el absurdo y el infinito, innegable desconexión de lugar y de tiempo; nebulosa que hace llorar de inarmónicas armonías incognoscibles! (Vallejo, 2012, p. 91; cursivas nuestras)

Conviene dilucidar ahora si esa liberación de los muros de la razón supuso la ruptura con la lógica aristotélica y el racionalismo científico y filosófico de los siglos XVII-XIX, e iniciar un proceso de asunción de la lógica dialéctica, tal como postula Alain Sicard (1988) y detecta el propio Vallejo, en un carnet, mediante una anotación relacionada con el 7 de noviembre de 1937:

Pasamos [conversando con su esposa Georgette] a la dialéctica en general. Aludo a *Trilce* y su eje dialéctico de orden matemático 1-2-0 «Escalas»: o instrumento y conocimiento: el rigor dialéctico del mundo objetivo y subjetivo. Su grandeza y su miseria o impotencia. (2018, p. 159)

Puntualicemos que esa óptica, estimulada por la cosmovisión andina (la dualidad *hanan* y *hurin*, esa especie de versión mítica de la tesis y la antítesis), se hará plenamente consciente cuando Vallejo asuma el marxismo (autodefinido como materialismo dialéctico) en 1927-1928, y se convertirá en el eje del «libro de pensamientos» que es *Contra el secreto profesional*: lo que resultaba absurdo o paradójico para el mirador aristotélico-cartesiano adquiere entonces sentido al verse enfocado con una visión dialéctica atenta al dinamismo y al cambio, a la unidad de los contrarios, a la negación de la negación y al salto a la síntesis.

Pero lo más admirable, en concordancia con el espíritu antidogmático de Vallejo, es que tampoco encarcela al pensamiento dentro de la lógica dialéctica (según el marxismo, base de un razonamiento verdaderamente científico), conforme lo aclara en la mencionada anotación de un carnet de 1937:

la dialéctica [...] instrumento y conocimiento: el rigor dialéctico del mundo objetivo y subjetivo. Su grandeza y su miseria o impotencia.

Me refiero a Hegel y Marx, que no hicieron sino descubrir la ley dialéctica. Paso a mí mismo cuya posición rebasa la simple observancia de esta ley y llega a cabrearse contra ella, y llega a tomar una actitud crítica y revolucionaria delante de este determinismo dialéctico. (2018, p. 159)

López Alfonso comenta luminosamente ese apartamiento del determinismo dialéctico a favor del pensamiento en libertad:

Quien deseara perderse por falta de caminos, quien se sentía indefectiblemente limitado al norte, al sur, al este, al oeste, mal podía avenirse con una verdad necesaria (Hegel) que diese cuenta de las contradicciones de la realidad; mal, con una generalización empírica que elevase a ley universal e inmutable (Engels) lo que Marx solo había analizado como discordancias específicas. (1995, p. 143)

Y plantea que discurre más cerca de la exploración libérrima del absurdo y el enigma «abierto» que enarboló Kafka, que de cualquier sujeción al razonamiento encasillado por imperativos lógicos:

Las parábolas de Vallejo, como Benjamín decía de las de Kafka, no se despliegan igual que un pergamino enrollado en hoja lisa hasta hacer claro su significado, sino como un capullo en flor. Por eso su resultado es afín a la poesía; y son, como su autor quería del arte, sugestión generosa y fecunda, encinta de todo lo probable, un camino y nunca una meta. [...] No llevan a ningún resultado al pensar el mundo en sus contradicciones. La síntesis en la que cada uno de los contrarios conserva su sentido no alcanza solución alguna y solo logra la permanencia del misterio que sintetiza. (López Alfonso, 1995, p. 142)

Ahora bien, si lo que señala López Alfonso resulta válido para *Contra el secreto profesional*, donde las referencias a la dialéctica son explícitas (textos que se titulan «La cabeza y los pies de la dialéctica», «El movimiento consustancial de la materia», «Individuo y sociedad», «Negaciones de negaciones» y «Conflicto entre los ojos y la mirada»), empezando por su condición de libro en oposición (antítesis) al escrito *El secreto profesional*, de Cocteau; y, de modo más amplio y general, una antítesis en contra del falso (epidérmico, reducido a fórmulas y técnicas expresivas) vanguardismo que podía encarnar Cocteau, así como del «purismo» esteticista y la «deshumanización»¹⁴, y su exigencia (marxista) de un arte integrado a los procesos sociales e históricos; entonces ¡con mayor motivo posee validez para los tanteos tácita y moderadamente dialécticos de *Escalas*!

Quede claro: *Escalas* no reemplaza a la lógica aristotélica por la dialéctica, puesto que discurre libremente sin normas lógicas, las que sean, todas pretenciosamente racionales y científicas. Pide: «Aguzad mejor el corazón» («Muro noroeste»). Es decir, exhorta a pensar guiados

14 Término usado por Ortega y Gasset en su ensayo sobre el arte moderno, publicado en 1925.

por la sensibilidad, la intuición y la videncia poética, y, sobre todo, alumbrados por el «poderío de amor» (a la manera de la madre, en «Alféizar»). Recordemos que el narrador no considera «loco, idiota o poco menos» al protagonista de «El unigénito»; sostiene que difiere de la óptica cuadriculada (empirista, racionalista y pragmática: pretendidamente «realista») de la mayoría, alienada culturalmente (respecto de la cual es «anormal») por basarse en cualidades dignas de encomio: «en virtud de poseer un talento grandeocéano y una auténtica sensibilidad de poeta» (Vallejo, 2012, p. 103). Virtudes que, sin duda, ostenta en grado genial César Vallejo.

4. MUROS DE LA CREACIÓN LITERARIA

Desde sus primeros escritos, Vallejo asumió la libertad creadora propugnada por el Romanticismo¹⁵, en oposición a las reglas del clasicismo y la formalización de géneros literarios y esquemas métricos. En el proceso creador de *Los heraldos negros*, al legado del Romanticismo le sumó la asimilación del modernismo, el cual se nutrió de las corrientes de la segunda mitad del siglo XX (marcadas por la «modernidad» de Baudelaire) que ahondaron la exploración libre de normas: el parnassianismo, el impresionismo y, en particular, el simbolismo. Asimismo, en la composición de *Trilce*, gravitó en Vallejo la aventura libérrima del vanguardismo (en su caso, fueron fundamentales el cubismo y el dadaísmo), la cual lleva al extremo la ruptura con las formas discursivas establecidas, incluyendo las aportadas por románticos, modernistas y simbolistas.

Concordantemente, en la sección «Coro de vientos», de *Escalas*, palpita el legado de la literatura fantástica, con cuestiones ventiladas

15 Movimiento al que dedica, ensalzándolo con entusiasmo, su tesis de bachillerato, *El Romanticismo en la poesía castellana* (1915). Conviene aquí registrar que el Romanticismo supuso una oposición al racionalismo y empirismo de la Ilustración y el llamado Siglo de las Luces. Es decir, se entronca con el rechazo a los muros del pensamiento que vimos arriba; de ahí que será decisivo para que madure la literatura fantástica.

por las narraciones románticas (mencionemos a Hoffmann, Poe y Bécquer) y modernistas (decadentistas, próximos a los «raros» ensalzados por Rubén Darío, quien, además de poeta crucial, fue también un cuentista influyente). Y la sección «Cuneiformes» ostenta un aliento vanguardista, aunque todavía atado a un lenguaje estilizadamente modernista (recargado en la adjetivación y el juego metafórico, propenso al léxico cultista), excepto el caso absolutamente vanguardista de «Muro occidental».

Pasemos a enumerar los muros de la literatura socavados por *Escalas*:

4.1. La distinción entre el verso¹⁶ y la prosa

Con acierto expresivo, «Muro este» inserta dos versos para escenificar que la bala (como en la música criolla, se acompaña de palmadas) fracasa en su afán de matar al narrador:

Y el proyectil que en la sangre de mi corazón destrozado
cantaba
y hacía palmas
en vano ha forcejeado por darme la muerte. (Vallejo, 2012,
pp. 79-80)

Más aún, «Cuneiformes» finaliza con un texto de dos versos (se diría, tríflicos):

Aquella barba al nivel de la tercera
moldura de plomo. (Vallejo, 2012, p. 85)

4.2. Los géneros literarios

En la literatura, los géneros están separados como poesía (la lírica, en la preceptiva clásica), narrativa (la épica), teatro (la dramática) y ensayo (discurso reflexivo con valor literario).

16 Pautado por la métrica, en la recepción oral, y por la disposición visual en la página, en la comunicación escrita.

Remitimos a los libros de Neale-Silva (1987) y González Montes (2002) que han analizado detenidamente los componentes narrativos, reflexivos y poéticos de cada texto de *Escalas* (incluso una especie de puesta en escena teatralizadora en el cuento «El unigénito»).

Aquí nos interesa enfatizar la importancia del poema en prosa, según el magisterio del *Spleen de París* (*Pequeños poemas en prosa*), de Baudelaire. Constituye un espacio textual muy libre, con componentes narrativos y ensayísticos, aunque integrados a una comunicación predominantemente lírico-poética (de modo cualitativo y no cuantitativo: no se basa en la cantidad de palabras o frases de índole poética, sino en el sentido totalizador del texto, a pesar de que, a veces, cuantitativamente, albergue muchos elementos narrativos y/o reflexivo-ensayísticos), en la cual la música resulta capital. Una música no restringida al ritmo verbal, sino emanada de una «música del alma», como si fuera una «iluminación» más sugerida que denotada: cuestión que profundizaron las *Iluminaciones*, de Rimbaud, y las prosas de Mallarmé:

¿Quién de nosotros no ha soñado, en sus días ambiciosos, con el milagro de una prosa poética, musical, sin ritmo ni rima, lo suficientemente flexible y dura como para adaptarse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones del ensueño y a los sobresaltos de la conciencia? (Baudelaire, 2010, p. 46)

Ese ideal de la prosa poética musical se plasma claramente en la sección «Cuneiformes», pero también subyace en los cuentos de la sección «Coro de vientos», aflorando inconteniblemente en muchos pasajes de «Más allá de la vida y la muerte», «El unigénito» y «Los Caynas», en los intermedios del relato de Solís en «Liberación», y en la parte inicial de «Mirtho» y «Cera».

En lo fundamental, puede sostenerse que los textos de «Cuneiformes» son poemas en prosa¹⁷; y los de «Coro de vientos», cuentos.

17 Más propiamente que estampas, como así las califican Neale-Silva (1987), Zavaleta (2006), entre otros varios estudiosos.

En ambos casos, de modo más acusado en «Cuneiformes», la voz del narrador fluye con una libertad de asociación (percepciones, recuerdos, cavilaciones, etc.) mucho mayor que la de Baudelaire y la prosa simbolista, con un impulso vanguardista que la aproxima al «flujo de la mente» del «monólogo interior» (llevado a la maduración artística por el *Ulises*, de Joyce, difundido en revistas desde 1918 y publicado en libro en 1922), aunque la textura de *Escalas* difiere de la exploración joyceana y supone una asimilación bastante personal del cubismo (del montaje de diversos puntos de vista):

La circunstancia humana aparece ahora en constante fluidez; ya no hay formas establecidas y procesos fijos. La vida es una dispersión, un fluir cargado de antítesis, en la cual se funden lo cierto y lo falso, lo bello y lo feo, el bien y el mal, lo real y lo imaginado, la vida y la muerte [...]. Vallejo dijo muchas veces que el artista de su tiempo estaba obligado a cambiar de punto de vista y ver el mundo como en realidad es, o sea, como un todo incierto e inseguro. (Neale-Silva, 1987, p. 38)

Recordemos que el poema en prosa es una de las matrices del microrrelato moderno. Puede constatarse que los textos de «Cuneiformes», excepto «Muro noroeste», caben en las dimensiones de los microrrelatos; con lo cual Vallejo se yergue como uno de los pioneros del microrrelato moderno en el Perú y, en general, en Hispanoamérica.

4.3. El relato sujeto a la mimesis y a la verosimilitud, dentro de una orientación que se conceptúa realista

Lo onírico y lo alucinatorio fluyen en «Muro antártico» y «Muro este». Y, en oposición frontal a la narrativa realista, la sección «Coro de vientos» cultiva la literatura fantástica, la cual no debe confundirse con los textos maravillosos (que también fueron apreciados por los románticos, verbigracia la recopilación de cuentos orales hecha por los hermanos Grimm), ya que estos sí poseen una visión de la «realidad» correspondiente al pensamiento mítico-mágico de la edad antigua y las

culturas ancestrales, anterior a la entronización de una concepción de la realidad sometida a criterios supuestamente científicos, de orden lógico-racional (en marcha desde el racionalismo de la filosofía griega, dominante en la filosofía y la ciencia a partir del siglo XVII). En cambio, la literatura fantástica cuestiona los límites de lo «real», y lo hace sin proponer una concepción indiscutible y definitiva de la «realidad».

El interés de Vallejo por la literatura fantástica resulta semejante al que, décadas después, desplegará Cortázar, y no tanto al característico de Borges¹⁸. Mientras que el escepticismo de Borges dinamita todas las construcciones culturales, cual ficciones sin fundamento «objetivo» para retratar el laberíntico, infinito e «inconcebible universo»; el marxista Cortázar busca, pulverizando el llamado realismo, revolucionar la mente y la imaginación, liberarlas de la alienación cultural a favor de la intuición y la videncia (como un Che Guevara de la literatura). *Escalas* zarpa en la misma dirección anhelada por Cortázar, iniciando una narrativa vanguardista que madurará en *Contra el secreto profesional*, escrito cuando Vallejo hace suyo, sin dogmatismos (lo mismo ocurrirá con Cortázar), el marxismo. También, como Cortázar (que no Borges, demasiado cerebral, nada visceral, poco dotado para la fruición musical), coronaba a la música como modelo estético.

4.4. Transfiguración del idioma en un lenguaje musical, en una melografía

Se subvierte así la sujeción a la significación denotativa, donde las palabras representarían conceptos; las oraciones, juicios; y la concatenación de las oraciones y los párrafos, raciocinios. De este modo, se evita la codificación de los símbolos y las figuras literarias (metáforas, símiles, etc.) que constriñe su significación a connotaciones prefijadas (traducibles a una explicación denotativa), poniendo muros a la sugerencia connotativa y la plurisignificación abierta que demanda un lector cocreador del texto.

18 Referencia traída a colación por López Alfonso (1995).

Se trata de una tendencia fundamental en la modernidad estética (aporte del Romanticismo, ahondado por el simbolismo francés —en particular, Mallarmé— y el modernismo hispanoamericano —Darío a la cabeza—): la entronización estética de la música como el medio artístico más elevado. Ello se sintetiza en la siguiente reflexión de Antenor Orrego¹⁹:

La música es el arte estético, por excelencia, porque es la expresión pura. En ella esta se utiliza, se simplifica, abandonando casi, y venciendo la grosera bastedad de la materia. Rompe las rejas de su cárcel, se liberta y se hace para siempre soberana. Se torna alada, ingrávida, fluídica, etérea: se hace vibración. Se reconstituye la naturaleza en su máxima síntesis armoniosa: en su unidad total, en su integridad perdurable. [...]

Las estéticas de todas las artes, en su más alta, depurada y prístina manifestación, se resuelven en música. Solo cuando han llegado a ella alcanzan un concepto primario de la vida del mundo o del universo. Por eso todo arte, o mejor, la obra de todo artista genial, es el trasunto de un ritmo interno, de una arcana, nueva e inédita melodía. La literatura, la escultura, la pintura; o sea, la palabra, la línea y el color al realizarse buscan su expresión musical. El artista no es verdaderamente tal, no es realmente grande, sino hasta que ha encontrado su expresión estética suprema, la música de su arte²⁰. (2022, pp. 27-29)

Nótese que, platónicamente, la música «rompe las rejas de la cárcel», que es el cuerpo, la materia de este mundo fenoménico. Esa vertiente de entronización estética de la música (aunque con una tendencia a apartarse de la óptica platónica, deseoso de liberar-redimir al ser humano integral, en cuerpo y alma, y en este mundo fenoménico)

19 Amigo y mentor de Vallejo, quien, al prologar *Trilce*, precisamente subrayó su esencia musical.

20 «Nota 7: Música». Se publicó primero en *La Reforma*, Trujillo, 28 de julio de 1919.

la radicaliza Vallejo con ímpetu vanguardista, genialmente logrado, en todos los aspectos, como en *Trilce* (con su «piano que viaja para adentro» del poema XLIV, y los «soberbios bemoles» del poema I) y en *Escalas* (todavía muy endeudada con los recursos expresivos del modernismo y con el imaginario decadente de los autores elegidos por Darío en *Los raros*), en la genialidad de su apropiación verbal —admirablemente original y expresiva— de la melografía.

López Alfonso ha captado con perspicacia la diferencia entre la melografía posmodernista, orientada al vanguardismo, de *Escalas* y la armoniosa música verbal de Darío, cuya «dulce musa» admira Vallejo como lector, pero no imita como creador de versos que «chirrían», según ventilan los poemas «Retablo» y «Espergesia», de *Los heraldos negros*:

Vallejo es consciente de que nada puede afirmarse dogmáticamente porque, inmerso en un vaivén de contradicciones, paradojas y absurdos, la capacidad objetivante del pensamiento no es garantía de autenticidad ni de certeza. De ahí lo anómalo de las historias, lo ambiguo de los desenlaces, lo trepidante de su lenguaje, guillotinando sílabas, soldando y encendiendo adjetivos, como el habla arrebatada de Urquizo [protagonista de «Los caynas»].

Probablemente a esta imposibilidad del decir pleno aluda el título del libro [se refiere al añadido al título: *melografiadas*], porque en la música, liberada de la servidumbre de los signos biplánicos [con significante y significado funcionalmente conectados], hay algo que se nos quiere decir, o se nos dijo algo que no hubiéramos debido perder, la inminencia de una revelación que no se produce. No es esta, sin embargo, música con connotaciones modernistas. Como la dodecafónica, ha renunciado a los procedimientos habituales de la armonía, y al ser ejecutada reproduce el ruido del diario existir. (1995, pp. 102-103)

La música dodecafónica se basa en los doce semitonos de la escala cromática; precisamente, *Escalas* alberga doce textos, divididos en seis para cada una de las dos secciones del libro²¹.

Neale-Silva contextualiza el dodecafonismo dentro de la «nueva música» de fines del siglo XIX y el ámbito vanguardista del siglo XX:

Es probable que a Vallejo le atrajese la «nueva música» [la de Debussy, relacionable con el impresionismo y el simbolismo] tanto por sus calidades de filigrana, esto es, su delicada textura —negación rotunda de la monumentalidad wagneriana—, como por su espíritu deformador y experimentalista, tan abiertamente opuesto al sistema armónico que había caracterizado la música europea hasta principios del siglo XX. Debussy declaró en 1889 que la octava podía dividirse en doce semitonos, y que con estos se podía construir cualquier escala. Las innovaciones de Debussy (como las de Satie y Stravinsky) constituían un repudio del pasado, como forma de liberación. (1987, pp. 105-106)

Al respecto, recuérdese que, en el pasaje que citamos de «Más allá de la vida y la muerte» (en el apartado que dedicamos a los muros del pensamiento), el narrador liga la ruptura de dichos muros con «inarmónicas armonías inconcebibles» (Vallejo, 2012, p. 91).

4.5. Poética de lo inconcluso

En Trilce XXXVI, además de instar a abandonar la «seguridad dupla de la Armonía», se postula una estética de la inminencia, de lo inacabado,

21 En mi artículo «Escalas de una melografía liberadora», hago notar que *Los heraldos negros* consta de seis secciones, y que el ángelus se reza a las seis de la mañana, a las seis de la tarde y al mediodía. Esta oración religiosa tiene que ver con la anunciación de una existencia liberada del pecado y de la muerte. En ese sentido, en *Los heraldos negros* y *Trilce* (las «seis de la tarde» del poema I), supone el anuncio de un evangelio humano, el evangelio de un «hombre nuevo» (el amor le otorga la «libertad suprema» contra «lo ciego y lo fatal») (González Vigil, 2023). Y —añadimos aquí— en *Escalas* anuncia la liberación de tres clases de muros.

de lo que «todaviiza / perenne imperfección», como la Venus de Milo carente de brazos y, debido a ello, «entrañada en los brazos plenarios / de la existencia», portadora de una plurisignificación abierta, «potente de orfandad»²².

Además de una magistral apropiación verbal de la síntesis recreadora que brindan los cuadros cubistas (según el fino análisis de Neale-Silva, 1987, pp. 100-105), «Muro occidental» encarna esta estética de lo inconcluso²³:

Aquella barba al nivel de la tercera
moldura de plomo. (Vallejo, 2012, p. 85)

Estamos ante una frase nominal sin predicado que complete su significación. Connota que los muros «cortan» el fluir natural del pensamiento y el lenguaje, lo dejan inconcluso.

Frente a ese final de «Cuneiformes», tapiado por el encierro alienante, irrumpe la sección «Coro de vientos», cual las trompetas aniquiladoras de las murallas de Jericó, necesarias para acceder a la Tierra Prometida.

REFERENCIAS

Barrera, T. (1988). *Escalas melografiadas* o la lucidez vallejana. *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a César Vallejo*, 1(454-455), 317-328. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/escalas-melografiadas-o-la-lucidez-vallejiana/>

Baudelaire, C. (2010). *Pequeños poemas en prosa / Los paraísos artificiales*. Edición y traducción de José Antonio Millán Alba. Cátedra.

22 Véase Vallejo (2019, t. 1, pp. 488-492).

23 Aquí discrepamos de la valoración negativa de Neale-Silva, quien opina que el «esfuerzo de sintetización verbal que venimos examinando no llega a cristalizar en una estampa realmente meritoria» (1987, p. 107).

- Calvo, J. (2012). Justicia en *Trilce* (1922) y *Escalas* (1923) de César Vallejo. En *El escudo de Perseo: la cultura literaria del derecho* (pp. 207-220). Comares.
- Espejo, J. (1965). *César Vallejo: itinerario del hombre*. Editorial Juan Mejía Baca.
- González Montes, A. (2002). *Escalas hacia la modernización narrativa*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- González Vigil, R. (2023). Escalas de una melografía liberadora. En J. Chihuán y M. Martos (dirs.), *César Vallejo: Escalas y la prosa vallejiiana, 100 años* (pp. 83-89). Sinco Editores.
- Kishimoto, J. (2016). César Vallejo, poeta vital. En G. Flores y A. Echevarría (eds.), *Vallejo 2016. Actas del Congreso Internacional Vallejo Siempre* (pp. 351-361). Editorial Cátedra Vallejo.
- López Alfonso, F. J. (1995). *César Vallejo: las trazas del narrador*. Universitat de València.
- Neale-Silva, E. (1987). *César Vallejo, cuentista. Escrutinio de un múltiple intento de innovación*. Salvat.
- Orrego, A. (2022). *Notas marginales (primera versión)*. Edición de Carlos Fernández y Valentino Gianuzzi. Trafalgar Square.
- Rodríguez, I. (2003). La justicia en la poesía de Vallejo. En *Literatura y derecho* (pp. 95-114). Universidad Ricardo Palma.
- Sicard, A. (1988). Pensamiento y poesía en *Poemas humanos* de César Vallejo: la dialéctica como método poético. En A. Merino (ed.), *En torno a César Vallejo* (pp. 293-306). Júcar.
- Távora, F. (2014). La justicia en *Escalas*, de César Vallejo. En G. Flores (ed.), *Vallejo 2014. Actas del Congreso Internacional Vallejo Siempre. Tomo 1* (pp. 323-343). Editorial Cátedra Vallejo.

- Valdivia, R. (1994). El tema de la justicia en «Muro noroeste» de César Vallejo. En R. E. Cornejo (ed.), *César Vallejo: estudios* (pp. 135-142). Universidad Ricardo Palma.
- Vallejo, C. (2012). *Escalas*. En *César Vallejo, Narrativa completa* (pp. 71-132). Introducción, edición y notas de Ricardo González Vigil. Ediciones Copé.
- Vallejo, C. (2018). *Ser poeta hasta el punto de dejar de serlo: pensamientos, apuntes, esbozos*. Edición de Carlos Fernández y Valentino Gianuzzi. Pre-Textos.
- Vallejo, C. (2019). *Todos los poemas*. Tomos I y II. Edición crítica de Ricardo González Vigil. Universidad Ricardo Palma.
- Vallejo, C. (2022). *Correspondencia completa*. Edición y compilación de Jesús Cabel. Universidad Ricardo Palma.
- Zavaleta, C. E. (comp.) (2006). *La prosa de César Vallejo*. Editorial San Marcos.



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, 51-72

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.59885/archivoVallejo.2023.v6n12.02

Un fantasma recorre el Perú: *Escalas desde la crítica espectral*¹

*A ghost travels through Peru:
Escalas from spectral criticism*

*Un fantôme hante le Pérou:
Escalas de la critique spectrale*

JOSÉ ANTONIO MAZZOTTI

Tufts University

(Massachusetts, Estados Unidos)

jose.mazzotti@tufts.edu

<https://orcid.org/0000-0002-8782-9625>



RESUMEN

La aparición constante de fantasmas y dobles en *Escalas*, primer libro en prosa de César Vallejo, publicado en marzo de 1923 y que se compone de doce textos, entre reflexivos, poéticos y narrativos, lleva a pensar en la necesidad de una explicación más allá de las reconocibles

-
- 1 Este artículo resume algunos aspectos y, a la vez, desarrolla otros de Mazzotti (2023). Se basa en la conferencia de clausura ofrecida el 23 de julio de 2023 en el Congreso Internacional Vallejo en el Siglo XXI, que tuvo lugar en la 27.ª Feria Internacional del Libro de Lima.

influencias de la literatura gótica y el modernismo. Los fantasmas en Vallejo revelarían una tensión social e histórica que aparece de manera velada y que dice mucho sobre la conciencia del poeta a través del análisis de la crítica espectral. El presente artículo indaga en esa lectura contextual a fin de iluminar aspectos de la obra hasta ahora poco examinados.

Palabras clave: César Vallejo; *Escalas*; espectros; fantasmas; literatura peruana; crítica espectral.

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

ABSTRACT

The constant appearance of ghosts and doubles throughout *Escalas*, the first book in prose by César Vallejo, published in March 1923 and made up of twelve reflective, poetic and narrative texts, leads us to think about the need for an explanation beyond the recognizable influences from Gothic literature and Modernism. The ghosts in Vallejo would reveal a social and historical tension that appears in a veiled way and that says a lot about the poet's conscience through the analysis of spectral criticism. This article investigates this contextual reading in order to illuminate aspects of the work that have not been examined until now.

Key words: César Vallejo; *Escalas*; specters; ghosts; Peruvian literature; spectral criticism.

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

RÉSUMÉ

L'apparition constante de fantômes et de doubles dans *Escalas*, le premier livre en prose de César Vallejo, publié en mars 1923 et composé de douze textes réflexifs, poétiques et narratifs, nous amène à penser à la nécessité d'une explication au-delà des influences reconnaissables

de la littérature gothique et du modernisme. Les fantômes de Vallejo révéleraient une tension sociale et historique qui apparaît de manière voilée et qui en dit long sur la conscience du poète à travers l'analyse de la critique spectrale. Cet article explore cette lecture contextuelle afin d'éclairer des aspects de l'œuvre peu étudiés jusqu'à présent.

Mots-clés: César Vallejo; *Escalas*; spectres; fantômes; littérature péruvienne; critique spectrale.

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

Recibido: 31/07/2023

Revisado: 07/08/2023

Aceptado: 08/08/2023

Publicado en línea: 15/09/2023

Financiamiento: Autofinanciado.

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

Revisores del artículo:

Enrique Foffani (Universidad Nacional de La Plata, Argentina)

efoffani@fahce.unlp.edu.ar

<https://orcid.org/0000-0003-0051-3191>

Thomas Ward (Loyola University Maryland, Baltimore, Estados Unidos)

TWard@loyola.edu

<https://orcid.org/0000-0001-5595-4213>

1. INTRODUCCIÓN

Aparecido en marzo de 1923, *Escalas* permite iluminar un universo de significados fuertemente ligados a las otras dos obras que César Vallejo publicaría con pocos meses de diferencia: *Trilce*, en octubre de 1922, y *Fabla salvaje*, en mayo de 1923. Vallejo se muestra en *Trilce* y *Escalas* como un vanguardista pleno y original, revolucionando las formas y los contenidos de la poesía y la narrativa en español en su momento. Por otro lado, la *nouvelle* o noveleta *Fabla salvaje* explora la dimensión social y psicológica del mestizo, en una prosa lineal que, sin embargo, no deja de estar llena de deslumbrantes momentos poéticos y elementos de la literatura gótica y fantasmal. Entre *Trilce*

y *Fabla salvaje*, la colección *Escalas*, con sus doce textos que oscilan entre el cuento y el poema en prosa, ahonda en temas de las dos obras mencionadas previamente y sirve para explicar algunos aspectos de ellas hasta ahora poco explorados, como el edipismo, el desdoblamiento, el mundo de los fantasmas y aparecidos, la relación con la muerte y otros que constituyen, en conjunto, dispersiones del yo poético vallejiانو. De este modo, el poeta desmantela las nociones tradicionales de lo que es un sujeto autorial y una identidad peruana convencional a partir de lo que hoy se entiende como «crítica espectral», según la lectura que aquí ofreceré, buscando indagar en las causas personales, sociales, históricas y políticas de la elección constante del tópico fantasmal por parte del gran poeta de Santiago de Chuco.

2. ¿POR QUÉ «ESCALAS»?

Todo indica que el verdadero título del libro no fue *Escalas melografiadas*, sino simplemente *Escalas*, como aparece en la carátula interior y en los encabezados de las páginas impares de la edición príncipe. Dos años antes, en 1921, Juan José Lora, amigo de Vallejo, publicó una crónica titulada «El dadaísmo. Sus representantes en el Perú», en la que Vallejo era mencionado como el mayor de los dadaístas locales. Lora también añade que el autor de *Trilce* pensaba titular su próximo libro de poemas como *Escalas*. Asimismo, según me recordó el maestro Ricardo González Vigil en una conversación personal, uno de los títulos considerados por Vallejo para su segundo poemario era el de *Féretros*, siguiendo la vena de ultratumba que subyace a su producción de aquellos años. Sin embargo, el poeta se decidió más bien por el neologismo *Trilce*; y el nombre de *Escalas*, antes considerado como posibilidad para el poemario, según Lora (1921), pasó entonces a titular su primer libro en prosa.

El título de *Escalas melografiadas* (o sea, escalas musicalmente compuestas) empezó a usarse a partir de una lectura rápida de la carátula, en donde la palabra «melografiadas» aparece separada de la palabra «Escalas» por una viñeta, pero en un tamaño de letra ligeramente más pequeño. La carátula se puede leer, pues, de dos maneras:

como *Escalas* / [viñeta] melografiadas por César A. Vallejo, a secas; o como *Escalas* [viñeta] *melografiadas* / por César A. Vallejo. Ambos títulos circulan en la crítica, pero aquí me inclino por el primero, por ser el auténtico. Véase la siguiente figura para ilustrar esta explicación:

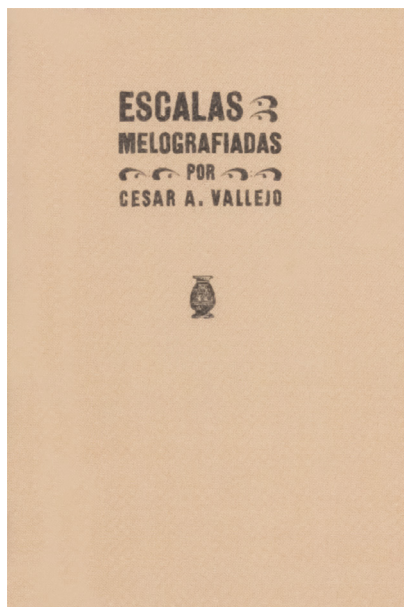


Figura 1. Portada de *Escalas*, primera edición (Lima: Talleres Tipográficos de la Penitenciaría de Lima, 1923).

El nombre se comprueba examinando las cenefas o los encabezados de las páginas impares del interior del libro y en las varias referencias que Vallejo hace más adelante de su primer libro en prosa como, simplemente, *Escalas*. Poco después (en mayo de 1923) apareció *Fabla salvaje*; y, en junio de ese mismo año, Vallejo partió a Europa y no volvió más al Perú. El poeta moriría en París, en condiciones casi precarias, el 15 de abril de 1938.

Los dos libros de 1923, *Escalas* y *Fabla salvaje*, fueron los primeros volúmenes de narrativa publicados por Vallejo. Consolidaron

el inicio de una serie de cuentos, novelas y relatos que escribiría paralelamente a su poesía a lo largo de su vida².

Para entrar a *Escalas*, hay que recordar tres eventos de suma importancia en la vida de Vallejo que lo marcarían de manera profunda y aparecerían tanto en esta obra como en *Trilce*, aunque también, en menor medida, en *Fabla salvaje*, ambientada en la sierra peruana sobre el caso de un mestizo, Balta Espinar, quien sufre un trastorno serio de personalidad al creer ver un espectro o un doble suyo deformado en el espejo, lo que lo lleva progresivamente a la locura y la muerte³. Los tres eventos definitorios de Vallejo fueron: 1) la muerte de su madre, María de los Santos Mendoza Gurrionero, el 8 de agosto de 1918, cuando el poeta llevaba poco más de siete meses viviendo en Lima y a cuyo entierro no pudo asistir; 2) la separación definitiva, hacia julio de 1919, de su amada Otilia Villanueva González, quien presumiblemente quedó embarazada y tuvo que abortar; y 3) la prisión de 112 días que sufrió en la cárcel de Trujillo, entre el 6 de noviembre de 1920 y el 26 de febrero de 1921. No son, por supuesto, los únicos hechos trágicos en la vida de Vallejo. Ya en 1915 su hermano Miguel Ambrosio había fallecido súbitamente de una neumonía. Durante los años 1918 y 1919 perdió varios amigos y mentores importantes: María Rosa Sandoval, Manuel González Prada, Ricardo Palma y, sobre todo, Abraham Valdelomar. La muerte rondó a Vallejo, pues, con bastante frecuencia durante esos años.

2 Su obra narrativa crecería con las novelas *Hacia el reino de los Sciris* (aunque trunca, escrita en Francia entre 1924 y 1928 y con algunos fragmentos publicados en 1931, pero solo completa en 1944) y *El tungsteno* (publicada en Madrid en 1931), el cuento «Paco Yunque» (escrito hacia 1931, pero publicado en 1951) y los cuentos cortos «El niño del carrizo», «Viaje alrededor del porvenir», «Los dos soras» y «El vencedor». En los libros de carácter mayormente teórico y reflexivo, *Contra el secreto profesional* y *El arte y la revolución* (publicados recién en 1973), hay pasajes narrativos que han dado lugar a la consideración de que Vallejo constituye un importante precursor del género del microcuento en el Perú y América Latina. Para más detalle, véase Minardi (2023).

3 Véase Mazzotti (2021).

Es muy posible que Vallejo escribiera algunos de los relatos de *Escalas* en la cárcel, sobre todo los de la primera sección del libro, «Cuneiformes», cuyo nombre alude a la escritura sumeria, pero también a las marcas que dejan los presos en las paredes para contar los días de su condena. El título del libro, *Escalas*, parece referirse no solo a las escalas musicales, sino también a la escalera de mano necesaria para escapar de la prisión, como ha señalado Ricardo González Vigil (1998, p. 9), y, como veremos más adelante, también a las escalas como jerarquías o tonos abstractos. De hecho, la división interna del libro (seis relatos-estampas en la primera parte, y seis cuentos propiamente dichos en la segunda parte, titulada «Coro de vientos») parece aludir a una simetría *in crescendo*, con doce textos que remiten a dos conjuntos de paredes, techo y piso tridimensionales, o a dos cubos contiguos, de los más cortos y poéticos a los más largos y narrativos. Estos «cubos» o celdas carecen, de manera figurada, cada uno de un séptimo elemento que rompa la simetría y eleve el pensamiento fuera de todo canon y convención. Al nacer *Trilce*, Vallejo había escrito a su amigo Antenor Orrego acerca de su «hasta ahora desconocida obligación sacratísima, de hombre y de artista: ¡la de ser libre! Si no he de ser libre hoy, no lo seré jamás» (citado en Fernández y Gianuzzi, 2021, párr. 3)⁴. La libertad, la escapatoria frente a los moldes sociales y verbales y la exploración de lo no-racional son elementos que configuran profundamente la concepción de los tres libros, *Trilce*, *Fabla salvaje* y *Escalas*, como iremos viendo.

Ese mismo principio de transgresión se plasma en *Escalas*, aunque no tan radicalmente como en *Trilce*. Aun así, *Escalas* constituye un salto dialéctico en la narrativa peruana y latinoamericana. Rompe con las barreras del cuento modernista, prescindiendo de su exotismo y de la unicidad del sujeto narrativo. Vivifica el paisaje para convertirlo

4 Carlos Fernández y Valentino Gianuzzi (2021) han cuestionado la completa autenticidad de la famosa carta, solo publicada por Orrego en 1926, cuando Vallejo ya había partido a París, además que la cita de memoria y, en versiones posteriores, hay ligeras variantes. Sin embargo, el ideal libertario de Vallejo es claro en su tesis de bachillerato, *El Romanticismo en la poesía castellana* (1915).

en pasto del deslumbramiento y el grotesco. Dice, por ejemplo, «Una centella, de esas que vienen de lejos, ya sin trueno, en época de verano en la sierra, le vació las entrañas a la noche» (Vallejo, 1923, p. 42), con audacia animista en el cuento «Más allá de la vida y la muerte». En Vallejo, es fácil percibir el decir poético, la reflexión filosófica, el discurso jurídico, la experiencia personal, entremezclados de manera tal que la anécdota narrativa se detiene para ponerse al servicio de una imagen de totalidad, siempre compleja, siempre misteriosa, siempre perpleja y ambigua. Por momentos, las imágenes son tan concentradas y el léxico tan arcaizante o neologizante, que la densidad semántica de los textos escapa de lo usual. Como señala el estudioso chileno Eduardo Neale-Silva:

El literato condenó todo lo puramente anecdótico. No llama la atención, por lo tanto, que en el cuento la trama deje de ser elemento básico. Muchas veces la peripecia es simplemente una obsesiva aventura del espíritu. Lo que el cuento pierde como repositorio de acontecimientos lo gana como espejo de la interioridad humana, con lo cual se acerca al régimen del poema. (1987, p. 41)

3. LA CRÍTICA ESPECTRAL

También es pertinente recordar que en la época en que se publicó *Escalas* era frecuente la creencia o por lo menos la preocupación por el mundo paranormal, es decir, la experiencia del contacto o la comunicación con el más allá, con los espíritus o fantasmas que cruzaban la frontera entre la vida y la muerte y causaban espanto o admiración. Ya desde el siglo XIX, en Inglaterra, un pastor y médium, William Stainton Moses, inició los estudios pretendidamente científicos del espiritismo. Más adelante, en 1862, otro inglés, Alan Murdie, funda y preside el Club de los Fantasmas, para discernir el trigo de la paja ante la moda masiva de las fotos que revelaban la presencia de algún tipo de espíritu entre los vivos debido a la doble exposición de placas durante el revelado. Esto muestra que hubo también mucho escepticismo con respecto a la posibilidad de acceder al más allá desde el mundo de los vivos,

pero también que la creencia en los fantasmas y apariciones seguía viva incluso entre personajes cultos e importantes, como el novelista Sir Arthur Conan Doyle, quien llegó a ser miembro conspicuo del Club de los Fantasmas.

En Hispanoamérica, el mundo de los espectros fue tema recurrente en algunos autores del modernismo, como Rubén Darío, José Asunción Silva y otros⁵. Vallejo y sus coetáneos no debieron ser ajenos a estas ideas, que en *Escalas*, sobre todo en su segunda sección, encuentran una manifestación importante. Es de suponer también que, como es usual en muchos contextos rurales, los relatos de fantasmas avivarían la imaginación de Vallejo y sus hermanos durante la infancia.

Todo esto y la teoría crítica contemporánea han dado lugar a lo que se conoce como crítica espectral. En palabras de Alberto Ribas-Casasayas:

Por «crítica espectral» o «estudios espectrales» se entiende el acercamiento desde la crítica cultural a una serie de cuestiones que escapan a paradigmas epistemológicos comunes, como la dialéctica presencia/ausencia, o la comprensión del presente como marco fenomenológico discreto y autocontenido. Dicho de otro modo, el espectro no es tanto una criatura de ultratumba como la impronta cultural de unas condiciones materiales, un estar ahí o presencia implícita que excede a las delimitaciones sensibles o empíricamente verificables. La crítica espectral es la interrogación de una red de silencios, represiones, ocultaciones, aporías impuestas por condiciones políticas del pasado. Pero también es, desde la perspectiva de la acontemporaneidad a sí del presente, una atención al llamamiento o juicio de generaciones futuras afectadas por las acciones del presente, espectros arribantes que ya nos están mirando. (2019, p. 9)

Esta perspectiva desde la crítica espectral nos servirá para ahondar en la peculiar escritura de *Escalas*. Sus orígenes

5 Véase Mazzotti (2003).

se remontan a aquellos que Paul Ricœur (1965) llamó «maestros de la sospecha» (Marx, Freud, Nietzsche), así como a la Escuela de Frankfurt (principalmente Benjamin); se suele entender que el espectro como concepto teórico tiene su origen en la publicación de *Spectres de Marx*, de Jacques Derrida (1993). (Ribas-Casasayas, 2019, pp. 9-10)

De este modo, lo que interesa es escudriñar los elementos que pueden subyacer a la trama de los relatos del libro, silenciados por mecanismos de represión propios del lenguaje figurado, pero pasibles de ser revelados al confrontarse a los aspectos biográficos e históricos del autor.

Tradicionalmente, se ha catalogado *Escalas* como un libro cercano a la literatura fantástica⁶. No deja de ser cierta esta afirmación si consideramos que, sobre todo en «Coro de vientos», la segunda parte del libro, siempre interviene un elemento que escapa de la realidad objetiva y verificable, dándose importancia a seres o situaciones que desafían la lógica lineal de la experiencia cotidiana y abren la puerta a formas de existencia y de conciencia relacionadas con dimensiones desconocidas, sobre todo con la llamada vida en el más allá. Aparecen también desdoblamientos de diversos personajes y hasta la propia condición del narrador da lugar a dudas sobre su identidad unívoca como ser viviente, según puede verse en los cuentos «Más allá de la vida y la muerte» y «Cera». Esto suele derivar en desenlaces que desestabilizan la episteme ilustrada moderna y la certeza sobre los límites de la existencia humana.

En los cuentos de la segunda parte de *Escalas*, surge una y otra vez algún elemento perteneciente al orden trascendente en que las almas de diversos personajes hacen su entrada de manera tal que

6 Véase, por ejemplo, Mara García (2008), quien analiza «Más allá de la vida y la muerte» y «Mirtho» a partir de Todorov; también el interesante artículo de Alejandro Sust (2013) sobre la subjetivación vallejana frente al hiperrealismo, sobre todo en «Más allá de la vida y la muerte».

aparentan estar vivas, en toda su materialidad, sin que el narrador o los personajes sepan al principio de esa condición. La materialidad del alma es percibida a través de los sentidos, particularmente la vista y el oído, y solo se revela su existencia «falsa» o espiritual para reforzar la intención de crear en los personajes-narradores (y, en consecuencia, los lectores) un efecto de confusión y perturbación frente a un problema universal, que es la llegada y la conciencia de la muerte.

A principios del siglo XX, esta preocupación no es menor que antes, sino que, al contrario, se incrementa ante un mundo cada vez más secularizado. La ciencia no había logrado (ni aún hoy) demostrar que la vida termina definitivamente cuando las funciones orgánicas cesan y el cuerpo se convierte en una masa orgánica inerte en camino a su putrefacción. Como dice Cristina Marqués Rodilla: «intentar rastrear la ontología de la muerte requiere, en primer lugar, distinguirla como acabamiento, que no como meta o fin de la vida, o como mero paso o estación de trasbordo hacia otra etapa de la vida, la eternidad» (2013, p. 19). Incluso fuera del ámbito religioso, en la filosofía moderna esta preocupación por la muerte ocupa un lugar central, desde Hegel hasta Heidegger y Foucault (Marqués, 2013). Al margen de la demostrabilidad o indemostrabilidad de una existencia posterior al cese de la vida orgánica, lo importante es que dentro de la propia vida terrenal es posible para muchas personas experimentar la presencia de un orden diferente, que proviene de lo que comúnmente se conoce como el «más allá», aunque también puede percibirse como una presencia perturbadora del pasado que se niega a desaparecer, como en este caso la muerte que acecha al poeta constantemente, o lo que él llamaría sus «heraldos negros».

En el caso de Vallejo, con todas las muertes sufridas entre 1915 y 1919, más la injusta experiencia carcelaria y la degradación simbólica que le impone un sector del «campo literario» por la publicación de *Trilce*⁷, es explicable la elección del mundo de los espectros como escenario de determinadas ficciones ubicadas en el Perú y, a manera de compensación, por la unidad familiar y amorosa perdida.

7 Véase Puccinelli (2020).

4. EL RECURRENTE ESPECTRO MATERNO Y EL TRAUMA DEL ABORTO

Por lo mencionado hasta aquí, se puede entender por qué la recurrencia al tema del incesto se hace también notable, sobre todo a partir de la presencia materna y femenina en general dentro de la vida del poeta ya adulto. Por ejemplo, hay vasos comunicantes con *Trilce*, como en «Muro antártico», el segundo relato de *Escalas*, que es la proyección del incesto lateral a través del sueño y el delirio (tal como en las visiones femeninas de *Trilce* XLII), formando con la deseada hermana una pequeña familia, pues ella es «¡Oh hermana mía, esposa mía, madre mía!...» (Vallejo, 1923, p. 14). Ese deseo tiene fuertes tintes eróticos y llega a imágenes sumamente gráficas sobre la desnudez de la persona deseada, remontándose incluso hasta la infancia:

¡Oh carne de mis carnes y hueso de mis huesos! ¿Te acuerdas de aquellos deseos en botón, de aquellas ansias vendadas de nuestros ocho años? Acuérdate de aquella mañana vernal, de sol y salvaje de sierra, cuando, habiendo jugado tanto la noche anterior, y quedándonos dormidos los dos en un mismo lecho, despertamos abrazados, y, luego de advertirnos a solas, nos dimos un beso desnudo en todo el cogollo de nuestros labios vírgenes. (p. 13)

Ya que se ha aludido a la madre como posible compañera sexual (hermana-esposa-madre), debe decirse que tampoco resulta infrecuente en Vallejo, durante esta regresión hacia el mundo infantil, la añoranza del incesto vertical acompañada de su desolada visión de la vida sin el calor maternal (visible también en los relatos «Alféizar» y, sobre todo, en «Más allá de la vida y la muerte», de *Escalas*). El drama vallejiano parte de la ruptura de esta comunidad inicial y se reconstruye en la escritura, que se irá ampliando hacia esferas explícitamente sociales y políticas en su etapa marxista; recuérdense, si no, los versos «está / la madre España con su vientre a cuestras; / está nuestra madre con sus férulas, / está madre y maestra» (Vallejo, 1961, p. 89), de «España, aparta de mí este cáliz», del libro homónimo, escrito en 1937.

De hecho, y volviendo a *Escalas*, la sublimación del vientre femenino se hará explícita en el relato «Mirtho», en la segunda parte del libro⁸.

Los títulos de los otros textos de la primera sección («Muro este», «Muro dobleancho», «Alféizar» y «Muro occidental») aluden, como los anteriores, a elementos arquitectónicos de la cárcel que dejan abierta la posibilidad remota de un escape al no completarse el contorno con un hipotético «Muro norte», ausente en el libro. Cada una de estas piezas ofrece también muchos otros vínculos textuales con poemas de *Los heraldos negros* y *Trilce*, pero a la vez anticipan rasgos de sus obras narrativas posteriores, como los textos de *Contra el secreto profesional*, escritos en París entre 1923 y 1924 y retomados en 1927-28, luego de la adopción vallejana del marxismo.

«Muro este», por ejemplo, comienza así: «Esperáos. No atino ahora cómo empezar. Esperáos. Ya» (Vallejo, 1923, p. 17), casi igual que *Trilce* XLII, que dice: «Esperaos. Ya os voy a narrar / todo. Esperaos sossiegue / este dolor de cabeza. Esperaos» (1922, p. 66). El mismo texto también presenta neologismos en la forma de verbalizaciones de sustantivos propios: «la sed aciagamente *ensahara* mi garganta» (1923, p. 17; énfasis nuestro) o «El último [sonido] vigila a toda precisión, *altopado* al remate de todos los vasos comunicantes» (p. 18; énfasis nuestro). «Muro este», que resulta una prosa poética más que un cuento propiamente, es una divagación sobre un supuesto fusilamiento y un proyectil que le revienta el corazón al poeta, pero solo figurativamente. Adquiere relevancia la figura del «tres», representada por tres sonidos

8 Sobre el complejo de Edipo hacia la madre y de la proclividad incestuosa de Vallejo hacia su hermana Natividad y su sobrina Otilia Vallejo Gamboa, hija de su hermano mayor Víctor Clemente y casi de la misma edad del poeta, se ha dicho que es uno de los elementos explicativos de determinados versos en *Los heraldos negros* y *Trilce*. Véase, por ejemplo, la entrevista al psiquiatra Max Silva Tuesta en Farje y Olivares (2014); también el propio Silva Tuesta (1992 y 2001). Selena Millares (2023) ilumina, asimismo, la comunidad del deseo hacia la madre y la amada en *Trilce* y *Escalas*. Se trata, dice la autora, de «una vía de reencuentro con esas dos mujeres a través de una compleja y audaz codificación simbólica que se extiende [de *Trilce*] a *Escalas*» (p. 75).

que bien podrían simbolizar las figuras del hijo, la madre y el padre, respectivamente, trazando de esta forma un vínculo velado con *Trilce* y el tema del aborto⁹. El lenguaje es ambiguo *ex profeso* para subrayar la atmósfera de delirio que el poema en prosa anuncia desde el principio.

5. LA SUBLIMACIÓN A TRAVÉS DE LOS DOBLES Y ESPECTROS PERUANOS

No obstante lo anterior, donde se aprecian en todo su esplendor las dotes narrativas de Vallejo es en la segunda sección del libro, cuyo título de «Coro de vientos» alude, por un lado, a la música (en relación con uno de los significados de la palabra «escalas» y con los instrumentos de viento), y, por otro, a la pluralidad de voces que aparecerán en los seis relatos siguientes, en los que desfilan personajes que sufren severas crisis de conciencia y, por lo tanto, alternan personalidad e identidades (rasgos que conectan a *Escalas* con *Fabla salvaje*).

Vallejo ya pone en práctica desde esos tempranos años del siglo XX, tanto en *Escalas* como en el póstumo *Contra el secreto profesional*, algunos rasgos de la narrativa de vanguardia, adelantándose así en muchos aspectos a la nueva narrativa latinoamericana, que recoge de la vanguardia y del regionalismo la elaboración de universos donde conviven lo mítico y lo real, lo narrativo y lo ensayístico, lo fantástico y lo documental, lo prosaico y lo poético, en el sentido de despliegue de imágenes de totalidad que producen un efecto de sorpresa y extrañamiento en el lector. Se han mencionado los ecos del norteamericano Edgar Allan Poe, el irlandés Oscar Wilde y el belga Maurice Maeterlinck, que sin duda se oyen, así como la contemporaneidad de maestros latinoamericanos como Macedonio Fernández, Horario Quiroga y Roberto Arlt, aunque en Vallejo prevalece su propia originalidad e inventiva, basada en su experiencia personal, que resulta en una de las narrativas precursoras del enorme despliegue que más tarde encontraría el género en figuras como Miguel Ángel Asturias, Jorge Luis Borges, Juan

9 Sobre la importancia del aborto como campo semántico subyacente en *Trilce*, véase Arroyo (2011 y 2014) y Mazzotti (2022).

Rulfo (recuérdese Comala y el mundo de los muertos hablantes), Alejo Carpentier, Gabriel García Márquez y varios más.

Los cuentos de la segunda sección de *Escalas* confirman y desarrollan estos rasgos, aunque prestan mayor atención a una determinada trama, que pasa por las fronteras de lo sobrenatural, lo absurdo, lo terrorífico o el mundo del inconsciente y las alucinaciones. Estos son temas que sin duda interesaban a Vallejo, coincidentes con algunas experiencias dolorosas, pero que finalmente remiten a la vanguardia y su interés en el mundo del inconsciente, según se iban difundiendo las ideas de Freud a partir de su libro *La interpretación de los sueños* (1901) y la formulación del psicoanálisis por su discípulo Otto Rank, quien escribiría un volumen titulado precisamente *El doble*. No obstante, también son temas que remiten a una tradición de literatura gótica y de afán espiritualista, como una variante del Romanticismo, que era finalmente el credo libertario de Vallejo, según se lee en su tesis de bachillerato, *El Romanticismo en la poesía castellana* (1915). Entre otras muestras de ello, hay toda una tradición gótica y romántica de literatura de dobles o *Doppelgänger* y aparecidos, como «William Wilson» (1839), de Edgar Allan Poe; *El doble* (1846), de Fiodor Dostoievski; «El horla» (1882) y «Carta de un loco» (1885), de Guy de Maupassant; *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (1886), de Robert Louis Stevenson; *El retrato de Dorian Gray* (1890), de Oscar Wilde, entre los más conocidos. El asunto es central también en la trama de *Fabla salvaje*.

En *Escalas*, el primer relato de la segunda parte, «Más allá de la vida y la muerte», plantea el tema de la vida en el mundo de los muertos al cual parece ingresar el yo-protagonista para enterarse de que está entrando, más bien, al de los vivos. El trastocamiento de realidades y del doble (el yo como vivo y como muerto) recorre también los relatos subsiguientes, «Liberación» (que equipara libertad con locura y con muerte), «El unigénito» (una historia de amor frustrado que deja como corolario una figura enigmática e irreal, un ser que trasciende la lógica y la linealidad del tiempo), «Los caynas» (con su descenso al submundo de la animalidad, nublando los bordes entre la cordura y la insania),

«Mirtho» (en que el ser amado se desdobra a los ojos del yo-narrador, hasta llegar al cuestionamiento de las propias bases ontológicas y a la fantasmagorización como evento natural y aceptable), y «Cera» (en que destaca la preocupación por la degradación del ser humano, el azar y el misterio del destino, tema que se observa en los poemas «La de a mil» y «Los dados eternos», de *Los heraldos negros*).

Vemos, asimismo, que en todos los textos de «Cuneiformes», la primera parte de *Escalas*, hay alguna alusión directa o indirecta al contexto peruano o a la experiencia carcelaria de Vallejo. En «Muro noroeste», es la anécdota de la araña muerta y la meditación sobre la justicia humana a partir de la celda en Trujillo. En «Muro antártico», es el deseo del incesto con la hermana del poeta; es decir, se trata de una proyección a partir de la infancia en Santiago de Chuco. En «Muro este», se alude al final a un «escribano» (implícitamente peruano) ante quien se firma un documento dos veces, en lo que sería una alusión al desdoblamiento del narrador. En «Muro dobleancho», se presenta a otro compañero de celda, que cuenta su crimen «cantando un yaraví», género musical mestizo y peruano por excelencia. En «Alféizar», hay otro compañero de celda y la añoranza por la madre en Santiago de Chuco. Y en «Muro occidental», pese a su brevedad y similitud con *Trilce*, se deja insinuada la cárcel en el título y en la circularidad con el primer texto, «Muro noroeste», en la imagen de la barba, que abre y cierra así la prisión. Son seis poemas o reflexiones en prosa que, como se ha dicho, constituyen simbólicamente un cubo, por sus seis lados, una figura geométrica tridimensional que representaría el encierro carcelario.

De este modo, Vallejo materializa en el texto la experiencia de la prisión y, a partir de ella, se permite proyectar formas de escape o «escalas», como el cuestionamiento del sistema social de la justicia en el Perú, el incesto, la muerte, la comunicación con otros presos, o el retorno al vientre materno. Estas «escalas» o escaleras de escape serán también más adelante formas musicales (como en el título «Coro de vientos») que permiten en la construcción verbal el vislumbramiento de un orden superior al del lenguaje cotidiano y convencional para

crear un universo en que se venza a la muerte, que es el límite máximo de la vida-encierro de la existencia terrenal, a través de la configuración de numerosos espectros.

La segunda parte, «Coro de vientos», amplifica, pues, esta visión, pero ya fuera de la cárcel material trujillana, a través del cuestionamiento de la vida racional y el carácter absoluto de la vida terrenal, siempre en un contexto peruano, que resulta una cárcel de mayor «escala» (la bohemia, la orfandad y el desamor, sobre todo en Lima). De esta forma, el título de *Escalas* funcionaría en tres sentidos distintos pero complementarios: escalas musicales, escalas materiales (como escaleras de escape) y escalas como dimensiones o grados de experiencia, ya que en el libro se pasa del mundo de los vivos al de los muertos constantemente, yuxtaponiendo y mezclando escalas o dimensiones de la existencia para romper con la linealidad de un contexto supuestamente racional y unívoco.

Así se da en el primer cuento de la segunda parte, «Más allá de la vida y la muerte», con los espectros del hermano Ángel y de la madre del poeta, derivando el relato en la propia fantasmagorización del narrador Vallejo en su tránsito hacia Santiago y la selva, es decir, hacia la otredad peruana en la que el sujeto mestizo pierde toda certeza sobre su propia existencia. Del mismo modo, en «Liberación», la alienación y la muerte del personaje Palomino se traducen en la locura y «liberación» de la angustia del preso Solís al compás del Himno Nacional en el Panóptico de Lima, donde además se menciona la impresión de *Trilce*. En el cuento «El unigénito», hay una mención directa de la calle Belén, en el centro de la capital, donde se presencia la aparición de un niño de extremada hermosura que se insinúa como, nadie más ni nadie menos, un ser fantasmal, producto idealizado del inesperado encuentro amoroso-sexual de los protagonistas, Lórenz y Nereida, en obvia proyección y sublimación de la propia experiencia amorosa de Vallejo con Otilia Villanueva. En «Los caynas», desde el mismo título, se alude a un pueblo de la sierra central peruana en donde los habitantes resultan degradados a monos por un trastorno mental colectivo. En «Mirtho», se mencionan Trujillo y Lima repetidas

veces como espacios de los dos desdoblamientos, el de la mujer amada y el del narrador. Y en «Cera» se hace visible el contexto del Barrio Chino limeño con sus ginkés o fumaderos de opio y sus casas de juego, mientras el protagonista, Chale, involuciona hasta convertirse en una figura semejante a un zombi, y el narrador se disuelve en la duda de su propia seguridad ontológica.

6. CONCLUSIONES ESPECTRALES

Esta presencia del espacio peruano en los doce textos de *Escalas* lleva a la inferencia de que Vallejo está proponiendo una visión del Perú como sociedad semimuerta, en donde las relaciones personales se ven interferidas por la coexistencia con el mundo ultraterrenal y el retorno constante del pasado y con formas de conciencia que escapan de una concepción monolítica de la identidad personal y social.

Vienen inmediatamente a la memoria las imágenes de Trilce LV, en que proclama: «Vallejo dice hoy la Muerte está soldando cada lindero a cada hebra de cabello perdido, desde la cubeta de un frontal, donde hay algas, toronjiles que cantan divinos almácigos en guardia, y versos antisépticos sin dueño» (Vallejo, 1922, p. 85), y de Trilce LXXV, donde dice: «Estáis muertos. / Qué extraña manera de estarse muertos. Quienquiera diría no lo estáis. Pero, en verdad, estáis muertos, muertos» (p. 118). Estos poemas, curiosamente escritos en prosa, fácilmente hubieran podido ser incluidos en *Escalas*.

Si bien hay relaciones obvias con formas literarias que para esos años exploraban el mundo espectral, como la ya mencionada literatura romántica y gótica y las crónicas de Darío en *El mundo de los sueños*, la elección de Vallejo por sus imágenes fantasmales del Perú dice mucho de una perspectiva sumamente crítica de la sociedad nacional. Tratándose de una conformación humana profundamente heterogénea, es lógico pensar que la incompreensión, las injusticias y el dolor humano se manifestarán de manera semejante, es decir, de formas también heterogéneas, en este caso, para evitar la simple denuncia realista dentro de los códigos indigenistas o de la «novela de la tierra», que obedecían a una concepción decimonónica del arte narrativo.

Parte de lo que estudia la crítica espectral es precisamente lo subyacente a las apariciones insólitas, que suelen ser síntomas y no causas de dramas más profundos que la simple fantasía. El Perú de principios del siglo XX es una sociedad fracturada entre un amplio campesinado quechuahablante y una oligarquía terrateniente y criolla que impone su dominio a través de la violencia (Burga y Flores Galindo, 1980, p. 7). Como bien sabemos, Vallejo fue testigo directo de la explotación indígena durante los puestos administrativos que tuvo en la hacienda Roma y la mina Quiruvilca, entre 1911 y 1912. Fue durante esos años también que se dieron numerosas rebeliones campesinas, como la muy sonada de Teodomiro Gutiérrez Cuevas o Rumi Maki en Puno, en 1915, sangrientamente reprimida. Tampoco dejaron de llegar a Lima las noticias del genocidio de la población de la Amazonía por la explotación cauchera, constantemente denunciada por la Asociación Pro Indígena. Todos esos muertos quedaron anulados en la conciencia de los sectores dominantes de la capital, pero difícilmente lo serían en el marco de ideas de los mejores artistas.

El vanguardismo de Vallejo en *Escalas* es síntoma de esa y otras desazones vividas y de las ansias de renovación que los intelectuales de la Bohemia de Trujillo y demás autores jóvenes de la época sentían necesaria como respuesta a las poéticas anteriores y vigentes, en las que primaban el novomundismo chocanescos y el realismo indigenista, más de moda de un Enrique López Albújar o un Ventura García Calderón.

Es cierto que una parte de la obra narrativa posterior de Vallejo no alcanza la complejidad verbal de *Escalas* o *Contra el secreto profesional*, pero estas obras son testimonios de una imaginación creadora que parte de un impulso indudablemente cuestionador, rebelde y avizor de un mundo nuevo y en busca de un lenguaje fiel a la sensibilidad de su autor.

Son muchas más las referencias espectrales que podrían añadirse sobre *Escalas*, pero espero que con el análisis siquiera somero del tema de la fantasmagoría como alegoría nacional podamos apreciar la importancia de los espectros más allá de un simple tópico literario, y

leer en la obra una clave social y política de relevancia en el desarrollo del pensamiento y el lenguaje vallejanos.

REFERENCIAS

- Arroyo, D. (2011). *Análisis intertextual-retórico del aborto literal y la metáfora en la obra de César Vallejo* [Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Mayor de San Marcos]. <https://hdl.handle.net/20.500.12672/7087>
- Arroyo, D. (2014). *El nacimiento frustrado en la obra de César Vallejo*. Diosa Ambarina.
- Burga, M. y Flores Galindo, A. (1980). *Apogeo y crisis de la República aristocrática*. Rikchay Perú.
- Farje, J. y Olivares, C. (entrevistadores) (2014, 16 de marzo). *Una mirada psicoanalítica a la vida de César Vallejo* [entrevista a Max Silva Tuesta y Miguel Pachas Almeyda]. Locheros. <https://www.locheros.pe/culturason.php?id=70&l=c>
- Fernández, C. y Gianuzzi, V. (2021, 1 de junio). *¿Y si la carta más famosa de César Vallejo no fuese exactamente suya?* Vallejo & Company. <https://www.vallejoandcompany.com/y-si-la-carta-mas-famosa-de-cesar-vallejo-no-fuese-exactamente-suya/>
- García, M. L. (2008). Lo inadmisibles y retazos fantásticos en la narrativa vallejana. *ConNotas. Revista de Crítica y Teoría Literarias*, 4(11), 199-210. <https://www.redalyc.org/pdf/6726/672671032009.pdf>
- González Vigil, R. (1998). Prólogo. En C. Vallejo, *Novelas y cuentos* (pp. 7-33). Ediciones Copé.
- Lora, J. J. (1921, 20 de junio). El dadaísmo. Sus representantes en el Perú. *La Crónica*, 6-7.
- Marqués, C. (2013). La muerte en la filosofía del siglo XX. *Trama & Fondo: Revista de Cultura*, (35), 19-38. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4574771>

- Mazzotti, J. A. (2003). Los sueños en Darío: modernismo y presurrealismo. *Itinerarios. Revista de Literatura y Artes*, (4), 89-110.
- Mazzotti, J. A. (2021). *Fabla salvaje* o el «otro yo» de la peruanidad. *El Jardín de los Poetas. Revista de Teoría y Crítica de Poesía Latinoamericana*, 7(13), 189-207. <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/eljardindelospoetas/article/view/5777>
- Mazzotti, J. A. (2022). Fábula del bruto libre: poesía, sexualidad y procreación en *Trilce*. Una nueva hipótesis sobre el nombre. *Archivo Vallejo. Revista de Investigación del Rectorado de la Universidad Ricardo Palma*, 5(10), 123-158. <https://doi.org/10.31381/archivoVallejo.v5n10.5504>
- Mazzotti, J. A. (2023). Los mundos alternativos de *Escalas* o el Perú como alegoría fantasmal. En J. Chichuán y M. Martos (dirs.), *César Vallejo: Escalas y la prosa vallejana, 100 años* (pp. 54-80). Sinco Editores.
- Millares, S. (2023). La palabra como materia: entre *Trilce* y *Escalas melografiadas*. En J. A. Mazzotti (ed.), *Vallejo a un siglo de Trilce: nuevos estudios* (pp. 73-90). Asociación Internacional de Peruanistas; Revista de Crítica Literaria Latinoamericana; Fondo Editorial de la Universidad César Vallejo.
- Minardi, G. (2023). César Vallejo: un precursor de la minificación peruana. En J. A. Mazzotti (ed.), *Vallejo a un siglo de Trilce: nuevos estudios* (pp. 399-416). Asociación Internacional de Peruanistas; Revista de Crítica Literaria Latinoamericana; Fondo Editorial de la Universidad César Vallejo.
- Neale-Silva, E. (1987). *César Vallejo, cuentista*. Salvat.
- Puccinelli, J. (2020). «El escándalo acerca de Vallejo»: *Trilce y el diario El Norte de Trujillo*. Fuente de Cultura Peruana.
- Ribas-Casasayas, A. (2019). El espectro, en teoría. *México Interdisciplinario / Interdisciplinary Mexico*, 8(16), 7-20. https://www.imex-revista.com/wp-content/uploads/0_ARC_Editorial_iMex16.pdf

- Silva, M. (1992). Un enfoque psicoanalítico sobre César Vallejo. En R. Forgues (ed.), *Vallejo, vida y obra* (pp. 179-190). Amaru.
- Silva, M. (2001). *César Vallejo y Mario Vargas Llosa. Un enfoque psicoanalítico y otras perspectivas*. [Autor].
- Susti, A. (2013). «Entre las paredes de la celda»: una revaloración de *Escalas* de César Vallejo. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, (78), 341-362.
- Vallejo, C. (1922). *Trilce*. Talleres Tipográficos de la Penitenciaría de Lima.
- Vallejo, C. (1923). *Escalas*. Talleres Tipográficos de la Penitenciaría de Lima.
- Vallejo, C. (1961). *España, aparta de mí este cáliz*. Perú Nuevo.



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

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

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

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Rectorado de la Universidad Ricardo Palma

Vol. 6, n.º 12, julio-diciembre, 2023, 73-84

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.59885/archivoVallejo.2023.v6n12.03

Escalas: la conciencia del tiempo y del dolor

Escalas: the awareness of time and pain

Escalas: la conscience du temps et de la douleur

ANTONIO MERINO

Centro de Estudios Vallejanos

(Lima, Perú; Madrid, España)

antoniomerino58@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-6715-726X>



RESUMEN

En el presente artículo se hace un breve recorrido por la noción de la conciencia del tiempo y del dolor en *Escalas*, de César Vallejo. A través de la evocación del pasado (la infancia, el hogar familiar, el recuerdo de la madre), Vallejo contrapone y yuxtapone dos dimensiones de la realidad (tiempo y espacio), un «allá feliz» (realidad soñada y recreada de la infancia) y un «acá carcelario» (espacio de la cárcel), generando una nueva forma de «estar» en el mundo que, a su vez, revela la verdadera magnitud de la tragedia, como ocurre, por ejemplo, en «Alféizar» y «Más allá de la vida y la muerte». Es en esta dinámica que se puede observar una materialidad del espacio que rodea a los personajes de los cuentos de *Escalas*, así como una toma de conciencia del dolor y la enajenación del ser humano en un mundo injusto y corrompido.

Palabras clave: César Vallejo; *Escalas*; cárcel; infancia; conciencia; temporalidad; dolor; enajenación.

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

ABSTRACT

This article offers a brief overview of the notion of the consciousness of time and pain in César Vallejo's *Escalas*. Through the evocation of the past (childhood, the family home, the memory of the mother), Vallejo contrasts and juxtaposes two dimensions of reality (time and space), a «happy there» (the dreamed and recreated reality of childhood) and a «prison here» (the space of prison), generating a new way of «being» in the world which, in turn, reveals the true magnitude of tragedy, as occurs, for example, in «Alféizar» and «Más allá de la vida y la muerte» («Beyond life and death»). It is in this dynamic that one can observe a materiality of the space that surrounds the characters in *Escalas*' stories, as well as an awareness of the pain and alienation of the human being in an unjust and corrupt world.

Key words: César Vallejo; *Escalas*; prison; childhood; consciousness; temporality; pain; alienation.

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

RÉSUMÉ

Cet article propose un bref examen de la notion de conscience du temps et de la douleur dans les *Escalas* de César Vallejo. À travers l'évocation du passé (l'enfance, la maison familiale, la mémoire de la mère), Vallejo oppose et juxtapose deux dimensions de la réalité (le temps et l'espace), un «là-bas heureux» (la réalité rêvée et recréée de l'enfance) et un «ici prison» (l'espace de la prison), générant une nouvelle façon d'«être» dans le monde qui, à son tour, révèle la véritable ampleur de la tragédie, comme cela se produit, par exemple, dans «Alféizar» et «Más allá de la vida y la muerte» («Au-delà de la vie et de la mort»).

C'est dans cette dynamique que l'on peut observer une matérialité de l'espace qui entoure les personnages des histoires d'*Escalas*, ainsi qu'une conscience de la douleur et de l'aliénation de l'être humain dans un monde injuste et corrompu.

Mots-clés: César Vallejo; *Escalas*; prison; enfance; conscience; temporalité; douleur; aliénation.

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

Recibido: 31/07/2023

Revisado: 07/08/2023

Aceptado: 08/08/2023

Publicado en línea: 15/09/2023

Financiamiento: Autofinanciado.

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

Revisores del artículo:

Enrique Foffani (Universidad Nacional de La Plata, Buenos Aires, Argentina)

efoffani@fahce.unlp.edu.ar

<https://orcid.org/0000-0003-0051-3191>

Thomas Ward (Loyola University Maryland, Baltimore, Estados Unidos)

TWard@loyola.edu

<https://orcid.org/0000-0001-5595-4213>

Con *Escalas* (1923), César Vallejo prosigue la publicación de una serie de obras narrativas (cuentos y novelas breves) que inician con «Más allá de la vida y la muerte» (1922) y que tendrán su continuación en *Fabla salvaje* (1923), *Hacia el reino de los Sciris* (1944), *El tungsteno* (1931), «Paco Yunque» y una serie de cuentos (no más de siete), algunos de los cuales acabarían integrándose en *El tungsteno* y en *Hacia el reino de los Sciris*, como es el caso de «Una crónica incaica»¹.

1 Todas las obras mencionadas, y que pertenecen a su narrativa, las podemos encontrar en Vallejo (2019b), *Poesía y narrativa completas*, edición crítica a cargo de Antonio Merino. Todas las referencias de este artículo están tomadas de esta edición.

Al hilo de esta breve introducción, es de lamentar que tanto su obra narrativa (algunas de ellas pertenecen a su etapa peruana) como sus escritos teóricos, crónicas, artículos y libros de viajes, o su teatro (del que tengo el honor de haber publicado junto a su edición facsimilar y dactilográfica), no obtengan el mismo eco y la atención, sobre todo por parte de una determinada crítica literaria y académica, que su obra poética. Tanto es así que a veces tengo la impresión de que si Vallejo no hubiera escrito un libro como *Trilce*, su figura y su obra hubieran pasado a ser una nota a pie de página. Desde su fallecimiento, en 1938, buena parte de esa crítica, experta en diseñar anécdotas, no ha hecho sino aventar un juicio y un menosprecio hacia esas obras por su sesgo ideológico, abiertamente marxista. O como diría mi amigo Manuel Scorza, al que tanto echamos de menos: «Estos señores son como los personajes de una opereta, donde el halago fácil y el compadreo de títulos y cátedras se defienden en artículos de provincias y en sesudos ensayos que llevan bajo el brazo en los campus donde se asoman los puñales clavados en la espalda».

Grave error si se piensa que la prosa y la poesía de Vallejo ofrecen niveles de desarrollo formales, de metodología, muy parecidos, y que su estudio comparativo, contrastado con las fechas y los «estados de ánimo» del autor, nos permitirían afrontar una visión más cercana y global a su pensamiento y a sus textos.

Lo podemos ver, por ejemplo, en obras como *Escalas* (*Escalas melografiadas*, tal y como aparece en la carátula de su primera edición). Este título sintetiza la articulación del tiempo, su ritmo, expresando las distintas tonalidades de su vivencia a través de los doce relatos breves que suman («por un sistema de relojería», diría Vallejo) las dos series, «Cuneiformes» y «Coro de vientos». Al igual que las escalas musicales, «posee una graduación de tonos, y como reproducción melográfica, mecánica, intenta captar, sobre un papel, todos los matices de un instrumento» (Matalía, 1988, p. 338)². Es decir, escribir

2 En la misma línea se sitúa el trabajo de Trinidad Barrera (1988, p. 318), «*Escalas melografiadas* o la lucidez vallejana». No olvidemos que *Escalas* refleja las tensiones y rupturas que ya encontramos en *Trilce*.

como si se tratase de una melodía, concepto muy modernista que atraviesa toda la corriente positivista y psicoanalítica, desde Comte hasta Dühring, pasando por Breuer o Adler, y que Vallejo adelantará a su tiempo mostrando otros elementos fronterizos, como la ensoñación, el juego de dobles, la enajenación, la conciencia del dolor, que años más tarde tendrán un largo recorrido en toda la literatura de América Latina.

Para Vallejo, «la música como arte nació en el momento en que el hombre se dio cuenta, por primera vez, de la existencia del tiempo, de la marcha de las cosas, del movimiento universal» (2019a, pp. 290-291). Este argumento coincide plenamente con Hegel (2021), cuando afirmaba, en sus *Lecciones de estética* (1832), el valor real del sonido como expresión de todos los sentimientos, todos los matices de la alegría y de la fantasía, los impulsos del ánimo y todos los grados de angustia, tristeza, inquietudes, dolores y aspiraciones.

Todo el texto vallejiano nos sitúa en las distintas secuencias tonales del tiempo (vivencial y de evocación) que acompañan al desarrollo dramático de sus relatos. En ese sentido, *Escalas* está marcado por dos acontecimientos trascendentales en la vida de Vallejo: la muerte de su madre (8 de agosto de 1918)³ y los 112 días que pasó en una cárcel de Trujillo⁴. En prisión, escribe algunos de los relatos de «Coro de vientos» y la sección de «Cuneiformes». La relación de esta última con «las cuatro paredes de la celda» sugiere la misma línea temática y estructural que siguió con algunos de los poemas de *Trilce*: I, II, XVIII, XX, XLI, XLII, L, LXIV, LXX, LXXV.

3 María de los Santos Mendoza Gurrionero, madre de César Vallejo, murió el 8 de agosto de 1918, a los 68 años, a causa de una angina de pecho.

4 Vallejo es capturado y entregado a las autoridades el 6 de noviembre de 1921 por la causa establecida contra él el 1 de agosto del mismo año. Estos acontecimientos están perfectamente recogidos en el trabajo *Expediente Vallejo. Proceso penal seguido contra el poeta César Vallejo*, obra ingente (tres volúmenes) elaborada por Gladys Flores Heredia y Francisco Távara Córdova (2021).

El espacio de «Cuneiformes» aparece tabicado por cuatro muros: «Muro noroeste», «Muro antártico», «Muro este» y «Muro occidental», más «Alféizar» (el reducto) y «Muro dobleancho» (la presencia del compañero de celda). El espacio físico, trazado por medio de los títulos, alcanza su perfecta cuadratura con la fusión de «Muro noroeste» (el primero de la serie) y «Muro occidental» (el último), gracias a la presencia del tiempo marcado por la barba del compañero, respectivamente en los relatos mencionados: «hasta detenerse [la araña] al nivel de la barba del individuo» (Vallejo, 2019b, p. 503) y «Aquella barba al nivel de la tercera / moldura de plomo» (p. 509). Este mismo espacio aparece en Trilce XVIII:

Oh las cuatro paredes de la celda.
Ah las cuatro paredes albicantes
que sin remedio dan al mismo número. (p. 208)

Tanto *Los heraldos negros* («Canciones de hogar») como *Trilce* estarán presentes en *Escalas* desde una realidad muy limitada emocionalmente, pero revistiendo una mayor intensidad en las fórmulas metafóricas. La evocación del pasado, su infancia, el hogar familiar, el recuerdo de la madre, etc., aparecen dibujados tanto en «Alféizar» como en «Más allá de la vida y la muerte», relatos de las dos secciones del libro, «Cuneiformes» y «Coro de vientos», respectivamente.

En «Alféizar» asoman las sensaciones más primigenias, aquellas que le permiten reelaborar su recuerdo hasta materializarlas en su espacio antropomórfico: «Pobrecito mi hijo. Algún día acaso no tendrá a quien hurtarle azúcar, cuando él sea grande, y haya muerto su madre» (Vallejo, 2019b, p. 509), texto que evoca a versos de Trilce XXIII:

Tahona estuosa de aquellos mis bizcochos
pura yema infantil innumerable, madre. (p. 213)

Por otro lado, «Más allá de la vida y la muerte» está constituido por cinco secuencias en las que el sueño permite concatenar una superposición de tiempos. La infancia, la madre, los hermanos y el

hogar estarán presentes a pesar de su ausencia. El «allá» feliz y el «acá» carcelario adquieren, por contraposición y yuxtaposición, una nueva forma de «estar» en el mundo, en lo real. El universo interior se actualiza, se ensancha, y la infancia y el hogar adquieren la permanencia de un refugio al que regresar: «La comarca toda, el tiempo bueno, el color de cosechas de la tarde de limón, y también alguna masada que por aquí reconocía mi alma, todo comenzaba a agitarme en nostálgicos éxtasis filiales» (Vallejo, 2019b, p. 510).

Las conexiones con poemas de *Los heraldos negros* y *Trilce* parecen evidentes. Veamos, por ejemplo, Trilce LXI:

Esta noche desciende del caballo,
ante la puerta de la casa, donde
me despedí con el cantar del gallo.

Está cerrada y nadie responde. (Vallejo, 2019b, p. 254)

En Vallejo, la conciencia del espacio (lo mismo que ocurre con la conciencia del dolor) es decisiva a lo largo de toda su producción para delimitar la configuración de los textos; sin embargo, en *Escalas* ese espacio (la cárcel) se convierte en algo opresivo, cerrado, en contraposición al espacio hogar, el de los afectos, abierto y múltiple. Su afirmación (el «estar ahí» del sujeto) le obligará a configurar un nuevo espacio, más gratificante, cuyos límites (a pesar del dramatismo y los efectos que provoca en el choque de realidades) vendrán dados por el recuerdo y la memoria. Pero no pensemos que el espacio carcelario es un espacio muerto, sino que está habitado por los objetos que le acompañan a diario, como es el camastro, la pastilla de jabón, la cuchara, el plato, elementos que se volverán a repetir bajo los enunciados de la guerra de España, o la presencia de la araña, en «Muro noroeste», y, sobre todo, la presencia real del compañero de celda, en «Muro occidental».

Esa materialidad de la cárcel la va a trasladar, mediante un juego de tiempos, a otras imágenes de su infancia y el recuerdo de la madre. Aquí, los elementos extrasensoriales y metafísicos, como el

relámpago, el juego de los dobles, el espejo, son experimentados como un hecho directo, pero solo es conocido por su relación con el mundo objetivo, lo físico, lo real. Se tiene, entonces, una sola realidad y un solo espacio, pero en planos y dimensiones distintas; es decir, el espacio físico, objetivo de la cárcel, y la realidad soñada, inventada y recreada de su infancia. Y ambos se desdobl原因 y se superponen en un juego constante de realidades para mostrar las verdaderas dimensiones de la tragedia.

A esa toma de la conciencia del espacio se va a sumar la significación de la responsabilidad del individuo y, dentro de ella, la conciencia del dolor. Ello lo veremos en los relatos «Los caynas», «Cera» y «Liberación», donde se apunta un mismo tratamiento de la justicia y la responsabilidad bajo el peso de una sociedad embrutecida que provoca la enajenación de los individuos.

Entre la ley y el hecho concreto, concertado en la acusación y en el encierro, se abre un misterio en el que las relaciones se mistifican. La ausencia de transparencia permite que esas relaciones se vuelvan irreales y absurdas. Al igual que en la novela *El proceso*, de Kafka, Vallejo nos presenta esa irracionalidad dentro del absurdo, del misterio de la condena ejecutada por los jueces ante un delito que se ignora.

Karl Marx, en sus *Manuscritos económico-filosóficos* (1844), señaló el carácter místico, absurdo, de las relaciones humanas al adoptar la forma de relaciones entre las cosas: «lo absurdo es el fenómeno, la apariencia de una esencia más profunda que no hace sino enmascarar una racionalidad oculta, vuelta contra el hombre y dada a los niveles de determinadas relaciones humanas concretas, económico-sociales» (citado en Sánchez, 1976, p. 143). Esa misma esencia la señala Vallejo en el texto de «Muro dobleancho»: «Alguna mañana tuvo pena el tabernario, pensó en ser formal y honrado, salió a buscar trabajo, luego tropezó con el amigo y de nuevo la bilis fue cortada. Al final, la necesidad le hizo robar» (2019b, p. 508).

Esa «enajenación» del hombre habría que buscarla en el trabajo, cuando lejos de afirmarle lo cosifica y deshumaniza⁵. La realidad deformada asumiría así las esencias de la desconfianza, la soledad, el desamparo (orfandad), el repliegue de los sentimientos (con la evocación de otras realidades más gratificantes). Ese temor a lo «extraño», a lo que no se entiende, empuja al individuo hacia la huida de un mundo ajeno que lo amenaza, justificando la existencia de un «más allá» que, aunque no exista, le permite ubicar su existencia de una forma más placentera. Esta falta de conciencia, de comprensión hacia el mundo real, Vallejo lo explica de una forma magistral en «Muro noroeste»:

El hombre que ignora a qué temperatura, con qué suficiencia acaba un algo y empieza otro algo; que ignora desde qué matiz el blanco ya es blanco y hasta dónde; que no sabe ni sabrá jamás qué hora empezamos a vivir, qué hora empezamos a morir, cuándo lloramos, cuándo reímos [...], no alcanzará, no puede alcanzar a saber hasta qué grado de verdad un hecho calificado de criminal es criminal. (Vallejo, 2019b, p. 504)

El ser real del hombre queda reducido a la abstracción, a su impersonalidad. Como si estuviera condenado a verse siempre en un espejo cóncavo, el individuo solo se reconocerá a sí mismo cuando vea su imagen deformada, como ocurre, por ejemplo, en «Los caynas», donde el narrador nos cuenta, en primera persona, la historia de un pariente suyo y de su familia, cuyos integrantes son «víctimas de una obsesión común, de una misma idea zoológica, grotesca, lastimosa, de un ridículo fenomenal: se creían monos, y como tales vivían» (Vallejo, 2019b, p. 528). El regreso del narrador hacia su «origen» se manifiesta en dos niveles: el viaje que realiza a su pueblo natal, donde encuentra

5 Utilizamos el término «enajenación» (actuando en la realidad del yo, como ajeno, fuera de sí) como origen común del que surgen otros sentidos figurados y hasta opuestos: alienación, absorto, alelado, impedido, embelesado, ido, arrebatado, enloquecido, extasiado (Moliner, 1983).

a su familia y a su padre «en el umbral de la puerta, seguido de algunos seres siniestros que chillaban grotescamente» (p. 532); y el viaje hacia el «origen» de la especie, del hombre. Al presentar la inversión de la realidad, Vallejo intenta enfatizar sobre esa visión caótica, fragmentada, de su universo. En este relato, el proceso de enajenación no es solo individual, sino que abarca a todos los miembros de la comunidad, alcanzando su punto más alto «cuando se pierde toda conciencia de este desdoblamiento; es decir, cuando el proceso de cosificación es tan profundo que se borra por completo la verdadera individualidad [la “personalidad”]» (Sánchez, 1965, p. 66)⁶. El ser, metido dentro de sí («enmascarado») ya no temerá a la sociedad de los hombres, porque no la verá en su crueldad ni en su miseria, incluso llegará a adoptar una actitud «paternalista» y un tono burlesco: «¡Pobre! Se cree hombre. Está loco...» (Vallejo, 2019b, p. 532).

En «Cera», el personaje central de la narración, Chale, apuesta su vida en una parada de dados frente a un «misterioso» contrincante. Vallejo, que durante su estancia en Lima conoció muy de cerca los ambientes del barrio chino, traslada a la narración los aspectos más tétricos y sombríos de las condiciones en las que se desenvuelven los seres de esa realidad fantasmagórica. La «enajenación» de Chale viene de su condición social, de su *status* en una sociedad donde la única salida que se le permite es el juego fatal vida-muerte, en manos de unos dados que simbolizan la tragedia de su realidad, una realidad que niega al individuo como ser humano y como miembro de esa sociedad. Estamos en el ámbito de la necesidad alienante, donde los sentimientos se enajenan en «cosas» que se compran o se venden. Por ello, la primera víctima será la clase social o el individuo cuyos sentimientos (dependiendo de su nivel de «enajenación») estén más cosificados. La vida de Chale no está, pues, sujeta a los designios del destino, del azar, sino a las condiciones sociales, políticas y económicas que alimentan esa «enajenación».

6 La cita corresponde a un artículo de Adolfo Sánchez Vásquez sobre José K, protagonista de *El proceso*, novela de Kafka, que bien se adapta a nuestro análisis.

El mundo al que tienen que hacer frente los personajes de *Escalas* es un mundo injusto y corrompido (una sociedad de leyes, no de hombres), donde los inocentes son detenidos sin alguna razón, como ocurre en el relato «Liberación»: «[los inocentes] son quizás tan o más morales que los propios jueces que los condenaron», «como lo son todos los delincuentes del mundo» (Vallejo, 2019b, p. 515).

Aunque en Vallejo el cuestionamiento de la justicia (como actividad humana) queda fuera de todo determinismo, siempre hay que verlo desde un plano tempo-espacial concretado históricamente por las relaciones humanas que en él se desarrollan. Toda esta deshumanización, el dolor y el sufrimiento (un «sufrimiento armado», diría en plena contienda española), será un referente fundamental para concretar su visión del hombre y del mundo en futuras obras, ya que, para Vallejo, *Escalas* es el «instrumento y el conocimiento: el rigor dialéctico del mundo objetivo y subjetivo. Su grandeza y su miseria o impotencia» (2019a, p. 99).

REFERENCIAS

- Barrera, T. (1988). *Escalas melografiadas* o la lucidez vallejana. *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a César Vallejo*, 1(454-455), 317-328. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/escalas-melografiadas-o-la-lucidez-vallejiana/>
- Flores, G. y Távara, F. (dirs.) (2021). *Expediente Vallejo. Proceso penal seguido contra el poeta César Vallejo*. Fondo Editorial del Poder Judicial del Perú.
- Hegel, G. W. F. (2021). *Lecciones de estética*. Editorial Fontamara.
- Mattalía, S. (1988). *Escalas melografiadas: Vallejo y el vanguardismo narrativo*. *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a César Vallejo*, 1(454-455), 329-343. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/escalas-melografiadas-vallejo-y-el-vanguardismo-narrativo/>
- Moliner, M. (1983). *Diccionario del uso del español*. Gredos.

- Vallejo, C. (1973). Carnet 1936/1937 (¿1938?). En *Contra el secreto profesional* (pp. 95-101). Mosca Azul Editores.
- Vallejo, C. (2019a). *Contra el secreto profesional*. En *Ensayos completos III. La megalomanía de un continente. 1928-1929* (pp. 283-314). Edición de Antonio Merino. Libros Corrientes.
- Vallejo, C. (2019b). *Poesía y narrativa completas*. Edición crítica y facsimilar a cargo de Antonio Merino. Ediciones Akal.
- Sánchez, A. (1965). Un héroe kafkiano: José K. *Realidad. Revista de Cultura y Política*, 2(6), 55-71.
- Sánchez, A. (1976). *Las ideas estéticas de Marx*. Biblioteca Era.



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, 85-98

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.59885/archivoVallejo.2023.v6n12.04

Vallejo y el desmantelamiento fantasmal de la nación: el Himno Nacional en «Liberación» de *Escalas*¹

Vallejo and the ghostly dismantling of the Nation: the National Anthem in *Escalas*' «Liberación»

Vallejo et le démantèlement fantomatique de la nation: l'Hymne National dans la «Liberación» d'*Escalas*

PAOLO DE LIMA

Universidad de Lima

(Lima, Perú)

jgomezfe@ulima.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0002-6180-6636>



RESUMEN

En el presente artículo se analiza el cuento «Liberación» de César Vallejo, incluido en el libro *Escalas* (1923), a partir de una interpretación de

1 Agradezco a Paul Forsyth Tessey el intercambio de ideas en torno al elemento fantasmático de este cuento.

su anécdota central (la historia de un preso que paga carcelería a raíz de una estafa por parte de un miembro de la alta sociedad) y de la inclusión de la ejecución del Himno Nacional del Perú en el espacio del Panóptico como marco simbólico de dicha anécdota, como un cuestionamiento al sentido de nación como sistema de igualdad social. A su vez, se hace hincapié en el hecho de que el empleo de elementos fantásticos (la aparición fantasmal de dicho preso en la línea final del cuento) es un recurso utilizado por Vallejo para reflexionar sobre la condición ambigua de los símbolos patrios, lo que resulta ser un recurso eficaz para evidenciar lo ilusorio de estos. El acecho del fantasma de la injusticia y la opresión sería una suerte de presencia «real» que pulula detrás de la ficción de la realidad (la representación del «individuo peruano» y del Perú contenida en el himno).

Palabras clave: César Vallejo; narrativa breve; Himno Nacional peruano; nación; fantasmas.

Términos de indización: análisis literario; nacionalismo cultural; cuento (Fuente: Tesaurus de la Unesco).

ABSTRACT

This article analyses the short story «Liberación» by César Vallejo, included in the book *Escalas* (1923), based on an interpretation of its central anecdote (the story of a prisoner who pays the price of imprisonment as a result of a swindle by a member of high society) and the inclusion of the playing of the Peruvian National Anthem in the space of the Panopticon as a symbolic framework for this anecdote, as a questioning of the sense of nation as a system of social equality. At the same time, emphasis is placed on the fact that the use of fantastic elements (the ghostly appearance of the prisoner in the final line of the story) is a resource used by Vallejo to reflect on the ambiguous condition of patriotic symbols, which turns out to be an effective means of highlighting their illusory nature. The lurking ghost of injustice and oppression would be a sort of «real» presence that swarms behind the fiction of reality (the representation of the «Peruvian individual» and of Peru contained in the hymn).

Key words: César Vallejo; short narrative; Peruvian National Anthem; nation; ghosts.

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

RÉSUMÉ

Cet article analyse la nouvelle «Liberación» de César Vallejo, incluse dans le livre *Escalas* (1923), à partir d'une interprétation de son anecdote centrale (l'histoire d'un prisonnier qui paie le prix de l'emprisonnement suite à une escroquerie d'un membre de la haute société) et de l'inclusion de l'interprétation de l'hymne national péruvien dans l'espace du Panoptique comme cadre symbolique de cette anecdote, comme remise en question du sens de la nation en tant que système d'égalité sociale. En même temps, l'accent est mis sur le fait que l'utilisation d'éléments fantastiques (l'apparition fantomatique du prisonnier dans la dernière ligne de l'histoire) est une ressource utilisée par Vallejo pour réfléchir à la condition ambiguë des symboles patriotiques, ce qui s'avère être un moyen efficace de mettre en évidence leur nature illusoire. Le fantôme tapi de l'injustice et de l'oppression serait une sorte de présence «réelle» qui grouille derrière la fiction de la réalité (la représentation de «l'individu péruvien» et du Pérou contenue dans l'hymne).

Mots-clés: César Vallejo; récit court; Hymne National péruvien; nation; fantômes.

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

Recibido: 31/07/2023

Revisado: 07/08/2023

Aceptado: 08/08/2023

Publicado en línea: 15/09/2023

Financiamiento: Autofinanciado.

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

Revisores del artículo:

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

Thomas Ward (Loyola University Maryland, Baltimore, Estados Unidos)
TWard@loyola.edu
<https://orcid.org/0000-0001-5595-4213>

Después de publicar sus dos primeros poemarios en Lima, *Los heraldos negros* en 1918 y *Trilce* en 1922, César Vallejo lanzó en 1923 un tercer volumen, esta vez en prosa: *Escalas*². Dividido en dos secciones («Cuneiformes» y «Coro de vientos»), con un total de doce textos, seis por sección, en palabras de Carlos Eduardo Zavaleta, se trata de un libro «simétricamente formado por seis estampas poéticas en prosa [...] y por seis cuentos [...], en un temprano ejemplo de que el autor sabía muy bien cuáles eran la estructura y los límites de cada género» (1997, p. 54). En esta misma línea, Joseph Mulligan observa que en *Escalas* «la propia forma narrativa sufre una revisión radical. El cuento

2 *Escalas* aparecería un mes de marzo. Tres meses después, en junio, Vallejo partiría a Europa para ya no más volver. Desde el género novelístico, la vida y muerte de Vallejo en Europa ha sido ficcionalizada por Roberto Bolaño (1999), Eduardo González Viaña (2007) y Jorge Nájjar (2019), para dar cuenta, entre otros aspectos, de su imposibilidad de retorno al Perú debido a procesos judiciales no concluidos. Como en la carátula original de esta tercera obra de Vallejo se leía *Escalas melografiadas*, se ha querido interpretar esta última palabra (colocada en el sentido de «compuestas con intención musical») como parte de su título, y cabe considerar el doble sentido del término: por un lado, se refiere a la progresión de notas dentro de una secuencia tonal específica (que, en este caso, tendría seis y no siete notas); mientras que, por otro, alude a la «escalera de mano [que sirve] para escalar [por] los muros de la prisión» (González Vigil, 2012, p. 9). En particular, la segunda sección del libro, «Coro de vientos», en la que se encuentra el relato «Liberación», en consonancia con la tradición literaria, ofrece a este una dimensión coral, lo cual, a su vez, se encuentra en sintonía con el contenido específico del relato: la ambigüedad del coro del Himno Nacional en el contexto del Panóptico de Lima, como veremos más adelante.

ya no se concibe como género literario, con el rígido marco generalmente asociado con él» (2017, p. xix; traducción nuestra). En cuanto a su escritura, *Escalas* está redactado con un tono entre vanguardista y reflexivo, atravesado de agudas descripciones y observaciones con relación a situaciones entre dramáticas, fantásticas, oníricas, sobrenaturales y extraordinarias que apuntan a una visión moral respecto al hondo sentido del ser humano frente a su destino.

Concretamente, en el cuento «Liberación», el cual abordaremos en este texto y que forma parte de la segunda sección de *Escalas*, se cuestionan los límites entre la inocencia y la culpabilidad, como señala Trinidad Becerra (citada en González Vigil, 1992, p. 9). Roberto Paoli sostiene que en este cuento se observa con claridad «el pensamiento de Vallejo acerca de la responsabilidad humana y de la justicia» (1969, p. 9), a la vez que reafirma «la preocupación siempre viva del poeta hacia los problemas éticos» (p. 9). Paoli sintetiza la anécdota de «Liberación» como

la historia de un detenido que vive continuamente bajo la amenaza del envenenamiento por parte de la familia de su víctima, a través de la narración de otro prisionero amigo [Solís] que se había hondamente compenetrado con su desgraciado caso; [y en el que] se expresa una vez más un cierto sentimiento de piedad y hermandad que llega a hacerse obsesivo hasta alcanzar límites de sadismo. Palomino, el protagonista, es una víctima más del destino: después de más de diez años de terror, muere de manera misteriosa, en la víspera de su excarcelación y casi como consecuencia de un sueño premonitorio de su protector-torturador. (p. 9)

Francisco Távara Córdova puntualiza, a su vez, que el cuento «cierra con un hecho increíble: es Palomino que regresa a prisión según los ojos de Solís» (2014, p. 338).

«Liberación» puede resumirse como la historia de un autor de libros que se encuentra corrigiendo las pruebas de galera de una obra

suya en una imprenta. Este autor es el narrador en primera persona del cuento y vendría a ocupar el rol de narrador-testigo, a quien le es presentada la historia de Palomino. La condición de escritor del narrador guarda relación con el espacio donde transcurre el cuento: los Talleres Tipográficos del Panóptico, edificio penitenciario ubicado en el Centro de Lima (actualmente Centro Cívico y Hotel Sheraton, frente al Palacio de Justicia), que funcionó por cien años, entre 1862 y 1961, y donde Vallejo efectivamente publicó su segundo poemario, *Trilce*, en 1922, y el propio *Escalas* al año siguiente³. En ese sentido, el cuento puede ser visto como el trabajo de ficcionalización de una anécdota de carácter personal del propio Vallejo.

El hecho es que es de este modo a través del cual el narrador de «Liberación» entra en comunicación y contacto con los otros personajes del cuento, que son los que le dan sentido a la trama de la historia. Ellos son una serie de reclusos (tres en total) que se encargan con sus propias manos de imprimir los libros de los Talleres Tipográficos. Esa función es la que los acerca al narrador, quien ha padecido a su vez de carcelería: otro dato biográfico del propio Vallejo insertado en la trama del cuento. Como sostienen al respecto Carlos Aguirre y Bill Fisher:

Vallejo estuvo casi cuatro meses entre 1920 y 1921 injustamente encarcelado en Trujillo. [...] Después de esa experiencia, sin duda empezó a ver con otros ojos el mundo de la prisión y lo que ella representaba. Encargar la impresión de su libro a un taller que funcionaba en la prisión más importante del país puede ser interpretado como un acto de reivindicación: ahora podía ejercer su libertad (como ciudadano y como poeta) entrando y saliendo de la penitenciaría a voluntad para supervisar la publicación de

3 Otros libros que se imprimieron en los Talleres Tipográficos de la Penitenciaría son la novela *La evocadora* (1913), de Enrique Bustamante y Ballivián; el poemario *La canción de las figuras* (1916), de José María Eguren; el ensayo *Belmonte, el trágico: ensayo de una estética futura, a través de un arte nuevo* (1918) y el cuentario *El caballero Carmelo* (1918), ambos de Abraham Valdelomar.

su libro. [...] Por último, se puede entender como un impulso de Vallejo, el poeta humano, de querer interactuar con los detenidos, ser testigo de su sufrimiento y, a lo mejor, usar esa experiencia para seguir procesando su propia experiencia de encarcelamiento. Ese impulso queda en evidencia si consideramos *Escalas*, y que en buena parte es una meditación sobre la (in)justicia humana. *Escalas* incluyó un cuento ambientado en los Talleres Tipográficos del Panóptico, adonde ha ido el narrador para corregir las pruebas de su libro y donde un recluso se pone a manipular lingotes producidos por el linotipo para encubrir un supuesto intento de envenenamiento. Resulta imposible resistir la tentación de identificar al narrador con Vallejo mismo y pensar que, igual que aquel, el poeta se identificó y solidarizó con los operarios del taller. (2022, s. p.)

El primer operario con el que interactúa el narrador es Solís, el jefe de la imprenta, «joven, inteligente, muy cortés», un penitenciado «bueno, como lo son todos los delincuentes del mundo», que hace «grandes inteligencias» con el narrador, a quien expone «su caso», «su dolor» (Vallejo, 2023 [1923], p. 51). Solís calcula que de un total de quinientos presos en el Panóptico, la tercera parte apenas merecerían ser «penados de esta manera»; los demás no, ya que son «quizás tan o más morales que los propios jueces que los condenaron» (p. 51). El segundo recluso, Lozano, obrero, condenado a nueve años de penitenciaría por el cargo de ser coautor de homicidio, es «alto, fornido», y se acerca a tenderle la mano al narrador «con viva efusión»: estuvo en la cárcel de Trujillo junto con él, cuando fue «procesado por incendio, asalto, homicidio frustrado, robo y asonada» (p. 52). El tercer recluso es un preso sin nombre, el peón del narrador, quien compagina su obra. El narrador distingue su «cara regordeta» sonriendo bonachonamente «a toda hora», lo que lo lleva a pensar que «ha perdido el sentimiento verdadero de su infortunio o que se ha vuelto idiota» (p. 53).

El narrador se encuentra, pues, frente a estos tres encarcelados que hacen las veces de impresores en los Talleres Tipográficos del Panóptico, si bien el cuento gira en torno a la historia de un personaje

ausente, Jesús Palomino, centro de la anécdota del relato. Es Solís quien cuenta al narrador la historia de cárcel de Palomino, natural del departamento de La Libertad, visto como víctima y persona bondadosa, quien fuera «estafado en forma cínica e insultante por un avezado», un integrante «de la alta sociedad» cuyo origen de clase es razón por la cual «nunca lo castigaron los tribunales» (Vallejo, 2023, p. 53). Los sucesos del cuento son presentados al día siguiente de ocurridos, concretamente en una tarde gris, de lluvia, entre maquinarias y linotipos que «cuelgan penosos traquidos metálicos en el aire oscuro y arrecido» (p. 53)⁴.

Esta historia narrada en el cuento, y el espacio en sí donde se desarrolla, tiene un elemento particular que no ha sido resaltado por los estudiosos. Se trata de la introducción de otros personajes del cuento, incluidos como telón de fondo, ubicados —podría suponerse— en el patio de la prisión: una banda de músicos que ensaya la interpretación del Himno Nacional del Perú. Son dos las referencias a los músicos. Leámoslas:

Suenan como entre apretados algodones impregnados de limalla de hielo, notas dispersas de un solfeo distante. Es la banda de músicos de la Penitenciaría que ensayan el himno del Perú. Suenan esas notas, y desusada sugestión ejercen ahora en mi espíritu, hasta el punto de casi sentir la letra misma de la canción, engarzada sílaba por sílaba, o como clavada con gigantescos clavos en cada uno de los sonidos errantes.

Las notas se cruzan, se iteran, patalean, chirrían, vuelven a iterarse, destrozan tímidos biseles. (Vallejo, 2023, p. 59)

4 Távora Córdova ha enumerado las referencias que aparecen en «Liberación» sobre la prisión: celda, ventanilla enrejada, calabozo, tarima, moldura de plomo, panóptico y alcaide (2014, p. 335). Véase Barreto (2020) para una lectura del cuento desde la descripción de «tópicos comunes para la construcción narrativa de la experiencia carcelaria, tales como la injusticia, la memoria y el miedo» en tanto metáforas de «la reclusión como un espacio insufrible y desesperanzador» (pp. 57-58).

Se oye de nuevo a la banda de músicos de la Penitenciaría tocar el himno del Perú. Ahora ya no solfean. El coro de la canción es tocado por toda la banda y en su integral sinfonía. Suenan las notas de ese himno, y el preso que permanece en silencio, sumido en sus hondas cavilaciones, agita de pronto los párpados en vivo aleteo, y exclama con gesto alucinado:

—Es el himno el que tocan! ¿Lo oye usted? Es el himno. Qué claro! Parece hacerse lenguas:

Soo-mos-líii-bres...

Y al tararear estas notas, sonrío y río por fin con absurda alegría. (pp. 68-69)

Se diría que la inclusión del Himno Nacional del Perú, siendo ejecutado en el contexto de la prisión más severa del país, tiene el propósito de establecer irónicamente el carácter ilusorio (ambiguo y ambivalente) de su mensaje («Somos libres / seámoslo siempre»), si se considera que la banda que ejecuta la composición está conformada por individuos que no son, pues, de ningún modo, libres (y que serían parte de las dos terceras partes que no «merecen» tal castigo). Este contraste por contradicción entre el mensaje y los mensajeros ocurre en dos momentos: al inicio del relato de Solís, momento en el cual el narrador escucha apenas el ensayo de la composición y las notas se le presentan como una suerte de anticipo «trágico» de lo que será relatado por los personajes, pues, al igual que los condenados injustamente por el sistema de justicia (que sería el caso de Palomino), las notas ensayadas «se cruzan, se iteran, patalean, chirrían, vuelven a iterarse, destrozan tímidos biseles» (Vallejo, 2023, p. 59), como si imitaran las reacciones de quienes serían las «verdaderas víctimas», a modo de analogía, todo lo cual genera en el narrador (que «siente» la «letra misma de la canción») una inmediata sensación de ansiedad («desusada sugestión»).

El segundo momento tiene lugar hacia el final del relato, instante en el cual el narrador advierte el coro de la canción (que resalta el mensaje del «Somos libres / seámoslo siempre»), tras el recuento del

caso de Palomino (injustamente encarcelado, debido a las diferencias de clase, según se afirma en el cuento), mientras el preso «que permanece en silencio», metáfora del que no tiene una voz (es decir, una participación política igualitaria en el contexto de la sociedad), signo de su propia mudez, que rompe, al verse conmovido por la irónica contradicción que rápidamente advierte y cuya reacción es ahora, no de aceptación *per se*, sino de divertida resignación, pues acompaña él mismo la música («tararea estas notas») y luego «sonríe y ríe por fin con absurda alegría» (Vallejo, 2023, p. 69).

Considerando todo ello, es claro que César Vallejo introduce el Himno Nacional del Perú en el contexto de la penitenciaría como una forma de resaltar la incongruencia (o acaso el desfase) entre el mensaje y la realidad, siendo que la canción no representa, en último término, a todos los miembros de la sociedad. Puesto que un «himno nacional» es uno de los símbolos fundamentales (a nivel de manifestación cultural y política) de la identidad de una nación, la inclusión de este en el contexto del Panóptico sirve como mecanismo para criticar (y hasta dismantelar) la idea misma de nación como sistema de igualdad social, a partir de la cual «todos son libres», lo cual se asume en la medida en que el coro de la canción es enunciado desde el plural de la primera persona.

Por otro lado, la condición ambigua del coro se pronuncia al considerar el título de la sección a la que pertenece el cuento («Coro de vientos»), que pone en evidencia el patetismo de la escena, pues, obligados a entonar las letras del himno, se trata, en efecto, de un coro de lamentos. A su vez, este hecho resalta la condición trágica de los reclusos, situación que «parece» devenir en melodramática, en tanto que serían redimidos por medio de la risa del preso silencioso, quien «sonríe y ríe por fin con absurda alegría». Sin embargo, lo trágico (en oposición a lo meramente melodramático) repunta al final, cuando este mismo preso, no sabemos ya si por locura o por aparición fantasmagórica, saluda «con júbilo» a Palomino, como indica el narrador, cuya ansiedad crece al punto de estremecerlo «hasta los huesos».

La aparición espectral de Palomino —muerto de quien se había hablado a lo largo del relato, resaltándose, precisamente, la injusticia de su caso en manos de abusivos con poder y arraigo dentro del sistema—, como llamado a su propia «libertad» dentro de la prisión, constituye un elemento fantástico que, si bien no llega a romper totalmente el «realismo» del relato, ciertamente lo «rarifica»: el cuento acaba con una nota de alarma e incertidumbre, como de un solo golpe. Este elemento fantástico es importante por tres razones: en primer lugar, si bien no se trata del primer cuento de este tipo en la narrativa peruana —cabe considerar la obra de Clemente Palma, como el volumen *Cuentos malévolos* (1904), en sintonía con los cuentos de *Las fuerzas extrañas* (1906), del argentino Leopoldo Lugones—, resalta la adscripción de Vallejo a la estética modernista; en segundo lugar, pone en evidencia la experimentación de Vallejo a nivel narrativo (paralela a la experimentación formal y filosófica de *Trilce*, y que, al igual que *Escalas*, tiene su origen en la experiencia carcelaria de Vallejo), sobre todo si consideramos el carácter variado, impresionista (en «Cuneiformes», particularmente) y abierto de los relatos que conforman el volumen; finalmente, y más importante, el empleo de elementos fantásticos para reflexionar sobre la condición ambigua de los símbolos de la nación prueba ser un recurso eficaz para poner en evidencia lo ilusorio de estos.

En ese sentido, el fantasma de Palomino aparece en un vacío, hacia el final del relato, anunciado inadvertidamente por Solís, quien señala, «lleno de amor y amargura a un tiempo», no solo la naturaleza bondadosa y virtuosa de Palomino («ha sido siempre un hombre bueno[,] el más leal, el más bondadoso»), sino que confirma (por medio del acto de registrar «de hecho los bolsillos y los actos de los demás») la injusticia a la que este estuvo sujeto, haciéndola objetiva y factual, antes de asegurar que Palomino «no ha vuelto más por aquí». Su ausencia es tan poderosa que se deja sentir en aquellos que lo conocieron de cerca y conocieron también su caso y devenir, como Solís, quien afirma, con la misma cariñosa amargura, que «ni se acuerda de mí. Es un ingrato» (Vallejo, 2023, p. 59), justo antes del inicio de la ejecución del himno, casi a modo de conjuro.

Este pequeño discurso de Solís, dirigido al narrador del relato, constituye, con la ejecución musical que le sigue, una suerte de invocación a través de la cual se convoca a Palomino, cuya aparición se hace efectiva (es decir, «real») en los ojos de Solís, luego de oír el himno (el cual «parece hacerse lenguas»), tararearlo y luego reír, cuando pone la mirada sobre la reja, y tiene, propiamente hablando, una visión («los encandilados ojos, en los que está brillando un brillo de lágrimas ardidas») de Palomino, y acaba por dejar su asiento, tender los brazos y saludar «con júbilo» a la presencia de este (Palomino). Es en este punto en que se abre una dimensión dentro de la realidad, pues, si bien parece que Solís ha caído en la locura, ello se desmiente con la afirmación del narrador de que «alguien» se aproxima a ellos, atravesando la reja que estaba mirando y donde se encuentra, «supuestamente», Palomino, quien habría vuelto del mundo de los muertos. La imprecisión de ese «alguien», indicada por el narrador, que admite una presencia al menos concreta, deja abierta la posibilidad de que se trate, en efecto, de Palomino.

De este modo, escurrido a la realidad del mundo por el conjuro en boca de Solís, en el contexto del Panóptico de Lima y en medio de la ejecución de un himno cuyo coro ofrece una representación falsa de la realidad (pues declara, como ya señalamos, que «Somos libres / seámoslo siempre»), si consideramos el derrotero de la víctima, se resalta una ambigüedad que convertiría al Panóptico en una suerte de espacio liminal, dentro del cual Palomino «parece» encarnar: la ausencia deja paso a la presencia. Este elemento de inversión fantasmagórica, en sintonía con el modernismo y el simbolismo decimonónicos, sin embargo, es empleado por Vallejo para dejar la ambigüedad: principalmente, para concluir que no solo existe una contradicción entre la realidad y la ficción de la realidad (al presentar un caso de abuso de poder junto al ensayo del himno), sino que, producto de esta contradicción, la negación de la libertad, es decir, la condición de esclavitud, es un fantasma que pesa sobre los hombros de la nación (de aquella colectividad que se suscribe a los símbolos y discursos patrios), y, a cambio, la acecha.

Este acecho del fantasma de la injusticia y la opresión sería una suerte de presencia «real» que pulula detrás de la ficción de la realidad (la representación del «individuo peruano» y del Perú, contenida en el himno). Cabe recalcar además que este fantasma «se hace» presencia una vez que es «invocado» por el amor y la amargura (en boca de Solís), dos poderosos sentimientos humanos capaces, «aparentemente», de vulnerar la muerte. Así, el título del relato cobra verdadero sentido, pues es por medio de la invocación, del relato mismo de los hechos, de la confirmación de la inocencia de Palomino, de la bondad de su carácter, que el espíritu de este se «libera» de su condición oprimida. No solo se trata de resaltar el hecho de que existe un «peso histórico» de la opresión por parte del Estado peruano, sino de que, para la «liberación» de aquel peso lleno de amargura que permanece trancado en la conciencia colectiva nacional (y que explicaría el resentimiento y odio social), es necesario el amor: para purgar este lastre social que nos aqueja fantasmagóricamente, debemos primero ser capaces de reconocer (y combatir) la injusticia, nada fantasmal, sino, en cambio, demasiado real, que nos aqueja.

REFERENCIAS

- Aguirre, C. y Fisher, B. (2022, 5 de agosto). César Vallejo, *Trilce* y los Talleres Tipográficos de la Penitenciaría de Lima. *Milenio*, s. p.
- Barreto, M. Á. (2020). Narrar el encierro: «Liberación», un cuento trágico y carcelario de *Escalas* de César Vallejo. *Archivo Vallejo. Revista de Investigación del Rectorado de la Universidad Ricardo Palma*, 3(6), 57-80. <https://doi.org/10.31381/archivoVallejo.v3n6.5210>
- Bolaño, R. (1999). *Monsieur Pain*. Anagrama.
- González Viaña, E. (2007). *Vallejo en los infiernos*. Universidad César Vallejo.
- González Vigil, R. (1992). Prólogo a *Escalas*. En C. Vallejo, *Escalas* (pp. 5-12). Editora Perú y La Tercera.

- González Vigil, R. (2012). Prólogo. En C. Vallejo, *César Vallejo, Narrativa completa* (pp. 7-51). Ediciones Copé.
- Lugones, L. (1906). *Las fuerzas extrañas*. Arnoldo Moen y Hermano.
- Mulligan, J. (2017). Introduction to *Scales*. En C. Vallejo, *Scales* (pp. ix-xx). Editado y traducido por Joseph Mulligan. Wesleyan University Press.
- Nájar, J. (2019). *César Vallejo, la vida bárbara*. Sinco Editores.
- Palma, C. (1904). *Cuentos malévolos*. Salvat.
- Paoli, R. (1969). Vallejo prosista en los años de *Trilce*. En W. Delgado y C. Milla Batres (eds.), *Homenaje internacional a César Vallejo* (pp. 9-12). Visión del Perú.
- Távora, F. (2014). La justicia en *Escalas*, de César Vallejo. En G. Flores (ed.), *Vallejo 2014. Actas del Congreso Internacional Vallejo Siempre. Tomo I* (pp. 323-343). Editorial Cátedra Vallejo.
- Vallejo, C. (2023 [1923]). Liberación. En *Escalas* [edición facsimilar] (pp. 49-69). Sinco Editores.
- Zavaleta, C. E. (1997). La prosa artística de Vallejo. En *El gozo de las letras. Ensayos y artículos, 1956-1997* (pp. 51-70). Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú. <https://doi.org/10.18800/9789972420979>



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, 99-112

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.59885/archivoVallejo.2023.v6n12.05

Miguel Gutiérrez lector de *Escalas melografiadas* de César Vallejo

Miguel Gutiérrez reader of *Escalas melografiadas* by César Vallejo

Miguel Gutiérrez lecteur de *Escalas melografiadas* de César Vallejo

RAÚL JURADO PÁRRAGA

Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle - La Cantuta
(Lima, Perú)

rjurado@une.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0002-8010-236X>



RESUMEN

El presente artículo pone en perspectiva la percepción crítica de la narrativa de César Vallejo Mendoza desde la estética de la recepción de un narrador como Miguel Gutiérrez Correa, quien realiza un acercamiento didáctico y crítico a la prosa total de César Vallejo, una entrada hermenéutica a la diégesis narrativa vallejana. Asimismo, se busca actualizar la valoración de la narrativa de Vallejo fuera de los estudios de Eduardo Neale-Silva y Antonio González Montes; y contrastar los juicios de valor que esgrime el autor de la *Violencia del*

tiempo, como creador, sobre la obra narrativa de César Vallejo en su propuesta experimental de *Escalas*.

Palabras clave: César Vallejo; Miguel Gutiérrez; narrativa experimental; trilcismo emocional; vanguardismo; estética de la recepción.

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

ABSTRACT

This article focuses on the critical perception of César Vallejo Mendoza's narrative from the aesthetics of the reception of a narrator such as Miguel Gutiérrez Correa, who adopts a didactic and critical approach to César Vallejo's total prose, a hermeneutic entrance to Vallejo's narrative diegesis. It also seeks to refresh the evaluation of Vallejo's narrative outside the studies of Eduardo Neale-Silva and Antonio González Montes; and contrast the value judgements made by the author of *Violencia del tiempo* as a creator on the narrative work of César Vallejo in his experimental proposal of *Escalas*.

Key words: César Vallejo; Miguel Gutiérrez; experimental narrative; emotional trilism; avant-gardism; aesthetics of reception.

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

RÉSUMÉ

Cet article met en perspective la perception critique du récit de César Vallejo Mendoza à partir de l'esthétique de la réception d'un narrateur comme Miguel Gutiérrez Correa, qui fait une approche didactique et critique de la prose totale de César Vallejo, une entrée herméneutique dans la diégèse narrative de Vallejo. Il s'agit également d'actualiser l'évaluation de la narration de Vallejo en dehors des études d'Eduardo Neale-Silva et d'Antonio González Montes, et de contraster les jugements de valeur portés par l'auteur de *Violencia del tiempo*

en tant que créateur sur l'œuvre narrative de César Vallejo dans sa proposition expérimentale d'*Escalas*.

Mots-clés: César Vallejo; Miguel Gutiérrez; récit expérimental; trilisme émotionnel; avant-gardisme; esthétique de la réception.

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

Recibido: 31/07/2023

Revisado: 07/08/2023

Aceptado: 08/08/2023

Publicado en línea: 15/09/2023

Financiamiento: Autofinanciado.

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

Revisores del artículo:

Enrique Foffani (Universidad Nacional de La Plata, Buenos Aires, Argentina)

efoffani@fahce.unlp.edu.ar

<https://orcid.org/0000-0003-0051-3191>

Javier Morales Mena (Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú)

jmoralesm@unmsm.edu.pe

<https://orcid.org/0009-0007-6014-358X>

1. INTRODUCCIÓN

Desde la lectura detallada e informada que realiza Eduardo Neale-Silva en su libro *César Vallejo, cuentista: escrutinio de un múltiple intento de innovación* (1987), se ha puesto en relieve y valor el trabajo narrativo experimental de Vallejo de su libro *Escalas* (1923). Neale-Silva no solo afirma la innovación técnica y temática que esta obra presenta, sino también refiere cómo esta se presenta como una prolongación de algunos tópicos de la obra poética configurada en *Trilce* (1922); asimismo, menciona el sustrato modernista y emocional de *Los heraldos negros* (1918) que se impregna en *Escalas*. Al trabajo del crítico chileno agregamos el de Antonio González Montes, *Escalas hacia la modernización narrativa* (2002), en donde analiza con detalle la recepción crítica que ha tenido *Escalas* por parte de los varios estudiosos

que han asediado la obra narrativa vallejana. Además de ensayar una interpretación sugerente de *Escalas*, estos dos textos resultan sin duda dos referencias innegables para estudiar la obra narrativa del poeta santiaguino.

Con posterioridad a estos dos libros, el novelista y maestro Miguel Gutiérrez Correa da a conocer su obra *Vallejo, narrador* (2004), en el que, desde una mirada didáctica, propone un acercamiento a la obra narrativa de César Vallejo (*Escalas, Fabla salvaje, Hacia el reino de los Sciris*, «Paco Yunque», *El tungsteno* y *Contra el secreto profesional*), justificando su interés por acercar a los lectores a un espacio poco conocido de nuestro poeta. Valdría señalar que la obra poética de Vallejo es la más estudiada con relación a su obra narrativa, teatral, periodística, crítica, etc., y que, por tanto, queda como tarea pendiente su estudio para los valleólogos y/o vallejistas y lectores.

A partir de estos antecedentes, lo que queremos desarrollar es una lectura del «trilcismo emocional y familiar» que circula en la obra narrativa de Vallejo, valiéndonos para este acercamiento de la lectura planteada por el escritor Miguel Gutiérrez en el ya mencionado libro, la misma que nos servirá para orientar la lectura «del alma familiar» del universo vallejiano propuesta en *Escalas*. Hay que recordar que Miguel Gutiérrez es autor de obras como *El viejo saurio se retira* (1969), *La violencia del tiempo* (1991), *Un mundo sin Xóchitl* (2001), *Hombres de caminos* (1988), *Babel, el paraíso* (1993), *Poderes secretos* (1995), *Una pasión latina* (2011), *Kimper* (2014), *La destrucción del reino* (1992), etc. Pero también, como novelista y crítico, ha dado a conocer su propuesta teórica sobre el oficio narrativo en libros como *Celebración de la novela* (1996), *La novela en dos textos* (2002), *Vallejo, narrador* (2004), *La invención novelesca* (2008), *La novela y la vida* (2014), etc. A las que podríamos agregar otros libros como *La generación del 50. Un mundo dividido* (1988), *Borges novelista virtual* (1999), *Kafka, seres inquietantes* (1999), *Faulkner en la novela latinoamericana* (1999), *Ribeyro en dos ensayos* (1999), *Los andes en la novela peruana actual* (1999), *Estructura e ideología en Todas las sangres* (2007), *El pacto con el diablo. Ensayos 1966-2007* (2007), *La cabeza y los pies de la*

dialéctica (2011). Sin duda, desde el oficio de narrador, lo que opine Miguel Gutiérrez sobre la obra narrativa de Vallejo resulta atrayente y sugerente.

2. EL TRILCISMO O LOMISMO DE CÉSAR VALLEJO

César Vallejo en sí es un «ismo». Él es parte del movimiento y espíritu de una época vanguardista. El tiempo de desarrollo y madurez de su obra poética y narrativa ocupa un sitio en la «aventura» de las escuelas de vanguardias o literaturas europeas de vanguardia (Guillermo de Torre, 1938). Se trata de una aventura de renovación iniciada desde aquí (centro: Perú-Latinoamérica) hacia un allá (periferia: Francia-Europa) en un intento fundacional que se puede rastrear en *Los heraldos negros* (1918) hasta lograr el trascendentalismo en *Trilce* (1922), que inaugura un «ismo» que ha tenido asedios interpretativos, especialmente sobre el neologismo que rotula el título del libro: *Trilce*¹. Será Manuel Pantigoso Pecero, en su libro *Prismas y poliedros. Ismos de la vanguardia peruana* (2011), quien acuñará el ismo «lomismo» a la obra tríllica a partir de un análisis del poema II de *Trilce*. Hay que recordar que, fuera de esa nomenclatura, Pantigoso señala que si bien la vanguardia generó una serie de ismos que se adaptaron a nuestra literatura, también se produjeron ismos singulares en nuestra poesía que muestran la obra de nuestros poetas. Así, pues, apunta los siguientes ismos: el novomundismo, de José Santos Chocano; el trascendentalismo emocional, de César Atahualpa Yupanqui; el yomismo, de Alberto Hidalgo; el yoísmo, de Alberto Guillén; el polirritmismo, de Juan Parra del Riego; el ultraorbicismo, de Gamaliel Churata y el grupo Orkopata; el perficentrismo, de Juan Luis Velázquez; el instrumentalismo, de Serafín del Mar, Julián Petrovick y Magda Portal; el taquicardismo, de Xavier Abril; el verso-propsismo, de Mario Chabes y Nazario Chávez; el acentrismo poético,

1 Citamos arbitrariamente a Saúl Yurkievich (1966), César González Ruano (1985), André Coyné (1957), Juan Larrea (1980), Francisco Martínez García (1976) y su alusión a la «trilcedumbre», Eduardo Neale-Silva (1987), Ricardo Pallares (2016) y su alusión a la «trilzura», etc.

de Carlos Oquendo de Amat; el cholismo, de Abraham Arias Larreta, José Varallanos y Guillermo Mercado. Si bien esta propuesta se encuentra abierta al debate, a nuestro parecer preferimos hablar del ismo «trilcismo», a pesar de que Vallejo no desarrolló aparentemente una propuesta programática orgánica (manifiestos, documentos con relación a su propuesta poética), lo cual no impide el desarrollo de una «escuela» poética. Ello porque, al indagar con agudeza su trabajo *Contra el secreto profesional*, hallamos lo siguiente: «pasamos a la dialéctica en general. Aludo a *Trilce* y a su eje dialéctico de orden matemático» (1973, p. 99), idea que hay que meditar y descifrar. Así, podemos hallar otras alusiones en sus cartas, en la revista *Favorables*, con las cuales podemos recomponer y fortalecer este ismo.

3. LO EMOCIONAL Y/O LO FAMILIAR EN VALLEJO

Armado Bazán, en su libro *César Vallejo: dolor y poesía* (1958), señala:

El sentimiento familiar en estos pueblos serranos reina en todas sus potencias y atributos; con todos sus encantos y sus inconvenientes; un sentimiento familiar en el que, por diferentes causas, el amor de la madre prepondera notablemente. Las hijas mujeres, y más aún los varones, por razones explicadas por el psicoanálisis, cifran en uno de sus progenitores sus mejores sentimientos. En el caso de Vallejo, el amor a la madre llega, en su culminación, a una forma inextinguible y perfecta de adoración gracias a la cual su poesía puede remontarse una y otra vez a máximas alturas. (p. 34)

Y será esa potencia familiar la que inundará varios trabajos del poeta no solo poniendo en relieve la imagen del amor materno o la admirada serenidad paterna, sino también la fortaleza y vivencia de los hermanos en el hogar y, por extensión, en todo lo que vivimos y sufrimos. Vallejo no solo dibuja el núcleo familiar, sino que este círculo también es visto como el lugar del dolor, la vida y la alegría que germina los más puros sentimientos familiares que se han construido desde la

más limpia emoción familiar y han servido para crear poemas y cuentos donde circula ese sentimiento². Esta alusión la podemos encontrar en «Muro antártico» y «Alféizar», de *Escalas*.

4. SOBRE EL TRILCISMO EMOCIONAL Y FAMILIAR EN EL ALMA DE ESCALAS A PARTIR DE LA LECTURA DE MIGUEL GUTIÉRREZ

Hemos apuntado con anterioridad dos obras fundamentales para comprender la narrativa de César Vallejo: el trabajo de Neale-Silva y el de González Montes. A estos podríamos agregar otros interesantes trabajos: «*Escalas melografiadas* o la lucidez vallejana» (1988), de Trinidad Barrera, y «Bases para la interpretación de *Escalas* de César Vallejo Mendoza» (2016), de Francisco Távara Córdova. No obstante, para fijar nuestras ideas sobre *Escalas*, materia del presente artículo, nos servirá de base el libro *Vallejo, narrador* (2004), del novelista Miguel Gutiérrez.

La mirada lúcida de Gutiérrez nos lleva a valorar de manera distinta la cuentística vallejana. El tránsito que tuvo que experimentar el novelista piurano para «leer» esos «consorcios narrativos plurales» (ya sean estampas, relatos, aforismos, cuentos parábolas) pasó primero por el encuentro con la poesía de Vallejo, que significó un cambio sustancial de su percepción sobre la poesía en general, ya que, en su formación inicial, la desdeñaba. Así lo hace notar:

Debo confesar que durante varios años desdeñé la poesía. La cantidad de malos versos que tuve que leer, escuchar y aun recitar en las clases de Castellano, los patéticos poemas de un Romanticismo tardío que se declamaban en las veladas escolares

2 Para comprobar el lado emocional y familiar que inunda la obra vallejana, véase *César Abraham Vallejo: ascendencia y nacimiento* (1992), de Oswaldo Vásquez Vallejo, quien pone en vitrina los entretelones de la vida familiar de los Vallejo Mendoza; también *César Vallejo: el hombre total* (1992), de Mario Ferrero, quien cuestiona y pregunta en qué reside el secreto de la capacidad emocional de Vallejo; así como el artículo «Casa y madre nutricia en la obra de César Vallejo» (2014), de Mara L. García; entre otros.

[...] me llevaron a formarme un concepto de la poesía como una actividad por completo insustancial, cursi, tediosa, también algo cómica, pero sobre toda ajena a la vida real. (2004, p. 11)

Sin embargo, al descubrir una buena selección de la poesía de Vallejo en el libro *Literatura peruana*, de Jorge Puccinelli, esta fue leída, confrontada y asimilada con fervor a pesar de la etapa de confusa rebeldía que vivía Gutiérrez. Así dice:

[M]e produjo emociones que al arrancar de mi espina dorsal se irradiaban por todo mi cuerpo y herían mi corazón e incitaban a mi imaginación y mi mente. ¿Por qué? Porque esta poesía aludía al dolor humano a partir del dolor de los pobres, por sus dudas y rebeldía frente a la divinidad y por su esperanza en un humanismo ecuménico. (2004, p. 12)

Luego de una larga exposición de las virtudes halladas como lector en la poesía de Vallejo, comparándola con otras poéticas, Gutiérrez reconoce que gracias a ese hallazgo poético pudo afianzar su vocación creativa y también comprender a otros poetas, como Alejandro Romualdo, Washington Delgado, Juan Gonzalo Rose, Blanca Varela, Jorge Eduardo Eielson, José Watanabe, Tulio Mora, entre otros.

Ya en la lectura de la narrativa de César Vallejo, confiesa Gutiérrez que, durante muchos años, hablar de esta se hacía «un poco frunciendo el ceño o con actitud más bien complaciente, [y que] reducían su obra prácticamente a dos textos: *El tungsteno* y “Paco Yunque”» (2004, p. 19). Se aceptaba la simplificación de la obra narrativa de Vallejo a dos obras y más aún en sentidos prácticos de enseñanza. Solo se dará un cambio radical cuando se publica, entre 1967 y 1980, las novelas y los cuentos completos de nuestro poeta. Y así comienza el reconocimiento de *Escalas* (publicada a mediados de marzo de 1923) por parte de un sector de la academia interesada en el otro filón de la obra vallejana.

5. SOBRE ESCALAS: UN VIAJE EMOCIONAL

Escalas es el primer libro en prosa de ficción que escribió Vallejo. Contiene dos secciones: «Cuneiformes» y «Coro de vientos», las mismas que, al decir de Trinidad Barrera (1988), tienen como sustento dos experiencias que marcaron la vida del poeta: la muerte de la madre (1918) y la experiencia carcelaria de ciento doce días (1920-1921). Estos hechos sirvieron como referentes no solo para escribir varios poemas de *Trilce*, sino también para su posterior ampliación en la prosa, contenida en *Escalas*. Al respecto, Gutiérrez apunta:

[L]os libros de creación no solo proceden de las experiencias vividas por el autor, sino también de otro u otros libros inscritos en alguna corriente estética, y esto es también válido para libros geniales que, como *Trilce*, rompen con una tradición e inauguran un nuevo período de la literatura de un país o de áreas culturales más variadas. (2004, p. 20)

Este juicio también puede aplicarse a *Escalas* por ser un diamante en prosa de la literatura fantástica, gótica o de experimentación vanguardista, publicada en el contexto y la supremacía de una narrativa realista naturalista que predominaba en la literatura peruana de los primeros cuarenta años del siglo XX. *Escalas* no solo «funda» una nueva forma del relato en el Perú, sino que por su heterogeneidad narrativa traza la ruta de lo que Neale-Silva (1987) denomina «consorcios narrativos plurales», un campo abierto a formas o modos informativos (crónica), líricos (poema), narrativos (cuento relato) y persuasivos (ensayo); las mismas que organizan formas de ensayo informativo o artículo de fondo, relación cuentística o forma novelada, estampa o protocuento, ensayo poemático o disquisición poética (poema en prosa) y cuento poemático o fabulación (poema en prosa)³. A la teórica esbozada por Neale-Silva agregamos de nuestra parte las formas de guion narrativo, aforismo narrativo, cuentos parabólicos, narración

3 O prosas poéticas, como las llama Trinidad Barrera (1988).

periodística, relato filosófico, etc., que pueden afirmarse como nuevas formas de escritura narrativa que se desprenden de *Escalas*.

Cuando hablamos de trilcismo emocional en *Escalas*, aquel se presenta como el sentimiento personal del poeta «encarcelado y sufriente» que, a partir de esta experiencia traumática, escribirá varios poemas de *Trilce*: II, XVIII, XLI y LVIII, los mismos que serán aludidos y desarrollados en clave de palimpsesto en la sección que conforma «Cuneiformes», donde el eje central se vincula al encierro, el tedio, la reflexión, la injusticia y la justicia. Al respecto, Gutiérrez apunta:

«Las cuatro paredes albicantes» de Tr. XVIII sirvieron para crear un escenario más pesado y sólido, conformado por «Muro noroeste», «Muro antártico», «Muro este», «Muro dobleancho», «Alféizar» y «Muro occidental», espacio cúbico estrecho y opresivo, con una ventana para el vuelo imaginativo. (2004, p. 22)

Estos textos se encuentran enmarcados en clave cubista, donde los muros no solo aprisionan individuos, sino también formas de comportamiento social y, a la vez, formas de control social. Por otro lado, *Escalas* amplía su razón de escritura a través de la narratividad, reflexionando en torno a la libertad, la justicia y la culpa, ejes de abstracción que sirven para la reflexión filosófica sobre la vida y la muerte del individuo «enjaulado»:

Yo sé que este hombre acaba de victimar a un ser anónimo, pero existente, real. Es el caso del otro, que, sin darse cuenta, puso al inocente camarada de presa del filo homicida. ¿No merecen, pues, ambos ser juzgados por estos hechos? ¿O no es del humano espíritu semejante resorte de justicia? ¿Cuándo es entonces el hombre juez del hombre? (Vallejo, 2023 [1923], p. 7)

Escalas, en su microuniverso penitenciario, significa también el inicio de la tradición narrativa del tema carcelario en el Perú⁴. Asimismo, esta obra es el campo de acciones narradas desde la observación, una oleada de monólogos interiores, un circuito por donde recorren la marginalidad y la soledad de los seres humanos, y también de imágenes enigmáticas que demandan una lectura crítica para encontrarle sentido a los sintagmas que conforman la diégesis narrativa. Así, apuntamos los siguientes ejemplos: «El hombre que ignora a qué hora el 1 acaba de ser 1 y empieza a ser 2, que hasta dentro de la exactitud matemática carece de la inconquistable plenitud de la sabiduría» (Vallejo, 2023, p. 7); «Nadie es delincuente nunca. O todos somos delincuentes siempre» (p. 8); «El deseo nos imanta» (p. 11); «Más he aquí que tres sonidos solos bombardean a plena soberanía los dos puertos con muelles de tres huesecillos que están siempre en un pelo ¡ay! de naufragar» (p. 17); «Aquella barba al nivel de la tercera moldura de plomo» (p. 31). Esta prosa obliga a dar vueltas necesarias a la lectura para encontrarle sentido a lo que se desea decir.

La segunda sección de *Escalas*, denominada «Coro de vientos», es presentada como ficciones narrativas que intentan insertarse en los modelos de los cuentos clásicos sin que estos no dejen de mostrar una fuerte carga de experimentación vanguardista. Miguel Gutiérrez afirma: «“Coro de vientos” es un intento de aplicar a la prosa los extraordinarios logros poéticos de *Trilce*» (2004, p. 24). Ello se puede comprobar al inicio de sus textos: «Jarales estadizos de julio; viento amarrado a cada peciolo manco de mucho grano que en él gravita» (Vallejo, 2023, p. 37), de «Más allá de la vida y la muerte»; «Sí. Conocí al hombre a quien luego aconteció mucho acontecimiento» (p. 73), de

4 A propósito, mencionamos algunas obras y autores que han ahondado en el tema carcelario: *Diario íntimo de un condenado* (1940), de Serafín del Mar; *Hombres y rejas* (1937), de Juan Seoane; *El Frontón* (1966), de Julio Garrido Malaver; *El sexto* (1961), de José María Arguedas; *El dilema de Krause* (1969), de Ciro Alegría; *La prisión* (1951), de Gustavo Valcárcel; *Lurigancho* (1976), de José Estremadoyro; *Las cárceles del emperador* (2002), de Jorge Espinoza Sánchez; *Prisiones junto al mar* (1943), de Armando Bazán, etc.

«El unigénito»; «Orate de candor, aposéntome bajo la uña índiga de firmamento y en las 9 uñas restantes de mis manos, sumo, envuelvo y arramblo los dígitos fundamentales, de 1 en fondo, hacia la más alta conciencia de las derechas» (p. 103), de «Mirtho»; en donde se filia el hermetismo poético con la prosa y se da importancia a la experimentación numérica, haciendo que el juego verbal de la función poética se intensifique en la prosa.

A pesar de que casi todos los cuentos de esta sección «relatan historias demenciales» (p. 25), dice Gutiérrez (2004), estas no se reducen a simples patologías de los personajes actuantes, sino que la esencialidad de estos relatos muestra el espacio de gran tensión de dos temas universales: la vida y la muerte. Gutiérrez, al estudiar esta parte del libro de Vallejo, señala con autoridad: «Con todo, con excepción de «El unigénito», cuyo argumento me parece forzado e inverosímil aun para un relato fantástico, los cuentos restantes resultan estimables, entre los cuales, «Los caynas» y «Cera» pueden considerarse ficciones logradas» (p. 25).

6. CODA

Escalas se presenta como una disgregación lírica impulsada desde el trilcismo emocional que se expande en la sección «Cuneiformes» y, en menor grado, en «Coro de vientos», dando como consecuencia la afirmación del alma familiar vallejana.

Escalas es el gran ejercicio experimental en prosa esbozado por Vallejo en situaciones de encierro carcelario y por el dolor de haber perdido a la madre, experiencias que actúan como referencias que tiñen de un hermetismo singular varias de las estampas narrativas del libro.

Escalas es un texto de opacidad escritural que no permite ubicarlo con precisión teórica en el campo narratológico en el que pertenecería.

Los textos de *Escalas*, por su singularidad, conforman un campo rastreable en la noción del cuento («Cera», «Los caynas», «Mirtho» y

«Más allá de la vida y la muerte»), y en la de estampas en clave de parábola y aforismo («Muro noroeste», «Muro antártico», «Muro este», «Muro dobleancho» y «Muro occidental»), lo cual Neale-Silva (1987) denomina «consorcios narrativos plurales».

En opinión de Miguel Gutiérrez, «*Escalas* es un libro de incertidumbres, desgarramientos y rebelión en lo psicológico, existencial y moral» (2004, p. 43).

Con lo expresado, *Escalas* no solo funda una nueva forma de narratividad en el contexto de producción de narrativa realista naturalista que inundaba nuestra precaria narrativa de los años 20, sino que se convierte en un campo fundacional de la narrativa fantástica, psicofilosófica y vanguardista que hay que recorrer con nuevos ojos para comprender mejor la obra inmensa y poliédrica de César Vallejo.

REFERENCIAS

- Barrera, T. (1988). *Escalas melografiadas* o la lucidez vallejana. *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a César Vallejo*, 1(454-455), 317-328. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/escalas-melografiadas-o-la-lucidez-vallejiana/>
- Bazán, A. (1958). *César Vallejo: dolor y poesía*. Ediciones Mundo América.
- Coyné, A. (1957). *César Vallejo y su obra poética*. Letras Peruanas.
- De Torre, G. (1938). *Literaturas europeas de vanguardia*. Rafael Caro Raggio Editor.
- Ferrero, M. (1992). *César Vallejo: el hombre total*. Fértil Provincia.
- García, M. L. (2014). Casa y madre nutricia en la obra de César Vallejo. En G. Flores (ed.), *Vallejo 2014. Actas del Congreso Internacional Vallejo Siempre. Tomo 2* (pp. 359-371). Editorial Cátedra Vallejo.
- González Montes, A. (2002). *Escalas hacia la modernización narrativa*. Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

- González Ruano, C. (1985 [1931]). El poeta César Vallejo en Madrid. *Trilce*, el libro para el que hizo falta inventar la palabra de su título. En E. Ballón (comp.), *César Vallejo: Crónicas. Tomo II: 1927-1939* (pp. 545-548). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Gutiérrez, M. (2004). *Vallejo, narrador*. Fondo Editorial del Pedagógico San Marcos.
- Larrea, J. (1980). *Al amor de Vallejo*. Pre-Textos.
- Martínez, F. (1976). *César Vallejo: acercamiento al hombre y al poeta*. Colegio Universitario de León.
- Neale-Silva, E. (1987). *César Vallejo, cuentista: escrutinio de un múltiple intento de innovación*. Salvat Editores.
- Pallares, R. (2016). La trilizura en Vallejo. En G. Flores y A. Echevarría (eds.), *Vallejo 2016. Actas del Congreso Internacional Vallejo Siempre* (pp. 65-76). Editorial Cátedra Vallejo.
- Pantigoso, M. (2011). *Prismas y poliedros: ismos de la vanguardia peruana*. Intihuatana Ediciones.
- Távora, F. (2016). Bases para la interpretación de *Escalas* de César Abraham Vallejo Mendoza. En G. Flores y A. Echevarría (eds.), *Vallejo 2016. Actas del Congreso Internacional Vallejo Siempre* (pp. 217-227). Editorial Cátedra Vallejo.
- Vallejo, C. (1973). *Contra el secreto profesional*. Mosca Azul Editores.
- Vallejo, C. (2023 [1923]). *Escalas melografiadas* [edición facsimilar]. Sinco Editores.
- Vásquez, O. (1992). *César Abraham Vallejo: ascendencia y nacimiento*. Universidad Nacional de Trujillo.
- Yurkievich, S. (1966). En torno a *Trilce*. *Revista Peruana de Cultura*, (9-10), 74-91.



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, 113-129

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.59885/archivoVallejo.2023.v6n12.06

El personaje grotesco en «Cera» de César Vallejo

The grotesque character in César Vallejo's «Cera»

Le personnage grotesque de «Cera» de César Vallejo

ESTHER ESPINOZA ESPINOZA

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

(Lima, Perú)

eespinozae@unmsm.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0002-1821-3704>



RESUMEN

Este estudio propone el análisis de la dimensión estética de Chale, personaje del cuento «Cera», perteneciente a *Escalas*, de César Vallejo, a partir del concepto del grotesco moderno y una de sus figuras: el *trickster*. El personaje del apostador chino, su marginalidad, la elaborada técnica para dominar los dados como representación del destino conforman, además, una metáfora del artista en la modernidad. De este modo, Vallejo reafirma en *Escalas* su libertad creadora.

Palabras clave: César Vallejo; *Escalas* (1923); prosa peruana; *trickster*.

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

ABSTRACT

This study proposes the analysis of the aesthetic dimension of Chale, a character in the short story «Cera», from César Vallejo's *Escalas*, based on the concept of the modern grotesque and one of its figures: the trickster. The character of the Chinese gambler, his marginality, his elaborate technique for mastering the dice as a representation of destiny, are also a metaphor for the artist in modernity. In this way, Vallejo reaffirms in *Escalas* his creative freedom.

Key words: César Vallejo; *Escalas* (1923); Peruvian prose; trickster.

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

RÉSUMÉ

Cette étude propose l'analyse de la dimension esthétique de Chale, un personnage de la nouvelle «Cera», tirée des *Escalas* de César Vallejo, à partir du concept du grotesque moderne et de l'une de ses figures: le *trickster*. Le personnage du joueur chinois, sa marginalité, sa technique élaborée pour maîtriser les dés en tant que représentation du destin, sont également une métaphore de l'artiste dans la modernité. Vallejo réaffirme ainsi dans *Escalas* sa liberté créatrice.

Mots-clés: César Vallejo; *Escalas* (1923); prose péruvienne; *trickster*.

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

Recibido: 31/07/2023

Revisado: 07/08/2023

Aceptado: 08/08/2023

Publicado en línea: 15/09/2023

Financiamiento: Autofinanciado.

Conflicto de interés: La autora declara no tener conflicto de interés.

Revisores del artículo:

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

Luz Ainai Morales Pino (Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, Perú)
lmoralesp@puccp.edu.pe
<https://orcid.org/0000-0001-9339-5731>

1. INTRODUCCIÓN

En el contexto de la obra de César Vallejo, la publicación de *Escalas* (1923) representa la persistencia en la búsqueda de una autonomía creadora, luego de la complicada situación en la que la crítica había colocado al escritor después de la publicación de *Trilce* (1922). Hermetismo moderno, nuevos escenarios fantásticos, ruptura de los límites entre el lenguaje de la poesía y la prosa (incluyendo la periodística), personajes de gran complejidad: hasta aquí un balance inicial de las propuestas novedosas que trae *Escalas*. Tal vez lo más evidente en la historia literaria peruana es que este libro de relatos es una variante moderna del idilio familiar provinciano, construido brillantemente por Abraham Valdelomar, también en prosa, como alegoría de una arcadia nacional. El idilio incluye el amor familiar, la armonía, el entorno natural, la claridad de la infancia, la nostalgia por un pasado en contacto con la tierra y las costumbres, pero también la transmisión de valores (Beltrán, 2017). Las escenas familiares de *Escalas*, en cambio, en el marco del retorno a la aldea, configuran una realidad simbólica de crisis, vinculada a la muerte o la locura. El idilio moderno es la disolución del mundo armónico de la aldea; la muerte y la enfermedad someten al ser humano al recuerdo atormentado de su pasado. Junto a la casa familiar aparece el espacio de la cárcel que alegoriza la imagen paradójica del inocente castigado, aunque también la comunidad posible entre presidiarios. El mundo fuera de la cárcel es un mundo perverso sin posibilidad de justicia. Esta nueva realidad tiene necesidad de nuevos símbolos, figuras que de algún modo

representen una alternativa posible en un mundo oscuro e incomprendible. En ese sentido, Chale, el apostador chino del cuento «Cera», una especie de personaje legendario de la Lima marginal, es un símbolo que devela la condición humana en las ciudades modernas de inicios del siglo XX. A partir de esta figura, Vallejo enfrenta el tema del destino del hombre en un mundo de reglas confusas o perversas, y a su vez la imagen del artista.

2. EL TRICKSTER Y EL GROTESCO

El cuento «Cera», de la sección «Coro de vientos», es el último de la serie de relatos del libro *Escalas*. No es menos importante su sitio de cierre, puesto que se trata del cuento mejor logrado del libro y al que podemos darle un carácter de desenlace. Su protagonista, Chale, un apostador chino, representa prácticamente al único personaje que logra salir airoso del mundo opresivo en el que viven casi todos los seres de *Escalas*; es, en cierto modo, una alternativa, quizás la única, que tiene el ser humano para preservar su vida en ese mundo: hacer trampa. Sin embargo, como veremos, su imagen trasciende los límites visibles del personaje.

Chale vive en lo que se denominaría muchos años después como el Barrio Chino, más específicamente, en la mansión amarilla de la calle Hoyos, donde se desarrolla la escena inicial. Este recinto es una referencia real y no debe confundirse con el famoso callejón Otaiza, destruido en 1909 por el alcalde Billingham, sino que se trata de otro lugar donde los chinos encontraron refugio luego del intento de desalojarlos de las inmediaciones del Mercado Central. La calle Hoyos figura en el mapa de Lima ya en 1860, como registra el atlas de Paz Soldán, muy cerca de donde se construiría el gran mercado de Lima. Otros espacios limeños, más bien centrales, aparecieron vinculados a encuentros con escritores cuya admiración Vallejo profesaba desde las épocas de la Bohemia de Trujillo y que, llegado a Lima, en 1918, entrevista y escribe sobre ellos en el proteico formato de la crónica. Así, tenemos que, en «Con el Conde de Lemos», recoge su encuentro con Abraham Valdelomar:

Hemos dejado los jardines, y regresamos. El jirón central está en su hora. La noche gana. Las confiterías iluminadas. Los lujosos coches particulares, los *dandys* y las mujeres bonitas, en el momento más amable, frívolo y elegante y, sobre todo, más democrático de la vida limeña. (Vallejo, 2002, p. 5)

En la crónica «Con Manuel González Prada», que adopta la forma de una semblanza impresionista, aparece la Biblioteca Nacional, con «su paz abstractiva»; y a las afueras de este recinto, Vallejo señala:

Entre los ruidos broncos de la gente que va y viene, llora una flauta de mendigo, tañida por el débil resuello del ayuno; y al doblar San Pedro, distingo que ese sollozo se tiende suplicante a las puertas de la iglesia. Acaso el ciego aquel no sabe que esas puertas son las de una iglesia; y que, como nadie habita dentro, no le serán abiertas esta tarde de viernes y de pobres. (2002, p. 16)

Como sabemos, los acontecimientos trágicos en la vida del escritor cambiaron radicalmente su perspectiva. La ciudad palpitante y tradicional pierde interés cuando años después elige para *Escalas* las zonas marginales de la misma. Vallejo, como decíamos al principio, se encuentra en una difícil situación debido al escaso respaldo que recibió su libro *Trilce* (Kishimoto, 2018). Como escritor, comprende que el artista se expone al riesgo permanente de quedar fuera del centro y convertirse en una especie de ser marginal, o más bien que es precisamente esa marginalidad la que le va a permitir jugar, arriesgarse a perder y persistir. En ese sentido, en cada libro publicado arriesga la vida: el verdadero arte tiene riesgos.

En «Cera», llegar al ginké de Chale para fumar opio suponía extraviarse por «los taciturnos dédalos» de la mansión amarilla de la calle Hoyos. Este espacio se cierra al mundo por dos razones: por su marginalidad laberíntica y porque ofrece a sus clientes el extravío que otorga el opio. Espacios como este, separados del mundo y que operan con reglas distintas (como la cárcel, el pueblo alejado de la sierra, la selva profunda), son escenarios comunes en *Escalas*. En el cuento que

nos ocupa, la ciudad es un símbolo moderno, un infierno demoníaco: «la atmósfera urbana tiene un carácter nocivo que hace inviable la vida moral de los personajes» (Beltrán, 2017, p. 366). Chale, como se sugiere, además de poseer un negocio en el comercio del opio, es también un apostador. Consideramos que él responde a las características de un *trickster*, un embaucador o tramposo. El origen de esta figura, vinculado al grotesco, le otorga profundidad y complejidad al personaje. El *trickster* rompe las leyes de su mundo de diferentes maneras, ya sea para descubrir la verdad, hacer el mal, o las dos a la vez: «no es un hacedor de trucos, sino un alterador del orden: un reformista, un destructor, o ambos a la vez. Es una figura de honda significación histórica que aparece en las mitologías, el folclor y las literaturas del mundo» (Manzanilla, 2016, p. 242).

El grotesco es la estética matriz de la imaginación literaria. Nace en la prehistoria y, por tanto, responde a las necesidades de supervivencia de la comunidad humana prehistórica, en la que la unidad de muerte-vida, crueldad-risa, es coherente con la cultura tradicional. «El mundo de las tradiciones desplegó una estética que suele llamarse grotesco o, quizá mejor, simbolismo mágico. Esta estética tuvo dos vertientes: el grotesco alegre o festivo y el grotesco de la crueldad» (Beltrán, 2017, p. 25). Esa dimensión doble ha persistido en el tiempo, en diferentes ámbitos de la cultura, y a pesar de que la modernidad ha roto la unidad histórica de la cultura tradicional, es el arte el que le ha dado al grotesco una dimensión más compleja. Del grotesco como estética se derivan multitud de símbolos y figuras. Estas últimas representan o simbolizan la manera como el ser humano se piensa a sí mismo, a través del tiempo y frente a problemas siempre nuevos. La importancia de las figuras («figuras de la imaginación» para Beltrán) reside en su dimensión estética.

Por *estética* me refiero al conjunto de representaciones sintéticas de la dimensión axiológica del mundo, es decir, del modo como el ser humano se ha pensado a sí mismo en cada etapa que ha atravesado, desde su origen hasta nuestros días, así como de la vasta experiencia acumulada durante ese viaje por los siglos. (Manzanilla, 2016, pp. 243-244)

En la modernidad, el grotesco se transforma o se materializa en figuras que representan precisamente el cambio. Víctor Hugo, en el prólogo de *Cromwell*, de 1827, proponía al grotesco como estética dominante en la literatura moderna: «se mezcla en todo; por una parte, crea lo deforme y lo horrible, y, por otra, lo cómico y lo jocoso» (1999, párr. 36). A diferencia de épocas premodernas, el grotesco está en todo: la modernidad ha hecho del grotesco su expresión más genuina (Beltrán, 2017).

En la cultura peruana, el grotesco está presente en los diferentes símbolos de la historia de nuestra civilización: cultos religiosos, representaciones de dioses, fiestas o ritos mortuorios, propiciatorios, etc.; así como en la vida y la muerte unidas en los sacrificios de niños y niñas en tiempos de sequía, la representación de dioses como el mochica Aia Paec, con su risa de dientes afilados. Una comprensión moderna del grotesco la encontramos en la novela *La ciudad de los típicos* (1911), de Abraham Valdelomar, en donde el narrador observa la representación de la muerte en una escultura del siglo XVIII de Baltasar Gavilán, que retrata la figura de un arquero con el cuerpo esquelético y el rostro cadavérico. El narrador compara esta escultura con un huaco andino prehispánico. En el huaco se representa a un hombre de cuerpo musculoso, pero presa de una enfermedad mortal que se hace evidente en su rostro. El rostro luce enfermo; el cuerpo, musculoso. Esto hace decir al narrador que los habitantes del Tahuantinsuyo

llegaron a una concepción verdadera de la vida y de la muerte, porque en su símbolo la vida es fuerte, pero condenada a ser dolor; la muerte no es esqueleto que se va a deshacer, sino cosa que vive siempre, eternamente. (Valdelomar, 2001, p. 90)

La figura de este hombre enfermo, que además sonríe, toca un tambor y está rodeado de danzantes, hace decir al narrador de *La ciudad de los típicos*: «la muerte incaica es misteriosamente buena; más que un juez, parece la oficiante de una fiesta fatal» (Valdelomar, 2001, p. 92).

3. EL TRICKSTER EN LA LITERATURA PERUANA

La literatura ha traducido el grotesco en figuras de la imaginación, que como ya dijimos representan diversas versiones del ser humano frente a diferentes retos históricos. Las figuras de la imaginación son formas interiores, estructurales del discurso literario. Es por eso que podemos evaluar su presencia a lo largo de grandes períodos de la historia literaria; y sus múltiples variantes corresponden a estrategias compositivas que tienen relación con nuevas situaciones sociales e históricas. En ese sentido, el *trickster* proviene de la oralidad, del mundo tradicional.

El *trickster* es en cualquier caso una figura muy universalizada, presente en diversos folclores, desde el europeo hasta el americano. Por tanto, cabe decir que es una figura transcultural en la memoria de los pueblos; pero a la vez es una figura viva, metamorfoseada en la ficción literaria y, en particular, en la cultura popular moderna. (Martos y Martos, 2017, p. 130)

Interesa su relevancia en la literatura porque sus diferentes versiones aparecen para cumplir distintas funciones, pero sobre la base de una línea común, la de desestabilizar el orden; y en un mundo cambiante, en crisis y transición, el *trickster* aprovecha esa debilidad. Una revisión de algunos *trickster* en nuestra literatura nos permitirá ver su importancia. Se tiene, para comenzar, al dios Cuniraya Wiracocha, de los relatos de Huarochirí, que se hace pasar por un piojoso para hacer bromas. La importancia de este *trickster* prehispánico es su condición divina y mítica. Su historia lo aproxima al burlador burlado, pero lo más importante es la unidad de su propia figura grotesca, capaz de ser abyecto y bello. La dimensión jocosa de sus actos es lo que da sentido a su condición: es un dios de la risa, pero terminó derrotado por su amor a la princesa Cahuillaca, y esa derrota lo acerca a los mortales.

Prácticamente todos los personajes femeninos de *Lima por dentro y fuera*, de Esteban Terralla (1797), libro de romances en verso, son *tricksters*. El autor pone en escena a una Lima colonial semejante a

un infierno donde las mujeres poseen un dominio que pervierte a la ciudad. Esta imagen opera en contra de las historias idealizantes de la ciudad, sede de corte y de la estructura de un poder autoritario.

Don Dimas de la Tijereta es uno entre tantos *tricksters* con los que Ricardo Palma expone la ruptura de los códigos sociales de la Colonia en las *Tradiciones peruanas*. Otro es el propio San Martín de Porres, que en una de sus versiones («El porqué Fray Martín de Porres, santo limeño, no hace ya milagros») es un *trickster* benéfico al desobedecer a la autoridad, el prior del convento, para hacer un milagro. Las diferentes versiones del *trickster* aparecen en Palma para exponer los rígidos modos de la autoridad colonial, subvertidos por los personajes. La risa cobra una dimensión totalizadora, hasta el punto que se puede afirmar que el género se basa en la potencialidad de sus figuras para romper los códigos. Las autoridades religiosas y políticas de *Aves sin nido* (1891), de Clorinda Matto de Turner, o el protagonista de *El conspirador* (1892), de Mercedes Cabello de Carbonera, son *tricksters*. Prácticamente en todos los ejemplos mencionados, salvo en el de San Martín de Porres, de Ricardo Palma, el *trickster* se manifiesta públicamente y mantiene su poder a pesar de sus excesos, rompe la norma para hacer el mal y opera en beneficio de sus intereses. En el caso del cuento «Cera», estamos frente a un tipo de *trickster* moderno y, por ello, más complejo.

El apostador chino del cuento «Cera» reúne la jocosidad del juego y el riesgo de muerte. El juego está vinculado a la risa, pero esta se convierte en trágica cuando el juego implica la apuesta por la vida. El jugador sabe que su riesgo al perder cantidades enormes de dinero lo exponen a la ruina. Ese es el atractivo del juego, pero cuando su propia vida depende de una tirada de dados, todas sus habilidades adquiridas en porfiado entrenamiento parecen poca cosa frente al azar.

Cabe señalar que la representación del destino en el juego de dados, en la ruleta o en los juegos de azar y las apuestas en general es la forma en la que los autores de la época representaron el destino en una tradición que abarca desde Dovstoievski (*El jugador*), Mallarmé (*Un coup de dés*), entre muchos otros; en el Perú, destacan «Tres

senas, dos ases», de Valdelomar, y los poemas de Vallejo en *Los heraldos negros*, «Las de a mil», «Los dados eternos», y Trilce XII.

La idea de que no todo lo podemos controlar, de que hay hechos, fenómenos y circunstancias que están gobernados por una especie de fuerza superior o que simplemente suceden por azar es una idea que los seres humanos hemos tenido desde tiempos inmemoriales. (Girado y Gallego, 2021, p. 235)

Bajtín (1986) ha señalado, para el caso de *El jugador* de Dostoievski, la condición de umbral que el tiempo del juego representa, similar al tiempo del presidio. La cárcel es otro de los escenarios representados en *Escalas* como un mundo paralelo, pero cuya experiencia se extiende, o se carga en los hombros de un expresidiario, fuera de la prisión.

Un rasgo particular del *trickster* moderno que es Chale es su condición de migrante marginal, habitante de uno de los tugurios ocupados por los chinos en la ya moderna ciudad de Lima de principios del siglo XX. Su marginalidad alcanza en cierto modo un carácter global, por ser los barrios chinos de la época espacios cosmopolitas incrustados en los tugurios de las ciudades modernas, donde la mano de obra de los chinos había servido para construirlas y, finalmente, quedar fuera de ese mundo formal. Su carácter de símbolo moderno se completa con la dedicación al degradante comercio del opio, cuyo consumo había, ya por entonces, sometido a clientelas de distintas clases sociales, pero que en los círculos artísticos todavía se asociaba a cierta distinción. Además de migrante marginal, un aspecto del personaje que permite advertir mejor su carácter simbólico es la representación de su lenguaje corporal (carácter kinésico). De acuerdo con lo que el narrador percibe, el cuerpo del apostador parece adquirir la forma que el dominio de los dados requiere. El apostador se entrena, bajo una obsesión que interrumpe su sueño, en dominar los dados que él mismo diseña.

4. LA TRANSFORMACIÓN DEL PERSONAJE

Son tres las escenas en las que el relato nos presenta al protagonista en un despliegue explícito de su condición de apostador. Nos concentraremos en ellas para observar la transformación de nuestro personaje.

4.1. Paciencia y ambición

La primera se plantea como una puesta en escena con un espectador único: el narrador que «aguaita» por una rendija al apostador. El narrador llega a la puerta del ginké de Chale y alcanza a oír los pasos y movimientos de este, y decide irse cuando advierte en el semblante del chino que ha despertado quizás de una pesadilla. Este momento de intimidad personal que el narrador no quiere invadir se interrumpe cuando Chale saca de un estuche de cedro dos cubos blancos. Desde ese momento, el narrador queda clavado en el sitio, observando los movimientos de Chale. Su expectativa aumenta cuando, luego de un gesto de desconcierto, el apostador extrae unos metales con los que habría de burilar los dados. La escena queda trazada en forma teatral: solo una lámpara ilumina la mesa y a trasluz el apostador observa sus dados; cuando estos están ya listos, Chale comienza el largo entrenamiento, tratando de dominar cada tirada de dados desde la dimensión entera de su cuerpo.

Varias asociaciones son posibles ante esta escena. En primer lugar, la vinculación de la labor de Chale con el trabajo solitario, nocturno y porfiado del artista o el escritor, el trabajo del artesano o del científico en su gabinete; en todos los casos se trata de una labor creativa y solitaria. En segundo lugar, el proceso de impresión de un libro de la época en el que los linotipos hienden el papel como lo hace Chale con los dados, imagen que surge cuando el producto final se desconoce aún. En tercer lugar, los dados mismos son inicialmente piedra, materia bruta y natural; y gran parte del asombro del narrador se dirige a la operación de modelarlos. Los dados deben tener, además de forma perfecta, la exacta adaptación a las manos, y en esto consiste la empresa de Chale, en someter al azar, destino o fortuna mediante el dominio de la materia marmórea. Finalmente, ese carácter obseso,

afiebrado y ambicioso se equilibra con la aparente paciencia y larga dedicación en la que se empeña el apostador.

Si bien el *trickster* es un tramposo, el dominio racional del juego y, en este caso, también el dominio corporal permiten despertar la admiración del narrador. No se trata de un tramposo cínico, aunque en esencia el *trickster* lo sea, sino de un esforzado sujeto que pretende dominar los dados a partir de horas de sacrificio y entrenamiento: es el dominio de una técnica. Ese contraste entre dedicación y perfeccionismo dirigido a un fin ruin, como es el apostar, es lo que hace a esta figura grotesca. El narrador lo condena y lo dignifica.

4.2. El arte de apostar

La segunda escena se da, varios días después, en la casa de apuestas. Chale aparece presidiendo la mesa de juegos. La fama de sus jugadas había llegado hasta el centro mismo de la ciudad. Se hablaba de él en la puerta del Palais Concert, en la calle, no en los salones; el narrador no puede evitar ir a verlo jugar. La descripción de su semblante, cuerpo y actitud lo encanallasen, pero la admiración es mayor.

Cabe recordar aquí que *Escalas* es un libro que alude a los tres lenguajes humanos principales: el articulado de la palabra y los no articulados: el gestual y el musical; así se explican las secciones «Cuneiformes», que alude a la escritura, y «Coro de vientos», que refiere a la música y los chillidos, señas y gestos de algunos de sus personajes. Por esta vía llegamos a uno de los rasgos más interesantes del personaje: su carácter silente. Las primeras impresiones que tiene el narrador del personaje se basan en sus gestos y en sus «monosílabos canallas». De hecho, el salón de apuestas estaba abarrotado, pero no se oía palabra alguna: «Podría decirse que allí se había perdido la facultad de hablar. Señas, adverbios casi inarticulados. Interjecciones arrastradas» (Vallejo, 2013, p. 126). Es este rasgo el que se complementa bien con la condición kinésica de Chale: no necesita la palabra para ejercer el dominio del azar; su superioridad se concentra en la habilidad corporal que ha desarrollado para forjar y compenetrarse con los dados; su obsesiva concentración lo retrae y aleja de la palabra.

Vallejo ha logrado perfilar la figura de un ser que en plena modernidad regresa a los fundamentos básicos de la comunicación:

Chale había arrojado los dados constriñendo toda su escultura hacia una desviación anatómica tan rara y singular que ello turbó aún más mi ya sugestionada sensibilidad. Diríase que en ese momento había el jugador estilizado toda su animalidad, subordinándola a un pensamiento y un deseo únicos a la sazón en su juego. (p 128)

En esa línea de ideas, cabe destacar que, durante cientos de años, la especie humana vagó por tierras africanas mientras iba desarrollando capacidades cognitivas. Al respecto, Oded Galor señala que no es nuestro cerebro el único órgano que nos diferencia de otros mamíferos:

Lo es, asimismo, la mano humana. Junto con nuestro cerebro, nuestras manos también evolucionaron en parte como respuesta a la tecnología, específicamente por los beneficios de crear y utilizar herramientas para cazar y agujas y utensilios para cocinar. En concreto, cuando la especie humana perfeccionó la tecnología que le permitía labrar la piedra y hacer lanzas de madera, las expectativas de supervivencia de aquellos que podían usarlas mejoraron de manera considerable. (2022, p. 32)

Habría que agregar que esta idea de Galor puede subsumirse bajo el concepto de la imaginación humana, porque es precisamente la imaginación la que nos vincula con la naturaleza para transformarla y sobrevivir (Beltrán, 2017). Al igual que el artista, el jugador crea durante largas horas piedras que perfila hasta forjar los dados, a los cuales el narrador otorga un carácter artístico. El desarrollo de su técnica (*techné*) es un arte, en donde la mano juega un papel importantísimo en las posibilidades de supervivencia de este artista del azar.

4.3. Apuesta final

La última escena es la de la apuesta final. El retador es un hombre robusto, un *clubman*, distinguido, elegante y desconocido. Es imposible resumir la magnífica descripción que hace Vallejo de este sujeto. Sus rasgos lo acercan a una representación de la muerte, con las cuencas de los ojos que parecen vacías, fornido y avasallador, con un revólver que nadie ve y apunta a la cabeza de Chale. El retador es benéfico y maligno a la vez. El público mantenía la seguridad de que el chino era invencible. La apuesta era muy elevada. El relato se nubla. Chale no advierte que lo están apuntando y tampoco los demás. Solo el narrador ve todo, pero hace un giro inesperado cuando dice: «Yo no estaba allí» (Vallejo, 2013, p. 132). Líneas arriba había señalado que se palpó a sí mismo: «Palpeme en mi propio cuerpo como buscándome, y me di cuenta de que allí estaba yo temblando de asombro» (p. 127). Podemos, entonces, inferir que ya no sentía su cuerpo cuando señala que no estaba allí, en todo caso continúa narrando hasta el final. El carácter simbólico del *clubman* como representación de la muerte se exagera cuando la tirada de dados favorece al intruso. Chale ha tirado dos ases y ahora llora como un niño. La más asombrosa técnica no lo había preparado para este final. Alegre y triste a la vez, intuía que había salvado la vida.

5. LOS DADOS COMO OBJETOS ESTÉTICOS

La exploración del tema del destino o la fortuna está presente varias veces en la poesía de Vallejo. En «Los dados eternos», de *Los heraldos negros*, el poeta confronta a Dios como un jugador que se juega la suerte del universo:

Hoy que en mis ojos brujos hay candelas,
como en un condenado,
Dios mío, prenderás todas tus velas
y jugaremos con el viejo dado...
Tal vez ¡oh jugador! al dar la suerte

del universo todo,
surgirán las ojeras de la Muerte,
como dos ases fúnebres de lodo. (Vallejo, 2014, p. 178)

En el poema, el hombre y Dios se sientan a la mesa de juego como dos iguales, y el destino o la fortuna aparecen asociados a la muerte.

Los griegos llegaron a representar a la fortuna (*tyché*) como una diosa que encarnaba las situaciones que no se podían explicar (Girado y Gallego, p. 236). La fortuna, para Vallejo, se vincula estrechamente con la muerte, representada en «Cera» por el *clubman*, el intruso que llega a retar a Chale cuando se sentía vencedor de la noche. El esfuerzo del jugador se aplica sobre la materia que son los dados, que deben someterse a los movimientos de la mano, pero que vehiculizan el azar. Los dados tienen un valor estético porque representan la naturaleza indomable que el hombre ha querido someter para evitar desgracias y vivir con tranquilidad (Girado y Gallego, p. 237). Pero en este caso representan la obra artística. Son dados «cargados», elaborados como joyas que despiertan fascinación en el narrador; diseñados para burlar el destino, pero que pueden ser la perdición del jugador. Han salido de la imaginación de Chale que dominó su naturaleza: «¡Bellos cubos de Dios!» (Vallejo, 2013, p. 127), dice el narrador al verlos rodar perfectos sobre la mesa de juego.

Como decíamos, el final del relato nos deja algunas dudas: ¿por qué el revólver que apunta a la cabeza de Chale nadie lo ve?, ¿qué significa que el narrador afirme «yo no estaba allí»? Nuestra explicación apunta a la leyenda en la que se ha convertido Chale, para la cual no es relevante la presencia del narrador en la escena final. El personaje se perfila de acuerdo a lo que la memoria quiere que sea, y esa memoria afirma que Chale perdió y la única explicación para que esto haya sucedido es que prefirió salvar su vida. De ninguna otra manera es explicable que haya fallado. Él, que miraba a todos como si la suerte le obedeciera, se ve sometido al momento en el que prefirió perder. Su llanto de derrota lo dignifica aún más ante el narrador: de alguna manera tentó dominar el destino, pero en esa apuesta final se enfrentó

a la muerte misma. La metáfora del artista que arriesga su vida en cada libro, en cada jugada, emerge como producto de la observación del sacrificado trabajo de este apostador, de su marginalidad y de sus posibilidades de libertad y sobrevivencia agobiadas por el azar.

Algo que no debe pasar inadvertido en la construcción del personaje es la mirada del narrador-observador-doliente, afectado por su propia condición de espectador solitario de un prodigio: «ante la ceguera de todos los jugadores que nada de esto percibían y que me dejaban ¡ay! solo ante aquel espectáculo que me castigaba el corazón!...» (Vallejo, 2013, p. 128). Es la ceguera del público, de la crítica, de los lectores que no distinguen la lucha del artista. La dimensión ética de este apostador chino se compara con el fin básico del escritor: sobrevivir con el dominio de un arte que puede ser, en la modernidad, alto y, a la vez, ruín o rechazado. Eso es sobre lo que reflexiona Vallejo. Esto le permite al gran artista —y Vallejo lo es— no ser sometido a intereses de ningún tipo, como el jugador que se enfrenta solo al destino.

REFERENCIAS

- Bajtín, M. (1986). *Problemas de la poética de Dostoiévski*. Fondo de Cultura Económica.
- Beltrán, L. (2017). *GENVS. Genealogía de la imaginación literaria: de la tradición a la modernidad*. Calambur.
- Galor, O. (2022). *El viaje de la humanidad. El big bang de las civilizaciones: el misterio del crecimiento y de la desigualdad*. Paidós.
- Girado, J. D. y Gallego, M. C. (2021). Antropotécnica: dominar la fortuna, compensar la deficiencia y mejorar la vida. En G. A. Muñoz y J. D. Cifuentes (comps.), *Humanismo y transhumanismo: reflexiones desde las ciencias humanas y sociales* (pp. 234-246). Universidad Pontificia Bolivariana. <http://hdl.handle.net/20.500.11912/9695>

- Hugo, V. (1999). Prefacio. En *Cromwell* [formato HTML]. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cromwell--0/html/feff3796-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_1_
- Kishimoto, J. L. (2018). La obra poética de César Vallejo y la crítica de su tiempo (1911-1923). *Archivo Vallejo. Revista de Investigación del Rectorado de la Universidad Ricardo Palma*, 1(1), 115-134. <https://doi.org/10.31381/archivoVallejo.v1n1.5143>
- Manzanilla, S. A. (2016). La dimensión ética y estética de la figura del *trickster* en la literatura. *Revista Valenciana. Estudios de Filosofía y Letras*, (18), 241-270. <https://doi.org/10.15174/rv.v0i18.160>
- Martos, A. y Martos, A. (2017). Las dimensiones de la inteligencia astuta y el engaño en la herencia cultural: *trickster* y *Mêtis* como figuras dialógicas. *Co-herencia*, 14(27), 129-155. <https://doi.org/10.17230/co-herencia.14.27.6>
- Valdelomar, A. (2001). *La ciudad de los tísicos*. En *Abraham Valdelomar, Obras completas II* (pp. 81-132). Edición, prólogo, cronología, iconografía y notas de Ricardo Silva-Santisteban. Ediciones Copé.
- Vallejo, C. (2002). *Artículos y crónicas completos I*. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Vallejo, C. (2013). *Escalas*. En *César Vallejo, Narrativa completa* (pp. 71-132). Introducción, edición y notas de Ricardo González Vigil. Ediciones Copé.
- Vallejo, C. (2014). *Obra poética*. Peisa.



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

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

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

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Rectorado de la Universidad Ricardo Palma

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

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.59885/archivoVallejo.2023.v6n12.07

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

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

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

ANTONIO MEJÍA FARJE

Pontificia Universidad Católica del Perú

(Lima, Perú)

amejiaf@pucp.edu.pe

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



RESUMEN

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

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

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

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

ABSTRACT

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

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

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

RÉSUMÉ

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

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

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

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

Recibido: 31/07/2023

Revisado: 04/08/2023

Aceptado: 05/08/2023

Publicado en línea: 15/09/2023

Financiamiento: Autofinanciado.

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

Revisores del artículo:

Javier Morales Mena (Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú)
jmoralesm@unmsm.edu.pe
<https://orcid.org/0009-0007-6014-358X>

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

1. INTRODUCCIÓN

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Por esta misma época, el propio Vallejo (2021) también recurrió al doble en su narrativa. Por ejemplo, lo empleó sutilmente en el cuento «Los caynas»: el narrador principal es perturbado ante la visión del rostro de su padre (p. 94) porque en él contempla una versión animalizada de sí mismo o, más precisamente, una involución inhumana de su propio origen. Mucho más evidente es el caso de «Mirtho», donde la anécdota del amigo del primer narrador se centra únicamente en la duplicidad de su amada: hasta el final, el doble es el asunto central del cuento. Inmediatamente después de *Escalas*, Vallejo insistió con los dobles desde el inicio de *Fabla salvaje* (1923): tras despertar y mirar su propio reflejo, Balta Espinar se estremece y el espejo cae despedazándose. El temible duplicado vuelve a aparecer por momentos y el delirio persecutorio conduce la novela hasta su desenlace, sin desviarse

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

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

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

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

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

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

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

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

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

poema «Los dados eternos», pero se debe agregar el poema «La de a mil», mencionado por críticos como Luis Monguió (1952, p. 134), Roberto Paoli (1969, p. 328), Trinidad Barrera (1988, p. 328) y Miguel Gutiérrez (2004, p. 33) en sus respectivos análisis de «Cera»⁴. El asunto de los dados en la poesía de Vallejo motivó la comparación hecha por Xavier Abril (1958) con «Un coup de dés jamais n'abolira le hasard» (1897) de Stéphane Mallarmé⁵, que a su vez provocó la amarga desaprobación de André Coyné (1999, pp. 367-368). Pero, curiosamente, esta disputa no condujo a una observación atenta del cuento donde Vallejo exploró este mismo símbolo: los dados. Por el contrario, la discusión se desvió hacia un sentido menos productivo.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

6 Aunque la descripción de la Lima bohemia en «Cera» está basada en parte de los viajes de Vallejo a la capital, seguramente también procede del contacto de Vallejo con la bohemia trujillana. A esta etapa le han dedicado capítulos enteros biógrafos como Juan Espejo Asturrizaga (1989, pp. 42-59) y Miguel Pachas Almeyda (2018, pp. 91-112). Es curioso que el narrador de «Cera» se refiera a la situación inicial como un episodio pasado y lejano: «¡Oh mi bohemia de entonces [...]!» (Vallejo, 2021, p. 115). Esa evocación exclamativa también debe tener una base biográfica. Ya que este pasaje inicial es más lírico, no se esclarece si la exclamación surge del anhelo o la impresión del narrador. Neale-Silva (1987) la ha interpretado como un «autorreproche» por «algo ya pasado» (p. 179). Sin embargo, como ha ocurrido también con el análisis de *Trilce*, será necesario contar con múltiples lecturas para acercarse a una comprensión más completa de este fragmento.

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

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

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

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

Ahora bien, comentaré brevemente la versión del manuscrito Couffon⁷, ya que sus cambios afectan especialmente al narrador no confiable y al género del relato. Aunque tras haber leído ambas versiones de «Cera» el lector puede advertir inmediatamente que la segunda es mucho más breve que la primera, la supresión más radical sucedió al inicio del cuento, como lo señaló Carlos Eduardo Zavaleta (1999), quien además elogió la nueva prosa de la segunda versión (p. 13). Pero este detalle puede ser sutil en una lectura separada de ambos cuentos. En cambio, es plenamente visible, o bien en el facsímil publicado por Claude Couffon (1994), que reproduce todas las

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

correcciones manuscritas de Vallejo⁸; o bien en la edición de Ricardo Silva-Santisteban y Cecilia Moreano (1999), que contrapone lado a lado los textos de ambas versiones⁹.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

11 En lugar de «fisgoneo», Miguel Gutiérrez (2004) emplea el galicismo *voyeurismo* (p. 30). Probablemente, sigue a Roberto Paoli (1969), quien utiliza la palabra *voyeur* (p. 11). Sin embargo, *voyeur* está más estrechamente asociado a la excitación morbosa por lo sexual, que no forma parte de estos cuentos. Por lo tanto, he preferido el término «fisgoneo», que es más neutro.

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

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

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

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

Barrera (1988) ha sostenido lúcidamente que en los relatos de «Coro de vientos» operan oposiciones entre dos límites: la vida y la muerte en «Más allá de la vida y la muerte», inocencia y culpabilidad en «Liberación», razón y locura en «Los caynas», el eso y el aquello en «El unigénito», y el yo y lo otro en «Mirtho» (p. 327). Curiosamente, el único cuento excluido es el sexto y último, «Cera», pese a que la crítica literaria le ha conferido un lugar destacado en el segundo conjunto de *Escalas*. Propongo que la oposición dominante en «Cera» es entre el destino y el azar: dos formas de suerte que entran en conflicto. Un breve fragmento que Vallejo (1999) no elimina en el manuscrito Couffon es clave: «Formuláronse nuevas apuestas y continuó la trágica disputa de la suerte con la suerte» (pp. 122-123). Tres elementos aparecen reunidos: la tragedia, la suerte y la suerte (repetida). Dado que la suerte excesiva de Chale prueba una desigualdad de condiciones contra sus adversarios, estas dos suertes no pueden ser la misma o equivalentes, sino muy distintas. Propongo que estas dos suertes, aunque han recibido un mismo nombre, son muy diferentes e incluso opuestas.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

6. CONCLUSIONES

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

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

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

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

REFERENCIAS

- Abril, X. (1958). *Vallejo. Ensayo de aproximación crítica*. Front.
- Abril, X. (1960). *Dos estudios Vallejo y Mallarmé (la estética de Trilce y Una jugada de dados jamás abolirá el azar)*. Cuadernos del sur.
- Barrera, T. (1988). *Escalas melografiadas o la lucidez vallejana. Cuadernos Hispanoamericanos*, 1(454-455), 317-328.
- Botting, F. (1996). *Gothic*. Routledge.
- Coyné, A. (1999). *Medio siglo con Vallejo*. Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.
- Espejo, J. (1989). *César Vallejo: itinerario del hombre 1892-1923*. Seglusa Editores.
- Foffani, E. (2018). *Vallejo y el dinero: formas de la subjetividad en la poesía*. Cátedra Vallejo.
- González Montes, A. (2002). *Escalas: hacia la modernización narrativa*. Fondo Editorial UNMSM.
- González Vigil, R. (1992). Prólogo. En Vallejo, C. (1992), *Obras completas* (vol. 9, pp. 5-12). Editora Perú.
- González Vigil, R. (2012). Prólogo. En Vallejo, C. (2012), *Narrativa completa* (pp. 7-51). Ediciones Copé.

- Gutiérrez, M. (2004). *Vallejo, narrador*. Fondo Editorial UNMSM.
- Hitchcock, A. (director). (1954). *Rear Window* [Película]. Paramount Pictures.
- Hugo, V. (2005). *Nuestra Señora de París* (E. González Miguel, trad.). Ediciones Cátedra.
- Monguió, L. (1952). *César Vallejo: vida y obra*. Perú Nuevo.
- Neale-Silva, E. (1987). *César Vallejo, cuentista: escrutinio de un múltiple intento de innovación*. Salvat.
- Pachas, M. (2018). *¡Yo que tan solo he nacido! (Una biografía de César Vallejo)*. Juan Gutemberg Editores.
- Paoli, R. (1969). Vallejo prosista en los años de *Trilce*. *Visión del Perú*, (4), 9-12.
- Poe, E. A. (2010). *Cuentos completos* (J. Cortázar, trad.). Editorial Páginas de Espuma.
- Silva-Santisteban, R. (2004). *Escrito en el agua*. Vol. 2. Ediciones del Rectorado de la PUCP.
- Vallejo, C. (1994). *Escalas melografiadas* [Nueva versión establecida por Claude Couffon, según manuscrito inédito del poeta]. UNSA.
- Vallejo, C. (1999). *Narrativa completa* (R. Silva-Santisteban, ed.). Ediciones del Rectorado de la PUCP.
- Vallejo, C. (2020). *Fabla salvaje* [Edición facsimilar de César Ferreira]. Fondo Editorial de la Universidad Ricardo Palma.
- Vallejo, C. (2021). *Escalas* [Edición facsimilar de Ricardo Silva-Santisteban]. Fondo Editorial de la Universidad Ricardo Palma.
- Zavaleta, C. E. (1999, 11 de noviembre). El manuscrito Couffon. *El Peruano*, 13.



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, 155-171

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.59885/archivoVallejo.2023.v6n12.08

Narrativa policial en el Perú: el caso de *Escalas* de César Vallejo

Police narrative in Perú: the case of *Escalas* by César Vallejo

La roman policière au Pérou: le cas d'*Escalas* de César Vallejo

CHRISTIAN BRYAN CACHAY LUNA

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

(Lima, Perú)

christian.cachay@unmsm.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0001-8781-4389>



RESUMEN

La consolidación del campo literario en nuestro país surge con las historias literarias a inicios del siglo XX. Estos estudios son precisamente los que definirán o rebatirán el canon hasta nuestra época. En ese sentido, la narrativa policial siempre ocupó un lugar marginal, pero no invisible, razón por la cual es necesario periodizar su formación y su recepción. El presente trabajo sitúa a Vallejo en el centro del debate, pues, en primer lugar, estudia el contexto de la narrativa peruana a inicios del siglo XX y, específicamente, la posición del género policial;

en segundo lugar, la investigación expondrá las características que poseen algunos de los cuentos de *Escalas* para ser catalogados como narrativa policial.

Palabras clave: César Vallejo; narrativa policial; literatura peruana; prisión.

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

ABSTRACT

The consolidation of the literary field in our country arose with the literary histories at the beginning of the 20th century. These studies are precisely the ones that will define or refute the canon up to our time. In this sense, the police narrative always occupied a marginal, but not invisible, place, which is why it is necessary to periodize its formation and reception. This paper places Vallejo in the center of the debate, because, first, it studies the context of Peruvian narrative at the beginning of the twentieth century and, specifically, the position of the police genre; second, the research will expose the characteristics that some of the stories of *Escalas* have to be classified as police narrative.

Key words: César Vallejo; police narrative; Peruvian literature; prison.

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

RÉSUMÉ

La consolidation du champ littéraire dans notre pays a commencé avec les histoires littéraires au début du XXe siècle. Ce sont précisément ces études qui définiront ou réfuteront le canon jusqu'à aujourd'hui. En ce sens, le narratif policier a constamment occupé une place marginale, mais non invisible, d'où la nécessité de périodiser sa formation et sa réception. Cet article place Vallejo au centre du débat puisque, d'une part, il étudie le contexte de la narration péruvienne

au début du XXe siècle et, en particulier, la position du genre policier; d'autre part, la recherche exposera les caractéristiques que possèdent certains récits d'Escalas pour être classés dans la catégorie des récits policiers.

Mots-clés: César Vallejo; roman policier; littérature péruvienne; prison.

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

Recibido: 31/07/2023

Revisado: 04/08/2023

Aceptado: 05/08/2023

Publicado en línea: 15/09/2023

Financiamiento: Autofinanciado.

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

Revisores del artículo:

Javier Morales Mena (Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú)
jmoralesm@unmsm.edu.pe
<https://orcid.org/0009-0007-6014-358X>

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

1. INTRODUCCIÓN

Durante el siglo XXI, los estudios literarios peruanos han enfocado gran parte de su energía a recuperar, redescubrir y revalorar tanto autores como tendencias poco investigadas. Esto posibilita que géneros anteriormente marginados por ser considerados populares, como lo policial y la ciencia ficción, sean estudiados con mayor profundidad. Por ejemplo, el libro de artículos *Caso abierto. La novela policial peruana entre los siglos XX y XXI* (2022), publicado por Alejandro Sustis y José Güich Rodríguez, es necesario para el redescubrimiento del género. Nuestro país no es un caso aislado en cuanto a este tipo de investigaciones, pues similares homenajes y estudios de la narrativa policial han aparecido en Latinoamérica y España. Sin embargo, parece arriesgado

todavía hablar de una tradición del género policial en el Perú, razón por la cual se debe reconceptualizar al término y sus alcances.

Es un acuerdo académico considerar que el género policial inicia durante la primera mitad del siglo XIX y que su creador fue el estadounidense Edgar Allan Poe. Sin embargo, pocas historias literarias incluyen razonablemente el origen lógico de la literatura policiaca. Por eso, debemos remitirnos a *Vigilar y castigar* (2002), de Michel Foucault, autor que vincula el origen del policial con la criminología. Así, el autor francés señala que durante el siglo XVIII surgió una literatura que recopilaba (y muchas veces inventaba) los testimonios de los criminales bajo el rótulo «últimas palabras del condenado». Por ejemplo, uno de los testimonios citados por Foucault (2002) es este: «Escuchad todos mi horrible acción infame y vituperable, que cometí en Aviñón, donde mi nombre es execrable por violar sin humanidad los sacros fueros de la amistad» (p. 62).

Estos relatos coexistían junto a las crónicas criminales de la época. De esta forma, había un proceso lógico para el público lector: mientras las crónicas narraban los crímenes de forma objetiva y justificaban la existencia de un sistema penitenciario, las «confesiones» de los criminales verificaban el correcto funcionamiento de las cárceles. El objetivo de este proceso queda claro: educar a la población a través de antimodelos. El efecto, sin embargo, era el contrario, pues estos textos terminaban por alienar a los prisioneros y los convertían en una suerte de antihéroes mediante la enumeración de sus delitos (Foucault, 2002, p. 63). Uno de los motivos, a partir de lo que menciona el filósofo francés, es que en estos textos no había figuras antagónicas al criminal y, por ende, la justificación de sus actos se hallaba en la sociedad incapaz de suplir las necesidades de todos. En ese sentido, a modo de pícaro, el criminal podía ser representado como alguien emocional que buscaba ascender social y económicamente. Ante esto, Foucault señala que aparece una producción completamente antagónica: la literatura policial.

Este primer momento del género se conoce como «literatura policial clásica», pues desde su concepción ha habido reconfiguraciones

y modificaciones directas a sus características principales. Es notable, en principio, que esta literatura posee una clara intención moralizadora a diferencia de la que se enfoca en el criminal, cuya estrategia es más sutil. En el policial clásico el bien y el mal están separados y son irreconciliables. La historia será referida en los relatos por alguien cercano al detective, cuya figura se posiciona como el eje articulador del género. Las características de este personaje son claras: posee un alto bagaje cultural y tiene una capacidad deductiva sobrehumana. Ese estereotipo puede ser la razón de que Borges denominara al policial como un género fantástico, irreal, falso. Cuando Poe crea a Auguste Dupin, plantea también las bases de un género popular que cumple las expectativas moralizantes de la sociedad anglosajona del siglo XIX. Foucault (2002) señala: «En este nuevo género no hay ya ni héroes populares ni grandes ejecuciones; se es perverso, pero inteligente, y de ser castigado no hay que sufrir» (p. 65). El detective cumple su papel al descubrir al criminal a través de las pistas, lo que le da otro elemento importante: se restaura el *statu quo*, todo vuelve a la normalidad.

Es necesario, por último, comprender otra característica del policial desde lo que plantea Walter Benjamin (2012) con su teorización del *flâneur*. Se refiere a un sujeto que ocupa el lugar del caminante en la ciudad urbana y, por eso, la conoce a la perfección. El ejemplo principal de Benjamin es el detective de novelas policiales, pues parte de su arsenal de investigación es conocer su entorno de forma excelente. Esto nos permite corroborar que el policial se vincula necesariamente al entorno urbano, específicamente a las ciudades con mayor desarrollo y donde la noción de crimen, criminal y detective son coherentes para sus habitantes. Esta parece ser la razón por la cual en la literatura policial clásica se omite la visión del criminal, se le priva de voz.

2. RECEPCIÓN DE LA NARRATIVA POLICIAL PERUANA A INICIOS DEL SIGLO XX

Consideramos que el género policial en el Perú surge a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX. Esta es, precisamente, una etapa de reconstrucción nacional tras la derrota que sufre el Perú en la Guerra

del Pacífico (1879-1883). Los historiadores concuerdan en que es un período en el que se fundan varios elementos importantes, entre ellos, a Lima como ciudad moderna, la aparición de nuevas editoriales e imprentas que impactan en el campo editorial. Esto último será de gran importancia para el género policial, pues hará uso de imprentas como la de El Diario Judicial, que publica la primera novela del género: *Crimen anónimo: envenenamiento de D.^a Isabel Lewis* (1893), de Paulino Fuentes Castro (1854-1924). Luego, a inicios del siglo XX serán importantes las revistas *Variedades* (1908-1932) y *La Crónica* (1912-1929), ambas dirigidas por Clemente Palma (1872-1946), para la proliferación del género policial.

Es significativo, sin embargo, iniciar presentando la recepción del género policial a inicios del siglo XX, pues sí es posible hallar comentarios sobre las obras. El primero de ellos es «De Manuel A. Bedoya» (1914), noticia anónima que aparece en el número 350 de la revista *Variedades*. El objetivo de esta nota es anunciar la publicación de *Mack-Bull. Los desaparecidos* (Madrid: Editorial Nuevo Mundo, 1914), primera novela policial del autor y la que inaugura el ciclo de novelas que tienen como protagonista al detective norteamericano Mack-Bull. Manuel A. Bedoya (1889-1941) era frecuente colaborador de *Variedades* entre 1908 y 1914, por lo que es comprensible que su nueva publicación fuera bien recibida. Lo significativo de esta breve nota se halla en reconocer la narrativa policial:

Manuel A. Bedoya acaba de publicar en España una *novela de carácter policial* [énfasis añadido] titulada «Mack Bull» aventuras de un detective millonario, en que entra al campo de las novelas de fantasía, de misterio y de sutileza, que tanto placen hoy en el mercado de los libros. (p. 1442)

Además del claro reconocimiento de este tipo de narrativa, el autor anónimo destaca que lo policial forma parte de un grupo más grande de obras que son bien recibidas por los lectores, lo cual significa que generaban ventas. Este grupo mayor, el de «novelas de fantasía, de misterio y de sutileza» se refiere a la narrativa fantástica, de terror

y de ciencia ficción, solo que no recibían esos nombres exactamente. Su popularidad no debe causar extrañeza, pues es precisamente esa característica la que motivó que sean dejadas de lado por la crítica literaria convencional.

La siguiente mención sobre la narrativa policial también se centra en la figura de un autor que colabora en periódicos y revistas de inicios del siglo XX. Se trata de «Prólogo» (1924), de Clemente Palma, texto que se publicó en *La Crónica*, publicación periódica que, junto con *Variedades*, era editada por Casa M. Moral. El texto de Palma tenía como objetivo anunciar el que hubiera sido el primer libro de cuentos de Luis Enrique Moreno Thellessen (1895-1929): *El jardín de las lámparas*¹, obra que estuvo en prensa en 1924, pero que fue extraviada y, por ende, quedó inédita.

Moreno Thellessen era, como Manuel A. Bedoya en su momento, un asiduo colaborador de la revista *Variedades*, pero también de *La Crónica*. El autor recibió la oportunidad de publicar en estas plataformas luego de ganar un concurso de cuentos y de conocer a Clemente Palma, quien, como señala en su prólogo, quedó sorprendido e interesado por la prosa del joven autor. Prueba de esto es que, a pesar de ser extremadamente crítico con las lecturas que recomendaba, elogia e incluso postula una clasificación de la obra de Moreno. Al respecto, señala:

Moreno Thellessen muestra aquí unos interesantes *cuentos policiales* [énfasis añadido], uno de ellos «El inocente», que ya he citado, digno de mayor encomio; otro es titulado «Aventuras del célebre Pacotín» que se diría ha servido de modelo para una reciente bribonada, de que han dado cuenta los diarios. (Palma, 1924, p. 11)

La cita nos brinda una idea clave: Clemente Palma, como crítico y autor, es consciente del cuento policial. Por esa razón, no se

1 Elton Honores (2017) rescata varios cuentos de Moreno Thellessen.

sorprende de un escritor peruano que haya practicado el género. Le llama la atención, más bien, la propuesta que hace Moreno en su narrativa. Al respecto, el cuento que refiere Palma, «El inocente», es uno que subvierte la lógica del relato policial. El narrador es un abogado que sospecha que el acusado del crimen no es el verdadero asesino, intuición que confirma con las pistas que el escenario y la autopsia le brindan. La historia transita de un ambiente jurídico a una narración criminal con el objetivo de defender a un inocente en lugar de acusar a un criminal.

El siguiente y último comentario para contextualizar la recepción de la narrativa policial fue publicado en 1937, más de una década después del realizado por Palma. Se trata del ensayo de Eduardo Romero titulado «La decadencia del cuento en el Perú», publicado en la revista *Letras*. El crítico justifica su título en varios puntos, entre ellos está que en el Perú no se cultiva un género muy popular en otras latitudes: el policial. Si bien es consciente del desdén que recibió esta modalidad narrativa, señala que es necesario el valor tanto económico como cultural que tiene en publicaciones periódicas:

La investigación policial novelada en un marco brumoso de melancolía suave, con la honda poesía trágica que surge del ambiente cosmopolita y nervioso de la sociedad urbana actual.

En la actualidad el cuento policial no puede faltar en los grandes diarios o magazines. Discútase cuanto se quiera su categoría artística, pero es una realidad social viviente. (Romero, 1937, p. 369)

El crítico refuerza, además, la afirmación de que el género policial es leído en el Perú. Sin embargo, sorprende que señale que no se ha practicado todavía en nuestro país. Él considera que en el Perú existe «el cuento *penal* de López Albújar», aquel que se ocupa de la presentación de casos jurídicos y sus alegatos. Empero, a esa modalidad narrativa debe continuarle, por lógica según Romero, el «cuento *procesal*, o sea, de investigación», el cual entendemos como policial

propriadamente dicho. El crítico termina señalando que una de las razones para que no se practique el género es que no existen plataformas como revistas o periódicos que estimulen la escritura y remuneren al escritor. Esto llama la atención porque solo han pasado cinco años desde el cese de funciones de *Variedades* (1908-1932), que se dirigía precisamente al público popular y que divulgó el género policial en gran medida.

Romero no menciona, por ejemplo, *El meñique de la suegra* (1911-1912), que lleva como subtítulo *Espeluznante novela policial limeña*, ni al ciclo de novelas policiales de Manuel A. Bedoya, que si bien se publicaron en España, fueron escritas por un autor peruano; pero tampoco hace alusión a los cuentos de Moreno Thellesen. En conclusión, hemos presentado tres fuentes con comentarios importantes sobre la narrativa policial en el Perú. Mientras que anónimo (1914) y Palma (1924) coinciden en la presencia del género en los textos de escritores peruanos, como Bedoya y Moreno; Romero (1937) reconoce la importancia de lo policial en el panorama de la narrativa latinoamericana, además que resalta su necesaria vinculación con las publicaciones periódicas. Por suerte, recientes investigaciones resaltan la presencia del género.

3. ESCALAS Y LA NARRATIVA POLICIAL

Escalas (1923) es el debut narrativo de César Vallejo y se publicó meses antes que su novela breve *Fabla salvaje* (1923), último libro que publicó en Perú. A diferencia de su obra poética, estos textos no reciben el mayor interés de la crítica, justa motivación para retomar su lectura desde nuevas perspectivas. Es de notar que *Escalas* es un libro que cuenta con dos versiones, la primera publicada en 1923 a través de los Talleres Tipográficos de la Penitenciaría de Lima y la segunda presentada en 1994 por Claude Couffon, quien da a conocer una versión corregida por Vallejo. Las diferencias son notables, pues en varios casos el autor trujillano elimina párrafos, cambia oraciones y palabras. En la presente investigación utilizaremos la primera edición mediante el facsimilar publicado en 2021 por la Universidad Ricardo Palma.

El libro está compuesto por dos secciones. La primera, cuyo título es «Cuneiformes», contiene seis textos que se vinculan al tema carcelario desde su título: «Qué otra cosa puede hacer un preso sino escribir haciendo marcas de tipo cuneiforme en las paredes» (Silva-Santisteban, 2021, p. X). La segunda sección, titulada «Coros de viento», presenta seis textos de mayor extensión que los anteriores, pero con diferentes motivos y temáticas entre sí. De entre estos, solo «Liberación» retoma a la cárcel como escenario de su trama. Lo carcelario y lo criminal son temas bastante estudiados por la crítica vallejana, pues su vínculo con el autor norteño es claro al conocer los meses que vivió en prisión. Es importante, sobre todo, que se hallen investigaciones sobre la cárcel en su poesía (Tello, 2018), su narrativa (Barreto, 2020), el proceso judicial del autor (Flores, 2022; Patrón, 2021) y su experiencia en la prisión (Aguirre, 2015).

Para profundizar en el análisis de *Escalas* es necesario comprender en un sentido amplio a la literatura policial. Recientes estudios sobre su historia en Latinoamérica (Giardinelli, 2013; Trelles, 2017) registran una tradición literaria que inicia durante la primera mitad del siglo XX y que se desarrolla con notable diferencia del policial clásico. Algunas de sus características las presenta Trelles (2017) en lo que denomina como policial alternativo: (1) carencia de la figura de un detective o su poca relevancia; (2) enigma no vinculado estrictamente a un crimen; (3) posibilidad de finales abiertos o crímenes sin resolver; (4) presentan una visión crítica de la sociedad y las clases sociales; (5) es común que se mezclen diversos géneros literarios o, incluso, llegar a referir hechos reales entre los ficticios; además de otras características ligadas al papel activo de los lectores de estos textos (pp. 171-172).

A lo mencionado anteriormente debemos aclarar que el género policial no se reduce a la investigación del misterio mismo, sino que también abarca el ámbito jurídico y el contexto carcelario. Algunos ejemplos de esto los hallamos en propuestas latinoamericanas como *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942), escrito por Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, en donde el detective está encarcelado

de manera injusta, pero, desde ese lugar, resuelve las investigaciones que le presentan. El ámbito jurídico se observa en textos de Enrique López Albújar (1872-1966) y José Diez-Canseco (1904-1949), ambos casos con diferencias importantes respecto al lugar donde ocurren los hechos y los personajes que son representados. De esta forma, los textos exploran nuevas posibilidades de combinación de escenarios y personajes, como darle voz al encarcelado o cuestionar la naturaleza de la justicia.

3.1. La *psique* del encarcelado en «Cuneiformes»

«Muro noroeste», «Muro antártico», «Muro este», «Alféizar», «Muro dobleancho» y «Muro occidental» son los seis textos que conforman la primera parte de *Escalas* y tienen como eje temático la cárcel y los presos como personajes principales. Además de lo anterior, la crítica también ha vinculado los títulos de los relatos al diseño de una cárcel (Barreto, 2020). En cuanto al contenido, la estrategia más notable es la prosa poética que poseen, la cual, a través de la perspectiva de los narradores, representa la experiencia carcelaria como caótica, emotiva y solitaria. Este elemento es crucial, pues Vallejo retoma las confesiones del encarcelado, pero no con el objetivo de reforzar los castigos y la prisión, sino lo contrario: ver al condenado como un sujeto sensible y trastornado por los violentos estímulos de la cárcel.

Al respecto, podemos reconocer una de las características del «policial alternativo» de Trelles (2017): la autorreferencia de la experiencia de Vallejo en la cárcel, pues, aunque tenemos pistas de su perspectiva a través de misivas y su proceso en general (Flores, 2022; Patrón, 2021), no es posible decir que lo representado sea la misma experiencia del autor. Esta característica mencionada puede vincularse también a las circunstancias editoriales de la edición príncipe. Al igual que *Trilce* (1922), *Escalas* (1923) se imprimió en los Talleres Tipográficos de la Penitenciaría de Lima, espacio donde los reclusos participaban en la encuadernación y la composición de páginas.

Nos interesa profundizar en dos textos de similar contenido: «Muro noroeste» y «Muro dobleancho». Ambos relatos ubican sus

hechos en la celda de una prisión y con dos encarcelados como personajes principales. También es posible señalar que los textos finalizan de forma similar, pues los narradores de ambos se diferencian de sus compañeros de celda. A partir de estos análisis, podremos comprender la importante crítica que hace Vallejo a la prisión como espacio deformante, mas no reformador, y aislante, mas no integrador.

En el primer relato, se instaura un espacio oscuro e inhabitable a través del inicio «Penumbra» (Vallejo, 2021, p. 5). Es precisamente un escenario de ese tipo el que propicia la trama principal de «Muro noroeste»: el compañero de celda mata a una araña sin ningún remordimiento, pero sí justificación, pues señala que están rodeados de un «jardín zoológico terrible». Esto plantea la superioridad humana sobre la animal, una posición duramente criticada actualmente por el movimiento vegano. La reacción empática del narrador cuestionará no solo este razonamiento, sino que llega a criticar los cimientos de la justicia humana, que se sobreentiende es la misma que lo sentenció: «La justicia sólo así es infalible: cuando no ve a través de los tintóreos espejuelos de los jueces; cuando no ha menester de cárceles ni guardia» (Vallejo, 2021, p. 8).

La crítica al ámbito judicial y penal no es aislada en la narrativa policial peruana, otro caso importante está presente en *Crimen anónimo* (1893), de Paulino Fuentes Castro. Esta obra reconstruye el caso del envenenamiento de la estadounidense Isabel Lewis, el cual quedó inconcluso por falta de pruebas y seguimiento a los sospechosos. La novela sostiene que la razón principal de que el asesinato no sea resuelto está en la legislación peruana, la cual no daba mayores capacidades de investigación a los intendentes, como le sucede al intendente Muñiz en la obra. A esto podemos añadir *El meñique de la suegra* (1911-1912), de autor anónimo, que representa en varias escenas la incapacidad policial al encarcelar a Fabio, el personaje principal, equivocadamente y ser golpeado sin compasión.

El segundo texto seleccionado, «Muro dobleancho», continúa la crítica al sistema carcelario, pero esta vez enfocado al funcionamiento mismo de la condena y la reinserción social. De esta forma, la confesión

del compañero de celda del narrador nos es transmitida por él como un relato tétrico de sus crímenes. La reconstrucción que hace del relato tiene características del detective policial, pues deduce, interpreta y juzga la conducta del criminal para conocerlo en su totalidad. La diferencia clara es que el narrador es también un recluso, la sentencia los hermana y por eso puede conocer la verdad, algo que escapa del sistema judicial como crítica al final.

3.2. «Liberación» como cuento policial carcelario

Este cuento forma parte, junto con el siguiente que analizaremos, de la segunda sección de *Escalas*, llamada «Coros de viento». La autorreferencialidad en este relato es más particular que en los de «Cuneiformes» porque el primer narrador, de nombre desconocido, se ubica en los Talleres Tipográficos de la Penitenciaría de Lima para verificar el proceso de impresión de su libro. Es la misma posición en la que estuvo el autor cuando publicó *Trilce* y *Escalas*. No solo eso, el narrador reconoce en los talleres a Lozano, un preso que conoció cuando estuvieron ambos en la cárcel de Trujillo. Esta estrategia añade verosimilitud al relato por considerarse una situación posible.

El cuento luego brinda la perspectiva de un segundo narrador llamado Solís, recluso que cumple su labor como jefe del taller, quien referirá el sufrimiento que pasó su compañero de celda, de nombre Palomino, desde que recibe la noticia de que será envenenado mientras está encarcelado. Es posible poner en duda la salud mental de Solís, pues parece mimetizarse con el sufrimiento de su compañero e incluso motivarlo con su constante agobio. Solís cumple el rol de testigo, mientras que el primer narrador y el lector están invitados a ser los investigadores. En ese sentido, la amenaza que recibe Palomino promueve su angustia y su dolor sin necesidad de asesinarlo realmente.

El desarrollo trágico de la historia se detiene hacia el final de la historia que narra Solís, pues Palomino desaparece mientras el primero está dormido. La noticia que recibe el testigo es que su compañero ha sido indultado de sus cargos, por lo que ahora se encuentra en libertad. Sin embargo, el final del relato es ambiguo, pues queda inconcluso

si la figura que se acerca al primer narrador y a Solís es en verdad Palomino, pues este llega a simbolizar el sueño libertario de los encarcelados. Aunque Solís exclame «¡Ola, Palomino!...» (Vallejo, 2021, p. 69), no significa que sea él verdaderamente, pues ya en su narración se han visto signos de obsesión hacia su compañero. De esta forma, se presenta nuevamente como tema a la mente desequilibrada del preso.

3.3. Los enigmas en «Los caynas»

El relato está segmentado por el autor en dos secciones: la primera aborda la historia del narrador en Cayna y la segunda revela que el emisor está narrando su historia en un asilo psiquiátrico. Esto último lo podemos deducir conociendo que un enfermero acompaña al narrador y le dice: «Le llevo ya a su *celda* [énfasis añadido]» (Vallejo, 2021, p. 100). Es importante reconocer el espacio porque es una invitación al lector a interpretar los hechos narrados en la primera sección, pues si el final pone en duda las palabras del narrador: ¿estaba contando la verdad o era una historia inventada por un loco? Sea la elección que hagamos, la invitación misma es una característica del género policial latinoamericano, ya que nos convierte en lectores activos.

En la primera sección del cuento conoceremos la percepción que tiene el narrador en dos momentos distintos de Cayna, su pueblo natal. Así, iniciará comentando la conducta extraña y el lenguaje oscuro con el que se comunica Luis Urquizo, habitante del lugar. La comunidad reconoce a este personaje como loco, pero lo particular está en que sus rasgos empeoran con los años, hasta el punto en que depende enteramente de su familia, quienes posteriormente también enloquecen. Como si fuera una enfermedad, la locura se muestra contagiosa en el cuento, pero más importante son todavía sus rasgos: «Todos ellos eran víctimas de una obsesión común, de una misma idea, zoológica, grotesca, lastimosa, de un ridículo fenomenal; se creían monos, y como tales vivían» (Vallejo, 2021, p. 89).

Esta regresión al estado primitivo por parte de la familia Urquizo parece vinculada a la misma ciudad, que es descrita por el narrador como rural y de casi nulo avance tecnológico. Lima es el referente

de ciudad moderna y Cayna, en cambio, el de lugar arcaico, pues no posee instituciones ni autoridades. La comparación entre modernidad y antigüedad es una constante en el cuento desde la dicotomía razón y locura. Por esa razón, el cuento presenta varias escenas claves que ponen en duda cuál es la posición de Urquizo y la del narrador. Por ejemplo, cuando ambos se encuentran de casualidad y el primero tilda de loco al segundo, este se sorprende de que lo llame así porque su perspectiva es la contraria.

Es de resaltar que el desarrollo de la trama adopta las características de una investigación cuando el narrador vuelve a Cayna luego de veintitrés años para visitar a su familia. Las calles desoladas resaltan el carácter misterioso de la ciudad. El emisor se encuentra con su padre y este tiene los mismos rasgos de la locura de Urquizo. El enigma del origen de la locura había sido planteado al inicio del relato, pero lo que el narrador desea conocer en ese instante es el estado de su familia y si algo de «humanidad» queda en ellos. Por eso, el encuentro con su familia es desgarrador, ya que todos ellos han sido contagiados por la misma locura que Urquizo, se creen monos. No solo eso, la crítica que hace el relato a la racionalidad llega a su punto más alto cuando los «locos» se burlan del narrador: «—Pobre! —Se cree hombre. Está loco...» (Vallejo, 2021, p. 99).

4. A MODO DE CONCLUSIÓN

Durante la presente investigación hemos sustentado sobre la base de bibliografía precedente el conocimiento y la importancia que tuvo para el público y los autores el género policial. Asimismo, identificamos obras posibles de clasificar como policiales y que son anteriores a los cuentos de Vallejo. En la bibliografía disponible sobre la obra del autor trujillano es posible encontrar estudios que analizan su abordaje a lo fantástico, la ciencia ficción y el tema carcelario; sin embargo, hasta el momento no se había vinculado ninguno de estos a la narrativa policial en el Perú, que se caracteriza principalmente por ser paródica o subvertir la lógica convencional. Por esa razón, es posible entender de forma amplia el término a la luz de teorizaciones recientes sobre su

origen, como hace Foucault (2002), teniendo en cuenta los textos que motivaron la creación del género policial.

Finalmente, analizamos los cuentos de *Escalas* considerando las características del policial latinoamericano según Trelles (2017) y reconocimos su presencia en los textos seleccionados. Entre todos los temas, resalta la constante de la prisión o encierro en *Escalas*, lo que motiva en varios de los textos la reflexión sobre la condición humana y la psicología de los condenados. En la tradición peruana es posible reconocer varias obras que también abordan el tema de la prisión desde la narrativa, como *El Sexto* (1961), de José María Arguedas; y *Los hijos del orden* (1973), de Luis Urteaga Cabrera. En cuanto a lo policial, es necesario resaltar que nuestro aporte no está aislado, pues reconocemos los recientes estudios que sobre el género se han realizado. Todos estos motivan el rescate de autores y obras necesarias de estudiar, como las de Paulino Fuentes Castro, Manuel A. Bedoya y Luis Enrique Moreno Thellesen.

REFERENCIAS

- Aguirre, C. (2015). La cárcel y la ciudad letrada: hacia una historia cultural de la prisión en el Perú del siglo veinte. En D. Palma (ed.), *Delincuentes, policías y justicias: América Latina, siglos XIX y XX* (pp. 144-192). Universidad Alberto Hurtado.
- Anónimo (1914). De Manuel A. Bedoya. *Variedades*, (350), 1442-1443.
- Barreto, M. Á. (2020). Narrar el encierro: «Liberación», un cuento trágico y carcelario de *Escalas* de César Vallejo. *Archivo Vallejo*, 3(6), 57-80. <https://doi.org/10.31381/archivoVallejo.v3n6.5210>
- Benjamin, W. (2012). *El París de Baudelaire*. Eterna Cadencia Editora.
- Flores, G. (2022). El Expediente Vallejo: la retórica judicial de César Vallejo y nuevos aportes genético-críticos sobre su estadía en la cárcel. *Archivo Vallejo*, 5(10), 303-327. <https://doi.org/10.31381/archivoVallejo.v5n10.5325>

- Foucault, M. (2002). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Siglo XXI Editores.
- Giardinelli, M. (2013). *El género negro: orígenes y evolución de la literatura policial y su influencia en Latinoamérica*. Capital Intelectual.
- Honores, E. (2017). *El jardín de las lámparas*. Altazor.
- Palma, C. (1924, 4 de febrero). Prólogo. *La Crónica*, 11. [Prólogo de *El jardín de las tinieblas* de Luis Enrique Moreno Thellesen].
- Patrón, G. (2021). *El proceso Vallejo*. Fondo Editorial del Poder Judicial.
- Romero, E. (1937). La decadencia del cuento en el Perú. *Letras (Lima)*, 3(8), 365-370. <http://revista.letras.unmsm.edu.pe/index.php/le/article/view/1022>
- Silva-Santisteban, R. (2021). Presentación. En Vallejo, C., *Escalas* (pp. VII-XVI). Universidad Ricardo Palma.
- Susti, A. y Güich Rodríguez, J. (2022). *Caso abierto. La novela policial peruana entre los siglos XX y XXI*. Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- Tello, O. J. (2018). *El tema de la cárcel en Trilce* [Tesis de maestría, Universidad Nacional Mayor de San Marcos]. <https://cybertesis.unmsm.edu.pe/handle/20.500.12672/10174>
- Trelles, D. (2017). *Detectives perdidos en la ciudad oscura. Novela policial alternativa en Latinoamérica. De Borges a Bolaño*. Ediciones Copé.
- Vallejo, C. (2021). *Escalas*. Universidad Ricardo Palma.



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

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

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

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Rectorado de la Universidad Ricardo Palma

Vol. 6, n.º 12, julio-diciembre, 2023, 173-203

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.59885/archivoVallejo.2023.v6n12.09

Lo animal en «Muro noroeste» y «Los caynas» de César Vallejo

The animal presence in «Muro noroeste» and «Los caynas» by César Vallejo

L'animal dans «Muro noroeste» et «Los caynas» de César Vallejo

SERGIO LUJÁN SANDOVAL

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

(Lima, Perú)

sergio.lujan@unmsm.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0002-4612-4899>



RESUMEN

El objetivo de este trabajo es demostrar que la presencia de lo animal, en dos relatos de *Escalas* (1923) de César Vallejo —«Muro noroeste» y «Los caynas»—, supone un remezón contra los preceptos antropocéntricos y contra la racionalidad occidental. Para ello, realizaremos una breve exposición sobre lo que entendemos como una vanguardia de las ideas. Luego, revisaremos las coordenadas del antropocentrismo y la razón, y de qué manera en las vanguardias se comienzan a cuestionar dichos dogmas. Por último, analizaremos los cuentos «Muro noroeste» y «Los

caynas»; para ello, respectivamente, dialogaremos con los lineamientos que nos ofrece la biopolítica relacionada con las nociones de *bios* y *zoé*, así como lo que se entiende, de forma extendida, como animalidad. De tal modo, es posible sostener que, en la vanguardia peruana, lo animal rompe el perímetro metafórico-alegórico para emerger como un espacio saboteador y divergente de lo hegemónico, y fructíferamente ambiguo.

Palabras clave: César Vallejo; *Escalas*; animalidad; vanguardia; narrativa.

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

ABSTRACT

The aim of this work is to demonstrate that the presence of the animal, in two stories of *Escalas* (1923) by César Vallejo —«Muro noroeste» and «Los caynas»—, is a tremor against anthropocentric precepts and against Western rationality. For this, we will make a brief exhibition on what we understand as a vanguard of ideas. Then, we will review the coordinates of anthropocentrism and reason, and how in the avant-gardes these dogmas begin to be questioned. Finally, we will analyze the stories «Muro noroeste» and «Los caynas»; for this, respectively, we will dialogue with the guidelines offered by the biopolitics related to the notions of *bios* and *zoé*, as well as what is understood, in a widespread way, as animality. Thus, it is possible to argue that, in the Peruvian vanguard, the animal breaks the metaphorical-allegorical perimeter to emerge as a space saboteur and divergent from the hegemonic, and fruitfully ambiguous.

Key words: César Vallejo; *Escalas*; animality; Avant-garde; narrative.

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

RÉSUMÉ

L'objectif de cet article est de démontrer que la présence de l'animal dans deux récits d'Escalas (1923) de César Vallejo —«Muro noroeste» et «Los caynas»— est un bouleversement des préceptes anthropocentriques et de la rationalité occidentale. Pour ce faire, nous évoquerons brièvement ce que nous entendons par avant-garde des idées. Nous passerons ensuite en revue les coordonnées de l'anthropocentrisme et de la raison, et nous verrons comment l'avant-garde commence à remettre en question ces dogmes. Enfin, nous analyserons les récits «Muro noroeste» et «Los caynas»; pour ce faire, nous dialoguerons respectivement avec les lignes directrices offertes par la biopolitique en relation avec les notions de bios et de zoé, ainsi qu'avec ce que l'on entend généralement par animalité. De cette manière, il est possible d'affirmer que, dans l'avant-garde péruvienne, l'animal brise le périmètre métaphorique-allégorique pour émerger comme un espace qui sabote et diverge de l'hégémonique, avec une ambiguïté fructueuse.

Mots-clés: César Vallejo; échelles; animalité; avant-garde; narration.

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

Recibido: 31/07/2023

Revisado: 04/08/2023

Aceptado: 05/08/2023

Publicado en línea: 15/09/2023

Financiamiento: Autofinanciado.

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

Revisores del artículo:

Javier Morales Mena (Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú)

jmoralesm@unmsm.edu.pe

<https://orcid.org/0009-0007-6014-358X>

Jorge Terán Morveli (Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú)

jteranm@unmsm.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0001-7164-4434>

iRoedores que miran con sentimiento judicial en torno!
CÉSAR VALLEJO

iPobre mono!... ¡Dame la pata!... No. La mano, he dicho.
CÉSAR VALLEJO

*Nadie va a la cárcel porque mate a un canario; pero si un canario matara a un
hombre... sería desintegrado con la bomba H...*
GAMALIEL CHURATA

1. INTRODUCCIÓN

Cuando pensamos en la obra de César Vallejo, es innegable no relacionarla con el fenómeno de las vanguardias literarias que emergen desde fines de la década de los años diez hasta la tercera década del siglo XX en el Perú; este fenómeno artístico, sobre todo, enfatiza en el componente formal, es decir, en la estructura y en los formatos de las obras literarias. Solo por citar dos ejemplos, recordemos los poemarios *Ande* (1926), de Alejandro Peralta; y *5 metros de poemas* (1927), de Carlos Oquendo de Amat: mientras el primero posee dimensiones atípicas y alberga xilografías (imágenes); el segundo, en cambio, explora con la página en blanco, con la disposición de los versos y con la materialidad del libro en tanto artefacto lúdico y experimental. Sin embargo, nos gustaría indicar que, en paralelo a esta vanguardia de las formas, existe una *vanguardia de las ideas* en la medida que hay otros textos que no suponen una innovación estructural (ligada al componente visual) o una ruptura lingüística (ligada al componente acústico).

¿Qué es la vanguardia de las ideas? Sostenemos que se trata de una vanguardia en la que los textos literarios, dejando las formas casi intactas, proponen maneras alternativas de entender y sentir el mundo apelando a terrenos donde lo subjetivo, la afectividad, lo onírico, lo esotérico o el componente no-humano se convierten en aspectos asimilados por ciertos autores para cuestionar la exaltación de la razón,

de lo tecnológico, de la modernidad y de todo aquello que la «fábula humanista» (Nascimento, 2021) ha pretendido hacernos creer como una forma de avance y de progreso. Dicho esto, uno de los puntos que pone en entredicho lo humano es la animalidad (o la cuestión de lo animal)¹, pero ya no el animal como representación, metáfora o alegoría, sino como ser y agente real. Por ello, demostraremos que esta vanguardia de las ideas, en el libro *Escalas* de César Vallejo, critica al antropocentrismo y a la razón, respectivamente, en dos relatos cuyos personajes son una araña («Muro noroeste») y un grupo de monos («Los caynas»).

2. EL ANTROPOCENTRISMO Y LA RAZÓN (CIEGA)

Hablar de antropocentrismo y de razón, en el período de las vanguardias artísticas, supone pensar en el hombre y en el *logos* en tanto componentes de un binomio por excelencia que tomó una ruta equivocada y devino en un avance apócrifo, sesgado y que siempre inclinó su balanza en beneficio de algunos «seres humanos» en desmedro no solo de todos los demás seres vivientes (animales, plantas, minerales, cuerpos líquidos, etc.), sino también de los múltiples territorios. Así, el antropocentrismo es aquel sistema de pensamiento —que echa raíces en Occidente— en el que el hombre es colocado y concebido como el centro del cosmos y, por ende, todos los elementos giran alrededor de aquel; de tal modo, dicho sujeto se diferencia de los demás cuerpos vivos debido a que tiene acceso al lenguaje, al *logos* y a la razón. Complementariamente a ello, esta última se convierte en la característica por excelencia del hombre y permite la división de lo humano y lo no-humano (y dentro de este último, lo animal).

Como sostiene Maria Esther Maciel (2016), «a cisão entre homem e animal, humanidade e animalidade —tal como ela se instituiu na sociedade ocidental— teve seu ponto crucial na era moderna, mais especificamente a partir do século 18, com o triunfo do pensamento

1 Sobre la diferencia entre el animal y lo animal, véase César López (2018).

cartesiano» (p. 16)². En esta cita, es evidente que la alusión al siglo XVIII se apoya en la Revolución francesa, en la Declaración de los derechos del hombre y del ciudadano, y en el discurso científico que toma como base los postulados de René Descartes, para quien, sobre todo en su *Discurso del método*, el animal no era sino un cuerpo mecánico análogo a un reloj, y sus órganos suponían engranajes o piezas de un sistema programado que era incapaz de emitir una respuesta (ausencia de lenguaje, de emociones y de una capacidad cognitiva). Posteriormente, esta forma de concebir el mundo arreció en el siglo XIX gracias al discurso darwinista aplicado a la esfera social como al positivismo que colocó a la razón sobre un pedestal.

Si reparamos en el positivismo y en la razón, destaca el hecho de recurrir a lo empírico en la medida de que los eventos y los fenómenos de la realidad son captados por el ojo humano. Prestar atención a este aspecto es crucial para intentar desacomodar las cuestiones antropocéntricas ligadas a la racionalidad occidental, pues la vista es la que prima en el discurso científico y, a partir de ello, se crea la relación sujeto-objeto. A todas luces, este vínculo es una dinámica vertical y rígida del conocimiento en la que el sujeto actúa *sobre* el objeto y en la que, además, el primero es pensado como lo dinámico, mientras lo segundo resulta ser su antípoda; es decir, se desvitaliza o se desubjetiviza al objeto de estudio para aprehenderlo (véase Viveiros de Castro, 2013, pp. 25-27). Entonces, las vanguardias intentan diluir las barreras entre sujeto-objeto y apuntan, más bien, hacia relaciones horizontales, ampliadas e impensadas con el cosmos, motivo por el que lo animal, lo vegetal, lo mineral (u otros elementos) aparecen, en los textos, como materialidades con agencia e intencionalidad.

En tal sentido, no es extraño que los autores que mencionamos líneas arriba permeen sus obras literarias con la presencia de cuerpos

2 «la escisión entre hombre y animal, humanidad y animalidad —tal como se instituyó en la sociedad occidental— tuvo su punto crucial en la edad moderna, específicamente a partir del siglo 18 con el triunfo del pensamiento cartesiano» (la traducción es nuestra).

no-humanos o de elementos que ayudan a cuestionar, de una parte, las coordenadas antropocéntricas —el ser humano como eje y brújula del mundo— y, de otra parte, aquellas en las que se ampara el racionalismo cartesiano —la razón como el único medio del saber y del progreso—. Es más, agregamos que esta fricción epistemológica sucede en el campo filosófico peruano gracias a importantes pensadores que estuvieron a la vanguardia como Mariano Iberico, Pedro Zulen, José Carlos Mariátegui o Antenor Orrego. Por ejemplo, este último autor, casi siempre desde la revista *Amauta*, emite juicios cardinales —apoyándose en Henri Bergson³ o en Jakob von Uexküll⁴— que desestructuran el pensamiento racionalista de la época y resitúan a la razón advirtiéndole que, aun cuando esta sirva para acceder al conocimiento, es inútil sacralizarla:

-
- 3 Es evidente el diálogo entre Antenor Orrego y las ideas de Henri Bergson, sobre todo en lo que concierne a nociones como las de intuición, *élan vital* o la propia *durée*. Adicionalmente a ello, cabe resaltar que uno de los postulados bergsonianos es la idea de un «espiritualismo materialista», esto es, una concepción que critica el abstraccionismo de la metafísica y opta por ideas encarnadas, vivas y plenas de materialidad. Todo ello se ejecuta en contra de una razón fría, rígida y que desvitaliza el fluir perpetuo del tiempo y de la vida. Estos ecos son evidentes, por ejemplo, en el siguiente pasaje de Antenor Orrego (1927a): «La razón para no desviarse ni extraviar al hombre debe incorporarse en una recia encarnadura humana» (p. 2).
- 4 Otro autor que resulta interesante para las vanguardias es el biólogo estonio Jakob von Uexküll, uno de los precursores de la etología contemporánea a raíz de sus estudios sobre lo que él denominó, en el campo de la biología, «mundo circundante», y que iba a contrapelo de la idea cartesiana del animal-máquina. Aquel postulado lo detectamos en una publicación del número 10 de *Amauta* cuando el cajamarquino sostiene lo siguiente: «Cada ser tiene sus propios intereses, según el “contorno” que sirve de receptáculo a su vida» (Orrego, 1927b, p. 49); aquí, el entrecomillado no es gratuito y tiene puntos de contacto con lo que se argumenta sobre los mundos circundantes de los animales y del hombre, sobre todo en lo que concierne a que siempre actuamos en función de nuestros cuerpos e intereses. Por otro lado, donde sí aparece el nombre de Jakob von Uexküll es en la parte introductoria del libro *Notas marginales* (1929).

No se trata del desplazamiento de la razón en el proceso que sigue la inteligencia hacia el conocimiento. Se trata, más bien, de rehabilitarla hacia su verdadera y propia función conductora, hacia su ejercicio *vehicular* [...]. La razón es vehículo expresivo, es vestimenta, es instrumento del pensamiento y nada más. (Orrego, 1926, p. 17)

Tal como se señala, urge reconocer el rol conductor de la razón, pero sin exaltarla en desmedro de las demás potencias que nos permiten acceder al conocimiento. Desde luego, dichas potencias responden a sustratos que han sido excluidos y rotulados como «no racionales» (léase los afectos, la intuición, lo subjetivo u otros); por ello, en algunos de sus artículos de *Amauta* y también en sus libros *Notas marginales* (1922) y *El monólogo eterno* (1929), el filósofo cajamarquino recupera una premisa capital para articular los cuestionamientos contra la ficción racionalista, pues «[N]o sólo [sic] se piensa con el cerebro; se piensa con todas las potencias físicas y espirituales del hombre. El pensamiento es un todo vivo, orgánico, eficiente y perfectamente estructurado» (Orrego, 1929, p. 2). Así, el cerebro, símbolo del *logos*, lo científico y el conocimiento, no es sino uno de los caminos para aproximarnos al mundo, motivo por el que las aristas estatuidas como no racionales emergen en tanto rutas divergentes y válidas.

Así las cosas, el posicionamiento de las vanguardias a inicios del siglo XX fue un acontecimiento que enfrentó y cuestionó la epistemología occidental que se había replicado, muchas veces acriticamente, en América Latina. Por tal razón, varios autores de tal período apelan a elementos que contradicen el cauce del progreso al echar mano de la locura, de lo hermético, de lo afectivo, de la tensa relación humano-animal u otras; en suma, recuperan todo lo que el paradigma científico-racionalista de dichos años había minimizado y pretendido extirpar. En este punto, resulta clave insistir en escritores como Gamaliel Churata, Alejandro Peralta, Mario Chabes, Carlos Oquendo de Amat, Emilio Armaza, Adalberto Varallanos, César Vallejo, Martín Adán, Xavier Abril o Magda Portal, quienes amplían el panorama peruano de la vanguardia poética y narrativa en favor de otros

mecanismos de comprensión que exceden los recipientes herméticos de la razón para indicar la latencia y la ebullición de formas alternativas de conocimiento.

3. «MURO NOROESTE» Y LA DEFENSA DE LA VIDA

El presente relato forma parte de la sección «Cuneiformes» del libro *Escalas* y la historia que se narra es la siguiente: dos compañeros de celda se encuentran en la prisión y uno de ellos (que no es el narrador) se encuentra almorzando; después, en un determinado momento, dicho personaje se levanta, cierra una puerta entreabierta y mata a una araña sin quererlo, hecho que desencadena tanto la interpelación del narrador como su extensa reflexión sobre la administración de la justicia humana. Aunque la historia puede parecer simple, contiene un aspecto importante sobre lo animal y de qué manera, a raíz de su presencia, se desestructuran sistemas de pensamiento endurecidos o molares⁵. Ahora bien, nos interesan dos momentos del cuento. En el primero, veamos el reproche del narrador:

Algo ha ocurrido. Me acerco, vuelvo a abrir la puerta, examino en todo el largo de las bisagras y doyme con el cuerpo de la pobre vagabunda, trizado y convertido en dispersos filamentos.

—Ha matado usted una araña —dígame con aparente *entusiasmo* al hechor.

—Sí? —me pregunta con *indiferencia*—. Está muy bien: hay aquí un jardín *zoológico* terrible.

5 La idea de «molar» la tomamos de Gilles Deleuze y Félix Guattari (2002); cabe indicar que lo molar se refiere a aquellas entidades que, en su interioridad (léase conformación), poseen dinámicas duras, fijas y cargadas de una estructuración lineal, segmentarizada y delimitada. Un ejemplo de molaridad es la Familia, la Iglesia, el Estado, el Hombre, etc. Por ello, lo animal permite la desestructuración de dicha molaridad humana que nos permea. Este aspecto lo veremos, sobre todo, cuando se analice el texto «Los caynas».

Y se pone a pasear, como si nada, a lo largo de la celda, extrayéndose de entre los dientes, residuos [sic] de comida que escupe en abundancia. (Vallejo, 1923, p. 6; énfasis añadido).

Del fragmento citado, se desprenden dos ideas importantes. Una, que el lenguaje empleado por la conciencia estética⁶ del autor apela a pronombres enclíticos que, desde la concepción de las vanguardias, suponen una suerte de arcaísmo sintáctico sumado a una escasa exploración lingüística; por ende, resulta evidente que no estamos ante una vanguardia formal y explosiva. Dos, que la diferencia entre el entusiasmo irónico del narrador y la indiferencia de su compañero implica advertir dos formas de concebir y de ordenar el mundo: mientras aquel defiende la vida de la araña, este es indolente ante la muerte del animal y le parece adecuado extirpar el componente zoológico del ambiente (la carceletta). En tal sentido, si bien el narrador desliza que la vida humana y la vida animal merecen respeto, el compañero de celda separa lo animal del hombre, es decir, pretende instalar una barrera rígida entre ambos, de lo cual se infiere que la vida del ser humano es más importante que la de un animal.

Al respecto, el accionar del personaje que mata casualmente a la araña sintoniza con la biopolítica y con el binomio *bios/zoé* discutidos por Giorgio Agamben (2006), quien afirmaba que el *bios* se asociaba con una vida cargada de racionalidad y permeada por el lenguaje; y la *zoé*, en cambio, con una existencia en su entramado puramente biológico y corporal, o en «el simple hecho de vivir» (p. 9). Por ello, sostenemos que si formamos parte del *bios* es porque nos hemos bifurcado de nuestros cuerpos para acceder a una competencia anclada

6 Por conciencia estética entendemos, por un lado, a aquella que se preocupa por los mecanismos discursivos (léase literario-ficcionales) en una obra literaria y, por otro lado, a aquella que está permeada por el sentir y por la condición de ser afectado por un determinado fenómeno (o fenómenos) en cierto contexto. De tal modo, la conciencia estética de *Escalas* dialoga escuetamente con los formatos vanguardistas y más fructíferamente con las dinámicas y las percepciones antirracionalistas de su época.

en el *logos*; sin embargo, la *zoé* implica la vida natural y dentro de esta intentar vivir plenamente la animalidad. Tales ideas son ampliadas por Gabriel Giorgi (2014) y Julieta Yelin (2020) cuando reflexionan sobre las texturas entre lo literario, lo político y lo animal, y afirman que ambos términos (*bios* y *zoé*) implican dos tipos de vida: una que debe ser respetada y protegida bajo el significante «persona», y otra sacrificable y reemplazable bajo el significante «no-persona».

En este orden, es sintomático el gesto de separar que ejecuta el compañero de celda del narrador en el sentido de que se trata de una de las líneas de fuerza en las que descansan el antropocentrismo y el racionalismo. Ambos sistemas de pensamiento, por ejemplo, refuerzan el hecho de extraer el componente animal del ser humano, es decir, de intentar capturar su animalidad y echarla fuera de los perímetros funcionales a lo hegemónico. Basta recordar la relación próxima entre animal-cuerpo y contrastarla con la que existe entre ser humano-cuerpo: aunque los dos seres vivientes comparten la materialidad física, en el primer caso se trata de un cuerpo que simplemente se corrompe mientras que en el segundo estamos frente a una materia que se corrompe y a un elemento espiritual (o alma) que se separa del cuerpo hacia nadie sabe dónde. En suma, es necesario no perder de vista la división y la extirpación que realiza el prisionero cuando se trata de la araña.

Esta separación es una forma de violencia y se enlaza con los lineamientos de la biopolítica, la cual se entiende como la gestión o la administración de las vidas con la primacía de la del hombre en desmedro de la existencia de los demás seres que habitan el cosmos. Incluso habría que indicar que esta idea de la biopolítica deja de lado la vida animal o que, en todo caso, se ocupa de ella de forma lateral sin reconocer a la multiplicidad de existentes sus capacidades cognitivas o afectivas, pero ya no *como* las del ser humano, sino atendiendo a los propios parámetros y a las propias materialidades de aquellas subjetividades otras. Por tal motivo, como afirma Yelin (2020), los animales «permanecen fuera de la protección política» (p. 80); sin embargo, en realidad la situación es mucho más compleja porque el

hombre, con la lógica de la biopolítica, salpica y contamina a los mundos animales desde el momento en que instala diferencias y preferencias de unos frente a otros.

El propio César Vallejo (1997) lo expresa quizá tempranamente para el contexto peruano y denomina como «sentimiento animalista» a aquello que en términos más actuales llamaríamos «especismo». Esto se aprecia en un artículo publicado en la revista *Mundial* en julio de 1929, pues emitirá un juicio cardinal que nos sirve para conectarlo con el abordaje de «Muro noroeste». Leamos:

[...] el amor a los animales tiene sus preferencias y predilecciones. La sociedad protege, en particular, a los perros, a los gatos, a los caballos. Los otros animales no gozan del mismo grado del amor humano [...]. Si se cae un pajarillo a una casa se le da unas migas, como a un mendigo o a un necesitado. De este carácter facultativo y meramente moral del sentimiento animalista resulta su elasticidad arbitraria: ciertos animales obtienen solamente algunas palabras de ternura y de piedad en tanto que otros obtienen, en iguales circunstancias, sacrificios enormes de las gentes. Ello depende del momento filantrópico en que se encuentra el transeúnte y del animal de que se trata. (pp. 550-551)

Es interesante que Vallejo ya no emplee la voz de un narrador en primera persona para exponer su punto de vista (como en el cuento) y sea ahora el autor quien expresa su posicionamiento. Por ello, nos gustaría enfatizar que esta voz no ficcional del texto relativiza el amor humano que se prodiga solo hacia algunos animales y cuestiona la tara moral que nos imposibilita reconocer subjetividades y agencias distintas a las humanas. Dicho esto, la pregunta que se desprende de la lectura del cuento y del artículo es la siguiente: ¿por qué la muerte de una araña puede ser pasada por alto y el victimario quedar sin sanción alguna? ¿Acaso la vida de un ser humano vale más (o debe ser cuidada más) que la de un arácnido o la de un insecto? No pretendemos dar respuesta a inquietudes tan complejas desde estas páginas; nuestro esfuerzo, más bien, intenta remover el antropocentrismo que nos

permea para ampliar nuestras formas de convivencia en función del respeto y sin proyectar lo humano sobre lo animal.

Las preferencias o las predilecciones por determinados animales son la base del especismo como una forma de violencia; inclusive afirmamos que el tenor de la biopolítica también opera tomando en cuenta simpatías por ciertas vidas en desmedro de otras. En ambos casos, estamos frente a sistemas de pensamiento que controlan —o creen controlar plenamente— el flujo de lo viviente, motivo por el que apelan a procesos que constantemente desarticulan y ordenan el mundo desde un solo mirar y sentir con el objetivo de reducir las potencias. Volviendo al cuento, decíamos que existe una biopolítica porque el compañero de celda sintoniza con una lógica que defiende la disyunción *bios////zoé*, mientras que el narrador problematiza la muerte de la araña y, por momentos, procura mostrar una suerte de ligazón entre *bios---zoé*⁷. Decimos procura, pues al narrador le importa la defensa de la vida casi siempre humana, de modo que, aun cuando la muerte del animal deviene pretexto digresivo, deshace lo metafórico⁸.

7 Esta idea de la disyunción y la conjunción, aunque apelando a otra terminología, la desarrolla también Giovanni Bottiroli (1993) cuando habla sobre estilos de pensamiento. Al respecto, hay un valioso artículo de Ávalos y Arcila (2023), quienes analizan el libro *Escalas* partiendo del epílogo de Antenor Orrego y de la propuesta de dicho teórico italiano en torno a la pugna de dichos estilos en la obra literaria.

8 Nos gustaría subrayar este aspecto recuperando un punto expuesto por María Esther Maciel (2016): la relación entre literatura y animalidad supone advertir que los animales que transitan por los textos están descargados de rasgos metafóricos; es decir, que los animales ya no pretenden ser la representación de la paz, de la lealtad, de la pereza, de la lujuria o de cualquier elemento que ha sido pensado en torno al ser humano. Por el contrario, se muestran como existentes con puntos de vista particulares, con una subjetividad singular y con una intencionalidad que responde a sus necesidades. Entonces, adelantamos la siguiente premisa: el narrador de «Muro noroeste» tantea la animalidad y se detiene en el aspecto reflexivo, pero no permite que el animal hable ficcionalmente y es el propio ser humano quien organiza el parlamento.

En síntesis, en este primer momento del relato experimentamos las dinámicas atroces y selectivas de la fábula humanista (Nascimento, 2021) o de lo que se conoce como «la tragedia dell'umanesimo» (Cimatti, 2023, p. 17), debido a que es un proyecto que «si basa esattamente sulla separazione, nell'umano, della componente razionale da quella vitale e animale» (pp. 17-18)⁹. Una vez más, lo que importa es la actitud que asume el compañero de celda luego del evento luctuoso, toda vez que la separación, la disección o la división son rasgos diferenciales que conllevan a distinguir un tipo de vida que puede sacrificarse de otro que no. A raíz de esto, señalamos que tal personaje no tiene ningún reparo tras la muerte del arácnido y afirma que se trata de una acción que higieniza el ambiente y que, simbólicamente, anula la proximidad del cuerpo animal respecto del humano. Si por un lado la biopolítica disecciona la subjetividad de los organismos (entre ellos los animales), la literatura y las artes en general intentarían (re)encarnarla.

Ahora bien, el segundo momento del cuento es lo que sucede inmediatamente después de que el narrador le increpa al otro personaje por la muerte de la araña. Leamos:

La justicia! Vuelve esta idea a mi mente. Yo sé que este hombre acaba de victimar a un ser anónimo, pero existente, real [...]. La justicia no es función humana. No puede serlo. La justicia opera tácitamente más adentro de todos los adentros, de los tribunales y de las prisiones. La justicia ¡oíldo bien, hombres de todas latitudes! se ejerce en subterránea armonía, al otro lado de los sentidos, de los columpios cerebrales y de los mercados. ¡Aguzad mejor el corazón! [...] La justicia solo así es infalible: cuando no ve a través de los tintóreos espejuelos de los jueces; cuando no está escrita en los códigos; cuando no ha menester de cárceles ni de guardias. (Vallejo, 1923, pp. 7-8)

9 «se basa exactamente en la separación, en el ser humano, del componente racional respecto de aquel componente de naturaleza vital y animal» (la traducción es nuestra).

Observamos que el narrador relativiza la idea de justicia humana y procura flexibilizar las bases jurídicas, puesto que estas continúan siendo arbitrarias y únicamente en beneficio de los hombres. A pesar de que lo animal en el cuento de Vallejo sirve como punto de reflexión para el narrador, indicamos que permite el desequilibrio de principios percibidos como inamovibles (verbigracia, el reconocimiento de una subjetividad animal que merece respeto). En ese sentido, la araña moviliza una carga estético-afectiva que incomoda a un pensamiento biopolítico (el del compañero de celda) para hacernos saber, de una vez por todas, que solo compartimos territorios con otros existentes y que erróneamente hemos monopolizado como nuestros. Habida cuenta de ello, no habría vidas separadas por fronteras gruesas y sí, más bien, cohabitaciones porosas que conllevan a relaciones impensadas que han estado suspendidas y jamás ausentes, tal como nos ha querido engañar el metarrelato humanista.

Además, es importante mencionar dos aspectos del presente parlamento sobre la razón y el antropocentrismo. En primer lugar, el llamado de atención reiterativo del narrador a que se hurgue en dimensiones interiores y subterráneas es revelador porque supone el hecho de bucear ya no en un abstraccionismo o en cuestiones metafísicas asociadas a la cerebralidad (ubicada siempre en la parte de arriba), sino, por el contrario, se nos ordena a que nosotros («hombres de todas latitudes») exploremos en espacios que la racionalidad se ha encargado de obturar, invisibilizar y rotular como no válidos. Así las cosas, a la razón se le contrapone la imagen del corazón y con ello se pretende cuestionar, desde la afectividad, dogmas positivistas y racionalistas amparados en una visión lineal y yerta de la vida. El llamado exclamativo a que auscultemos el corazón no implica sino escuchar y sentir el ritmo vital que nos atraviesa y reacomodar nuestras percepciones de la realidad.

En segundo lugar, el antropocentrismo está en una serie de sinécdoques que remiten o bien a lo humano («jueces» y «guardias») o bien a lo creado por él («espejuelos», «códigos» y «cárceles»). Para el narrador, estos significantes merecen recalibrarse partiendo de una

concepción más elástica de la vida que contemple no solo a lo humano, sino también al sustrato animal. Si bien advertimos una crítica a los mecanismos empleados por el hombre para administrar la justicia (y que por extensión le sirven para regir el mundo), insistimos en que el narrador se vale de la muerte de una araña para defender la vida, aun cuando se trate de una vida impersonal que casualmente fue la de un arácnido. Es más, se puede señalar que la araña es un animal literaturizado o, mejor dicho, que la conciencia estética del autor inserta en el relato como un elemento saboteador; a su vez, es innegable la existencia de una proximidad que permite un trasvase empático-afectivo con lo animal y con su muerte. Tal como sostiene Maria Esther Maciel (2016):

[...] o ato de escrever o animal não seria, paradoxalmente, também uma forma de o escritor minar essa diferença, promovendo a aproximação desses mundos e colocando-os em relação de afinidade? Falar sobre um animal ou assumir sua *persona* seria [...] um gesto de espelhamento, de identificação com ele. (p. 85)¹⁰

Los procesos de aproximación, afinidad e identificación comparten un campo semántico afín a la empatía en el sentido de que el narrador intenta afectar a su compañero de celda, pero al final es él quien se ve afectado por la muerte del animal y por la incongruencia de los lineamientos jurídicos humanos. Pese a la presencia de la empatía, en «Muro noroeste» laten una voz y una racionalidad humanas, motivo quizá por el que la conciencia estética del autor no se arriesga a traspasar la barrera que el apócrifo humanismo nos ha hecho creer que existe entre nosotros y nuestra animalidad. El narrador llega al umbral, es cierto, y desde allí reflexiona y critica el sistema judicial humano sin

10 «[...] el hecho de escribir el animal no sería también, paradójicamente, una forma en la que el escritor mina esa diferencia, promoviendo la aproximación de esos mundos y colocándolos en una relación de afinidad? Hablar sobre un animal o asumir su *persona* sería [...] un gesto de reflejo, de identificación con él» (la traducción es nuestra).

atravesar la zona intersticial o la frontera de los contornos —si es que los hay— que definen lo humano y lo arácnido. Lo que sí se evidencia es que el animal no se convierte en una metáfora de virtudes, defectos o cualidades del hombre; antes bien, se lo reconoce como un cuerpo que posee autonomía¹¹.

A manera de síntesis, del cuento se desprende una suerte de exhortación a no levantar una pirámide biopolítica que seleccione vidas importantes (que *se deben* cuidar: las humanas) de aquellas que no lo son (y que *se pueden* sacrificar: los animales). Esta problemática impulsa a que el narrador busque ensanchar la noción de existencia(s) y que erosione el antropocentrismo —o, mejor dicho, el antropocentrismo jurídico (Távora, 2014, 2016)— y el racionalismo (apelando a la figura del corazón) en pos de cosmovisiones más dilatadas que se encuentran, aunque parezca paradójico, dentro y fuera del espectro humano, vale decir, en una situación de ambigüedad enriquecedora. En «Muro noroeste», entonces, podemos afirmar que lo animal (específicamente la muerte de una araña) cuestiona el sistema judicial operado por el hombre para proponer una recalibración que contemple a otros seres de la parábola vital; sin embargo, afirmamos que el animal resulta ser el punto de fuga para la reflexión humana.

4. «LOS CAYNAS» O LA JUNTURA HUMANO-ANIMAL

Este segundo relato seleccionado se publica en la sección «Coro de vientos» de *Escalas* y la historia que se narra, desarrollada en una aldea de la sierra peruana llamada Cayna, resulta más compleja que la anterior. La resumimos en tres momentos: (i) Luis Urquiza, tipificado como loco y primo lejano del narrador inicial, cuenta una historia

11 En el período de las vanguardias, por ejemplo, hay autores que sí transgreden la dicotomía animal/humano e ingresan a zonas en las que es posible activar otros mecanismos de relacionarnos con el mundo. Tenemos dos casos paradigmáticos: Gamaliel Churata con sus cuentos que aparecieron en revistas de los años veinte del siglo pasado y, sobre todo, con el retablo «Thumos» de *El pez de oro* (1957); y Mario Chabes con relatos como «Los caballos» o «La puma», publicados en su libro *Cocca* (1926).

sobre su caballo con cierta percepción alterada de la realidad; (ii) años después de su partida a Lima, el narrador regresa a Cayna y encuentra la aldea desolada y a su padre con la fisonomía y el lenguaje de un mono; y, por último, (iii) hay un cambio de escenario —ahora se trata de un asilo y ya no de Cayna— donde nos enteramos, a través de otro narrador, de que la exposición del segundo momento es llevada a cabo por el primo lejano de Luis Urquiza (el narrador inicial), quien ahora se autocalifica como loco.

Antes de abordar el relato es necesario aclarar las nociones teóricas de análisis: lo molar y la animalidad. La primera de ellas, como habíamos indicado (véase la nota 5), y partiendo de Deleuze y Guattari (2002), refiere al Hombre y a ciertas instituciones pertenecientes al ámbito de lo social como la Familia, la Iglesia, el Estado, el discurso científico u otros. La característica que presentan es su naturaleza endurecida o rígida, debido a que lo molar es todo aquello que pretende controlar, regir, bloquear o suprimir el flujo que tiende a lo molecular. Por ejemplo, el despliegue de la animalidad en las vanguardias de las primeras décadas del siglo XX es asediado por la molaridad del racionalismo cartesiano y del antropocentrismo; de igual modo, la niñez y la afectividad en los poemarios de César Vallejo o de Carlos Oquendo de Amat —que son bloques de infancia que se activan y no regresiones a la infancia— friccionan, respectivamente, con el Estado (entiéndase el sistema penitenciario) y con la maquinaria capitalista.

La otra noción teórica —la animalidad— ha sido discutida con mayor énfasis en el ámbito filosófico; al respecto, tomamos críticamente la idea de Felice Cimatti, pues lo que dicho autor entiende por animalidad no compromete solo el ámbito de lo animal (2018, pp. 28-29); por el contrario, la animalidad es pensada como la condición de *ser* un cuerpo frente al hecho de *tener* un cuerpo y ser capaz de decir «yo» (2023, pp. 37-38). Es decir, mientras en la animalidad el cuerpo (sea este animal, vegetal, mineral, atmosférico, etc.) coincide con su propia vida —nosotros diremos existencia—, el hombre (aquel que se aleja de su animalidad), en cambio, no coincide con su propia vida porque necesita desgajarse de su materialidad para pensarse y

completarse¹². En términos concretos, un animal no requeriría o no tendría la necesidad de acceder a un plano de la trascendencia (salir de sí mismo o desdoblarse) para existir y vivir plenamente, ya que le bastaría habitar el plano de inmanencia, que es el de la vida misma¹³.

De lo anterior extraemos la siguiente inquietud: ¿cuál sería la relación entre lo molar, la animalidad y «Los caynas»? Si recordamos que lo molar controla y frena los flujos que apuntan hacia lo molecular, cabe señalar que dicha molaridad (el narrador del relato de Vallejo) intenta capturar o, en todo caso, reconducir la animalidad del hombre por un cauce normativo y predeterminado impuesto por lo social. Por ello, aseveramos que existen dos grandes personajes en la diégesis del texto: la colectividad de los monos alineada a una animalidad que desestructura los patrones endurecidos (léase científico-positivistas) y el narrador que se construye como el vehículo y la encarnación del discurso molar. En otros términos, el grupo de monos (lo animal que tiende a lo molecular) pretende ser redirigido por el primo lejano de Luis Urquiza (la molaridad humana) hacia espacios regidos por el control; no obstante, es pertinente recordar que la animalidad es un chorro vital que desborda y que excede las pretensiones restrictivas.

Ahora bien, «Los caynas» ha recibido un breve confrontación interdiscursiva con *Trilce* (Neale-Silva, 1987), y se ha indicado que

12 «L'uomo è quell'animale in grado di vedere l'animalità degli *altri* animali, e quindi [...] di prendere le distanze dalla propria stessa animalità» (Cimatti, 2023, p. 15). [«El hombre es aquel animal en grado de ver la animalidad de los *otros* animales [...] y, en consecuencia, de tomar distancia de su propia animalidad» (la traducción es nuestra)].

13 Cuando se habla de los planos de inmanencia y de trascendencia, el autor dialoga con las ideas de Deleuze y Guattari (2002). Para el caso de la crítica literaria peruana, remitimos a un interesante trabajo de César López (2019) titulado «Crítica del espacio occidental en *El pez de oro* de Gamaliel Churata», pues allí el crítico sanmarquino sostiene cómo en *El pez de oro* —y nosotros agregamos que también en cierto sector de la vanguardia que emerge en los Andes peruanos— se opta por el plano de la inmanencia gracias a cuestiones relacionadas con lo germinal, lo vegetal, lo telúrico, lo geológico, entre otros.

se trata de un cuento de corte fantástico que apela a personajes en situación de locura (González, 2002); o que es un texto que se nutre de situaciones histórico-científicas ligadas al positivismo decimonónico (Rebaza, 2005); o en el que se emplea la técnica cinematográfica del montaje para superar y transgredir la naturaleza mimética del realismo (Di Benedetto, 2020); o que es un cuento que se encuentra en la frontera de lo fantástico (Silva-Santisteban, 2021), pero también del terror e incluso del terror gótico (Pezzé, 2022). De nuestra parte, nos interesa profundizar en ciertas ideas que otros críticos han deslizado sobre la tensión entre lo humano y lo animal, así como (i) defender que esta animalidad evidencia las zonas molares del narrador y (ii) mostrar que el trasvase hombre-mono supondría no tanto una regresión sino un ensanchamiento de las relaciones cósmicas.

Antes de ello es necesario señalar que el relato presenta una particularidad: el reiterado estado de alteración (o de turbación) de las percepciones sensoriales de Luis Urquiza, hecho que el narrador traduce como locura y en rótulos como «desequilibrado», «enfermo» o «alienado». Sin embargo, ¿por qué calificar de «loco» a quien diverge de lo que supuestamente es «normativo»?; es más, ¿quién(es) insta(n) lo que se piensa como lo normativo/funcional/correcto en una sociedad?; en este sentido, se advierte un impulso discursivo que eleva moralmente al narrador respecto de aquellos que ven las cosas desde ópticas diferentes. Así, el hecho de apelar a la locura, al delirio, a los sentidos trastocados y a lo animal para menospreciar y desacreditar a quienes no son como él es porque estos componentes friccionan con el positivismo científico de la época, con un progreso apócrifo amparado en la parafernalia maquinica y con el racionalismo de herencia cartesiana. Dicho esto, analicemos los dos puntos señalados en el párrafo anterior.

En primer lugar, sostenemos que el narrador es una entidad endurecida en la medida de que realiza constantemente un doble movimiento hacia afuera: extirpándose a sí mismo del territorio andino, que considera precario, e intentando extraer la animalidad que lo habita. Por ejemplo, así se expresa de Cayna tras haber regresado de

estudiar en Lima y luego de veintitrés años de ausencia: «Viejo pueblo de humildes agricultores, separado de los grandes focos civilizados del país» (Vallejo, 1923, p. 91). La institucionalidad de la educación limeña le granjea a dicho personaje a que califique qué significa vivir en Cayna —ser agricultor e incivilizado— a diferencia de su antípoda Lima, ciudad capital. Es decir, el narrador presenta un pensamiento que segrega dos territorios, razón por la que Jorge Schwartz (1999) señala la presencia de la dicotomía civilización versus barbarie. Este, pues, es el primer rasgo molar del narrador: escindirse territorialmente y valorar a una ciudad capitalina en desmedro de la otra que, sintomáticamente, se halla en los Andes.

Sumado a ello, y cuando observa que el pueblo de Cayna y su casa están sumidos en un misterio incómodo, cargado de gritos guturales y enfermizos, y, sobre todo, sin «Ninguna seña de vida humana» (Vallejo, 1923, p. 93) —como para reforzar la idea de la barbarie—, se le aparece intempestivamente su padre. A raíz de este evento, la afectación perceptiva del narrador se manifiesta inmediatamente por medio del repudio hacia la forma animal que muestra su progenitor. Este es el segundo rasgo molar que atraviesa la voz que cuenta la historia, toda vez que no concibe la fisiología animal, esto es, rechaza la animalidad de su padre cuando lo capta visualmente como si fuera un mono. Leamos el episodio:

Rabioso hasta cauzar [sic] horror, desnaturalizado hasta la muerte, relampagueó un rostro macilento y montaraz entre las sombras de esa cueva [...] me parapeté junto al marco de la puerta y esforcéme en reconocer esa máscara terrible.

¡Era el rostro de mi padre!

¡Un mono! Sí. Toda la trunca verticalidad y el fácil arresto acrobático; todo el juego de nervios. Toda la pobre carnación facial y la gesticulación; la osamenta entera. (Vallejo, 1923, pp. 93-94)

Del pasaje subrayamos términos que dialogan peyorativamente con la animalidad: «rabioso», «desnaturalizado», «montaraz», «cueva» o «máscara terrible»; asimismo, cabe mencionar que estos vocablos se encuentran semánticamente cargados de violencia, de salvajismo, de oscuridad y de horror, puesto que «la animalidad es un rebajamiento [...], una tragedia que hace sufrir al narrador» (Elguera, 2020, p. 149). Si continuamos con el resto de la cita, se nos informa que se trata del rostro humano metamorfoseado en mono del padre del narrador, y es aquí el punto en el que este último despliega la molaridad de su pensamiento en función de cómo concibe a lo animal. Por tal motivo, para este personaje el mono es un cuerpo deforme en la medida de que no está plenamente erguido como el hombre («trunca verticalidad») y porque presenta movimientos predeterminados («arresto acrobático»); en suma, esta repulsión —o negación de la animalidad de su padre— continúa con el menosprecio de la carne del mono.

En este orden, observamos que el narrador actúa mediante lógicas disyuntivas; así como en el caso del territorio (Lima/Cayna), ahora lo replica separando a lo animal del hombre. Esto se comprueba cuando regresa de nuevo y encuentra a su padre con el aspecto de un mono y a su casa convertida en un manicomio; frente a ello, asevera lo siguiente: «Mi padre entonces depuso bruscamente su aire diabólico, desarmó toda su traza indómita y pareció salvar de un solo impulso toda la noche de su pensamiento. Deslizóse enseguida hacia mí, *manso, suave, tierno, dulce*, transfigurado, *hombre*» (Vallejo, 1923, p. 95; énfasis añadido). En esta breve acotación es factible reparar en el contraste de los términos que emplea para referirse a lo humano respecto de aquellos que usaba para aludir al mono; en consecuencia, en este caso es el componente de la animalidad lo que permite desvelar la molaridad del narrador, y también ratificar su doble movimiento hacia afuera (salir de Cayna y extirpar, por medio de su padre, su animalidad).

En segundo lugar, el otro punto que nos interesa es reparar en el trasvase que da pie a la activación de zonas liminales y porosas que nos diferencian y nos aproximan a lo animal. Desde nuestra perspectiva,

esta activación pasa necesariamente (i) por la dinámica del contagio en vez de procesos de regresión o filiación, y (ii) por un mecanismo necesario de variación lingüística. Ambos puntos se relacionan con la animalidad y, sobre todo, con una aproximación a lo que Deleuze y Guattari (1978, 2002) denominaron como devenir-animal; pero reparemos en esta idea del contagio que se menciona en el relato de Vallejo¹⁴. Al respecto, tras evidenciar que Luis Urquizo se encuentra en un estado demencial, el narrador, su primo lejano en cierto grado de consanguineidad, confirma que aquel sujeto «[...] es patético, es ridículo: sugestiona y *contagia en locura* [énfasis añadido]» (Vallejo, 1923, p. 86); en este punto es interesante que, aun cuando los dos personajes posean cierto grado de filiación, se hable de un contagio (léase de una propagación) de la animalidad.

Deleuze y Guattari (2002) aseveran que el devenir (y dentro de este el devenir-animal) actúa por medio del contagio, hecho que implica una diseminación que se expande de manera no-homogénea y que tampoco es vertebrado por un régimen vertical, sino por una horizontalidad rizomática. A su vez, y a pesar de que no se explicita, arriesgamos lo siguiente: cuando Deleuze (1993) habla de una *zona de vecindad*¹⁵ o de indiscernibilidad —esto es, aquel espacio fronterizo o liminal del que hablábamos—, sostenemos que se está apostando por dinámicas metonímicas en el sentido de que se trata de zonas donde acontecen flujos y no existen lugares para la fijación del sentido, y sí, en cambio, para que acontezcan las variaciones, los cambios y

14 Tomando como base los postulados que exponen Deleuze y Guattari en *Mil mesetas*, Jorge Schwartz (1999) es el único que desliza un aspecto interesante que dialoga con el cuento de Vallejo y que es afín a nuestra propuesta. El crítico dirá que «en “Los Caynas” de Vallejo se produce el camino inverso (pasar de hombre a mono)» (p. 161); es decir, se advierte «el proceso de “devenir-mono”» (p. 161).

15 Devenir n'est pas atteindre à une forme (identification, imitation, Mimésis), mais trouver la zone de voisinage, d'indiscernabilité ou d'indifférenciation (Deleuze, 1993, p. 11). [Devenir no es alcanzar una forma (identificación, imitación, mimesis), sino encontrar la zona de vecindad, de indiscernibilidad o de indiferenciación (la traducción nuestra)].

los desplazamientos de forma constante. Así, pues, recurrir a nociones como las de contagio funciona de manera operativa porque, en principio, supone un contacto y una *contigüidad* —agregamos— que hace eco de la metonimia, y son los propios personajes quienes se construyen sobre la base de estos rasgos que los tornan siempre cambiantes y lábiles¹⁶.

Es más, este contagio ocurre primero en la familia de Urquizo (recuérdese el caso de su madre¹⁷) y luego se extiende hacia la suya a través del mismo procedimiento, e insistimos en este medio particular de propagación porque es una de las modalidades que permite la experiencia del devenir-animal del ser humano. Valga recordar que este relato de Vallejo se desarrolla en la sierra y que se nos presenta a los personajes como sujetos que han sufrido una turbación y a raíz de ello son calificados como locos. Si prestamos atención a las trazas que el cuento nos brinda, es claro que, aunque el narrador confunde a su padre con un mono por la apariencia que este tiene, habría que detenernos y cuestionar si realmente se trata de un hombre convertido en mono, o si este texto podría dialogar con la idea del devenir-mono

16 Giovanni Bottirolí (1993) desarrolla lo que denomina como retórica del personaje en las obras literarias y señala que existen personajes metonímicos; para ello, utiliza los textos de Franz Kafka —*La metamorfosis* y *El castillo*— y asevera que «Metonimico sarà dunque il personaggio la cui identità è labile [...] il personaggio metonimico risulterà sempre spostato rispetto a un eventuale centro decisionale» (pp. 123-124) [Metonímico, entonces, será el personaje cuya identidad es lábil [...] el personaje metonímico resultará siempre desplazado respecto a un eventual centro de decisión» (la traducción es nuestra)]. Este personaje metonímico, desde luego, serían aquellos seres humanos que traspasan las fronteras de lo animal y se hallan en un terreno ambiguo, tal sería el caso de Luis Urquizo, de su familia o de la propia familia del narrador.

17 El narrador nos refiere que «Todos los parientes de Urquizo, que convivían con él, también estaban locos. Y todavía más. Todos ellos eran víctimas de una obsesión común, de una misma idea, zoológica, grotesca, lastimosa, de un ridículo fenomenal; se creían monos, y como tales vivían [...]. La madre de los alienados, apenas nos divisó, [...] empezó a rascarse y espulgarse el vientre [...] triturando los fantásticos parásitos con sus dientes amarillos» (Vallejo, 1923, pp. 89-90).

del hombre. El siguiente fragmento del relato nos parece bastante sugerente sobre lo que venimos hablando:

¡Es que mi padre estaba loco! ¡Es que también él y todos los míos creíanse cuadrumanos, de mismo modo que la familia de Urquizo! Mi casa habíase convertido, pues, en un manicomio. *El contagio de los parientes!* [...] No sólo en mi hogar estaban locos. Lo estaban el pueblo entero y todos sus alrededores. (Vallejo, 1923, pp. 95-96; énfasis añadido).

Por último, relievamos que además del contagio hay otra característica que nos ayuda a tender puentes de diálogo entre el cuento seleccionado y las ideas de los pensadores franceses sobre el devenir-animal; nos referimos a que estamos ante una colectividad no humana, vale decir, un grupo de monos. Para Deleuze y Guattari (2002), en un devenir-animal «siempre se está ante una manada, una banda, una población, un poblamiento, en resumen, una multiplicidad» (p. 245). Esta presencia de la colectividad la refuerza el narrador en los siguientes pasajes: «Luis Urquizo pertenecía a una numerosa familia del lugar» (Vallejo, 1923, p. 89), «doméstica jauría» (Vallejo, 1923, p. 92) o cuando dice que «La obsesión zoológica regresiva, [...] habíase propagado en todos y cada uno de los habitantes de Cayna» (Vallejo, 1923, p. 96). En suma, la tentativa del devenir-animal que se detecta en el interior de las familias como en el pueblo completo no es sino el flujo de la animalidad que no se puede controlar completamente porque siempre existe un exceso.

Por otro lado, estos trasvases también acontecen en la dimensión lingüística toda vez que el devenir-animal diluye las formas (los significantes) y las significaciones (los significados). Dicho de otra manera, en «Los caynas», estos seres que no son a rajatabla ni humanos ni monos deben buscar un medio de acceder a los regímenes de comunicación. No obstante, habida cuenta de que los códigos verbales humanos les resultan poco útiles, lo que debe suceder es una transgresión lingüística. En otras palabras, en el devenir-animal el lenguaje siempre

es afectado, tergiversado, borroneado y llevado a un terreno donde la decodificación se complejiza con el objetivo de comunicar por otros medios, hecho que se advierte, por ejemplo, en *La metamorfosis* de Kafka cuando Gregorio, el personaje principal, emite o *crea* «ruidos» incomprensibles para que sean entendidos por su familia. En suma, deliberadamente se pretende desactivar al lenguaje de sus mecanismos rígidos y racionales, y ello lo detectamos brevemente en este pasaje citado del cuento donde el padre-mono del narrador quiere comunicarse:

—Khirrrrrr.... Khirrrrrr....— *silbó* trémulamente.

Puedo asegurar que por su parte él no me reconocía. Removiése ágilmente, como posicionándose mejor en el antro donde ignoro cuando habíase refugiado; y, presa de una inquietud verdaderamente propia de un gorila enjaulado, ante las gentes que lo observan y lo asedian, *saltaba, gruñía*, rascaba en la torta y en el estucado del granero vacío [...]

Volví, no obstante, a hablarle con toda vehemencia. Sonrió extrañamente.

[...]

—La estrella...— *balbució* con sorda fatiga. Y otra vez lanzó *agrios chillidos*. (Vallejo, 1923, pp. 94-95; énfasis añadido)

Enfaticemos de nuevo en el rasgo lingüístico porque el padre, en el intento de comunicarse, «enturbia la resonancia de las palabras» (Deleuze y Guattari, 1978, p. 14); esta situación se logra con una intervención en el código verbal que emplea este hombre-mono y cuyo lenguaje no es comprendido por su hijo, quien asume un pensamiento molar sobre lo animal. Por ello, no es extraño que términos como «silbó», «saltaba», «gruñía» y «balbució», o construcciones como «sorda fatiga» y «agrios chillidos» pretendan explorar las potencialidades lingüísticas del devenir-mono, e incluso habría que recordar que el cuento, casi siempre al referirse a estos sujetos no humanos, menciona mecanismos de comunicación no articulada (gritos, chillidos, gruñidos,

quejas, balbuceos, etc.). Por tanto, lo que se hace es hurgar en las capas lingüísticas para perforarlas y tomar únicamente el material que les sirve a estos seres fluidos; no obstante, aquello que no pueda ser traducido quedará como un resto porque es la animalidad que se escurre.

Llegados a este punto, en el último bloque del cuento aparece un segundo narrador que nos informa que el primo de Luis Urquizo está en un centro de reclusión y es desde allí que cuenta la historia. Este hecho es sintomático porque el Estado —cuerpo político molar de una sociedad— controla los cuerpos, los pensares y los sentires que divergen de lo estatuido como normativo; en ese orden argumentativo, el asilo no sería más que «la intervención institucional con su doble estrategia de marginalización y confinamiento» (Schwartz, 1999, p. 161). Sin embargo, arriesgamos una lectura y defenderemos lo siguiente: hacia el final del cuento la presencia del narrador-loco (que es el primo de Urquizo) —como lo llama el nuevo narrador— abraza dicha condición porque intenta aceptar su animalidad tras un proceso continuo de desestratificación; en otros términos, la asunción de su componente animal (su ser-mono) lo lleva a pensar que se encuentra en un estado de demencia mientras que es controlado por el Estado.

Finalmente, disintimos con quienes sostienen que el cuento aborda una regresión a lo animal (González, 1993; Rebaza, 2005); antes bien, aseveramos que existe un reconocimiento de lo animal en el ser humano. No olvidemos que el grueso del relato es narrado por el primo de Urquizo; por ello, habida cuenta de sus formas molares de pensar y de ordenar el mundo, podría hablarse de una regresión siempre y cuando se la entienda desde las coordenadas del narrador. Por el contrario, si reparamos en la variación de dicha voz ficcional hacia el final del cuento, nos daremos cuenta de que no se despliegan procesos de filiación ni de regresión, sino mecanismos de proliferación y de contagio que propician los flujos. En síntesis, la presencia de los monos notifica al hombre que está habitado por su animalidad y, a su vez, nos recuerda que «os humanos precisam se reconhecer animais para se

tornarem humanos» (Maciel, 2016, p. 19)¹⁸. Quizá por este camino se pueda entender aquella revancha de los monos de la que hablaba Vallejo¹⁹.

5. A MANERA DE CONCLUSIÓN

En resumen, hemos demostrado tres aspectos en el presente artículo. Uno, que la vanguardia literaria peruana de las tres primeras décadas del siglo XX opera no solo desde la propuesta estructural de las obras (vanguardia de las formas), sino que, incluso dejando las formas intactas, también cabe hablar de una *vanguardia de las ideas*, y dentro de esta variante situar a lo afectivo, a lo esotérico, a lo onírico, el componente animal, entre otros. Por supuesto, ninguna de ellas es cancelatoria o exclusiva, sino pensemos en el Vallejo de *Trilce* y en el de *Escalas*. Dos, que la presencia de lo animal, la araña muerta en la celda en el cuento «Muro noroeste», permite cuestionar el régimen antropocéntrico que rige al mundo a fin de ampliar nuestras formas de habitar el cosmos prestando atención a los demás seres vivos. Y, por último, tres, que el componente animal en «Los caynas» supone un develamiento de pensamientos rígidos para desendurecerlos o desestratificarlos reconociendo nuestra propia condición animal y de cohabitación con este; por ende, urge pasar de un pensamiento disyuntivo-moral a uno simbiótico-político.

REFERENCIAS

Agamben, G. (2006). *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida I* (A. Gimeno Cupisnera, trad. y notas). Pre-Textos. (Obra original publicada en 1995)

18 «los humanos necesitan reconocerse animales para tornarse humanos» (la traducción es nuestra).

19 Véase Vallejo (1997, pp. 203-208). Asimismo, remitimos al trabajo de Luis Rebaza Soraluz (2005), quien también conecta este artículo de Vallejo con el cuento «Los caynas».

- Ávalos, E. y Arcila, D. (2023). Más allá del verso y la prosa: la pugna estilística en *Escalas* (1923) de César Vallejo. *Escritura y Pensamiento*, 22(46), 113-135. <https://revistasinvestigacion.unmsm.edu.pe/index.php/letras/article/view/24699>
- Bottiroli, G. (1993). *Retorica. L'intelligenza figurale nell'arte e nella filosofia*. Bollati Boringhieri.
- Churata, G. (2021). *El pez de oro (Retablos del Laykhakuy)* (edición facsimilar de Pedro O. Pineda Aragón). Universidad Nacional del Altiplano. (Obra original publicada en 1957)
- Cimatti, F. (2018). *Sguardi animali*. Mimesis Edizioni.
- Cimatti, F. (2023). *Filosofia dell'animalità*. Editori Laterza. (Obra original publicada en 2013)
- Deleuze, G. (1993). *Critique et clinique*. Les Éditions de Minuit.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1978). *Kafka. Para una literatura menor*. Ediciones Era.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2002). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-Textos.
- Di Benedetto, M. (2020). Vallejo y el cine: la renovación de la ficción indigenista en *Escalas*. *Cuadernos del CILHA*, (32), 15-47. <https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/cilha/article/view/2307>
- Elguera, C. (2020). *El marxismo gótico de Xavier Abril: el proceso disolvente y germinal en El autómatas*. Ediciones MyL.
- Giorgi, G. (2014). *Formas comunes: animalidad, cultura y biopolítica*. Eterna Cadencia Editora.
- González, 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, A. (2002). *Escalas hacia la modernización de la narrativa*. Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- López, C. A. (2018). Sobre el concepto de animal en *El pez de oro* de Gamaliel Churata. *Entre Caníbales*, 2(9), 185-203.
- López, C. A. (2019). Crítica del espacio occidental en *El pez de oro* de Gamaliel Churata. *RECIAL*, 10(15), 1-16.
- Maciel, M. E. (2016). *Literatura e animalidade*. Civilização Brasileira.
- Nascimento, E. (2021). *O pensamento vegetal: a literatura e as plantas*. Civilização Brasileira.
- Neale-Silva, E. (1987). *César Vallejo, cuentista. Escrutinio de un múltiple intento de innovación*. Salvat Editores.
- Orrego, A. (1926). Apuntes para una filosofía o interpretación del pensamiento. *Amauta*, (4), 17.
- Orrego, A. (1927a). Racionalismo y revolución. *Amauta*, (6), 1-2.
- Orrego, A. (1927b). Arte vital. *Amauta*, (10), 49-50.
- Orrego, A. (1929). ¿Qué es una filosofía? *Amauta*, (27), 1-3.
- Pezzé, A. (2022). La literatura fantástica de César Vallejo: marginalidad y política en «Los caynas». *BRUMAL. Revista de Investigaciones sobre lo Fantástico*, 10(1), 33-52. <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.856>
- Rebaza, L. (2005). Revancha y liberación de los monos: César Vallejo y la narrativa de la modernidad finisecular. En J. H. Florencia (comp.), *César Vallejo: estudios de poética* (pp. 163-208). Ediciones y Gráficos Eón; The University of Texas at El Paso.
- Schwartz, J. (1999). De simios y antropófagos: los monos de Lugones, Vallejo y Kafka. *Nuevo Texto Crítico*, 12(23/24), 155-168.

- Silva-Santisteban, R. (2021). Presentación. En Vallejo, C., *Escalas* (pp. VII-XVI). Universidad Ricardo Palma, Editorial Universitaria.
- Távora, F. (2014). La justicia en *Escalas* de César Vallejo. En G. Flores (ed.), *Vallejo 2014. Actas del Congreso Internacional Vallejo Siempre* (pp. 323-343). Cátedra Vallejo.
- Távora, F. (2016). El tema de la justicia en el cuento «Muro noroeste» de César Vallejo. *Revista Espergesia*, 3(2), 52-59. <https://doi.org/10.18050/rev.espergesia.v3i2.1314>
- Vallejo, C. (1923). *Escalas*. Talleres Tipográficos de la Penitenciaría.
- Vallejo, C. (1997). *Obras completas. Artículos y crónicas (1918-1939)* [recopilación, prólogo, notas y documentación de Jorge Puccinelli]. Banco de Crédito del Perú.
- Viveiros de Castro, E. (2013). *La mirada del jaguar: introducción al perspectivismo amerindio*. Tinta Limón.
- Yelin, J. (2020). *Biopoéticas para las biopolíticas. El pensamiento literario latinoamericano frente a la cuestión animal*. Latin American Research Commons.



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

<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: Tesauro 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 Bottiroli.

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.

Revisores del artículo:

Javier Morales Mena (Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú)

jmoralesm@unmsm.edu.pe

<https://orcid.org/0009-0007-6014-358X>

Jorge Terán Morveli (Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú)

jteranm@unmsm.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0001-7164-4434>

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, reduce 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 Bottioli (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 Bottioli (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 incorporo, 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.^a 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>

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Rectorado de la Universidad Ricardo Palma

Vol. 6, n.º 12, julio-diciembre, 2023

ISSN: 2663-9254 (En línea)

VARIA





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, 225-245

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.59885/archivoVallejo.2023.v6n12.11

Poetry, destruction, reconstruction: Trilce XXXVI, César Vallejo's first *ars politica*?

Poesía, destrucción, reconstrucción:
Trilce XXXVI, ¿el primer *ars politica*
de César Vallejo?

Poésie, destruction, reconstruction:
Trilce XXXVI, le premier *ars politica*
de César Vallejo ?

OWEN FORTUNATO BRAKSPEAR

University College London

(Londres, Reino Unido)

uclmrak@ucl.ac.uk

<https://orcid.org/0000-0001-8049-1089>



ABSTRACT

Via a rereading of the poem «XXXVI» by César Vallejo, this article explores the connections between this earlier poem, and Vallejo's later poetry. The most prominent theme in this relation is the presence in each of the poems under discussion, of the process of redistribution.

Indeed, this process is not only mentioned or implicated by the poems on a semiotic and metaphoric level; redistribution is imbricated in the language and axiology of the poems, at the fundamental level of their linguistic and grammatical formation. This article examines how this process, nascent and more metaphysical in «XXXVI», becomes an integral element of the poetic socialism of Vallejo's final poems, those which present, most explicitly and powerfully, his radical vision.

Key words: poetry; politics; education; axiology; redistribution.

Indexing terms: literary analysis; literary criticism; poetry (Source: Unesco Thesaurus).

RESUMEN

A través de una relectura del poema «XXXVI» de César Vallejo, este artículo explora las conexiones entre esta obra más temprana y la poesía posterior de Vallejo. El tema más prominente de esta relación es la presencia en todos los poemas de un proceso de redistribución. De hecho, este proceso no solo es mencionado o implicado por los poemas en el nivel de significación y metáfora; la redistribución es imbricada en el lenguaje y en la axiología de los poemas, al nivel fundamental de su formación lingüística y gramática. Este artículo examina cómo este proceso, naciente y más metafísico en «XXXVI», deviene un elemento integral en el socialismo poético de los últimos poemas de Vallejo, que presentan su visión radical más explícita y poderosamente.

Palabras clave: poesía; política; educación; axiología, redistribución.

Términos de indización: análisis literario; crítica literaria; poesía (Fuente: Tesauro de la Unesco).

RÉSUMÉ

À travers une relecture du poème «XXXVI» de César Vallejo, cet article explore les liens entre cette première œuvre et la poésie ultérieure de Vallejo. Le thème le plus important de cette relation est la présence

dans tous les poèmes d'un processus de redistribution. En fait, ce processus n'est pas seulement mentionné ou impliqué par les poèmes au niveau de la signification et de la métaphore; la redistribution est imbriquée dans le langage et l'axiologie des poèmes, au niveau fondamental de leur formation linguistique et grammaticale. Cet article examine comment ce processus, naissant et métaphysique dans «XXXVI», devient un élément intégral du socialisme poétique des derniers poèmes de Vallejo, qui présentent sa vision radicale de la manière la plus explicite et la plus puissante.

Mots-clés: poésie; politique; éducation; axiologie; redistribution.

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

Recibido: 31/07/2023

Revisado: 04/08/2023

Aceptado: 05/08/2023

Publicado en línea: 15/09/2023

Financiamiento: Autofinanciado.

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

Revisores del artículo:

José Antonio Mazzotti (Tufts University, Massachusetts, Estados Unidos)

jose.mazzotti@tufts.edu

<https://orcid.org/0000-0002-8782-9625>

Thomas Ward (Loyola University Maryland, Baltimore, Estados Unidos)

TWard@loyola.edu

<https://orcid.org/0000-0001-5595-4213>

Declaro, sin escrúpulo, que traigo a la exégesis literaria todas mis pasiones e ideas políticas, aunque, dado que el descrédito y degeneración de este vocablo en el lenguaje corriente, debo agregar que la política en mí es filosofía y religión.

Pero esto no quiere decir que considere el fenómeno literario y artístico desde puntos de vista extraestéticos, sino que mi concepción estética se unimisma, en la intimidad de mi conciencia, con mis concepciones morales, políticas y religiosas, y que, sin dejar de ser concepción estrictamente estética, no puede operar independiente o diversamente.

JOSÉ CARLOS MARIÁTEGUI, *7 ensayos* (1928)

Los responsables de lo que sucede en el mundo somos los escritores, porque tenemos el arma más formidable, que es el verbo. Arquímedes dijo: «Dadme un punto de apoyo, la palabra justa y el asunto justo, y moveré el mundo»; a nosotros, que poseemos ese punto de apoyo, nuestra pluma, nos toca, pues, mover el mundo con esta arma.

CÉSAR VALLEJO, «La responsabilidad del escritor» (1937)

In 1928, in one of his *7 Essays on Peruvian Reality*, the Peruvian socialist José Carlos Mariátegui wrote «No es posible democratizar la enseñanza en un país sin democratizar su economía y sin democratizar, por ende, su superestructura política» (pp. 150-151). Whilst I concur with Mariátegui's assertion, I believe we must also understand the value inherent in the inversion of this statement: «Es imposible democratizar la economía de un país, o su superestructura política, sin democratizar la enseñanza». Herein, we must direct our attention not only towards *who* receives a formal education, but towards *what* qualifies as education, or educational. Given that I am researching the work of César Vallejo, this paper examines some of his poems, questioning whether sociopolitically-oriented poetic language and theoretical exegeses could be seen to have influence in any such «democratising» of the societal edifice, as works of art that can *educate*

us. Through their innovation at the level of axiology, and concomitant capacity to counteract destructive (say, capitalistic, fascistic and anthropocentric) worldviews, I argue that committed aesthetic and exegetical productions such as Vallejo's and Mariátegui's can play their part in the transformation of the world through changing the way it is interpreted. To reformulate value systems through art and interpretation, as a mode of pedagogy, entails the exposition of more positive ways of perceiving and understanding the world and all of its inhabitants. For Vallejo himself, as for his compatriot and friend Mariátegui, artistic and exegetical practices can, as part of a revolutionary socialist movement, play their part in the dismantling of unjust, abusive social structures subtended by destructive worldviews. And not only this; such artistic and theoretical productions can, and must, offer hypothetical recompositions of a world reconstructed according to the positive universal values of cooperation, compassion, and equality, from fragments shored against our ruin.

1. THE POEM

Trilce, «XXXVI»

Pugnamos ensartarnos por un ojo de aguja.
enfrentados, a las ganadas.

Amoniácase casi el cuarto ángulo del círculo.
¡Hembra se continúa el macho, a raíz
de probables senos, y precisamente
a raíz de cuanto no florece.

¿Por ahí estás, Venus de Milo?

Tú manqueas apenas, pululando
entrañada en los brazos plenarios
de la existencia,
de esta existencia que todaviiza
perenne imperfección.

Venus de Milo, cuyo cercenado, increado
brazo revuélvese y trata de encodarse

a través de verdeantes guijarros gagos,
ortivos nautilos, aúnes que gatean
recién, vísperas inmortales.
Laceadora de inminencias, laceadora
del paréntesis.

Rehusad, y vosotros, a posar las plantas
en la seguridad dupla de la Armonía.
Rehusad la simetría a buen seguro.
Intervenid en el conflicto
de puntas que se diputan
en la más torionda de las justas
el salto por el ojo de la aguja!

Tal siento ahora el meñique
demás en la siniestra. Lo veo y creo
no debe serme, o por lo menos que está
en sitio donde no debe.
Y me inspira rabia y me azarea
y no hay cómo salir de él, sino haciendo
la cuenta de que hoy es jueves.

¡Ceded al nuevo impar
potente de orfandad!

Far from being an insignificant feature in the body of work of which it is a part, as Eduardo Neale-Silva once wrote, the poem «XXXVI», from Vallejo's *Trilce*, is an important, indeed essential text in Vallejo's oeuvre; and not only this - it is also - when compared with the other pieces in *Trilce*, and with his poetic work in general - a strange poem. Strange, not for any linguistic or grammatical peculiarity in the context of its 1922 *poemario* - a modernist masterpiece the cultural value of which has only recently begun to be apprehended by an anglophone academic audience - but for its theme, or rather, its muse. The poem, which addresses the classic, and now widely reproduced, commodified

and banalised sculpture of the Venus de Milo (though it more likely depicts the sea goddess Amphitrite than Aphrodite), has been called Vallejo's *ars poetica* - and with good reason - though I believe the poem is of even greater importance. Exegeses of «XXXVI» have explored a range of registers, highlighting everything from the poem's interrogation of the impossible (Bravo, 2017; Guzmán, 1990), or, in another case, and I think more suitably, the incipient - i.e. the possible, but not yet (Fuente, 1973) - to its engagement with physical and biological difference, duality and proteanism (Higgins, 1970; Reisz, 1997). To other readers, the poem appears discrete (if not unique) in *Trilce* for its withdrawal from the quotidian. Most of the poems in the collection work what were Vallejo's everyday experiences - things he saw, felt, smelled, heard and did personally - through the cerebral refractive lens of his particular poetic vision. Amongst the most memorable of such poems are those Vallejo wrote whilst incarcerated in Trujillo jail - these poems depicting the unravelling of time in isolation, a subjectivity under duress - and the heavily implied eroticism of those poems addressed to the poet's living, human muse, Otilia. «XXXVI», unlike most of the poems in *Trilce*, does not approach the immediacy of everyday experience. Vallejo could not have seen the statue «in the flesh», as we might say - as Juan Espejo Asturrizaga (1965, p. 105) wrote, the poet was living in Lima at the time of writing, and was therefore some 6,000 miles from the sculpture, where it stood (and stands to this day) at the Louvre. The poem, however, does not approach the Venus de Milo solely as such, that is, as an art object. Where Rubén Darío, a major influence on Vallejo, had in his own Venus de Milo poem, «Yo persigo una forma», exploited the statue's dismembered state in outlining an unattainable but ever-striven for aesthetic ideal, Vallejo's poem encounters and addresses the Venus more unconventionally, challenging the Platonic ideal of aesthetic harmony by depicting the sculpture as an adamantly material object rather than an idealised form. Indeed, in another divergence from Darío's poem, where it features in the first quatrain, the marble Venus does not appear until «XXXVI»'s second stanza. One should not, however, infer from this that the opening

sestet of «XXXVI» contains little of note regarding the poem's muse - quite the opposite, in fact.

The opening line of the poem presents us, indeed, with an attempt at achieving the seemingly impossible: «Pugnamos enserarnos por un ojo de aguja, / enfrentados, a las ganadas». The image is inspired by Matthew 19:16-26 (and multiple other similar or nigh-identical passages from The New Testament¹), from which passage I shall now quote for its relevance to my purposes here:

16 And behold, one came and said unto him, Good Master, what good thing shall I do, that I may have eternal life?

17 And he said unto him, Why callest thou me good? *there is* none good but one, *that is*, God: but if thou wilt enter into life, keep the commandments.

18 He saith unto him, Which? Jesus said, Thou shalt do no murder, Thou shalt not commit adultery, Thou shalt not steal, Thou shalt not bear false witness,

19 Honour thy father and *thy* mother: and, Thou shalt love thy neighbour as thyself.

20 The young man saith unto him, All these things have I kept from my youth up: what lack I yet?

21 Jesus said unto him, If thou wilt be perfect, go *and* sell that thou hast, and give to the poor, and thou shalt have treasure in heaven: and come *and* follow me.

22 But when the young man heard that saying, he went away sorrowful: for he had great possessions.

23 Then said Jesus unto his disciples, Verily I say unto you, That a rich man shall hardly enter into the kingdom of heaven.

1 Mark 10:25, Luke 18:25.

24 And again I say unto you, It is easier for a camel to go through the eye of a needle, than for a rich man to enter the kingdom of God.

25 When his disciples heard *it*, they were exceedingly amazed, saying, Who then can be saved?

26 But Jesus beheld *them*, and said unto them, With men this is impossible; but with God all things are possible.²

In answer to the young man's question, then, Christ urges not only that he follow the commandments, but that he give up his wealth to those who have more dire need of it. The act of redistribution of material wealth, here, in Christian scripture, is placed on a level of importance equivalent to that of Mosaic Law. The wider sociopolitical, ethical implications of the opening lines of «XXXVI», then, in their implicit reference to this biblical passage, avail the poem of the limitations many exegeses have placed upon it. Indeed - whilst more explicitly presenting itself, in the denunciations directed towards aesthetic harmony that come at the end of the poem, as an aesthetic manifesto in the form of an *ars poetica* - «XXXVI» is bound from the outset to an ethics of redistribution, tacitly emphasising Vallejo's commitment to a secularised version of (New Testament) Christian ethics. Herein, «XXXVI» is also - though far more implicitly - Vallejo's first *ars politica*. What is more, the correspondence of aesthetic overtones and political undertones in this poem marks the nascent stage of what would become an essential feature of Vallejo's oeuvre: a steadfast commitment to the revolutionary potential of art, and artistic practice. We must now clarify how this nexus of aesthetics, ethics, and social transformation, functions in «XXXVI» and beyond.

2 From the King James Bible. The relevant line from the *Biblia Reina Valera* of 1865/1909 (the one Vallejo was most likely to have known), runs «Y además os digo, que más fácil es pasar un camello por el ojo de una aguja, que el rico entrar en el reino de Dios». <https://www.bibliatodo.com/la-biblia/Reina-valera-1865/mateo-19> and <https://ebible.org/spaRV1909/MAT19.htm>

2. DECONSTRUCTION AS RECONSTRUCTION

Why, then, or rather *how*, is redistribution so important in Vallejo's poetry? We must first of all attempt to capture this in a formulaic manner: Vallejo's poetry is the product of an ethical and political poetics, wherein his poetic language witnesses the breaking down of objects into their constituent parts, and the redistribution of individual freedom and value amongst these parts so as to create a field of semantic and, hypothetically at least, societal and political equality.³ In setting out towards a comprehension of just how integral this is in Vallejo's work, let us return to the poem's odd take on the traditional muse. The Venus de Milo had already, by the early 20th century, long been a symbol both of aesthetic perfection and its unattainability.⁴ However, where in a historical sense the implication of such views is that the Venus de Milo in its original form would have typified an aesthetic ideal, and where for Darío the completed form of that sculpture acted as a metaphor for that ideal sought in the present by the individual artist/poet, for Vallejo the statue's most significant reflection of the realm of possibility rests in its very material, physical incompleteness.

Incompletion, in «XXXVI», is first figured explicitly in terms of sexual difference. Lines 4-6 run «Hembra continúa el macho, a raíz / de probables senos, y precisamente / a raíz de cuanto no florece». The male body, here, as Susana Reisz (1997) has surmised, is presented as being in a state of lesser maturity to the female form - the former always potentiating the latter, but not becoming, *not attaining* it (p. 82). The preceding lines 1-3 hint at two ways in which the female form can be achieved by the male: the tacit reference to sexual intercourse in «ensartarnos [...] por un ojo de aguja» in this context refers to procreation, wherein the male body can produce a female form from a part of itself smaller than the human body, recalling

3 See my recent paper Brakspear (2023).

4 Not always for the right reasons, however. After the Louvre were forced to return the Venus de' Medici to the Italians, French critics were obligated to praise the Milos Venus as an epitome of female beauty (Bonazzoli y Robecchi, 2014, p. 32).

Mercutio's wonderful fertilisation-related insult to Benvolio in *Romeo and Juliet*: «Thy head is as full of quarrels as an egg is full of meat» (Act 3, Scene 1). The second way in which one human body can develop into another body is, of course, through its own destruction, i.e. its death. I do not have the time here to run through how this works, but suffice for the present to say that in Vallejo's poetry the dissolution of the body entails what I have elsewhere called a process of secular transubstantiation - as in the atomistic metaphysics of Epicurus and Lucretius, the dissolution and subsequent dissemination of the body's infinitesimal parts into the world, potentialises their reincorporation in the form of any other thing, animate or inanimate, male, female, or otherwise. This process is, as it happens, referenced by line 3 of the poem: «Amoniácase casi el cuarto ángulo del círculo». This declaration seems to concern the geometrical conception that a circle is a shape with four angles - interior, exterior, inscribed, central - or indeed that which defines the circle as a polygon with infinite sides and thus infinite angles, rather than the orthodox view that a circle, having only one side, therefore has only one angle (360°).⁵ The unorthodox conception of a circle as composed of infinite sides and angles seems most pertinent here, for the shape in Vallejo's poem is not stable, nor constant, i.e. *not ideal* - not only because it hasn't a fixed number of sides and angles, but because it «ammonifies» - the circle, here, is not the «perfect circle» of the realm of geometrical ideals, but is instead part of the natural world, acted upon by a natural process. The reference to ammonification in particular is pertinent; this natural process is

5 Now is not the time to enter in depth into the debate between competing topological theories concerning the geometric qualities of circles, but suffice to say that there are two competing camps: a circle is not a polygon, as it is simply a curved line - it therefore has zero sides and either zero angles or one 360° angle, with no possible reflex angles; *or*, a circle's circumference is made up of π possible lines, and therefore infinite possible angles. Another important specification here is that mentioned above, which states that a circle has four *types* of angle: central, inscribed, interior, exterior. Whether Vallejo intended to reference the «infinite angles» or «four types» theory, is an intriguing question, and, indeed, as I hope to have shown above, a fruitful one...

given the following three definitions by an online dictionary: «1. the act of impregnating with ammonia, as in the manufacture of fertilizer. 2. the state of being so impregnated. 3. the formation of ammonia or its compounds by decomposition of organic matter» (Dictionary.com, s. f.). Here we see not only other types of fertilisation and pregnancy - those which entail the production of fertilizer used to provide nutrients to the crops we grow, thereby sustaining living beings and ensuring their productivity, including the possibility of physical reproduction - but also the production of ammonia *through decomposition*. As already signalled, this abstract process of *de(con)struction* -> *recomposition* is present throughout Vallejo's (2021) oeuvre; indeed, he coined a similar term - «destrutivo-constructivo» - for revolutionary artistic and hermeneutic praxis that accelerates the destruction of the outmoded and oppressive, and replaces them with the radically new (p. 49). Such a process is, pivotally, also present elsewhere in «XXXVI».

Despite the appellation, the Venus de Milo in «XXXVI» is not, or not exactly, that present in the Louvre. Where museums traditionally seek to keep objects in a state of preservation, static and unchanging, Vallejo's Venus - like the ammonifying circle - is not viewed as paragonic. Rather than something ideal and unchanging, «XXXVI» treats the sculpture as a material object, decomposing, collapsing, eroded by the unimpeded effects of nature, the progression of linear time. This eroding sculpture is first addressed with an interrogative - «¿Por ahí estás, Venus de Milo?» - that questions, not *where exactly* it is, but *if* it is there at all. This acknowledgment of the Venus' unstable presence is emphasised further in the second, third and fourth lines of this second stanza: «Tú manqueas apenas, pululando / entrañada en los brazos plenarios / de la existencia»; not only does the statue limp - its dismemberment now made uncomfortably human - it «pullulates». This latter word refers back obliquely to «ammonifies». To pullulate is to «multiply or spread prolifically or rapidly», and the word has etymological roots in the Latin *pullus* - «a young animal» - and *pullulat-* - «sprouted». Such connotations of productivity and procreation, however, are unsettled by the context in which this word is found - the Venus is pullulating not because it is reproducing or creating new objects, but

because its dismembered limbs (and, we could infer, the rest of its body) are eroding, breaking down into a greater number of smaller elements, themselves redistributed out into the world. This sense of destruction as reconstruction is that which is implied by lines 3-6 of the second stanza, describing how the sculpture is «entrañada en los brazos plenarios / de la existencia, / de esta existencia que todaviiza / perenne imperfección». Rather than a slowing down of movement, a coming to a stop, a stasis, Vallejo's innovative rendering of the word «todavía» as «todaviiza» turns the adverb into a verb. That «perenne imperfección», implicitly referencing the three unstable objects already described in the poem - the circle, the sexed human body, and the sculpture - is hereby seen to be an effect of existence itself; existence, herein, *is* eternal imperfection, unstable, in perpetual motion. The verb «todaviiza», moreover, is not only manipulated grammatically but orthographically - the imperfection of the repeated letter «i» presents a linguistic - more particularly a syntagmatic - iteration of the productive breaking down of physical objects. As we shall see, this mirroring of the physical process of *de(con)struction* -> *recomposition* in the grammatical, orthographic, and semantic peculiarities of the language of Vallejo's poems is essential to the sociopolitical, ethical stratum of his poetics.

Crucially, it is not only at the linguistic level of language that we can locate an implicit political impulse in «XXXVI», but at the level of speech, where the ability to give voice to one's existence reflects the individual freedom necessary for positive social change (here we side with Marx, not Smith). Lines 7-9 of the poem's second stanza run «Venus de Milo, cuyo cercenado, increado brazo / revuélvese y trata de encodarse / a través de verdeantes guijarros gagos». Here we must pay attention to the implicit polysemia of «encodar»; Vallejo's construction allows the statue's attempt to recreate its own «cercenado, increado / brazo» from the elbow - in Spanish «codo» - to be a means of reconstructing itself, indeed *re-coding* itself into existence. «Codo», furthermore, can also be translated as the English «cubit», an ancient measure of length approximately equivalent to that of a forearm. Taking the ambiguities of the reflexive verb «encodar» further here, one

thinks of genetic code, or DNA; of the coding of physical objects into a system of signs, i.e. a language; or, indeed, of the act of hermeneutical and artistic practices as innovative individual acts of creation. And it is this latter consideration especially that returns us to the freedom – both individual and collective – to create, by which we are concerned here, and which is obliquely figured by those «verdeantes guijarros gagos». These pebbles, produced as individual elements by the de(con)struction of the Venus statue, are themselves producing moss or grass («verdeantes») - recalling a passage from Vallejo's (2002) notebooks: «Escribí un verso en que hablaba de un adjetivo en la cual crecía hierba. Unos años más tarde, en París, vi en una piedra del cementerio de Montparnasse un adjetivo con hierba. Profecía de la poesía» (p. 64).

As is the case with «XXXVI», this anecdote subliminally equates the productive power of nature with the productive power of (poetic) language. What is more, the fact that, in the poem, the pebbles are «stammering» signifies something else: the power of having a voice, of being able to use language, to write, to create using language. That the pebbles stammer could, of course, be interpreted as referencing their inability to speak, but our analysis has thus far exposed the paramountcy of movement and development over stasis in Vallejo's work. Thus, I believe it far more likely that «stammering» signifies that the pebbles are *coming to language*, learning how to use it, and what can be done with it. In this sense, then, where «ammonifies» refers to the «impregnation» of soil with ammonia to produce fertilising nutrients, the pebbles could be said to becoming *pregnant with words*. One of the natural processes of «existence» that «stills / perennial imperfection», the use of language is itself a form of productive deconstruction entailing the breaking down of signifiers into a system of individual yet interrelated signs. But words alone, as we know all too well, are not enough. Where the system of interconnected elements making up «existence» as a process in a perpetual flux of de(con)structions and recompositions is, in Vallejo's poetry, metaphorised by the unstable system of language which he employs to describe them, each of these are in turn metaphorised - especially in his later poetry - by depictions of the formation of social collectivities, bringing all that the latter

entails on a sociopolitical, ethical level to bear on each element in this set of metaphorical equivalents.

3. POETIC PRAXIS

Another moment in Vallejo's poetry where individual freedom and language coalesce is in the poem «III», from the collection *España, aparta de mí este cáliz...* This collection, whose poems address the Spanish Civil War of 1936-39, was published by Republican soldiers at the monastery at Montserrat, not long after Vallejo's death, and on the eve of the Fascist victory (Smith, 2012, pp. 152-153). The title is another biblical reference; a paraphrase of Christ's words on the Mount of Olives;⁶ the poem itself, moreover, contains a reference to St. Peter (Spanish «San Pedro») in the principal character, «Pedro Rojas». The poem begins

Solía escribir con su dedo grande en el aire:
«¡Viban los compañeros! Pedro Rojas»,
de Miranda de Ebro, padre y hombre,
marido y hombre, ferroviario y hombre,
padre y más hombre, Pedro y sus dos muertos.

6 Reina Valera 1865, San Lucas 22: 39-42:

39 *Y saliendo, se fué, según su costumbre, al monte de las Olivas; y sus discípulos también le siguieron.*

40 *Y como llegó a aquel lugar, les dijo: Orád para que no entréis en tentación.*

41 *Y él se apartó de ellos como un tiro de piedra; y puesto de rodillas, oró,*

42 *Diciendo: Padre, si quieres, pasa esta copa de mí, empero no se haga mi voluntad, mas la tuya.*

King James version:

39 *And he came out, and went, as he was wont, to the mount of Olives; and his disciples also followed him.*

40 *And when he was at the place, he said unto them, Pray that ye enter not into temptation.*

41 *And he was withdrawn from them, about a stone's cast, and kneeled down, and prayed,*

42 *Saying, Father, if thou be willing, remove this cup from me: nevertheless, let not my will, but thine, be done.*

Here we see a working man, a supporter of the Republic, expressing his support for the Republican cause by writing his message «en el aire».⁷ Compellingly, though, according to the *Real Academia Española* at least, he spells the words wrong. The equivalent of such an error in a speech act might, indeed, be to stammer; but the message itself is clear - Pedro, the secular equivalent of St. Peter, the rock of the church, is the rock (Spanish «piedra», though the etymological unity of name and object is much clearer in the Greek «petros», masculine variant of «petra») of the socialist (red, «rojo») cause, using his individual freedom to support verbally and, presumably, physically, the largely working class and agrarian masses in their fight against the fascist, nationalist Catholic rebels helmed by Franco. Given the numerous other confluences of stones and human beings in Vallejo's poetry,⁸ I do not believe that this particular, *political* nexus of stone, individual freedom, and language use, is without relevance to that which we have identified in «XXXVI». Indeed, it is the thesis of this paper that «XXXVI»'s abstract metaphysics, understood in the context of its tacit reference to the sociopolitical and ethical act of redistribution, qualifies it as Vallejo's *ars politica*, or at least the blueprint of his more explicitly political work, inasmuch as it is also his *ars poetica*. Vallejo's oeuvre allows us, there where the political and the poetic meet, to apprehend the sociopolitical and ethical potential of poetic language, and of artistic practice in general. Through demonstrating the potential effects of de(con)struction and recomposition *in language*, that is, Vallejo's poetry demonstrates how this could work, and, indeed, why it must work, in society, in the world. A closer look at how the process of *de(con)struction -> recomposition* functions in some other poems, will further emphasise its importance, particularly in terms of axiology and the ethical implications of the redistribution of value.

7 Julio Vélez notes that the words of the poem's «Pedro Rojas» were based in fact on lines found in the pocket of a dead Republican soldier, killed at the beginning of the civil war. *Poemas en prosa; Poemas humanos; España, aparta de mí este cáliz*, edited by Vélez (Ediciones Cátedra, 1991, p. 261).

8 Most memorably in the famous «Piedra negra sobre una piedra blanca» (1938).

4. POETIC SOCIALISM

«Himno a los voluntarios de la República» and «Batallas», the first two poems from *España, aparta de mí este cáliz...* - a collection whose poems address the Spanish Civil War of 1936-39, and which was published by Republican soldiers at the monastery at Montserrat, not long after Vallejo's death, and on the eve of the Fascist victory - present the two most patent examples of the redistribution of value. In the former poem, Vallejo writes of how, concomitant upon the sacrifice of volunteers for the Republican war effort, «vendrá en siete bandejas la abundancia, todo / en el mundo será de oro súbito / y el oro, / fabulosos mendigos de vuestra propia secreción de sangre, / y el oro mismo será entonces de oro!». Similarly, in «Batallas», Vallejo writes of how a republican victory would mean that

el individuo sea un hombre,
para que los señores sean hombres,
para que todo el mundo sea un hombre, y para
que hasta los animales sean hombres,
el caballo, un hombre,
el reptil, un hombre,
el buitre, un hombre honesto,
la mosca, un hombre, y el olivo, un hombre,
y hasta el ribazo, un hombre
y el mismo cielo, todo un hombrecito!

Here we see the semantic equivalent of the fulfilment of Christ's words in Matthew 19:16-25; the appropriation of value from «gold» and «man» - two paradigmatic examples of things habitually deemed of high value in patriarchal feudal/capitalist society - and the redistribution of their value back into the world, especially amongst things not habitually deemed of high value. Indeed, in «Himno a los voluntarios de la República», we find the following line: «distribuyendo españas a los toros, / toros a las palomas...» - an explicit versing of the redistribution of power from entities with greater power to those with less. Once again, acts in language, in Vallejo's poetry, metaphorise a potential and desired

act in society, in the world. The radically democratic redistribution of value, in *España, aparta de mí este cáliz...*, herein augurs «la salvación de la humanidad» to be achieved by a socialist revolution through the fruition of a «sociedad socialista universal» (pp. 15, 18).

A metaphor for the deconstruction of the societal and cultural edifice, the productive destruction of the iconic Venus de Milo sculpture (this being the proof of its materiality as part of the physical world), sees it broken up into smaller, unknown, nameless elements, which begin to take on voice. This implicit redistribution of value and the potentialising of individual freedom - and thus the formation of social collectivities in solidarity - in «XXXVI» follows an oblique reference to the necessity of the redistribution of wealth. This process is mirrored in those poems from *España, aparta de mí este cáliz...*, where we witness the redistribution of a wealth of symbolic and fiscal value that, essentially, allows for a transformation of perspective - through reading these poems, one comes to understand that the world, and all things - both human and non-human - that make it up, are ultimately only as valuable as we make them. And the «we», here, is crucial to our understanding of how such a transformation on the level of perspective, can lead to transformations on a societal, even global scale.

A metaphor for such grand transformations comes in the form of the poem «Masa» (or «Mass» in the sense of a social body), also from *Spain, take this cup from me...*, and reproduced here below, which presents a scene of death and resurrection. A dead Republican soldier is surrounded by a progressively larger mass of human beings, declaring their love for him, and their wish for him not to leave them. But only when «todos los hombres de la tierra» have surrounded him (and here we can return to «Batallas»; where, in that poem, the value of «hombre» is redistributed among all other things, could «todos los hombres» here in «Masa» not also signify «todas cosas»?), are we told that the corpse «les vio el cadáver triste, emocionado; / incorporóse lentamente, / abrazó al primer hombre; echóse a andar...» Perhaps Vallejo's most moving *ars politica*, «Masa» sees the moment where the abstract metaphysical processes and ethical undertones of «XXXVI» come to fruition in the

final manifestation of a revolution for the salvation of humankind - the victory of love over the fascist powers of death through the total distribution of power and responsibility.

5. CONCLUSION

Vallejo, in his theoretical treatise on aesthetics and politics, *Art and Revolution*, writes:

El intelectual revolucionario, por la naturaleza transformadora de su pensamiento y por su acción sobre la realidad inmediata, encarna un peligro para todas las formas de vida que le rozan y que él trata de derogar y sustituir por otras nuevas, más justas y perfectas. Se convierte en un peligro para las leyes, costumbres y relaciones sociales reinantes. Resulta así el blanco por excelencia de las persecuciones y represalias del espíritu conservador. (p. 11)

This «intelectual revolucionario», Vallejo argues, must shoulder their role as a part of the socialist vanguard. Going beyond what he sees as the ideological barricade lyrics of Vladimir Mayakovsky (who, in the wake of the Russian poet's suicide, he picks out for extended criticism), Vallejo contends that the revolutionary intellectual (read also, revolutionary artist) must use their work to alter the ways in which their audiences interpret the world. As what could be seen as a reformulation of the eleventh and final of Marx' *Theses on Feuerbach* - something along the lines of «one changes the world through changing the way in which it is interpreted» - Vallejo views this endeavour on the part of the artist as forming a vital part of the revolutionary movement. Vallejo, though, doesn't give us many concrete examples of how this works in the art of his contemporaries, and no mention is made of his own poems... I believe, however, that the theoretical formulations in *El arte y la revolución* echo our statements in the preceding, underlining as they do the sociopolitical and ethical importance of individual freedom (most patently in the figure of the «intelectual revolucionario»),

the re-coding of value-systems, and the concomitant transformation of worldviews. Each of these features of the role of the committed artist and intellectual make them, and also their creative, exegetical and ultimately *educational* work, indispensable elements in the movement towards positive social transformation and collectivising. As with the production of new bodies, objects and voices from the disharmonic de(con)struction of the Venus de Milo; as with Pedro Rojas' rejection of the official orthography and traditional hierarchy of the Spanish state; as with the redistribution of the value condensed in gold and man, such real positive change cannot come to fruition without the rejection and destruction of the old world, and the redistribution of its power and wealth among the seeds of the radically new. An approach to the teaching of literature, poetry and art that takes into account the transformative power held within cultural objects, and within education itself in all its myriad forms, approximates a more sociopolitically and ethically active mode of engagement with artistic, intellectual and pedagogical practice.

REFERENCES

- Bonazzoli, F. y Robecchi, M. (2014). *Mona Lisa to Marge: How the World's Greatest Artworks Entered Popular Culture*. Prestel.
- Brakspear, O. F. (2022). César Vallejo solidario: Metonymy, secular transubstantiation, and socialist utopia. *Archivo Vallejo*, 5(10), 265-288. <https://doi.org/10.31381/archivoVallejo.v5n10.5326>
- Bravo, F. (2017). Entre abandono y desmemoria: César Vallejo o la poética de orfandad. En C. Fernandes (ed.), *D'oublis et d'abandons: notes sur l'Amérique latine* (pp. 195-210). Editions Orbis Tertius.
- Dictionary.com. (s. f.). Ammonification. En *Dictionary.com*. Recuperado el 1 de septiembre de 2023, de <https://www.dictionary.com/browse/ammonification>

- Espejo Asturrizaga, J. (1965). *César Vallejo: itinerario del hombre 1892-1923*. Juan Mejía Baca.
- Fuente, A. de la (1973). Trilce XXXVI: Explicación.
- Guzmán, J. (1990, abril). Sexo y poesía: «Trilce XXXVI». *Revista Chilena de Literatura*, (35), 79-96.
- Higgins, J. (1970, abril-junio). El absurdo en la poesía de César Vallejo. *Revista Iberoamericana*, (71), 217-241.
- Reisz, S. (1997). Trilce IX or the Shipwreck of Difference. En A. Sharman (ed.), *The poetry and poetics of César Vallejo: the fourth angle of the circle* (pp. 65-84). Edwin Mellen Press.
- Shakespeare, W. (2005). *William Shakespeare: The Complete Works*. Clarendon Press.
- Vallejo, C. (1991). *Poemas en prosa; Poemas humanos; España, aparta de mí este cáliz* (J. Vélez, ed.). Ediciones Cátedra.
- Vallejo, C. (2002). *Aphorisms* (S. Kessler, ed. y trad.). Green Integer.
- Vallejo, C. (2012). *España, aparta de mí este cáliz*. Árdora.
- Vallejo, C. (2021). *El arte y la revolución*. Verbum.



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, 247-263
ISSN: 2663-9254 (En línea)
DOI: 10.59885/archivoVallejo.2023.v6n12.12

«Trilce» como interpretación de lo real: procedimiento sustractivo y localización del objeto *a*

«Trilce» as an interpretation of the real: subtractive procedure and location of the object *a*

«Trilce» comme interprétation du réel: procédure soustractive et localisation de l'objet *a*

MARCOS MONDOÑEDO MURILLO
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
(Lima, Perú)
mmondonedom@unmsm.edu.pe
<https://orcid.org/0000-0002-2162-1274>



RESUMEN

El presente trabajo plantea la posibilidad de entender el poema «Trilce», de César Vallejo, como un discurso que contiene operaciones de análisis específicamente psicoanalíticos. El hecho de ser exterior al poemario del mismo nombre y las operaciones retóricas y temáticas que lo componen permiten observar que este poema se organiza, de

modo anticipatorio, con una lógica que es pertinente al análisis del discurso de orientación lacaniana. Esta lógica supone incorporar al campo de la significación lo que no cesa de no ser incorporado a ella, es decir, lo que en términos lacanianos es lo *real*. En este caso, aquello tiene la estructura de una presencia cuya sustracción se convierte en la causa ausente en torno de la cual gira toda la significación del discurso concernido: lo que Lacan llama objeto *a*.

Palabras clave: César Vallejo; «Trilce»; sustracción; objeto *a*; enunciación; lo *real*.

Términos de indización: poesía; análisis literario; crítica literaria (Fuente: Tesaurus de la Unesco).

ABSTRACT

This paper raises the possibility of understanding the poem «Trilce», by César Vallejo, as a discourse that contains specifically psychoanalytical analytical operations. The fact that it is external to the collection of poems of the same name and the rhetorical and thematic operations that compose it allow us to observe that this poem is organised, in an anticipatory way, with a logic that is pertinent to Lacanian-oriented discourse analysis. This logic involves incorporating into the field of signification that which does not cease to be incorporated into it, that is, what in Lacanian terms is the *real*. In this case, that which has the structure of a presence whose subtraction becomes the absent cause around which all the signification of the discourse concerned revolves: what Lacan calls the object *a*.

Key words: César Vallejo; «Trilce»; subtraction; object *a*; enunciation; the *real*.

Indexing terms: poetry; literary analysis; literary criticism (Source: Unesco Thesaurus).

RÉSUMÉ

Cet article soulève la possibilité de comprendre le poème «Trilce», de César Vallejo, comme un discours qui contient des opérations

analytiques spécifiquement psychanalytiques. Le fait qu'il soit extérieur au recueil de poèmes du même nom et les opérations rhétoriques et thématiques qui le composent nous permettent d'observer que ce poème est organisé, de manière anticipée, avec une logique pertinente pour l'analyse du discours d'orientation lacanienne. Cette logique consiste à incorporer au champ de la signification ce qui ne cesse de s'y incorporer, c'est-à-dire ce qui, en termes lacaniens, est le *réel*. En l'occurrence, ce qui a la structure d'une présence dont la soustraction devient la cause absente autour de laquelle tourne toute la signification du discours concerné: ce que Lacan appelle l'objet *a*.

Mots-clés: César Vallejo; «Trilce»; soustraction; objet *a*; énonciation; *réel*.

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

Recibido: 31/07/2023

Revisado: 07/08/2023

Aceptado: 08/08/2023

Publicado en línea: 15/09/2023

Financiamiento: Autofinanciado.

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

Revisores del artículo:

Enrique Foffani (Universidad Nacional de La Plata, Buenos Aires, Argentina)

efoffani@fahce.unlp.edu.ar

<https://orcid.org/0000-0003-0051-3191>

Javier Morales Mena (Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú)

jmoralesm@unmsm.edu.pe

<https://orcid.org/0009-0007-6014-358X>

1. INTRODUCCIÓN

Como es sabido, Jacques Lacan recomendaba a los analistas estar siempre atentos a los giros de sentido que se producen en los discursos de la época. Este interés les permitiría enfrentar de modo más orientado el devenir de las subjetividades. En particular, a la manera de un investigador de ciencias sociales, el psicoanalista ponía interés

en los escritores porque entendía que, en su escritura, se podían anticipar novedades para la clínica¹. En varias ocasiones, los textos literarios le ayudaron en la constitución de esquemas o modelos de descripción. En tal sentido, orientados por esta relación y este modo de aprovecharla, queremos destacar una afinidad y una anticipación de un procedimiento de análisis de raigambre psicoanalítica dentro de un poema de Vallejo.

En efecto, en un trabajo anterior llamado *Lo que no cesa de no escribirse* (Mondoñedo et al., 2014), el grupo que conformábamos ideó un procedimiento de análisis que asumía la tarea de atravesar la significación y ubicar la singularidad de un discurso, es decir, lo que no pertenece a los marcos de la cultura y sus archivos. Esto se logró a partir de un procedimiento que llamamos, con Alain Badiou, «sustractivo». Más allá del sentido y de la significación, objetivos del análisis semiótico, el que era nuestro punto de partida, el interés por lo real, aunque fundamental desde el psicoanálisis, era indescriptible en el análisis de los discursos.

Para resolver este *impasse*, ubicamos, con Badiou, la lógica sustractiva en una de sus reflexiones que es pasible de instrumentalización. Según el filósofo francés, la contribución principal del pensamiento griego es «que el ser puede ser dicho a partir del momento en que una decisión del pensamiento lo sustrae a toda instancia de la presencia» (Badiou, 2003, p. 146). Orientados por este señalamiento, el procedimiento de interpretación que nos procuramos y que incidía en lo real consistía, pues, en sustraer «toda instancia de presencia», es decir, toda magnitud discursiva que se alojara dentro

1 Hay que decir, no obstante, que para Lacan el psicoanálisis era también un discurso, es decir, un lazo social concreto construido por las posibilidades del lenguaje. Esto lo diferencia de algunos científicos sociales que se consideran exceptuados de la lógica discursiva y que se sienten fuertemente asegurados de no caer en ella debido a la objetividad científica que los resguardaría y a la que no cuestionan. Por el contrario, para Lacan la ciencia es también un discurso; en concreto, es el «discurso universitario».

de los horizontes de expectativa propios de la verosimilitud de un campo de sentido hegemónico.

Así, lo que llamamos «interpretación de lo real» procuraría ubicar las significaciones que se suscitan a partir de algún marco de verosimilitud, solo para suprimirlas a continuación y observar lo que queda. «Eso que allí se encuentre y que habría sido disimulado por los universos de sentido tradicional será descrito luego como una singularidad» (Mondoñedo et al., 2014, p. 27).

Sin embargo, al retirar la significación, lo que subsistía no podía ser entendido como *sinsentido*², sino como lo que Lacan llamó *au-sentido*; es decir, no el escándalo o la sorpresa que trae como consecuencia el reforzamiento del sentido, como en los chistes, sino la operación de sustracción o *ausentificación* del sentido. Lo que se trataba era de ubicar lo real, un imposible. En ese momento, orientados por el Seminario 10 de Lacan, lo real se vinculaba con el objeto *a*.

2. LA COMPOSIBILIDAD ENTRE «TRILCE» Y EL PSICOANÁLISIS

Pues bien, esta operación de análisis y su relación con el objeto *a* pueden ubicarse en un forzamiento del sentido que se encuentra en el poema «Trilce», publicado en 1923 y que no se halla en el poemario del mismo nombre de 1922. Podría parecer extraño que un procedimiento de análisis estuviera precedido por la significación de un poema. Esta manera de composibilitar dos discursos concretos, considerándolos en igualdad de condiciones, puede parecer una relativización de la diferencia fundamental entre comprensión hermenéutica y comprensión

2 Si esto se relaciona con lo real, es por causa de un procedimiento que, como Ubilluz (2017) prefiere, debe llamarse «interpretación *por* lo real», es decir, un procedimiento que se aproxima a lo real como un medio. Así, a través de algún *sinsentido*, lo que se pretende es arribar de nuevo al sentido. De este modo, el sentido no se niega ni se sustrae, sino que queda confirmado. Entenderlo como medio para la significación es una desestimación de lo real en su condición de tal para incorporarlo al campo de lo simbólico. Nosotros, por el contrario, pretendemos cernir un real que no esté domeñado por el sentido.

teórica (Mignolo, 1986). Dicha diferencia es, claro está, la base de la investigación en los discursos: con ella se agrupan, por un lado, las categorías de análisis y la aproximación cognoscitiva y, por el otro, el objeto de análisis y la participación estética. Sin embargo, es necesario plantear que esta diferencia es el resultado de una previa operación teórica que podemos llamar, nuevamente con Badiou, el establecimiento de «condiciones».

En efecto —y dicho esto de modo muy rápido—, para Badiou (2002), la filosofía ha sentido, de vez en cuando, la necesidad de revisar sus condiciones de posibilidad a partir del encuentro y la diferenciación con otros discursos fundamentales de la humanidad. Uno de los principales es, claro está, el poema. En consonancia con esta operación, podríamos decir que es necesario reconocer, en este momento, las relaciones pensables entre los discursos que, institucionalmente diferenciados, asumen sincera y decididamente los mismos nudos desafiantes de la existencia humana. Pensamos que, por el hecho de apuntar a la consideración de lo real como un imposible discursivo —que, no obstante, insiste de modo perturbador en relacionarse con las operaciones de la significación—, el psicoanálisis se aproxima al poema: este también puede entenderse como una *interpretación de lo real*, es decir, un afrontamiento mediador entre el mundo del sentido y aquello que no cesa de no escribirse.

Pero no se trata de una aproximación temática o de la inscripción del «tópico» de lo inefable en ambos discursos. Pensamos que este afrontamiento implica procedimientos enunciativos que pueden ser comparados y distinguidos.

3. «TRILCE», EL POEMA ÉXTIMO

Por lo dicho anteriormente, la existencia exterior de «Trilce» respecto del poemario *Trilce* es ya una indicación clara, de nivel enunciativo, de su condición de objeto *a*. En efecto, para decirlo de un modo rápido, dicho objeto es una ausencia a la cual se apunta dentro de la significación de un discurso. También puede ser, por el contrario,

un exceso que provoca malestar o fastidiosa incoherencia dentro de una totalidad significativa. Lo importante de este objeto *a* es que ubica la causa del sentido de un discurso. Su porqué, aquello que hace al discurso, a uno en particular, insuficiente o inconsistente.

Hemos dicho, además, que el carácter exterior del poema es un asunto de nivel enunciativo. Con esto nos referimos al hecho de que su alusión al objeto *a* lacaniano se inscribe en la praxis de manipulación de los textos y sus componentes expresivos y también los del contenido. La enunciación es, en efecto, ese conjunto de operaciones que, entre otras cosas, permiten hacer pasar a la presencia algunos elementos que formarán parte de la significación de un discurso concreto. Estas operaciones también se encargan, claro está, de reprimir otros elementos que no serán inscritos en dicho discurso. En este caso, el poeta Vallejo realiza un conjunto de operaciones retóricas, de elección temática y hasta léxica —que veremos detalladas—, y hace posible la existencia de los enunciados concretos, los veintisiete versos del poema.

En consecuencia, el hecho de que un poema de título «Trilce» no se encuentre en el poemario *Trilce* es claramente una decisión propia de esa praxis y no forma parte de los universos imaginarios de sus versos. Aparentemente, fue escrito antes del poemario y, según afirma Hernández Novas en una nota al pie de su edición crítica, puede apreciarse en este poema una estética y un estilo anteriores al del poemario *Trilce* (en Vallejo, 1988, p. 205). Así, este poema puede entenderse como íntimamente ligado al poemario, pero, al mismo tiempo y por razones obvias, como un poema completamente exterior. Diremos, con Lacan, que es *éxtimo*.

Pues bien, por estos motivos, es posible entenderlo como un antecedente de aquel objeto, pero también de la operación mencionada. En otros términos, la intuición del procedimiento sustractivo para la localización del objeto *a* se encuentra en el mencionado poema de Vallejo que aquí transcribimos:

Trilce

Hay un lugar que yo me sé
en este mundo, nada menos,
adonde nunca llegaremos. 1

Donde, aun si nuestro pie
llegase a dar por un instante
será, en verdad, como no estarse. 5

Es ese sitio que se ve
a cada rato en esta vida,
andando, andando de uno en fila.

Más acá de mí mismo y de
mi par de yemas, lo he entrevisto
siempre lejos de los destinos. 10

Ya podéis iros a pie
o a puro sentimiento en pelo,
que a él no arriban ni los sellos. 15

El horizonte color té
se muere por colonizarle
para su gran Cualquieraparte.

Mas el lugar que yo me sé,
en este mundo, nada menos,
hombreado va con los reversos. 20

—Cerrad aquella puerta que
está entreabierta en las entrañas
de ese espejo. —¿Está?— No; su hermana.

—No se puede cerrar. No se
puede llegar nunca a aquel sitio
do van en rama los pestillos. 25

Tal es el lugar que yo me sé. (Vallejo, 1988, pp. 205-206)

4. EL LEXEMA «TRILCE» COMO NOMINACIÓN DE UNA AUSENCIA

A continuación, debemos reconocer que es gracias a las observaciones semióticas de Ballón Aguirre (1981) que resulta factible este reconocimiento. El semiótico nos pone en la pista central de que «Trilce» «es un lexema que no se encuentra en la lengua castellan [sic] y por ello es *arbitrario* como puede serlo un lexema científico operatorio; pero a diferencia de este último, no tiene valor alguno ya que no está previamente definido» (p. 167). En otros términos, Ballón compara el poema y el discurso científico por esta práctica de creación de categorías, pero los distingue porque el primero se exime de lo que es fundamental en el segundo: la definición de la categoría introducida.

Podríamos decir al respecto que el poemario es ya una extensión discursiva del lexema «Trilce» y que, de este modo, también se cumple la función del discurso científico que se reclama. En todo caso, la argumentación de Ballón prosigue a partir de una práctica hermenéutica tradicional: el establecimiento de una relación entre el nombre y lo nombrado. En otros términos, como se siente interpelado por la convención a establecer una adecuación axiomática entre el texto del poema y su título, propone que esta relación debiera ser entendida como catafórica; es decir, el título es cataforizador y el poema es cataforizado.

Aceptado esto, puede pensarse que la ausencia de valor semántico en el castellano para la palabra «Trilce» anuncia la ausencia de lugar al que se refiere el poema. En los términos de Ballón Aguirre: «Una vez reconocida esta identidad catafórica, se puede homologar el vacío semántico del título con la categoría espacial también vacía del texto del poema, el allá iconizado en “lugar”, “sitio”, etc.» (1981, p. 167). Desde este punto de vista, el análisis del poema «Trilce», que no fue publicado en el libro del mismo nombre, revela la posibilidad de entenderlo como una «imagnarización» o «iconización» de lo que podemos llamar, con Lacan, lo *real*.

En efecto, los primeros versos del poema en cuestión establecen, como coordenadas, una relación especial entre ese lugar mundano y, al mismo tiempo, inaccesible, salvo por un saber privativo del hablante

lirico: «Hay un lugar que yo me sé / en este mundo, nada menos, / adonde nunca llegaremos» (vv. 1-3).

5. LA OPERACIÓN SUSTRACTIVA Y SU MANIFESTACIÓN ANTAGÓNICA

Con los versos previamente citados se presenta el procedimiento paradójico que en el poema se inscribe. En la retórica restringida, en el sentido de las metáboles, podríamos describir esta operación como una conjunta adjunción y supresión en el nivel de los metasemas (Grupo μ , 1987, p. 195), lo que tradicionalmente se denomina oxímoron. En este caso, es un lugar que contiene las propiedades contradictorias de estar y no estar; esto último, no obstante, se tematiza como una inaccesibilidad, porque a este «lugar» «nunca llegaremos» (vv. 1 y 3). Postulamos que sería un oxímoron porque, como sostiene el Grupo μ , esta metábole se caracteriza por romper con el código de la lengua (1987, p. 196); es decir, podría entenderse como un lugar que no tiene localización, contradiciendo así el significado de «lugar».

Es tentador relacionar estas contradicciones del oxímoron con el recurso utilizado clásicamente por Juan de la Cruz para la expresión de lo inefable. Carmen Bobes, por ejemplo, al analizar *Llama de amor viva*, destaca esta relación en el poeta español con estas palabras:

La dominante literaria de la *Llama* la aproxima o al menos la orienta hacia el manierismo, y es el *oxímoron*. Un continuo enlace de contrarios da lugar a sin sentidos lógicos que se convierten en signos literarios eficaces: tiernamente hieres, regalada llaga, oscuro-ciego / calor-luz, muerte que da vida... Todas estas expresiones dan testimonio de una situación en la que la palabra se hace signo del amor-sentimiento (frente al amor-razón) que se vive como una llama. (2021, apartado 6, párr. 9)

Se trataría, en el caso del místico español, de la experiencia de lo inefable relativo al encuentro con Dios. Esto también supone destituir las categorías del entendimiento humano; sin embargo, en Juan de la Cruz, el oxímoron está enmarcado en la trama de un encuentro

amoroso que sirve de alegoría para la comunicación del punto más alto de la experiencia del místico. De este modo, ante la contemplación moderna, la inefabilidad se reduce y se normaliza como parte de la temática amorosa. La aproximación hacia lo imposible no es aquí sustractiva, sino un procedimiento de tematización o topicalización. Por el contrario, «Trilce» ubica lo real «en este mundo, nada menos» (v. 2) y, sin embargo, no retrocede ante el vaciamiento de sentido. Y el oxímoron no es el único procedimiento para su objetivo.

En efecto, es posible ver que este procedimiento sustractivo adquiere la forma de una antítesis, es decir, una metábole en la que se expone la contradicción en lugar de asumirla y negarla, como en el oxímoron. Esto ocurre en el segundo terceto del poema: «Donde, aun si nuestro pie / llegase a dar por un instante / será, en verdad, como no estarse» (vv. 4-6). Sería una antítesis debido a que se configura por una repetición en la que se afirma que A no es A (Grupo μ , 1987, p. 218). En este caso, estar en ese lugar sería como no estar en él.

Al margen de la distinción exquisita y erudita —entre oxímoron y antítesis— de los retóricos antiguos y modernos, lo cierto es que el poema expone la imposibilidad a partir de presentar una condición de acceso o de experiencia respecto del «lugar» dentro del archivo del sentido común y de la lengua y luego retirarla.

Más nebulosa, pero también compuesta por la oposición, es la metábole que se presenta en el cuarto terceto. En este, dicho lugar ausente está «Más acá de mí mismo» (v. 10), pero es «entrevisto / siempre lejos de los destinos» (vv. 11-12): muy cerca y siempre lejos al mismo tiempo. Tal vez la clave de esta condición nebulosa se encuentre en una topología lacaniana que se avizora en otro terceto del poema.

6. LOCALIZACIÓN MOEBIANA DEL LUGAR AUSENTE

En efecto, el séptimo terceto contiene esa clave topológica: aquel lugar y el que habitualmente habitamos sin problemas tienen una relación describible como la que tienen los lados de una cinta de

Möebius: «Mas el lugar que yo me sé, / en este mundo, nada menos, / hombreado va con los reversos» (vv. 19-21).

Pero ¿qué es una cinta de Möebius? Es una superficie topológica constituida por una banda que tiene un solo lado. A diferencia de un anillo construido con una cinta en la cual se unen sus extremos (de tal suerte que podemos contemplar en él un lado interior y otro exterior), «la banda de Möebius es una superficie de una sola cara, y a una superficie de una sola cara no se le puede dar la vuelta. Si lo hacen, siempre será idéntica a sí misma» (Lacan, 2007, p. 109). No obstante, si iniciamos un recorrido por su superficie, siempre se tendrá la sensación de que, al estar en un lado, el otro nos resulta inaccesible; no obstante, ese otro inalcanzable es siempre recorrido y sin saber.

Esto parece explicar, retroactivamente, la inaccesibilidad y la simultánea cotidianeidad que se describe en el tercer terceto: «Es ese sitio que se ve / a cada rato en esta vida, / andando, andando uno en fila» (vv. 7-9). Podemos decir, en este caso, que el lugar en cuestión se encuentra imaginariamente localizado fuera de nuestro alcance. Es el reverso siempre allí, el otro lado que no conocemos, pero está en contacto permanente con nuestra *existencia*, aunque no con nuestra *experiencia*³. En tal sentido, es un lugar inherente al hablante lírico y al destinatario, pero es solo factible, demostrable, si suspendemos nuestros hábitos y convenciones. Como se dice en el verso 15: «a él no arriban ni los sellos», lo cual podría aludir a la institución del correo postal; hoy podríamos decir que no hay «señal de internet» en ese lugar.

Con todo esto podemos comenzar a entender la naturaleza del «lugar» al que se nombra con el lexema «Trilce»: no es realmente

3 Esta diferencia la tomamos de una reflexión de Fontanille (2014). Se trataría de dos «sustancias» derivadas de lo óptico y no de lo ontológico:

[Es] una distinción más general entre «experiencia» y «existencia» en cuanto *sustancias*. Esta puesta en relación se basa en el principio general de «horizonte óptico» de la significación [...]; en otros términos, la instancia enunciativa se presenta como una instancia existencial (en una relación existencial con el mundo significante) o como una instancia de experiencia (en una relación de experiencia con ese mismo mundo). (pp. 29-30)

inaccesible, incluso lo recorremos y habitamos permanentemente, pero está separado de nuestra experiencia dominada por nuestro sistema de conocimiento y de comunicación. Por este motivo, no cesa de no escribirse: es lo *real*.

7. EL OBJETO *a* ENTRE LO IMAGINARIO Y LO REAL

Lo asombroso es que, a continuación, esta intuición vallejiana de lo real lacaniano se hace de un modo afín al procedimiento sustractivo antes mencionado: presenta las condiciones de una posible experiencia y luego las retira. Es «Trilce», así, el nombre de algo que apunta a un lugar; es la X en un mapa que apunta al sitio de lo imposible. Pero este no se inscribe en las coordenadas espaciales euclidianas, sino que es perceptible, iconizable, a través de la puerta imposible de cerrar que se ve en el espejo: «—Cerrad aquella puerta que / está entreabierta en las entrañas / de ese espejo. —¿Está?— No; su hermana» (vv. 22-24).

Hay un diálogo entre pares en el poema y en él se apunta a un imposible: la puerta que hay que cerrar y no se puede, aquella que es par de la que sí lo permite. Uno podría, con cierta ironía, proponer que, cerrando la puerta de la realidad, se cerraría la que se refleja en el espejo. Pero el poeta dice que *no* a esta salida: «—No se puede cerrar» (v. 25), porque intuye que es ilusoria y hasta peligrosa: relacionar tanto la imagen y la realidad podría identificarlas y confundirnos... aunque habría que aceptar que esa es una confusión dentro de la que vivimos la mayor parte de nuestras vidas los seres hablantes.

En todo caso, la negativa del hablante lírico apunta a lo que Lacan, a la altura del Seminario 10, planteó como un punto imposible, aquel que, sin embargo, localiza lo real en la imagen del espejo. En otro lugar, observamos la relación entre el objeto *a* y el cuadro de Magritte llamado *La condición humana* (figura 1) (Mondoñedo, 2014, pp. 156-158). Todo en ese cuadro apunta a una presencia, un pequeño árbol, que podría no existir detrás de su ocultamiento. En la representación pictórica mencionada, hay un cuadro que tapa una ventana y detrás de ese cuadro, que consigna un árbol, podría estar o no estar otro árbol idéntico. En ese momento de su contemplación, la ausencia

inscrita en el cuadro de Magritte causa la inquietud del espectador del cuadro. Precisamente, esa es la función del objeto *a* en el discurso: sustraerse y causar su significación en un mismo acto.



Figura 1. *La condición humana* (1933), de René Magritte.

En consonancia, es posible postular que la puerta «hermana», la del espejo, ubica para Vallejo ese imposible que le concierne a los dialogantes del poema: algo en las «entrañas / de ese espejo» (vv. 23-24) lo localiza y al mismo tiempo nos permite un cierto saber.

8. EL SABER DE LO REAL ES COMUNICABLE PERO ENUNCIATIVAMENTE

Y este es un punto fundamental: la paradójica insistencia de la relación entre el saber y el lugar de lo real, lo imposible de saber. Los versos en los que esta relación se reitera son el inicial, «Hay un lugar que yo me sé» (v. 1), otro ubicado hacia la mitad, «Mas el lugar que yo me sé» (v. 19), y el verso final, «Tal es el lugar que yo me sé» (v. 28). Esta relación, en

el sentido de su disposición textual, enmarca y centra el poema. Esto podría ser casual o propio de la voluntad constructiva. Lo cierto es que tiene un valor actualizado de estructura cohesiva.

En este punto, Ballón sostiene que este saber sobre el lugar no se traslada a la instancia del enunciatario con quien, sin embargo, se establece una comunicación (1981, p. 149). Sería, pues, un lugar intransmisible, comunicable como intransferible, aunque relativo al saber singular del «yo». Por lo tanto, este, el hablante lírico, se configuraría como una instancia singular, actante de un saber intransitivo, que no puede ser comunicado, y no solo como el sujeto de la enunciación enunciada.

No obstante, creemos que la transmisión del saber sobre este lugar no se realiza, no se puede realizar dentro de los marcos del conocimiento racional moderno, principalmente aquel que se basa en el principio de la no contradicción. Nada puede ser A y no A al mismo tiempo en este conocimiento. Por el contrario, para que haya comunicación de saber, para «acceder» al saber sobre «Trilce» como lugar de lo real, es imprescindible despojarse de este principio y permitirse experimentar lo que existe sin nuestra experiencia. Así, en Vallejo encontramos la consciencia de que la poesía es el discurso que contiene un saber incomunicable y que, no obstante, se comunica. En los términos de *Lo que no cesa de no escribirse* (Mondoñedo et al., 2014), el poema es el discurso que interpreta lo imposible, es decir, que se enfrenta a lo real y lo pone en relación con el sentido.

Y el procedimiento que se propone, en general, en «Trilce» es sustractivo: lugar sí, pero inaccesible. Por ejemplo, se puede transitar, pero sería como no estar allí; está en la inmediatez de mis dedos, pero también inaccesible, «lejos de los destinos» (v. 12); el horizonte al atardecer, «color té» (v. 16), que lo abarca todo, no lo abarca. En síntesis, se propone una posibilidad de localización de acuerdo con los parámetros euclidianos y luego se la retira. Esto es así porque, como vimos, su topología es correlativa de otro pensamiento del espacio, el que se actualiza en la cinta de Möebius o en el punto imposible en el espejo.

Así, esta comunicación de lo real no se tematiza en el campo de la significación textual; no se realiza, pues, a la manera de la exposición del tesoro prometido al final del esforzado recorrido narrativo. Pero sí tiene lugar en el campo de la enunciación: entender o permitir el procedimiento sustractivo bajo las formas retóricas que asumen o exponen la contradicción es ya ampliar las posibilidades del conocimiento más allá de la lógica en la que se basa el saber en la modernidad.

9. CONCLUSIONES Y POSIBILIDADES

Por todo lo expuesto, resulta plausible proponer que, en el poema «Trilce», hay una prefiguración de la operación sustractiva para el análisis del discurso que considera fundamental implicar lo real como parte *éxtima* de la significación. Los procedimientos que hemos observado son los siguientes: la exterioridad anterior respecto del poemario del mismo nombre; la presentación y el retiro de las condiciones para una localización del lugar inaccesible que es nombrado con el lexema «Trilce»; la actualización de los procedimientos del oxímoron y de la antítesis como parte de las posibilidades retóricas de la poesía cuya tradición se remonta muy atrás, en la lírica mística española. Todas ellas son manifestaciones de la mencionada operación sustractiva para la inscripción en la significación discursiva de lo real en los términos de lo que no cesa de no escribirse. Y lo real localizado con estos procedimientos tiene la forma del objeto *a*, una presencia a la que todo apunta, pero que se retira para, al mismo tiempo, convertirse en la causa de la significación del poema.

De este modo, el poema de Vallejo plantearía que la comunicación de lo real es imposible dentro de los parámetros del saber que se constituye con el principio de no contradicción como uno de sus fundamentos. Tampoco puede realizarse si se entiende a lo real como un tópico más que se incorporaría dentro del tesoro de conocimientos común a una comunidad, incluso si esta es la comunidad humana universal. Lo real vallejiano no es un tema que pueda ser significado, con la *dispositio* o la *elocutio* retóricas y que pase fácilmente a los enunciados y su significación. Este real se puede comunicar con la condición

de transitar a la dimensión enunciativa. Pero ella debe ser entendida como una relación en la que es factible un saber sin contenidos, sin semántica, o, en todo caso, con una semántica que consienta en ser el marco de una sustracción radical.

REFERENCIAS

- Ballón, E. (1981). Poética del intersticio. *Lexis*, 5(1), 147-169. <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/lexis/article/view/4861/4860>
- Badiou, A. (2002). *Condiciones*. Siglo XXI Editores.
- Badiou, A. (2003). *El ser y el acontecimiento*. Manantial.
- Bobes, C. (2021 [1990]). *La lírica de San Juan de la Cruz* [formato HTML]. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc1134851>
- Fontanille, J. (2014). *Prácticas semióticas*. Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- Grupo μ (1987). *Retórica general*. Paidós.
- Lacan, J. (2007). *El seminario. Libro 10. La angustia*. Paidós.
- Mignolo, W. (1986). *Teoría del texto e interpretación de textos*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Mondoñedo, M. (2014). *Introducción a la semiótica*. CreateSpace Independent Publishing Platform.
- Mondoñedo, M., Vargas, M. y Calle, K. (2014). *Lo que no cesa de no escribirse. La interpretación de lo real y algunos ejemplos de su aplicación en la lírica peruana*. Dedo Crítico Editores.
- Ubilluz, J. C. (2017). *La venganza del indio. Ensayos de interpretación por lo real en la narrativa indigenista peruana*. Fondo de Cultura Económica.
- Vallejo, C. (1988). *Poesía completa*. Edición crítica de Raúl Hernández Novás. Casa de las Américas.



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, 265-287

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.59885/archivoVallejo.2023.v6n12.13

La creación literaria según Lacan, nudos y cuerdas: reflexión en torno al *sinthome*

The literary creation according to Lacan, knots and strings: a reflection on the *sinthome*

La création littéraire selon Lacan, nœuds et ficelles: une réflexion sur le *sinthome*

MANUEL ASENSI PÉREZ

Universitat de València

(Valencia, España)

manuel.asensi@uv.es

<https://orcid.org/0000-0002-9721-2936>



RESUMEN

Este artículo se propone examinar el pensamiento de Lacan en torno a la creación literaria. Con ese objetivo tomamos como punto de referencia el Seminario 23 en el que trata lo que Lacan denomina el *sinthome*, una palabra en la que inyecta el griego clásico en el francés, siguiendo el modelo del escritor irlandés James Joyce, objeto de análisis en dicho seminario. Al mismo tiempo, se realizan unas consideraciones respecto a algunos aspectos del *sinthome* que los estudios han

interpretado de distinta forma, para acabar proponiendo una nueva fórmula para ese concepto: *sinthome* 2. Ello viene del hecho de que, en un momento determinado de ese seminario, Lacan asegura que en el proceso edípico el padre es un *sinthome*. Si ello es así, cae por su propio peso que la escritura literaria como *sinthome* no puede ser sino un segundo *sinthome* en relación con el primero.

Palabras clave: psicoanálisis; Lacan; *sinthome*; creación literaria; James Joyce.

Términos de indización: análisis literario; crítica literaria; escritura creativa (Fuente: Tesaurus de la Unesco).

ABSTRACT

This article aims to examine Lacan's thought on literary creation. With this aim in mind, we take as a point of reference Seminar 23, in which he deals with what Lacan calls the *sinthome*, a word in which he injects classical Greek into French, following the model of the Irish writer James Joyce, the object of analysis in the seminar. At the same time, some considerations are made with respect to some aspects of the *sinthome* that studies have interpreted in different ways, to end up proposing a new formula for this concept: *sinthome* 2. This comes from the fact that, at a certain point in this seminar, Lacan asserts that in the oedipal process the father is a *sinthome*. If this is so, it follows that literary writing as a *sinthome* can only be a second *sinthome* in relation to the first.

Key words: psychoanalysis; Lacan; *sinthome*; literary creation; James Joyce.

Indexing terms: literary analysis; literary criticism; creative writing (Source: Unesco Thesaurus).

RÉSUMÉ

Cet article a pour but d'examiner la pensée de Lacan sur la création littéraire. Pour ce faire, nous prenons comme point de référence le Séminaire 23, dans lequel Lacan traite de ce qu'il appelle le *sinthome*, un mot dans lequel il injecte du grec classique dans le français, en suivant le modèle de l'écrivain irlandais James Joyce, l'objet d'analyse du séminaire. Dans le même temps, des considérations sont faites sur certains aspects du *sinthome* que les études ont interprétés de différentes manières, pour finir par proposer une nouvelle formule pour ce concept: *sinthome 2*. Cela vient du fait qu'à un certain moment de ce séminaire, Lacan affirme que dans le processus œdipien, le père est un *sinthome*. S'il en est ainsi, il s'ensuit que l'écriture littéraire en tant que *sinthome* ne peut être qu'un second *sinthome* par rapport au premier.

Mots-clés: psychanalyse; Lacan; *sinthome*; création littéraire; James Joyce.

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

Recibido: 31/07/2023

Revisado: 07/08/2023

Aceptado: 08/08/2023

Publicado en línea: 15/09/2023

Financiamiento: Autofinanciado.

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

Revisores del artículo:

Enrique Foffani (Universidad Nacional de La Plata, Buenos Aires, Argentina)

efoffani@fahce.unlp.edu.ar

<https://orcid.org/0000-0003-0051-3191>

Thomas Ward (Loyola University Maryland, Baltimore, Estados Unidos)

TWard@loyola.edu

<https://orcid.org/0000-0001-5595-4213>

Hay una expresión que, a veces, usa la gente para referirse a sus estados de angustia o ansiedad; dicen algo así como que tienen un nudo en el pecho, o en el estómago, o en el cuello, o en el esófago, etc. Por otra parte, hay personas que hablan de su situación diciendo que se han hecho un lío, y que a ver quién desenreda la madeja, que no saben salir de ahí y que se sienten atrapadas, o incluso que se han metido en un jardín del que no saben cómo salir. Así, por ejemplo, en su libro de memorias, Anne Wiazemsky escribe: «Con un nudo en la garganta y una bola en el estómago, como durante algunas vueltas a clase de mi infancia» (2013, p. 65). Claro que también existe la posibilidad de decir que alguien se siente bien perteneciendo (anudándose) a un grupo, a una familia, o a cualquier conjunto.

La pregunta es: ¿ese nudo, esa madeja o ese jardín suceden en la realidad o son una forma de imaginar una experiencia concreta? Y en el caso de que sea algo imaginario, ¿quiere decirse que es menos efectivo que si fuera realidad? El hecho de que, por ejemplo, la castración sea imaginaria o que el bebé pueda estar en el lugar del falo imaginario de su madre no le restan ni un ápice de efectividad en el plano de la realidad. Cuando, en el muy comentado caso del pequeño Hans, Freud cuenta lo siguiente: «a la edad de tres años y medio, su madre lo encuentra con la mano en el pene. Ella lo amenaza: “si haces eso, llamaré al doctor A., que te corte el hacer-pipí. Y entonces, ¿con qué harías pipí?”» (1992, p. 9), resulta evidente que el doctor no le cortará su pene, al menos no como hecho histórico. Pero que sea imaginario no quita nada en cuanto a la intención castradora de ese acto. De ahí que Lacan diga en el Seminario 5:

Se trata de la intervención real del padre con respecto a una amenaza imaginaria, [...] puesto que sucede bastante poco a menudo que se lo corten realmente. Observen que [...] la castración es un acto simbólico cuyo agente es alguien real, el padre o la madre, que le dice: —*Te lo vamos a cortar*, y cuyo objeto es un objeto imaginario— si el niño se siente cortado, es que se lo imagina. (1999, pp. 176-177)

La pregunta ahora es: si nos encontramos ante un nudo, si es un nudo lo que hay ahí, material o imaginario, ¿será que la teoría de los nudos y la topología nos pueden enseñar algo acerca de cómo resolver esos problemas? Entiéndase bien este planteamiento. No se trata de decir que un grafo, una topología, unos nudos o un toro sirven para ilustrar, condensar o clarificar unos conceptos (lo cual bien puede ser), sino de preguntarse por la función heurística de esas ramas de las matemáticas en relación con esos «nudos» y problemas que tiene la gente. En 2022, encontrábamos esta afirmación de José Barrionevo y Fernando Barrionevo Civera: «la topología es el campo de las matemáticas que estudia las propiedades que tienen las figuras en el espacio y Lacan la considera para proponer y reforzar conceptos teóricos del psicoanálisis» (p. 13). En estas palabras ya hay un deslizamiento, pues no nos encontramos ante un auxiliar (la topología) que ilustre los conceptos teóricos, sino ante algo que «propone» y «refuerza» dichos conceptos. Pero demos un paso más. En el Seminario 23 (1975-1976), dedicado a Joyce y al sentido de la creación literaria, Lacan (2006) dice en sus inicios que imaginemos tres anillos, de forma que la ruptura de uno de ellos, el del medio, daría lugar a que los otros dos queden libres uno del otro. Los tres anillos se corresponden con las tres dimensiones de todo ser hablante: lo real (R), lo imaginario (I) y lo simbólico (S). Este último tiene que ver con el significante y con el lenguaje bajo cualquiera de sus formas; el segundo se refiere a nuestra capacidad imaginativa; y el primero alude a todo aquello que no puede ser simbolizado y que es una fuente de problemas.

Al hablar de anillos, se puede pensar —como hace notar Lacan (2006)— que lo real, lo imaginario y lo simbólico están entrelazados, que hasta cierto punto era la manera en que se había pensado esos tres órdenes. De hecho, hablamos de propiedad borromea cuando nos referimos a que en el caso de soltarse uno, los demás también quedan libres, pero de inmediato Lacan corrige esa idea y dice:

En esto reside el resorte del error de pensar que este nudo sea una norma para la relación de tres funciones que no existen una para la otra en su ejercicio más que un ser que, por anidarse, cree

ser hombre. [...] No es el hecho de que estén rotos lo simbólico, lo imaginario y lo real lo que define la perversión, sino que estos ya son distintos. (2006, p. 20)

Así, pues, el vínculo entre los tres órdenes pasaría a entenderse de la siguiente manera:

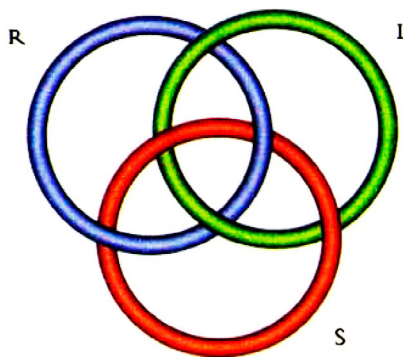


Figura 1. El nudo borromeo¹ (Lacan, 2006, p. 20).

-
- 1 En la edición francesa (Staferla), las cosas son diferentes, pues, tras el párrafo en el que habla del nudo borromeo, cita el siguiente escudo de armas para demostrar que en efecto dicho borromeo ya estaba ahí:



Escudo de armas de los Borromée (Lacan, 2009b [1975-1976], p. 7).

Es fácil darse cuenta del entrelazamiento de este nudo, que corresponde a la figura del dibujo de la versión oficial de la editorial Seuil. En Paidós, se pierde el sentido de la alusión histórica que hace Lacan al nudo borromeo, y se convierte en una simple figura abstracta.

Por otro lado, en *RSI* (1974-1975), esta representación aparecía de este modo:

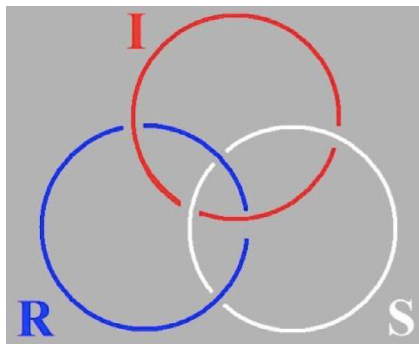


Figura 2. El nudo borromeo (Lacan, 2009a, p. 10).

Como se puede ver en la figura 1, los tres anillos están entrelazados, de forma que la ruptura de uno de ellos (el verde, por ejemplo) comporta la liberación de los otros dos (el azul y el rojo, en el ejemplo). Sin embargo, en el Seminario 23 también se representa a los anillos de la siguiente forma:

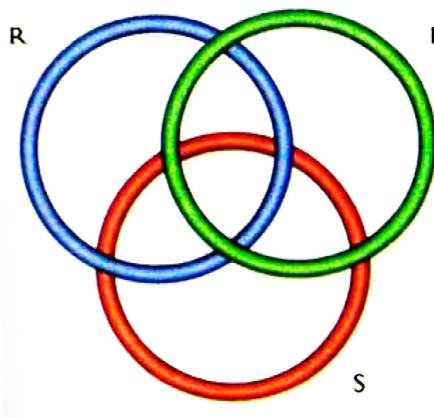


Figura 3. Los tres anillos superpuestos (Lacan, 2006, p. 21).

Aquí se puede ver que los tres círculos ya no están entrelazados, sino simplemente superpuestos. La pregunta es: ¿por qué? ¿Tiene esta tesis su origen en la topología o en la experiencia psicoanalítica? La lectura de los textos escritos u orales de Lacan dejan poco lugar a dudas acerca de la visión negativa del ser humano, incluso cuando es cómica. Por ello, podríamos decir que el argumento en torno a que esos tres órdenes están sueltos proviene de la observación empírica psicoanalítica. En esto, ¿qué papel juega la topología y la teoría de las cuerdas y nudos? Representar, por ejemplo, lo real como un círculo no es más que una manera de presentar lo que no se puede representar.

Quiere decirse que si lo real fue definido por Lacan muy pronto como lo imposible de representar —«lo real o lo que es percibido como tal es lo que se resiste absolutamente a la simbolización» (Lacan, 1981, p. 110)—, mal se ve cómo se puede representar en un nudo borromeo. De hecho, es en el seminario objeto de nuestro estudio donde Lacan introduce esta observación:

Après avoir longuement parlé du *Symbolique* et de *l'Imaginaire* j'ai été amené à me demander ce que pouvait être, dans cette conjonction, *le Réel*. El *le Réel*, il est bien entendu que ça ne peut pas être *un seul* de ces *ronds de ficelle*. (Lacan, 2009b, p. 67)²

De hecho, observemos esta representación o nudo borromeo que aparece en *RSI*:

2 En la traducción española dice: «Después de haber hablado largamente de lo simbólico y de lo imaginario, me vi llevado a preguntarme qué podía ser en esta conjunción lo real. Desde luego que lo real no puede ser solo uno de estos redondeles de cuerda» (Lacan, 2006, pp. 104-105). Nótese las diferencias: la traducción ha eliminado los colores y las cursivas del texto francés de Staferla, con lo cual se pierden los énfasis. Por otro lado, la traducción hace un punto y aparte donde la edición francesa no lo hace.

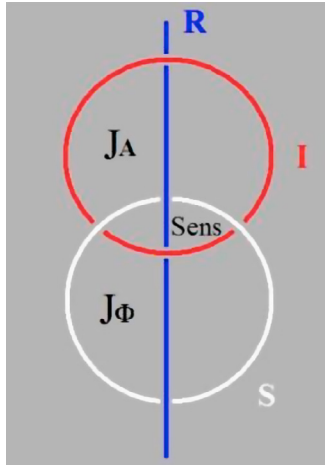


Figura 4. Lo imaginario y lo simbólico atravesados por lo real (Lacan, 2009a, p. 14).

La propiedad de la topología en los cambios de la representación permite que un círculo pueda adoptar la forma de una línea. Y si lo real se halla en los tres órdenes, no es extraño que Lacan represente lo real como un orden que atraviesa los otros dos órdenes. Lo real está en lo imaginario y en lo simbólico. Pero hay otra razón por la que podemos decir que tales círculos son una buena manera de encarnar lo real. A diferencia de una palabra como «árbol», un círculo no se refiere a nada en cuanto tal. De ahí que en *RSI* Lacan diga que está justificado escribir el nudo borromeo: «Es que no solamente *lo Real* puede adoptar la forma de una *escritura*, sino que no hay otra idea sensible de *lo Real*» (2009a, p. 14; traducción mía). En mi libro sobre Lacan ya expliqué que de lo real se puede decir tanto que es anterior a lo simbólico (no puede ser de otro modo), como que es posterior a lo simbólico (ya que no hay otra manera de decir ese real) (Asensi, 2023, p. 134). El nudo borromeo es una tercera vía para encarnar lo real, ya que en sí mismo es un real. Es este un tema muy complejo sobre el que habría mucho que decir, y preferimos por razones de economía dejarlo aquí simplemente anunciado.

No obstante, según Poincaré, solo hay una variedad cerrada y simplemente conexa de dimensión 3: la esfera cuatridimensional (Lozano, 2018). Así, pues, ¿cómo conseguir que esas tres dimensiones queden atadas? Y la respuesta es clara: por la intervención de un cuarto círculo. De ahí que Lacan nos diga que la posibilidad de unirlos reside en un cuarto elemento que llama *sinthome*. Y he aquí cómo lo representa:

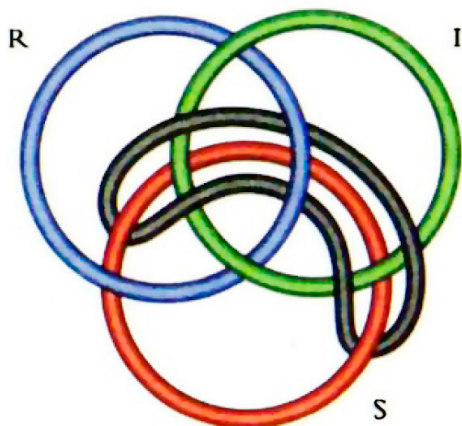
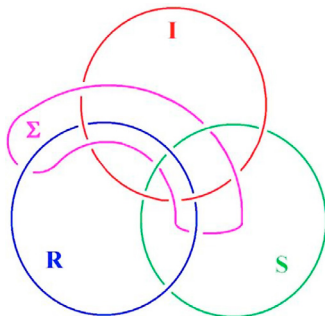


Figura 5. Los tres anillos unidos por el *sinthome*³ (Lacan, 2006, p. 21).

-
- 3 Este es el dibujo coloreado que exhibe Lacan (2009b) en la edición francesa según el requerimiento de Gloria:



No debe olvidarse nunca que en última instancia no se trata de una topología pura, sino de una topología aplicada a los tres órdenes esenciales del sujeto: lo real, lo imaginario y lo simbólico. Si esto se pierde de vista, ya estamos en otro plano fuera del campo psicoanalítico. Según algunos intérpretes, «Lacan emplea estas figuras para dar cuenta de lo que ocurre en la clínica psicoanalítica: enlazarse de tal manera que todo esté dentro del lenguaje, incluyendo lo que se le escapa» (Morales, 2018, p. 14). De ahí que se afirme que el inicio del análisis se da en una situación negativa, como es el enlace bruniano de 4, en el que se requiere una instancia más allá, que viene a colocarse en ese vacío para lograr el enlace, esto es, el *sinthome*. En el fin del análisis, sin embargo, «los elementos del lenguaje se enlazan por sí mismos» ya que todo cae «dentro del lenguaje, incluyendo lo que está por fuera de él» (p. 15). Esta es una interpretación extraña, dicotómica del tipo *sinthome* = mal, anudamiento de tres = bien, que no se ajusta al texto lacaniano en absoluto. Ahí se observan dos problemas: el primero tiene que ver con el hecho de que todo lo sitúa dentro del lenguaje, sin aclarar de qué «lenguaje» estamos hablando; y el segundo tiene que ver con el hecho de juzgar el *sinthome* como algo simplemente negativo. Será fácil demostrar que no es así.

Vamos al Seminario 23 y preguntemos: ¿qué le pasaba a Joyce?

Nacido en Dublín, con un padre borracho y más o menos feniano, es decir, fanático, de dos familias, porque las cosas se presentan así para todos cuando se es hijo de dos familias y uno se cree macho porque tiene un pitito. Naturalmente, discúlpenme la expresión, hace falta más. Pero como él tenía el pito algo flojo, si puede decirse así, su arte suplió su firmeza fálica. Y siempre ocurre así. El falo es la conjunción de lo que he llamado *ese parásito*, que es el pitito en cuestión, con la función de la palabra. Y por eso su arte es el verdadero garante de su falo. (Lacan, 2006, p. 16)

Lo que Lacan está describiendo es alguna forma de *Verwerfung*, de psicosis, y la lectura de las aproximaciones a la biografía (como la de Ellmann, 1991) de Joyce que revelan una existencia tormentosa. Este

es el punto de partida del que no podemos decir que fuera «positivo», y su característica esencial es que lo real tenía una presencia muy notable en su discurrir cotidiano.

¿Qué significa eso en términos topológicos? Significa que lo real se ha llevado por delante parte de lo simbólico y ha utilizado el imaginario como lanzadera de manifestaciones psicóticas. Si esto fue así, y sería difícil demostrar lo contrario, el punto de partida de Joyce era aquella situación en que el carácter «suelto» de los tres órdenes, con un real punzante e hiriente, está servido. Entonces ¿qué papel jugó ahí el *sinthome* de la escritura joyceana? La afirmación lacaniana, «su arte suplió su firmeza fálica», fundamental en su análisis de ese fenómeno, significa que el *sinthome* salvó a Joyce de la entrada a una psicosis absoluta, del mismo modo que la lectura de Goethe salvó a Gide de entrar a una psicosis, tal y como Lacan (2009d) nos cuenta.

Dicho de otra manera: la creación literaria es vista por Lacan como un suplemento (eso es el *sinthome*) que puede ayudar al sujeto a soportar la existencia, en aquellos casos en los que la psicosis, la neurosis o la histeria cruzan la vida de esa persona que escribe como un tornado destructor. Podría decirse que el hecho de que el *sinthome* supla aquello que no se pudo hacer en su momento ahora hace las veces de aquello que no pudo ser. ¿Por qué si no Lacan asegura en un pasaje absolutamente importante lo siguiente?: «Digo que hay que suponer tetrádico lo que hace al lazo borromeo —que perversión solo quiere decir *versión hacia el padre*—, que, en suma, el padre es un síntoma, o un *sinthome*, como ustedes quieran» (2006, p. 20)⁴. Analicemos con detalle esta afirmación para que constatemos una vez más que no podemos hacer una lectura aislada de los textos lacanianos (con todo el problema que comporta decir esto de los «textos lacanianos»). Cuando en ese fragmento se menciona al «padre» y, además, estamos hablando de la psicosis, resulta necesario volver al Seminario 3

4 Cito la versión francesa en la que Lacan dice: «et qu'en somme *le père* est un *symptôme* ou un *sinthome*» (2009b, p. 7). En este texto de la edición de Staferla, las palabras *symptôme* y *sinthome* aparecen no solo en cursiva, sino en color azul. El uso de los colores es muy importante en la teoría lacaniana.

(Lacan, 2015), cuyo tema es la psicosis y que data de 1955-1956, o al texto de los *Escritos*, titulado «De una cuestión preliminar a todo tratamiento posible de la psicosis» (Lacan, 2009c), de la misma fecha.

¿Por qué dice Lacan que el padre es un síntoma, o un *sinthome*? Estaremos de acuerdo en que no es fácil de resolver la circunstancia evocada en la siguiente fórmula (2009c, p. 533):

$$\frac{\text{Nombre-del-Padre}}{\text{Deseo de la Madre}} \cdot \frac{\text{Deseo de la Madre}}{\text{Significado al sujeto}} \rightarrow \text{Nombre-del-Padre} \left(\frac{A}{\text{Falo}} \right)$$

Ahí hay un problema, porque pasar desde el deseo de la madre al Nombre-del-Padre no es un camino de rosas. Pasar desde el imperio de la madre a un efecto de la castración a la que el sujeto se ve convocado resulta difícil. La prueba es de Joyce, que se enfrenta a un «padre indigno, un padre carente, ese al que en todo el *Ulysses* se pondrá a buscar bajo formas en las que no lo encuentra en ningún nivel» (Lacan, 2006, p. 67). Si detenemos aquí la secuencia, advertiremos que ese tránsito desde el deseo de la madre al Nombre-del-Padre reviste cierta complicación, tanto que en ocasiones el sujeto no quiere saber nada de ello, y se resiste a abandonar esa posición como objeto de deseo de la madre, dando lugar a la perversión o la psicosis.

¿Por qué dice Lacan que el padre es un *sinthome*? Esta información es bien interesante porque pone de relieve que en el mismo tránsito metafórico desde el deseo de la madre al Nombre-del-Padre hace falta algo que repare ese hueco. Creo que los lectores de Lacan no se han fijado bien en este pasaje. Decir que el padre es un *sinthome* quiere decir que en ese momento del Edipo ya se ha roto algo, y que se necesita algo para repararlo. La cuestión no es si el *sinthome* es bueno o malo, tampoco es si está al principio de la entrada en el análisis o al final, sino que ya estaba ahí en su calidad de Nombre-del-Padre.

Todo el mundo sabe cómo funciona una reparación de algo que se ha roto, una tubería por ejemplo. Digámoslo claro: la reparación podrá funcionar, podrá detener el flujo del agua, pero ya no es lo que

había. Ese *no ser lo que había* marca la existencia del *sinthome*, que no deja de ser una suplencia para algo que se rompió. De alguna manera, esto nos obliga a hablar del *sinthome* del *sinthome*, algo así como un *sinthome* 2. Ello porque la intervención del Nombre-del-Padre —le pese a quien le pese— es necesaria, por ejemplo, para evitar la psicosis:

Tratemos de concebir ahora una circunstancia de la posición subjetiva en que, al llamado del Nombre-del-Padre, responda, no la ausencia del padre real, pues esta ausencia es más compatible con la presencia del significante, sino la carencia del significante mismo. (Lacan, 2009c, p. 533)

Esta es la descripción, en mayor o menor medida, de lo que le sucedía a Joyce. Léase las cartas que le enviaba a Nora Barnacle, tal y como aparecen citadas en mi libro (Asensi, 2023, pp. 304-311), para hacernos una idea de por dónde iban los tiros en el caso de ese escritor. Y es en este punto donde se puede comprender verdaderamente el papel que cumple el *sinthome*.

Que lo real, lo imaginario y lo simbólico estén sueltos no es algo que sobrevenga por alguna causa, o mejor dicho por todo aquello que da lugar al atravesamiento edípico, sino que es el punto de partida. Dejan poco lugar a dudas las palabras que hemos citado anteriormente del Seminario 23:

No es el hecho de que estén rotos lo simbólico, lo imaginario y lo real lo que define a la perversión [y es importante tener en cuenta el matiz de que esta *père-version* supone un camino hacia el padre], sino que estos ya son distintos, de manera que hay que suponer un cuarto, que en esta oportunidad es el *sinthome*. (Lacan, 2006, p. 20)

¿Qué quiere decir que son *distintos* sino que están separados el uno del otro? Hay que acudir a otro punto del Seminario 23, aquel en el que Lacan confirma este valor «reparativo» del *sinthome*:

Si lo simbólico se libera [...], tenemos un medio de reparar esto. Es hacer lo que, por primera vez, definí como el *sinthome*. Es algo que permite a lo simbólico, lo imaginario y lo real mantenerse juntos, aunque allí, debido a dos errores, ya ninguno esté unido al otro. (2006, p. 92)

¿Nos habremos vuelto locos? Es decir, si lo simbólico se libera, no quiere decir otra cosa más que va por su cuenta disparado por lo real, y sin atender ni a lo que dicta la realidad, ni nada parecido. Lo simbólico liberado no puede decir más que se ha entrado en el proceso psicótico. Entonces fijémonos bien en el silogismo que monta Lacan: el *sinthome* permite al nudo de tres no ser tal, pero al menos le deja parecer un nudo de tres.

Habría que releer el ensayo de Jacques Derrida, *De la grammatologie* (1967), en torno al suplemento y a Jean-Jacques Rousseau, especialmente para advertir qué es lo que se juega al introducir la noción de suplemento. La cuestión no es pasar desde el inicio del análisis con un enlace bruniano a un enlace borromeo (Morales, 2018, p. 15), lo cual es mera ficción de quien no ha leído atentamente el texto de Lacan, ya que resulta simplemente utópico pensar en la posibilidad de que todo esté dentro del lenguaje sin que nada quede fuera de él. Derrida, en efecto, dice al hilo de las palabras de Rousseau (otro psicótico, por cierto):

«La solicitud maternal no se suple», dice el *Emilio*. No se *suple*, eso quiere decir que no tiene que ser suplida: basta y se basta; pero también quiere decir que es irremplazable: lo que en ella se quisiese sustituir no la igualaría, no sería más que un mediocre mal menor. (1986, p. 186)

De hecho, sabemos cómo, según Derrida, Rousseau está ligando la suplementariedad a la perversión. ¿Habrá más perversión que el hecho de que la naturaleza se vuelva suplemento del arte y de la sociedad? ¿No será ese el momento en que el mal se vuelva incurable? (1986, p. 188).

Derrida nos dice que «tal es el escándalo, tal la catástrofe» (1986, p. 190). Pero he aquí que, sin pretender seguir toda la deconstrucción derridiana, pronto nos damos cuenta del doble valor del suplemento, como amenaza y como protección, de forma que el «sistema de la suplementariedad en general ya estuviera abierto en su posibilidad, que el juego de las sustituciones estuviera iniciado desde hacía mucho tiempo» (p. 200). ¿Cuál es la conclusión derridiana? «Nunca ha habido otra cosa que suplementos, significaciones sustitutivas que no han podido surgir dentro de una cadena de referencias diferenciales» (p. 203). Una afirmación como la que sigue no deja lugar a dudas en torno al argumento fundamental de Derrida: la ley del espaciamiento, del intervalo y del suplemento ha estado inscrito desde el nacimiento y en su esencia misma (p. 254).

En este punto es cuando la noción de «suplemento» se vuelve indecible, y aunque Derrida siempre se ha mostrado mordaz con el psicoanálisis lacaniano, marca un camino que ya antes había iniciado Lacan al tratar este problema en el contexto de la noción de *sinthome*. Cuando, tal y como se ha indicado anteriormente, Lacan asegura que el padre es un *sinthome*, ya está marcando la suplementariedad como condición del propio surgimiento del Sujeto. De ahí que, como Derrida, podamos decir que

la suplementariedad [...] posibilita todo lo que constituye lo propio del hombre [...]. [L]a suplementariedad que *no es nada*, ni una presencia ni una ausencia, no es ni una sustancia ni una esencia del hombre. Es precisamente el juego de la presencia y la ausencia, la apertura de ese juego que ningún concepto de la metafísica o de la ontología puede comprender. (1986, p. 307)

Está claro que los objetivos de Derrida son diferentes de los de Lacan, pero he aquí que esta manera de entender el suplemento nos puede ayudar a comprender el mecanismo del *sinthome*.

¿Por qué decir que el padre es un *sinthome*? Y aquí la pregunta que resulta inevitable: ¿qué es un padre? No es fácil responder esta

pregunta porque de entrada hay que distinguir entre un padre real, otro imaginario y otro simbólico. No es que el padre sea así o asá, o que sea débil, fuerte, autoritario o permisivo; es que su función resulta imprescindible para la constitución del sujeto, y es a esa «función» a la que Lacan denomina «Nombre-del-Padre». Esa ley, esa cadena, requiere la intervención del orden simbólico, esto es, del padre, no del natural, dice Lacan, sino de esa función. ¿Por qué? La respuesta es clara:

Hace falta una ley, una cadena, un orden simbólico, la intervención del orden de la palabra, es decir, del padre. No del padre natural, sino de lo que se llama el padre. El orden que impide la colisión y el estallido de la situación en su conjunto está fundado en la existencia de ese nombre del padre. (Lacan, 2015, p. 139)

El uso de tales sustantivos, *colisión* y *estallido*, no es gratuito, designa el sufrimiento, lo que vulgarmente llamamos la locura. De ahí que si el padre es un *sinthome*, quiere decir que Lacan indica la presencia de ese suplemento en la misma fundación del sujeto, en ese paso que va de S1 a S2. La necesidad de hablar de *sinthome 1* y de *sinthome 2* viene del hecho de que es necesario distinguir el momento fundacional del sujeto (donde el padre actúa o no como *sinthome*) de aquellos momentos en los que, habiendo fallado el *sinthome 1*, necesita recurrir a la escritura como una manera de suplir aquello que le faltó. Los lectores e intérpretes del Seminario 23 a veces olvidan que ese discurso se hizo a propósito de Joyce, y que Lacan está hablando de la forma en que el escritor irlandés pudo suplir la ausencia o el defecto del nombre del padre.

¿Cuál es, pues, la «trampa» del nudo? Habíamos empezado esta exposición hablando de nudos, y habíamos hecho notar que el nudo se emplea tanto para expresar un problema como para indicar una solución. Si resulta que el *sinthome* es un suplemento, ya podemos explicarnos el porqué de esa contradicción, pues lo que se llama así es, como diría Derrida, un indecible. El *sinthome* no es ni bueno ni malo, es la condición de posibilidad de la emergencia del sujeto. Ahora bien,

Lacan señaló dos aspectos diferentes del padre: que es un síntoma y que es un *sinthome*. ¿Las dos cosas? En efecto, porque el síntoma aparece en el momento en que el padre era carente, y, como se ha dicho, esa ausencia del nombre del padre da lugar a un síntoma que podemos calificar de psicótico. Si ese nombre del padre hubiera realizado su función, en ese caso el síntoma habría realizado otra función. Como no fue el caso, Joyce tuvo que buscar otro *sinthome*, es decir, la escritura, que desde ese momento se convirtió en *sinthome 2*, de acuerdo con la lógica que hemos diseñado aquí.

Vamos a imaginar que al decir la expresión «¡buenos días!» Joyce hubiera tenido la impresión de que alguien hablaba a través de él, como si un ventrílocuo le hiciera hablar. En un trabajo anterior, titulado *Sintaxis y modelos de mundo* (Asensi, 2015), ya demostré que la expresión «frasema» es aplicable a cualquier pieza de lenguaje, hecho que le daría la razón a Joyce. Pero estaremos de acuerdo en que es muy distinto tener la impresión de que alguien habla a través de mí, diga lo que diga, que tener la impresión de que el lenguaje es mío y que, por ejemplo, mi estilo no es el mismo que el de otra persona. De hecho, sabemos que Joyce le atribuía a su hija Lucía esa capacidad de leer la mente de los demás, decía de ella que era telépata. Si pensamos en la estructura de la psicosis, veremos que la idea de que el lenguaje cotidiano es la repetición de fórmulas previamente usadas adquiere pleno sentido. Dado que la ausencia del Nombre-del-Padre provoca la ruptura de la cadena inconsciente, el «vacío» experimentado por el sujeto puede llegar al extremo de no sentir ni siquiera el lenguaje como suyo. ¿Será eso lo que llevó a Joyce a sentirse como «llamado» por esa tarea inmensa de asumir el lenguaje para acabar «disolviendo el lenguaje mismo [desde el *Ulysses* hasta el *Finnegans Wake*]» y terminar «imponiendo al lenguaje mismo una especie de quiebre, de descomposición, que hace que ya no haya identidad fonatoria» (Lacan, 2006, p. 94)?

Hemos llegado al punto nuclear de esta exposición: sentirse «llamado» es el punto de partida para que el artista —en este caso, Joyce— pueda hacer un empalme entre lo real, que lo atenaza, y lo

simbólico. ¿Qué significa eso? Que Joyce, mediante la escritura literaria, logró completar el nudo de lo imaginario, lo simbólico y lo real (Lacan, 2006, p. 39). Lacan pregunta, diríamos que de forma retórica: «¿cómo un arte puede apuntar de manera adivinatoria a sustancializar el *sinthome* en su consistencia, pero también en su ex-sistencia y en su agujero?» (p. 39). No es poca responsabilidad la que Lacan atribuye al arte como posibilidad de anudar los tres órdenes esenciales del ser humano. Esa es la función que, en perspectiva lacaniana, se le confiere a la creación literaria. Pero hay que explicar con cierto detalle las palabras que acabamos de citar.

Siguiendo una terminología glosemática, decimos que una obra literaria como el *Ulysses* posee una dimensión «expresiva» tanto en su sustancia (sonidos) como en su forma (fonemas). En la medida en que la expresión forma una red de oposiciones y, además, posee un valor diacrítico, nos encontramos ante la dimensión simbólica de la obra. A este respecto todo el mundo sabe que, en el plano lingüístico, el significado depende de los sonidos que forman la palabra. Basta cambiar en la palabra «casa» la «s» por una «p», una «m» o una «r», para cambiar completamente el sentido (*casa, capa, cama, cara*). Pero he aquí que el *Ulysses* posee, asimismo, un contenido que se corresponde con el plano del significado, en el que distinguimos también una sustancia (significación) y una forma (u orden gramatical). He aquí la dimensión imaginativa, aquella que nos lleva a representarnos a Harold y Molly Bloom, y a Stephen Dedalus con una apariencia física determinada, unas acciones y demás. Así, cuando leemos en el inicio del *Ulysses*: «Statelý, plump Buck Mulligan came from stairhead, bearing a bowl of lather on which a mirror and a razor lay crossed» (Joyce, 2014 [1922], p. 3), no tenemos más remedio que imaginarnos una forma de obesidad del personaje, y una concreta navaja de afeitarse, etc.

Por otro lado, el significante en sí mismo, letra e inscripción, sin conexión con el significado, al margen de cualquier sistema de oposiciones, algo a lo que nos conduce Joyce en el *Finnegans Wake*, se corresponde con lo real. Esa falta de identidad fonatoria, de la que habla Lacan, es justamente a lo que conduce en tanto real el significante en sí mismo. Por ejemplo, un carácter chino, del que ignoramos

su sentido, se presenta como un real que no forma parte de ninguna significación. En teoría de la literatura, fue Roland Barthes quien obtuvo consecuencias de esto en su distinción entre texto de placer y texto de goce, que sin duda es una aplicación extraña de la teoría lacaniana.

Pero esas tres dimensiones de la obra literaria no son sino el reflejo de los tres órdenes fundamentales del sujeto humano, es decir, del sujeto atravesado del significante. Si la psicosis tiene su fundamento en el hecho de que ese significante esencial, que llamamos Nombre-del-Padre, no ha intervenido, quiere decirse, más allá de todas las variantes a que puede dar lugar, que se ha producido una quiebra en el inconsciente y que lo real manda sobre los otros dos órdenes. Así, el problema no es solo que lo real, lo imaginario y lo simbólico estén sueltos, lo cual garantiza el desequilibrio de todos los sujetos, sino cómo están sueltos. El problema que subyace a esta última reflexión es advertir el lugar en el que hay que hacer el nudo. Si, como apunta Lacan, «en el análisis [o en la escritura literaria o artística] se trata de suturas y empalmes [...], [e]ncontrar un sentido implica saber cuál es el nudo y unirlo bien gracias a un artificio» (2006, p. 71). Ese «saber cuál es el nudo» quiere decir que el nudo hay que hacerlo en un lugar determinado y no en otro. Lo que llamamos el nudo que la literatura puede hacer ¿dónde va?

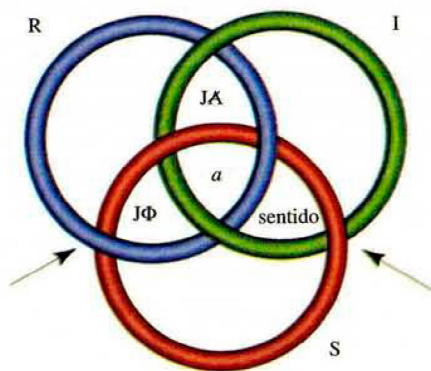


Figura 6. Esquema RSI (Lacan, 2006, p. 70).

¿De dónde viene el sentido? De la conexión entre lo imaginario y lo simbólico, tal y como nos muestran los círculos que Lacan expone en su libro. Vemos al «sentido» ahí alojado entre el círculo rojo (lo simbólico) y el círculo verde (lo imaginario). También vemos a su lado el goce (la *a*) como producto de esa operación. En la psicosis, nos dijo Lacan, «lo reprimido [...] reaparece en otro lugar, *in altero*, en lo imaginario, y lo hace, efectivamente, sin máscara» (2015, p. 153). Dicho en otros términos, cuando el Nombre-del-Padre falla, vacila, o se hace oídos sordos a su llamado, es arrojado a lo real y vuelve por la vía de lo imaginario «sin máscara». De más está mencionar ahora todas las reacciones de Joyce a los supuestos engaños de Nora, y sus aullidos cuando estaba separado de ella. La respuesta alucinatoria es una de las manifestaciones de un imaginario que se revela sin máscaras. No en vano, *delirare*, en latín, quiere decir ‘salir del surco, de lo trazado’. Así, pues, cuando desde lo real llega lo arrojado ahí desde el inconsciente, se manifiesta a través de lo imaginario y es tomado por verdad, o por realidad. Esa «máscara» de la que habla Lacan se refiere a lo simbólico.

Por consiguiente, ¿dónde hacer el nudo? ¿Dónde hace el nudo la escritura literaria en un caso como el de Joyce? He aquí el dibujo:

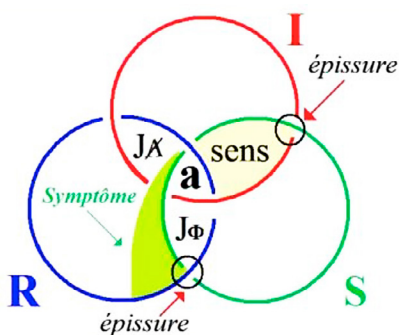


Figura 7. Representación del nudo (Lacan, 2009b, p. 36).

En la versión francesa de Staferla, aparece esta representación del nudo. Se puede apreciar que el nudo, la atadura (*épissure*), se hace allí donde convergen lo imaginario y lo simbólico. En la versión española resulta difícil entender este proceso debido a que ese nudo

borromeo no aparece, está elidido. Es más, obsérvese que existe otra atadura que liga lo simbólico (círculo verde) y lo real (círculo azul), tal y como se aprecia en la parte inferior de esa representación. ¿Por qué razón existe esa franja verde claro mencionada como «síntoma» (*symptôme*)? Porque, en efecto, ese real no absorbido es lo que causa toda la desesperación de Joyce, todas las manifestaciones de ese ser atormentado en el que lo real impone una determinada manifestación a lo imaginario y a lo simbólico. ¿Y qué es lo que consigue la escritura literaria de Joyce? Esa escritura no es sino el *sinthome*, el empalme que permite reequilibrar más o menos la relación enquistada, problemática y conflictiva en lo imaginario, lo real y lo simbólico. No es menor la tarea que Lacan encomienda a lo literario.

REFERENCIAS

- Asensi, M. (2015). *Sintaxis y modelos de mundo*. Centro de Estudios sobre Comunicación Interlingüística e Intercultural de la Universitat de València.
- Asensi, M. (2023). *Lacan para multitudes o por qué no se puede vivir sin Lacan*. Tirant lo Blanch.
- Barrionuevo, J. y Barrionuevo, F. (2022). *Neurosis, psicosis y psicopatología de la vida cotidiana (desde la perspectiva de la teoría nodal de Lacan)*. Letra Viva.
- Derrida, J. (1986). *De la gramatología*. Siglo XXI Editores.
- Ellman, R. (1991). *James Joyce*. Anagrama.
- Freud, S. (1992). *Obras completas X. Análisis de la fobia de un niño de cinco años (el pequeño Hans); A propósito de un caso de neurosis obsesiva (el Hombre de las Ratas) (1909)*. Amorrortu Editores.
- Joyce, J. (2014 [1922]). *Ulysses*. Egoist Press. En Internet Archive. https://archive.org/details/ulysses00joyc_1/mode/1up

- Lacan, J. (1981). *El seminario de Jacques Lacan. Libro 1: Los escritos técnicos de Freud, 1953-1954*. Paidós.
- Lacan, J. (1999). *El seminario de Jacques Lacan. Libro 5: Las formaciones del inconsciente, 1957-1958*. Paidós.
- Lacan, J. (2006). *El seminario 23: El sinthome*. Paidós.
- Lacan, J. (2009a [1974-1975]). *RSI* [Archivo PDF]. Staferla. <http://staferla.free.fr/S22/S22%20R.S.I..pdf>
- Lacan, J. (2009b [1975-1976]). *Le sinthome* [Archivo PDF]. Staferla. <http://staferla.free.fr/S23/S23%20LE%20SINTHOME.pdf>
- Lacan, J. (2009c). De una cuestión preliminar a todo tratamiento posible de la psicosis. En *Escritos II* (pp. 509-557). Siglo XXI Editores.
- Lacan, J. (2009d). Juventud de Gide, o la letra y el deseo. En *Escritos II* (pp. 703-726). Siglo XXI Editores.
- Lacan, J. (2015). *El seminario de Jacques Lacan. Libro 3. Las psicosis*. Paidós.
- Lozano, M. T. (2018). The Poincaré conjecture: a problem solved after a century of new ideas and continued work. *Mètode Science Studies Journal*, (8), 59-67. <https://doi.org/10.7203/metode.0.9265>
- Morales, F. (2018). *Anudarse à la Lacan. El proceso psicoanalítico soportado por enlaces y trenzas*. Letra Viva.
- Wiazemsky, A. (2013). *Un año ajetreado*. Anagrama.

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Rectorado de la Universidad Ricardo Palma

Vol. 6, n.º 12, julio-diciembre, 2023

ISSN: 2663-9254 (En línea)

RESEÑAS





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

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

Cet avis 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, 291-296

ISSN: 2663-9254 (En línea)

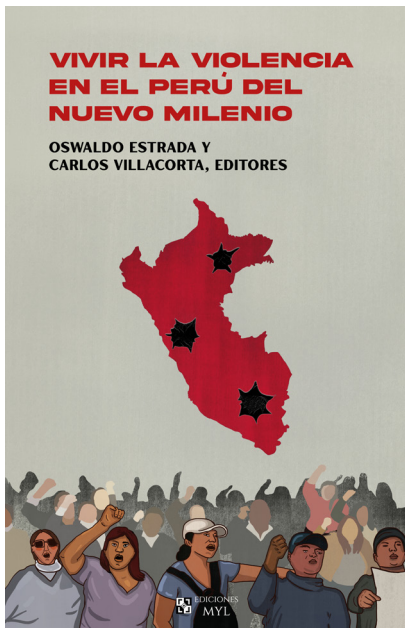
DOI: 10.59885/archivoVallejo.2023.v6n12.14

Estrada, O. y Villacorta, C. (eds.). *Vivir la violencia en el Perú del nuevo milenio.*

Ediciones MYL, 2023.

¿Se ha modificado el ejercicio de la violencia en el Perú desde su nacimiento? ¿Acaso se ha mantenido bajo la lógica de la repetición? De una u otra forma, *Vivir la violencia en el Perú del nuevo milenio*, compilación de textos realizada por Oswaldo Estrada y Carlos Villacorta, intenta responder estas preguntas y otras. En ese sentido, se trasladaría a la letra y al papel un vivir que es siempre inasible y, por ese mismo hecho, difícil de traducir, sobre todo si tenemos en cuenta que la multiplicidad del país se podría entender como una multiplicidad de formas de dolor. Aún así, se intenta atender a estos aspectos.

La arriesgada apuesta de pensar la violencia o intentar ensayar una lectura de ella se encuentra, sin duda, en la perspectiva que configura el libro: una mirada de peruanos que se encuentran en medios intelectuales extranjeros, básicamente profesores en universidades norteamericanas. Así, transitar por este libro es aproximarse a una lectura de aquel connacional que migra, pero que intenta aún entender el Perú, a pesar de las distancias, los intereses cotidianos, las agendas laborales, entre otras aristas que reconfiguran la vida de alguien que se encuentra fuera de la patria.



No es solo la violencia el núcleo del libro, sino cómo se entiende, desde cierta extranjería, los movimientos violentos que la recorren sobre el plano del bicentenario como llamado urgente a responder una gran cantidad de preguntas pendientes y abiertas desde el nacimiento de la República. Quizá el tiempo sea un tercer núcleo del libro, uno curiosamente externo, ya que atiende en la contemporaneidad muchas de las agendas de libertad y democracia postergadas abruptamente. El libro que presentamos, entonces, puede ser juzgado bajo las variables expuestas y restará al lector estar de acuerdo con nuestra lectura o disentir de ella.

Vivir la violencia en el Perú del nuevo milenio consta de una introducción, texto esbozado por los editores dos años antes, en el año de celebración del bicentenario. Después de su presentación, el libro se divide en tres secciones. La primera se titula «Encrucijadas neoliberales», con cinco ensayos, y evoca la difícil relación que se tiene con el modelo económico hegemónico y sus prerrogativas frente a la experiencia divergente de la singularidad nacional. En su segunda sección, titulada «Poéticas de la violencia», es posible remitirnos a la producción estética *per se*, fundamentalmente literaria, y cómo realiza una traducción, aproximación y ampliación orientada a la experiencia de la violencia con sus respectivos matices y enfoques recientes. El último conjunto de trabajos se ampara bajo el título «Fronteras de resistencia» y explora el arte cinematográfico en su vertiente migratoria, en la lectura que hacen del Perú aquellos que decidieron habitar otros espacios y establecer lazos con otras tradiciones. Esta parte del libro se aproxima más a su idea general y cumple con el intento de establecer

una especie de diálogo entre la interioridad del país y su exterioridad. Finalmente, nos encontramos con un «Postscriptum» y las biodatas de los autores participantes. Vale la pena indicar que, en el cierre del texto, a cargo de Félix Terrones, se nos plantea la incertidumbre a la que se enfrenta el libro mismo y que una solución ante este panorama sería mantenernos próximos a la actualidad (p. 325). La exhortación es, al fin y al cabo, no perdernos de vista en el ahora, pensarnos tal como intenta —palabras más, palabras menos— proponer el libro.

Debido a que no podemos atender de manera extremadamente minuciosa cada ensayo/artículo del libro, nos decantaremos con aproximarnos a la lectura de la proposición total, bajo la premisa de que las preguntas y los pilares que sostienen su factura son más o menos estables. Dependerá del lector, de esta manera, asumir el interés por adentrarse en el texto desde la lectura que le daremos en estas líneas. Aún es más importante abordar la materia heterogénea de la compilación, que queda más clara en la primera sección, donde quedan patentes cuestiones de artes plásticas, redes sociales, artes cinematográficas y literarias. Bajo esta premisa, es posible coincidir con Jacqueline Fowks, quien tiente una futura canonización del artista Ness is Sans confirmed, puesto que observa en su obra la emergencia de una nueva subjetividad peruana (p. 34), la cual se encuentra orientada hacia la crítica muy contextual, pero que no obvia pasiones juveniles, como las referidas a los videojuegos, por ejemplo, cuando hace partícipes a los personajes de estos universos en el mundo de la peruanidad, y sus crisis y risas también. Justamente, por esta amplitud de repertorio, por esta capacidad dialógica de su pintura, es que la ensayista procura realizar un balance temprano de su importancia en el horizonte pictórico, con los riesgos que esto implica.

Por otra parte, y en el mismo plano de la simultaneidad y la virtualización, propias de la Internet, Margarita Saona propone una reflexión sobre los campos de lo singular y lo público referidos a la marcha Ni Una Menos desarrollada en el Perú. De alguna manera, el plano de las redes sociales, como el plano pictórico, sirve como espacio en el que se puede, sin temor, ampliar una lucha contra formas

dictatoriales. Lo mismo sucede si se piensa en el formato documental de la obra *A punto de despegar*, de Lorena Best y Robinson Díaz, atendida por Cynthia Vich. La investigadora establece un análisis de las transformaciones del espacio que implican el fin de una comunidad aledaña al Aeropuerto Internacional Jorge Chávez y nos plantea que la construcción de la imagen sería un «ritual de duelo estético y político» (p. 56). Así, pues, se agrega de manera directa un elemento ineludible de la discusión sobre la violencia en el Perú: su vida política de la que nadie puede extraerse. Quien continúa con esta misma cuestión es Erika Almenara cuando atiende *Salón de belleza*, de Mario Bellatin, y cómo este texto se enlaza con la experiencia biopolítica en el contexto de la pandemia. En este punto concreto, la ensayista observa el trato que experimentaron las comunidades LGBTQ+ y mantiene la coherencia de su análisis desde la misma escritura inclusiva bajo el genérico «elle». Hacia el final de la sección primera del libro, Isabel Gervasi explorará el documental *When Two Worlds Collide*, el cual gira en torno al «Baguazo» y la siempre trunca llegada de la conciencia multiétnica a nuestro país.

Sobre las poéticas recientes, en la segunda sección de la compilación, Carlos Villacorta revisará la dinámica entre ideología y praxis de la poesía posterior al conflicto armado interno, el cual es entendido indistintamente por el autor, polémicamente, como posguerra. Asimismo, Rocío Ferreira estudia las tensiones entre lo personal y lo político en *Y la muerte no tendrá dominio*, de Victoria Guerrero. La subjetividad, el dolor íntimo, el cuestionamiento familiar y maternal encontrarían en la poeta, según Ferreira, una forma válida y pertinente de entender la experiencia constante de la crisis política. En ese mismo camino, Christian Elguera arriesga más en su lectura al abordar a cuatro poetas, a saber: Ch'aska Anka Ninawan, Dina Ananco, Gloria Cáceres y Dida Aguirre. En su propuesta, lo que aúna estas voces sería la traducción del territorio como una realidad que se erigiría en defensa del espacio vital y del cuerpo (p. 183).

En la última parte del tríptico propuesto por Estrada y Villacorta, Lorena Cuya propone, en torno al cine de migración, que existiría una

«nostalgia por el futuro» (p. 250) en el corpus estético que analiza y, más aún, que «para el emigrante, el futuro es otro lugar» (p. 252). Nos hemos situado en estas dos citas, ya que sintetizan de manera precisa e incluso poética la desterritorialización que, más allá de un concepto, es una constante forma de vida que se puede delinear en ciertos productos artísticos, que son una derivación de las exploraciones del sentir y sus diversas relaciones, tal como se puede percibir en los trabajos reunidos en *Vivir la violencia en el Perú del nuevo milenio*. En ese marco, Pablo Salinas se ocupa de darnos una mirada sobre el cine peruano canadiense y cómo se aborda la inserción de los peruanos en otra urbe (p. 290), lo cual implica no solo abandono del espacio, sino formas de poder caducas y dolorosamente inútiles.

Para culminar nuestra reseña, después de haber abordado los puntos más relevantes de nuestra lectura, es necesario recomendar los textos más logrados del conjunto, sobre todo, porque intentan arriesgar una propuesta total de lectura de manera solvente o sostenida, a pesar de lo pasajero o gaseoso del propio material. En primer lugar, el trabajo de Lorena Cuya merece atención, debido a que no duda en continuar y darle pistas al asunto de la migración y lo mucho de lo que esta implica. En segundo lugar, el artículo de Christian Elguera se nos muestra ambicioso y probablemente perteneciente a un conjunto más amplio de reflexiones sobre la experiencia de la traducción en un conjunto más abierto que el de la sola lengua. En tercer lugar, se puede observar que Cynthia Vich cuenta con un aparato teórico que le permite concretar su lectura y crítica del fin de los espacios. Constatamos con cierta alegría de equilibrio que los tres artículos pertenecen a cada una de las partes del libro, lo cual nos permite entender que hubo, por detrás, una labor sesuda en la organización del mismo.

Nuestro balance del libro es positivo, ya que nos permitiría tener un acceso a nosotros desde la óptica general del migrante, cuantitativamente mayor en *Vivir la violencia en el Perú del nuevo milenio*. Bajo este criterio, el lector sabrá decir si aquellas voces logran cumplir con responder a la problemática del Perú o se encuentran, tal vez, limitadas por las mismas barreras espaciales y de movimiento que intentan

acompañar en su pensar. De este modo, el interés de esta reseña es recomendar, con mirada crítica, las propias tensiones, o quizá violencias, implicadas en la visita, siempre necesaria, que necesita nuestro país, en contextos como el nuevo milenio, el bicentenario y la crisis política de las que no podemos ni debemos descontarnos.

CESAR AUGUSTO LÓPEZ NUÑEZ
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
(Lima, Perú)
clopezn@unmsm.edu.pe
<https://orcid.org/0000-0002-1305-8899>



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

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

Cet avis 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, 297-301

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.59885/archivoVallejo.2023.v6n12.15

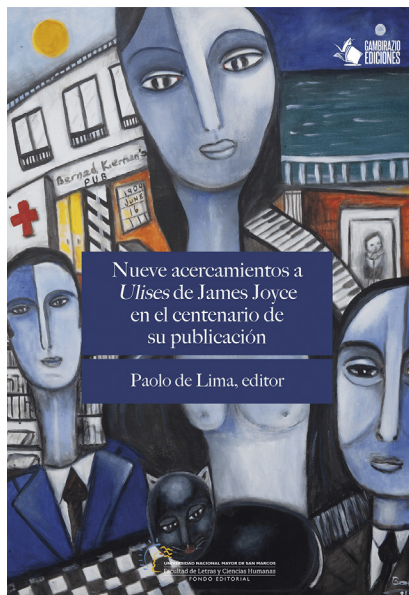
De Lima, P. (ed.). *Nueve acercamientos a Ulises de James Joyce en el centenario de su publicación.*

Fondo Editorial de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y Gambirazio Editores, 2022.



Con motivo de la celebración del centenario de la publicación de *Ulises* (1922-2022), de James Joyce (Dublín, 1882-Zúrich, 1941), Paolo de Lima ha participado en muchas actividades en el Perú y en el extranjero, constituyéndose así en el joyceano peruano vivo más visible. La edición de *Nueve acercamientos a Ulises de James Joyce en el centenario de su publicación* quedará para la posteridad, puesto que los demás eventos se caracterizan por ser efímeros. Entre sus muchos méritos, este libro destaca por dos motivos que explicaré en los próximos párrafos.

Paolo de Lima, en su calidad de docente de la Escuela de Literatura de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, continúa una larga tradición de reflexión y estudio sobre James Joyce, en particular, y las literaturas en lengua inglesa, en general. Cuando estudié mi bachillerato en la mencionada Escuela de Literatura, en la primera mitad de la década de los ochenta, llevé cursos sobre William Shakespeare y sus contemporáneos con el profesor Francisco Carrillo, Narrativa Norteamericana del Siglo XX con Tomás Escajadillo, y un seminario



sobre poesía en inglés, que incluía a T. S. Eliot y Ezra Pound, dictado por Antonio Cisneros. Durante mi estadía en San Marcos, me enteré de que Luis Alberto Sánchez, exrector de la universidad, había traducido en 1945 al inglés *Dublineses*, de Joyce, y que Carlos Eduardo Zavaleta había escrito ensayos y traducido a Faulkner y Joyce en varias oportunidades. Sánchez también instó a estudiar, en paralelo, la literatura norteamericana y latinoamericana, en una perspectiva que hoy se conoce como hemisférica. Si bien esta propuesta no fue tomada en cuenta, debido a un

antiimperialismo institucionalizado en las universidades latinoamericanas, recientemente Fernando Degiovanni, profesor universitario argentino afincado en los Estados Unidos, ha recuperado la proposición de Sánchez como una posible línea de fuga de la crisis del latinoamericanismo en el mundo. Este profesor, en su libro *Vernacular Latin Americanisms* (2018), revisita los ensayos de Sánchez para diseñar una posible solución en la reconfiguración de los departamentos de español y cultura latinoamericana en el sistema europeo y norteamericano de la actualidad.

Otro aspecto relevante del libro de Paolo de Lima es el hecho de que, por segunda ocasión, edita un libro con artículos escritos por sus estudiantes en seminarios de postgrado. La primera vez fue la edición de *Lo real es horrenda fábula. Acercamientos, desde Lacan y otros, a la violencia política en la literatura peruana* (2019), en el que reunió los trabajos de los doctorandos Emma Aguilar Ponce, Jim Anchante, Carlos Arámbulo, Roxana Caman, Jhonny J. Pacheco, Judith Paredes Morales, Fátima Salvatierra y Jonathan Suárez. Por un lado, este es un evento inusitado en los estudios literarios. En esta

disciplina, que cobija a grandes egos, la autoría personal de artículos y libros de crítica e historiografía literarias es la preferida. Por otro, es saludable que De Lima haya tomado esta decisión siguiendo el ejemplo de nuestros colegas más cercanos, los lingüistas. En la lingüística, la edición y publicación de contribuciones de estudiantes por un maestro se ha venido realizando desde antaño. Me parece que tanto la edición y compilación de trabajos de estudiantes como la coautoría son necesarias en los estudios literarios. En una época donde hay exceso de información sobre cualquier tema, el trabajo colectivo es imprescindible. Así se consigue organizar la información dispersa y acelerar la producción de nuevas teorías y metodologías. Y esto lo consigue De Lima en este libro de la mano de sus estudiantes, como veremos a continuación.

Nueve acercamientos... está integrado por nueve artículos y por el perspicaz «Prólogo verdemoco» de Paolo de Lima, en el que destaca el recuento sobre la recepción de *Ulises*. Esta novela de Joyce fue acogida y publicada por escritoras y editoras que formarían parte de la primera ola feminista. Su circulación fue prohibida por autoridades inglesas y norteamericanas por ser calificada de obscena. Por último, fue condenada por la política cultural de la Unión Soviética en los años treinta, ya que los funcionarios soviéticos consideraban a la novela la antítesis del «realismo socialista». Otro tema notable es la conexión de *Ulises* con el Perú. Siguiendo las observaciones del escritor argentino Ricardo Piglia, la papa, contribución de las culturas preíncas a la culinaria de la humanidad, está presente en la novela. Leopold Bloom lleva como amuleto en su bolsillo una papa, obsequio de su madre, para recordar su identidad irlandesa. También un personaje secundario, el marinero W. B. Murphy, acusa de salvajes a los peruanos por comer carne de caballo cruda. Según De Lima, James Joyce representa en este pasaje el eurocentrismo popular. Los discursos del canibalismo y salvajismo estaban tan arraigados en la Europa de la primera mitad del siglo XX, que seguían viendo acciones salvajes y caníbales en las poblaciones de los territorios que sometían. Estos discursos justificaban la sobreexplotación de la mano de obra nativa y la extracción de los recursos naturales de sus tierras.

Los acercamientos del libro tienen la virtud de la amplitud de perspectivas con las que la novela es auscultada. Jorge Paredes Laos observa la deriva del hombre moderno en la gran urbe en tanto *flaneur*, relacionando a Charles Baudelaire con James Joyce y Leopold Bloom, el protagonista de *Ulises*. Joel Felipe enseña a ver la novela desde rasgos estilísticos, como el eclecticismo y la hibridez y sus múltiples modalidades de género (hiperrealismo, naturalismo, novela romántica y psicológica, simbolismo, la prosa poética y la periodística, el microrrelato, entre otras). Judith Paredes Morales toma una significativa clave de la obra (la metempsicosis) para leer *Ulises* desde sus dicotomías y antítesis (vida/muerte, calor/frío, fertilidad/infertilidad, alimento/desechos). Juan Carlos Gambirazio lee la hondura arquitectónica de la novela desde los diferentes tipos de silencio que la constituyen en sus monólogos interiores. Juan Antonio Ascanio confronta a Stephen Dedalus con su visión sobre las mujeres en el célebre capítulo tercero donde medita solo por la playa. Erick López Sánchez continúa esa línea desde la neurociencia, analizando la interioridad femenina en el monólogo interior de Molly Bloom. Daniel Mitma actúa detectivescamente repasando un nutrido número de ensayos (como los de Robert Crosman y John Gordon) que plantean la identidad y pertinencia ficcional del enigmático Macintosh, personaje que atraviesa la novela cual fantasma o presencia inquietante. Edward Medina Frisancho analiza las simetrías y convergencias entre los protagonistas de *Ulises* y *Rayuela*, de Julio Cortázar. Por último, Oscar Gilbonio Navarro reflexiona sobre el exilio tanto en Joyce como en Leopold Bloom y Stephen Dedalus.

En suma, con *Nueve acercamientos...*, Paolo de Lima, doctor por la Universidad de Ottawa, sigue manteniendo viva una larga tradición de estudios literarios en el Departamento de Literatura de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Esta unidad académica ha sido equivalente a una de literatura comparada o de literatura mundial. Desde su creación, ha dado trabajo a docentes que aprendieron segundas lenguas en colegios bilingües en el Perú y en estudios en el extranjero. Aunque no es tema de esta reseña, recuerdo con nostalgia que en la década de los ochenta también se dictaban en la Escuela de

Literatura cursos de Literatura Francesa (Edgardo Rivera Martínez), Literatura Italiana (Carlos Germán Belli y Francisco Bendezú) y, a veces, Literatura Alemana (Gisella Jorger). Los catedráticos dominaban estas lenguas y tenían un conocimiento profundo de sus tradiciones literarias. Asimismo, es oportuno y necesario que se emprendan ediciones y compilaciones de artículos sobre cualquier tema, tal como Paolo de Lima lo ha hecho ya dos veces. El trabajo en equipo es imprescindible en estos días.

ULISES JUAN ZEVALLOS AGUILAR

Ohio State University

(Ohio, Estados Unidos)

zevallos-aguilas.1@osu.edu

<https://orcid.org/0000-0001-6416-0220>

Presentación

GLADYS FLORES HEREDIA

Escalas

Escalas contra tres clases de muros

RICARDO GONZÁLEZ VIGIL

Un fantasma recorre el Perú: *Escalas*

desde la crítica espectral

JOSÉ ANTONIO MAZZOTTI

Escalas: la conciencia del tiempo y del dolor

ANTONIO MERINO

Vallejo y el desmantelamiento fantasmal de la nación: el Himno Nacional en «Liberación» de *Escalas*

PAOLO DE LIMA

Miguel Gutiérrez lector de *Escalas*

melografiadas de César Vallejo

RAÚL JURADO PÁRRAGA

El personaje grotesco en «Cera» de César Vallejo

ESTHER ESPINOZA ESPINOZA

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

ANTONIO MEJÍA FARJE

Narrativa policial en el Perú: el caso de *Escalas* de César Vallejo

CHRISTIAN BRYAN CACHAY LUNA

Lo animal en «Muro noroeste» y «Los caynas» de César Vallejo

SERGIO LUJÁN SANDOVAL

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

EDUARDO MIJAÍL ÁVALOS SALAS

Varia

Poetry, destruction, reconstruction: Trilce XXXVI, César Vallejo's first *ars politica*?

OWEN FORTUNATO BRAKSPEAR

«Trilce» como interpretación de lo real: procedimiento sustractivo y localización del objeto *a*

MARCOS MONDOÑEDO MURILLO

La creación literaria según Lacan, nudos y cuerdas: reflexión en torno al *sinthome*

MANUEL ASENSI PÉREZ

Reseñas

Estrada, O. y Villacorta, C. (eds.) (2023).

Vivir la violencia en el Perú del nuevo milenio

CESAR AUGUSTO LÓPEZ NUÑEZ

De Lima, P. (ed.) (2022). *Nueve acercamientos a Ulises de James Joyce en el centenario de su publicación*

ULISES JUAN ZEVALLOS AGUILAR