



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'épigramme 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; création littéraire.

Termes d'indexation: écriture creative; analyse 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>

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:

Ventre 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.