

**MÁS ALLÁ DEL VERSO Y LA PROSA: LA PUGNA  
ESTILÍSTICA EN *ESCALAS* (1923) DE CÉSAR VALLEJO**

**BEYOND VERSE AND PROSE: THE STYLISTIC  
STRUGGLE IN *ESCALAS* (1923) BY CESAR VALLEJO**

**ALÉM DO VERSO E DA PROSA: A LUTA ESTILÍSTICA  
EM *ESCALAS* (1923) DE CÉSAR VALLEJO**

**Eduardo Mijaíl Ávalos Salas\***

Universidad Nacional Mayor de San Marcos  
eduardo.avalos@unmsm.edu.pe  
ORCID: 0000-0001-9106-6600

**Daniela Arcila Medina\*\***

Universidad Nacional Mayor de San Marcos  
daniela.arcila@unmsm.edu.pe  
ORCID: 0000-0002-9915-7125

Recibido: 4/02/23

Aprobado: 18/03/23

---

\* Es estudiante de Literatura en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y de Filosofía en la Universidad Antonio Ruiz de Montoya. Ha participado como ponente en el Coloquio Internacional José Santos Chocano “Nuevo mundo, nuevo arte”, el cual fue organizado por la Escuela de Literatura de la UNMSM, la Escuela de Posgrado Antonio Ruiz de Montoya y la Asociación Peruana de Retórica. Ha publicado los artículos “La configuración de la memoria en *El libro de Dios y de los húngaros* (1978): cambio interlocutivo e interrelación campofigurativa” y “La retórica del refrenamiento en *La piedra alada* (2005) de José Watanabe” en la revista *Metáfora*. Su área de investigación se orienta a la poesía y la narrativa vanguardista peruana.

\*\*Estudiante de pregrado de la carrera de Literatura en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. En el 2020, participó en el Coloquio Internacional José Santos Chocano “Nuevo mundo, nuevo arte” con su ponencia “La influencia del Romanticismo en el concepto de revolución social en los poemas Excelsior y Desde la cumbre”. También forma parte del comité editorial de la revista *Luminería*. En la actualidad, su línea de investigación académica se centra en el estudio de la obra poética de José María Eguren.

## Resumen

Para la crítica, *Escalas* (1923) forma parte de las creaciones menores de César Vallejo, en tanto que ha sido considerado un bosquejo que permite la explicación de otros textos de la producción poética y narrativa del vate santiaguino. Por esta razón, en homenaje a su centenario, este artículo tiene como propósito ofrecer una nueva lectura de *Escalas* a la luz de los aportes de la Retórica General Textual. Para ello, se plantea como hipótesis que el carácter hermético de *Escalas* no es producto de la inexperiencia de Vallejo como narrador, sino de su conciencia experimental. Esta tiene su correlato en una pugna estilística entre tres regímenes de pensamiento: el separativo, el distintivo y el confusivo. Se emplea como marco teórico principal la clasificación de Giovanni Bottirolí sobre los estilos de pensamiento, además de las categorías de campo retórico y campo figurativo propuestas por Stefano Arduini.

**Palabras claves:** César Vallejo, vanguardia peruana, retórica, estilos de pensamiento, narrativa peruana.

## Abstract

For critics, *Escalas* (1923) is part of the minor creations of Cesar Vallejo, as it has been considered a sketch that allows the explanation of other texts of the poetic and narrative production of the santiaguino poet. For this reason, in homage to its centenary, this article aims to offer a new reading of *Escalas* in light of the contributions of General Textual Rhetoric. For this, it is hypothesized that the hermetic character of *Escalas* is not the product of Vallejo's inexperience as a narrator, but of his experimental consciousness. This has its correlate in a stylistic struggle between three regimes of thought: the separative, the distinctive and the confusive. Giovanni Bottirolí's classification of styles of thought is used as the main theoretical framework, in addition to the categories of rhetorical field and figurative field proposed by Stefano Arduini.

**Keywords:** Cesar Vallejo, peruvian vanguard, rhetoric, styles of thought, peruvian narrative.

## Resumo

Para os críticos, *Escalas* (1923) faz parte das criações menores de César Vallejo, pois tem sido considerado um esboço que permite a explicação de outros textos da produção poética e narrativa do vate santiaguino. Por essa razão, em homenagem ao seu centenário, este artigo pretende oferecer uma nova leitura de *Escalas* à luz das contribuições da Retórica Textual Geral. Para isso, hipotetiza-se que o caráter hermético de *Escalas* não é o produto da inexperiência de Vallejo como narrador, mas de sua consciência experimental. Isso tem seu correlato em uma luta estilística

entre três regimes de pensamento: o separativo, o distintivo e o confuso. A classificação de estilos de pensamento de Giovanni Bottiroli é utilizada como principal referencial teórico, além das categorias de campo retórico e campo figurativo propostas por Stefano Arduini.

**Palavras-chaves:** César Vallejo, vanguarda peruana, retórica, estilos de pensamento, narrativa peruana.

## Introducción

César Vallejo (1892-1938) no solo es el mayor exponente de las letras peruanas, sino también uno de los monumentos de la literatura universal.<sup>1</sup> Este excelso reconocimiento se debe específicamente a su poética, la cual continúa siendo de sumo interés para la crítica nacional e internacional. Como consecuencia del ensalzamiento de la poesía del vate peruano, sus incursiones en los géneros del cuento, la novela, el teatro y el ensayo, se han visto opacadas. Aquello se demuestra en la notable diferencia bibliográfica entre los estudios centrados en la poética vallejana y los que se preocupan por el resto de la obra del poeta santiaguino. Aun así, podemos encontrar una respetable cantidad de fuentes académicas que abordan el resto de aristas de esta obra<sup>2</sup>. Dentro de este conjunto, resaltan las investigaciones sobre la narrativa de Vallejo, dado que, después de la poesía, es el género que más exploró. En este corpus crítico, nos ha llamado la atención, a cien años de su publicación, la escasa valoración que ha recibido la ópera prima de la narrativa de Vallejo: *Escalas* (1923). Debido a su carácter hermético, este libro ha sido enjuiciado por la crítica<sup>3</sup> como un acercamiento primerizo de Vallejo al género narrativo. En otras palabras, un texto inmaduro en el que se observa un intento de familiarización con el acto de narrar. Este juicio de valor se sustenta en una comparativa que realiza la crítica con obras narrativas posteriores como *Fabla Salvaje* (1923), *Hacia el reino de los Sciris* (1928) y *El tungsteno* (1931).

Discrepamos con dicha valoración, pues consideramos que *Escalas* no responde a la voluntad de edificar un proyecto na-

rrativo, sino al impulso creador que transgrede los preceptos heredados. Así pues, sostenemos que *Escalas* está más cerca de *Trilce* (1922) que de sus sucesores en materia narrativa. En ese sentido, el propósito de nuestro trabajo es superar la aproximación que menoscaba la autonomía de este libro como organicidad concreta. Para lo cual, nuestra hipótesis sostiene que el carácter hermético de *Escalas* se fundamenta en una conciencia experimental, régimen distintivo y confusivo, que se enfrenta a las normativas de la genética textual, régimen separativo. De esta manera, nos centraremos en la *dispositio*, la *elocutio* y la *inventio* de *Escalas*; estas dos últimas, a partir del análisis de cuatro textos: “Muro noroeste”, “Muro antártico”, “Más allá de la vida y la muerte” y “Cera”. En ese sentido, empleamos como metodología los aportes de Stefano Arduini y Giovanni Bottirolí a la retórica general textual (“campo retórico”, “campo figurativo” y “estilo de pensamiento”). A continuación, empezaremos nuestro trabajo ingresando al “campo retórico” de *Escalas*.

## **El campo retórico de *Escalas***

Stefano Arduini en su libro *Prolegómenos a una teoría general de las figuras* (2000) define el campo retórico como “la vasta área de los conocimientos y de las experiencias comunicativas adquiridas por el individuo, por la sociedad y por las culturas” (p. 47). Dicho de otro modo, el campo retórico es el espacio donde se conjugan los acontecimientos que posibilitan la realización del texto retórico. En tal sentido, el ingreso al campo retórico supone el análisis del contexto social y cultural, las influencias literarias o filosóficas y la recepción de la obra literaria. Todos estos aspectos serán expuestos a continuación.

En el campo sociopolítico, *Escalas* se ubica durante el Onceño de Augusto B. Leguía (1919-1930), el cual se adjudicaba la representación de las clases medias, no obstante, en la práctica fue un régimen de corte elitista (Miro Quesada 1961). De esta manera, los más beneficiados fueron los allegados al mandata-

rio, lo cual se puede apreciar en la ausencia de reformas efectivas. Estas fracasaron en su propósito de descentralización y solo lograron acrecentar la burocracia que se beneficiaba de las rentas fiscales. Por lo tanto, el programa del Partido Democrático Reformista no tuvo interés en aportar una solución significativa al problema de las provincias, al contrario, se preocupó por el desarrollo de un discurso populista que atrajera a las clases medias y marginadas del país (Miro Quesada 1961).

La indiferencia del gobierno de Leguía respecto de la situación de las provincias influyó notablemente en los sectores medios provincianos. Aquellos eran los principales impulsores de los fenómenos ideológicos y culturales que ocurrieron en Lima (López Lenci 1999). De ahí que el Poeta Universal, nacido en el seno de una familia de clase media provinciana, escriba *Trilce* (1922) con un arraigado sentimiento de marginación e injusticia. A esto se suma, la celebración del Centenario de la Proclamación de Independencia del Perú en 1921, la cual estuvo marcada por la organización de suntuosas fiestas, que fueron para el deleite exclusivo de los círculos palaciegos y las delegaciones extranjeras. En cambio, gran parte de la población respiraba un ambiente pesimista, debido a que la República, tras el periodo caudillista, no se había convertido en un Estado institucionalmente sólido e igualitario. Asimismo, tras la derrota en la Guerra del Pacífico, el Estado peruano no había fomentado el surgimiento de una identidad nacional, pues se continuaba prohibiendo el voto de los analfabetos. Aquello supuso una restricción de la participación de un grueso de la población, de modo que no se contribuyó con la representatividad de las mayorías.

En cuanto al campo de las influencias literarias y filosóficas, se puede destacar el influjo en la narrativa de César Vallejo de tres ítems<sup>4</sup>: (a) el Romanticismo, (b) el modernismo y (c) el vanguardismo. En lo que respecta al primero, podemos afirmar que el Romanticismo fue un movimiento trascendental que abarcó distintos aspectos de la cultura, de manera que propuso una

nueva concepción del mundo en el que la idea primaba sobre lo material. Del mismo modo, influyó en el modo de pensar y vivir en sociedad, mediante la composición del individuo romántico que solía caracterizarse por la nostalgia del pasado perdido y por el amor a la naturaleza. Igualmente, el Romanticismo no se estancó en la mera idealización del pasado, sino que contribuyó con la definición de la noción de revolución como cambio radical del presente. Löwy (2015) concuerda con ello al afirmar que la corriente romántica participó en la transformación de la nostalgia del pasado en un motor que impulse la revolución del presente con miras a la realización de un nuevo mundo.

El deseo de escape de la realidad característico del Romanticismo no solo se limitó a un retorno hacia el pasado idealizado, consecuencia de la añoranza por el mismo, sino también a la demanda de un mejor futuro. Esta premisa se verá reflejada en *Escalas*, pues se evidencia una evasión del presente carcelario hacia el recuerdo de la madre y hacia la exigencia de un mundo nuevo, donde la justicia sea respetada y practicada. Cabe destacar que la prueba máxima del influjo del Romanticismo en la obra de Vallejo es su tesis de bachillerato titulada *El romanticismo en la poesía castellana* (1915). En ella se realiza una revisión histórica del Romanticismo en España y se aplican las categorías del positivismo de Taine para comprender su especificidad (Vallejo 1954). En esta tesis, el poeta peruano dialoga con los marcos europeos, ya que busca el desarrollo de un pensamiento autóctono que sea expresión creativa de los intelectuales latinoamericanos.

En lo concerniente al segundo ítem, podemos aseverar que el modernismo fue un movimiento sincrético que buscó la equiparación de Hispanoamérica y Europa en materia de innovación artística. Dicho de otro modo, el modernismo animó el surgimiento de una literatura isocrónica que estaba caracterizada por el cosmopolitismo, el virtuosismo formal y la fascinación por lo exótico. Este último punto, se tradujo, en la narrativa modernista, en la adopción de un sinnúmero de tópicos provenientes

del decadentismo, tales como la mujer fatal, el *dandy*, el *spleen*, la necrofilia, el peregrinaje, entre otros (González 1989). Los encargados de representar estos tópicos en la narrativa peruana fueron Clemente Palma, Ventura García Calderón y Abraham Valdelomar, de modo que instauraron tempranamente la tradición del relato de corte fantástico. *Escalas* dialoga con esta herencia, pues reúne una serie de relatos donde priman episodios simbólicos, oníricos y psicopatológicos (Gutiérrez 2004). Uno de ellos es “Más allá de la vida y la muerte”, en el cual se narra la llegada del protagonista, tras once años de ausencia, al pueblo de Santiago. En ese lugar, el protagonista experimenta una visión onírica que lo introduce a un mundo sobrenatural, donde se cuestiona la existencia tanto de la figura materna como la del protagonista.

Por último, el vanguardismo, entendido como “avant-garde” o “los que van adelante”, está esencialmente conformado por un cúmulo de movimientos proyectados a la innovación del quehacer artístico, la cual se hacía cargo parcialmente de los cambios científico-filosóficos de su época. Las vanguardias implementaron estos cambios como materia estética, extrayendo de ellos nuevas posibilidades expresivas (Maturó 1986). El alcance de la vanguardia no solo se limitó al viejo continente, sino que repercutió en Hispanoamérica. En el caso de la vanguardia peruana, analizada a través de los manifiestos, esta se muestra como un fenómeno que dista de ser un calco de la vanguardia europea. Esta se presenta como una resemantización del fenómeno primario, de manera que existe una apropiación original por parte de los nuevos grupos de intelectuales (López Lenci 1999), los cuales irrumpieron en la escena cultural, asumiendo una postura crítica contra la generación del 900.

Consideramos pertinente precisar que se detectan dos vanguardias poéticas en el Perú: la vanguardia cosmopolita y la vanguardia indigenista con proyección cosmopolita. La primera manifiesta un interés por la cultura vernacular hispanoamericana, mientras que la segunda tendencia incorpora una

auténtica óptica de raíces andinas (Fernández Cozman 2014). Vallejo se ubica en esta vanguardia, pues dota magistralmente a su obra de dicha visión del mundo. De esta manera, la búsqueda de una identidad nacional, sin descuidar la proyección universal, junto con la experimentación del lenguaje, le otorgan a Vallejo una eximia posición dentro de la vanguardia peruana.

Es innegable el influjo del vanguardismo en *Escalas*, pues esta conserva el impulso innovador y la voluntad transgresora de *Trilce*, debido a su cercanía cronológica. Susti (2013) da cuenta de ello e indica que el término “escalas” hace alusión a una serie de etapas simbólicas que le otorgan a la narración un movimiento, el cual busca la experimentación lingüística y contrasta con la reclusión carcelaria del narrador. Cabe señalar que, en *Escalas*, hay una ejecución distinta de las herramientas vanguardistas a diferencia de la empleada en *Trilce*. Al respecto, Schulman (1986) comenta que una de las herramientas vanguardistas es la mezcla genérica. Dicho de otro modo, el discurso vanguardista reúne con intrepidez los rasgos más destacados de cada género, de modo que se distancia de las propias convenciones literarias para socavarlas. Dicho esto, en *Escalas* se aprecia a todas luces la mezcla genérica entre la poesía y la narración. La demostración de ello es la creación de las “estampas”, las cuales no son relatos cortos ni poemas en prosa. De este modo, Vallejo innova los rasgos genéricos de acuerdo a una lógica propia, sin olvidar el tono de reclamo por la injusticia que padece el hombre en el mundo.

Respecto al estudio de la recepción crítica que tuvo *Escalas* (1923), hemos tomado como referencia el libro de González Montes (2002), el cual le dedica un capítulo entero a la revisión de la crítica literaria frente a *Escalas*. Consideramos que este libro es un aporte valioso en tanto que propone un balance cronológico y temático que cumple la función de un panorama abarcador. González Montes (2002) destaca tres periodos en la recepción de *Escalas*: la rápida apreciación, la subordinación a la producción poética y la crítica reciente. El primer periodo



comprende los años iniciales tras la publicación de *Escalas*; en este período, críticos como Asturrizaga y Spelucín valoran su innovación y su ruptura con la tradición narrativa que le precede. El siguiente periodo se inaugura tras la muerte de César Vallejo y el encumbramiento de su poesía por parte de la crítica especializada. Aquello conllevó a un descuido del estudio de la narrativa vallejana, al punto de que, los pocos estudios que se realizaron sobre esta, no fueron motivados por un interés genuino. En otras palabras, durante este periodo, los pocos estudios sobre *Escalas* eran realizados con la intención de “facilitar un mejor conocimiento o una interpretación más certera de sus textos líricos” (González Montes 2002, p. 62). Por último, el tercer período es el más fecundo y está vinculado al pequeño *boom* de los estudios narrativos sobre Vallejo. Según el autor, los trabajos de este periodo se caracterizan por haber recuperado la autonomía del texto y el uso de la intertextualidad en el estudio de *Escalas*.

Nos detendremos específicamente en el tercer periodo, debido a que, en él, hemos identificado dos trabajos fundamentales que marcan la pauta del devenir de la crítica con relación al estudio de *Escalas*. Se trata de *César Vallejo, cuentista* (1987) de Eduardo Neale-Silva y *La prosa de Cesar Vallejo* (1988) de Carlos Eduardo Zavaleta. El primero es un notable aporte a la exégesis de la cuentística vallejana, puesto que ofrece una taxonomía terminológica de sus textos narrativos. Aquella nomenclatura esclarece la naturaleza textual de *Escalas* para abordarla desde su especificidad como un texto experimental, en el que su escritura “problemática” es la manifestación de una ruptura con la tradición narrativa peruana (Neale-Silva 1987). La concepción de *Escalas* como un texto de impronta vanguardista, que posee una lógica particular, es planteada por el mismo autor en un trabajo anterior. En él, señala que, las estampas de *Escalas* no son el resultado de incoherencias o simples juegos de palabras, sino el de una consciencia que las organiza cuidadosamente en un todo articulado pletórico de

sugerencias con el propósito deliberado de causar un efecto de extrañamiento en el lector (Neale-Silva 1971).

Contrario a esta concepción, es el planteamiento del segundo trabajo. En él, Zavaleta (1988) afirma categóricamente que en las estampas de *Cuneiformes* se ofrece un lenguaje que ha renunciado a la expresión de la emoción en pos de un estilo barroco. Para el crítico peruano, este estilo oscurece y enreda la narración, de ahí su sentencia: “Porque Vallejo será un consumado poeta en *Trilce*, pero en prosa se le ve todavía haciéndose” (1988, p. 982). Lo que para Neale-Silva (1987) en *Escalas* es una lógica experimental e innovadora, para Zavaleta (1988) es una prosa barroca producto del desconocimiento de Vallejo del género narrativo. Por eso señala que existe una diferencia entre cuentos como “Los Caynas” y “El unigénito”, en el que el último se encuentra en desventaja respecto al primero en cuanto a un acertado desarrollo del argumento y del remate final que aporten significativamente a la estructura narrativa. A pesar de ello, el crítico peruano sostiene que la mayoría de los textos de *Escalas* no cumple con dichos requerimientos; sin embargo, las siguientes ficciones narrativas se encaminan en dichos parámetros. De ahí que Zavaleta (1988) sea el primero en establecer una concepción progresista de la narrativa vallejianista, considerando como punto de partida *Escalas*, el cual es entendido como un texto de ensayo y error.

Como consecuencia de la visión de Zavaleta, los críticos asumirán que *Escalas* no tiene una autonomía valiosa a la cual aproximarse y, por ende, hay un renacimiento de las ideas del segundo período (González Montes 2002). Esto se evidencia en el estudio de Trinidad Barrera (1988), donde señala las relaciones intertextuales que sostienen los cuentos de *Escalas* con los poemas de *Trilce*. En este punto diferimos de la periodización de González Montes (2002), pues el tercer período no recupera del todo la autonomía de *Escalas*; si bien se aproxima a ella, en verdad es un retorno a la fundamentación de otros textos como *Trilce*, *Fabla Salvaje* o *Contra el secreto profesional*.

Hasta la actualidad, el camino interpretativo inaugurado por Zavaleta (1988) se mantiene vigente. La demostración de ello son los trabajos de Silva-Santisteban (2008), Gutiérrez (2008) y González Montes (2011). El primero, en el apartado que le dedica a Vallejo, respalda la afirmación del crítico inglés T.S Eliot quien asevera que la relevancia de la obra narrativa de Vallejo se sustenta en la autoría del Poeta Universal de manera que su obra “menor” será utilizada como herramienta para comprender su creación poética. De esta manera, se evidencian los rezagos del segundo periodo (González Montes 2002). A ello se suma el siguiente comentario: “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). Dicha cita demuestra la fuerte influencia de Zavaleta en la apreciación de este crítico sobre *Escalas*.

Un caso similar es el enjuiciamiento de Gutierrez (2004) de las ficciones narrativas que sucedieron a *Escalas*: “Vallejo logró las más de las veces controlar el desborde metafórico de carácter hermético desvinculado de los sucesos y el lector puede seguir sin esfuerzo el desarrollo de la trama que desde la primera fase nos introduce en la historia” (p. 39). Dicho juicio refleja la concepción progresista de la narrativa de Vallejo que había propuesto Zavaleta. Por último, el estudio de González Montes (2011) se nutre de la metodología de Barrera para analizar los nexos temáticos y estilísticos entre *Escalas* y *Trilce*, pues ambos se nutren de una misma experiencia vital y de una concepción estética semejante.

Hasta este punto, se ha demostrado que la lectura de Zavaleta es la postura oficial de la crítica, mientras que el aporte de Neale-Silva (1987) pasó de forma desapercibida. No obstante, como mencionamos anteriormente, este estudio tiene incidencia en el devenir de la crítica. La prueba de ello es el trabajo de Sus-ti (2013), ya que se señala que la recuperación de la autonomía de *Escalas* está ligada a la comprensión de su heterogeneidad

como un artificio que busca generar un efecto de extrañamiento en el lector, mediante una lógica narrativa y una concepción de lenguaje que contradiga las convenciones del género. En este caso, se aprecia el influjo de Neale-Silva (1987), pues *Escalas* ya no es valorado como un intento fallido de Vallejo por dominar el arte narrativo, sino como un ente coherente y pensado bajo un cierto impulso innovador que busca transgredir la tradición. A nuestro juicio, este es el sendero por el que la crítica devendrá, de modo que es desde este punto donde nuestro trabajo parte.

### **La pugna estilística**

Nuestra pesquisa surgió del epígrafe de Antenor Orrego que abre *Escalas*: “Primero el pensamiento, después la razón” (Vallejo 2012, p. 71). Valiosa distinción del filósofo peruano entre el pensamiento y la razón, pues implica la existencia de un orden que los ubica en diferentes estratos. El pensamiento como el principio y la razón como la consecuencia. Siguiendo a Aristóteles, el pensamiento sería un género, mientras que la razón, una especie. Defendemos la tesis de que este epígrafe encierra la clave para comprender el carácter hermético de *Escalas*, por lo que consideramos que para su dilucidación es necesario el empleo de la clasificación de los estilos de pensamiento.

Giovanni Bottirolí (2010) subraya que en una obra no existe un solo estilo, sino un terreno para el enfrentamiento entre diversos estilos de pensamiento. De ahí que proponga que existen tres estilos de pensamiento y, según el autor, un estilo puede gobernar a los demás (Bottirolí 1993). El filósofo italiano formula la siguiente clasificación de los estilos de pensamiento: separativo, distintivo y confusivo. El primero se caracteriza por tener un carácter estático, lo que supone una disminución de la ambigüedad entre el significante y el significado. El segundo se encarga de resolver la contradicción entre dos términos que se oponen entre sí, revelando así, la presencia de una inteligencia estratégica de naturaleza dialéctica. El último acarrea

el triunfo del caos sobre el orden y su propio funcionamiento. Retomando el epígrafe, la razón a la que alude Orrego es a la discriminatoria, la cual abstrae lo esencial de las cosas con el propósito de abstraer categorías fijas que permitan establecer fronteras con las cuales conocer objetivamente al mundo. En tal sentido, sostenemos que la razón de Orrego se refiere al estilo separativo (Bottiroli 2010), mientras que el pensamiento, al ser una actividad cognitiva de diversa índole, incluye el estilo distintivo y confusivo. Continuando con el epígrafe, cabe señalar que el término “primero” denota un sentido de énfasis y de primacía, de modo que se puede deducir que en *Escalas*, se le da una mayor importancia a otros tipos de pensamiento que problematizan a la razón científica que tiende a la sistematización de taxonomías rígidas. Lo anterior evidencia una conciencia transgresora que busca una lógica nueva que suponga una experimentación de lo tradicional. Cabe señalar que, el empleo de los estilos de pensamiento para el estudio de la obra de Vallejo, ha sido realizado por Fernández Cozman (2022) en el terreno de la poesía. Por tanto, la pertinencia de esta clasificación está justificada. Sin más preámbulo, se analizará esta obra con la metodología mencionada, teniendo presente las tres partes fundamentales de la retórica, la *dispositio*, la *elocutio* y la *inventio*, respectivamente.

En lo que respecta a la *dispositio*, en la retórica, se refiere a la estructura del discurso, es decir, al conjunto de las partes que guardan relación entre sí y que tienen una utilidad para cumplir un fin persuasivo. En tal sentido, *Escalas* tiene una estructura nítida, pues está conformada por dos grandes secciones: “Cuneiformes” y “Coro de vientos”. Cada uno comprende seis textos respectivamente. La crítica infiere de esta disposición un sentido lineal y progresivo, es decir, en “Coro de vientos” hay un avance con relación a “Cuneiformes” en materia narrativa. Disentimos de dicha postura, pues consideramos que esta separación no responde a un pensamiento separativo que busca establecer una frontera jerárquica y rígida entre los dos aparta-

dos. Sostenemos que dicha separación, regida por la lógica distintiva, tiene la intención de disponer antitéticamente la obra, es decir, contraponer ambas secciones de acuerdo a su cercanía con el discurso poético y el discurso narrativo. Cabe mencionar que, en los textos de cada sección, se conjugan ambos discursos, de modo que hay un intento por superar la contradicción de forma dialéctica. De manera análoga, en la estructura de la obra, se manifiesta un enfoque dialéctico, pues ambas secciones tienen similitudes estilísticas y temáticas, las cuales serán explicadas detenidamente en los apartados de *elocutio* e *inventio* respectivamente. Por tanto, la postura de *Escalas* como un todo articulado (Neale-Silva 1971) tiene sólido sustento.

Continuando con el análisis, para la retórica, la *elocutio* significa el conjunto de recursos de estilo que emplea el orador para cumplir su fin persuasivo. Acá se encuentran las figuras literarias, los tipos de estilos, el decoro, entre otros. Tal como se mencionó en el análisis de la *dispositio*, el fin persuasivo de *Escalas* es el de evidenciar una conciencia vanguardista que logra superar el antagonismo entre el género poético y el género narrativo mediante un nuevo lenguaje lírico-prosaico, el cual atraviesa todo *Escalas*. Un ejemplo de ello, es el texto que abre la primera sección, “Muro noroeste”:

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. 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. (Vallejo 2012, pp. 73-74; nuestras cursivas)

En este fragmento, se escenifica la muerte de la araña que merodeaba a los reclusos, mientras almorzaban. Lo atractivo de esta escena es la utilización de los términos en cursivas, pues evidencian el rompimiento con la tradición modernista

que buscaba un lenguaje depurado. Ambos términos son arcaísmos provenientes del léxico lírico, de modo que se busca el sincretismo entre lo poético y lo narrativo. Otro ejemplo de esta primera sección es “Muro Antártico”:

Ella, a mi lado, en la alcoba, carga y carga el circuito misterioso de mil en mil voltios por segundo. Hay una gota imponderable que corre y se encrespa y arde en todos mis vasos, pugnando por salir; que no está en ninguna parte y vibra, canta, llora y muje en mis cinco sentidos y en mi corazón; y que, por fin, afluye, como corriente eléctrica, a las puntas... (Vallejo 2012, p. 77)

En este caso, el uso de la repetición (“carga y carga” y “de mil en mil”) reemplaza el empleo de arcaísmos, pues busca instaurar una cierta musicalidad. Vale decir, la repetición, en este caso, no debe ser entendida como un mero ornamento, sino como un campo figurativo, junto a otros cinco, que fundamenta una forma de pensar, organizar y expresar el mundo (Arduini, 2000). Por tanto, la repetición sirve al fin del pensamiento vanguardista de lógica distintiva que busca la resolución dialéctica de la lírica y la prosa. En cuanto a la segunda sección, en el inicio de “Más allá de la vida y la muerte” también se aprecia el empleo de arcaísmos y del campo figurativo de la repetición: “Jarales estadizos de julio; viento amarrado a cada peciolo manco del mucho grano en él gravita. 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). En cambio, en el último texto de esta segunda sección, “Cera”, se emplea un nuevo recurso estilístico:

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; nuestras cursivas)

Muy aparte de los términos “aguaitar” y “soflamada”, que son de uso poco convencional, se observa un gusto por los verbos unidos al pronombre enclítico “se”. La fascinación por esta conjugación también se aprecia en la obra poética de Vallejo, por lo que se trata de un préstamo para poetizar su narrativa. Hasta este punto, se ha apreciado que en ambas secciones hay un despliegue de recursos estilísticos (arcaísmos, figuras literarias y conjugaciones sintácticas) que colaboran con la forjación de un lenguaje sincrético que busca superar el antagonismo entre la lírica y la prosa.

Como mencionamos atrás, el campo figurativo es un estrato profundo vinculado a una forma de concebir el mundo (Arduini 2000), de modo que para un análisis minucioso de *Escalas* es importante examinar su *inventio*, es decir, su visión del mundo. Cabe señalar que cada sección comprende un espacio diferente, el primero se ubica en el espacio cerrado (la cárcel), mientras que el segundo en el espacio abierto (la ciudad y el mundo rural), evidenciando así la lógica distintiva. En este caso, la reconciliación de estos espacios se resuelve en la conjunción de *topoi*. Silva-Santisteban (2008) observa que en los textos de “Coro de vientos” se encierra una tensión. Por ejemplo, pasión-castidad o yo-otro. Nuestra postura va más allá de la del crítico peruano, pues sostenemos que esta tensión distintiva se encuentra también en “Cuneiformes”, ya que ambas secciones comparten los mismos *topoi*. Ejemplo de ello son los *topoi* sobre la justicia y el amor. Detengámonos en cada uno.

En lo que se refiere al primer *topoi*, en “Muro noroeste” este es expresado bajo la dicotomía inocencia-criminalidad, a continuación, el siguiente pasaje:

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, 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. (Vallejo 2012, p, 74)

En efecto, el narrador reclama la necesidad de trazar límites a las cosas para poder identificarlas. Aquello supone una distinción rígida que sirva de modelo al ser humano en su entendimiento del mundo. Entre las cosas a delimitar está la justicia, pues sin una definición estática, es difícil distinguir un acto inocente de un atropello criminal. En ese sentido, la demanda del narrador de sólidas definiciones significa la manifestación del estilo separativo. No obstante, tras argumentar que la justicia humana es falible, señala que “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 significa la aparición del estilo de pensamiento confusivo para calificar a la justicia humana de absurda, pues relativiza el sentido de la inocencia y la criminalidad en base a normativas inventadas por tribunales e instituciones, no del todo justas.

Ahora bien, en el caso de “Cera”, el *topoi* de la justicia se expresa mediante la antítesis albedrío-destino. Cabe señalar que la referencia a la noción de albedrío se debe a la participación del campo figurativo de la metáfora (Arduini 2000) en la imagen del dado, pues el vínculo de estos con la vida, se debe al azar. En tal sentido, el narrador puntualiza “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). Se infiere, entonces, que controlar los dados significa ser dueño de tu propia vida. Esto se relaciona con la descripción del narrador sobre el chino: “Hala otra vez el mismo cajón y aupado acaso por un viejo

tesón que redivivía por centésima vez, toma de allí numerosos aceros, y con ellos empieza a labrar sus mármoles de cábala” (Vallejo 2012, p. 124). Así pues, que el chino tenga poder sobre sus dados, permite inferir que este goce del albedrío, el cual es usado para estafar a la mayoría de jugadores, al punto de que era el único vencedor: “—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). Cuando el sentimiento de injusticia se generaliza, producto de las ruidosas victorias del chino, debido a sus dados manipulados, aparece el último apostador: “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). Su prosopopeya está bajo el régimen confusivo, pues la identidad del hombre no es posible de conocer, lo que conlleva a inferir que este hombre sea de todas las razas y de ninguna, al mismo tiempo. En otras palabras, no existe, sino que es una alegoría de la justicia. Esta interpretación se sustenta en un fragmento del texto anterior: “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). De ahí que, el último apostador sea la justicia encarnada que ha venido a cobrarse las faltas del chino por haberse creído capaz de manipular el azar: “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). En cuanto al segundo *topoi*, en “Muro antártico”, este se manifiesta mediante la oposición deseo-deber. Véase el siguiente fragmento:

De pronto me incorporo, salto sobre la mujer tumbada, que me franque dulcemente su calurosa acojida, y luego... una gota tibia 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)

El narrador se acerca a la mujer acostada, debido a que sigue su deseo, no obstante, tan pronto se da cuenta de que dicha mujer es su hermana, emerge en él, el deber moral de no cometer el incesto. Este deber moral va acompañado de un golpe de conciencia: “¿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). En este caso, el deber es mostrado bajo el estilo separativo, pues permite hacer una distinción ética sobre la pasión erótica. No obstante, luego lo invade un profundo deseo que, en primera instancia, refiere a una mujer en abstracto, producto de lo onírico. Sin embargo, al final, resignado, reconoce el objeto de su deseo: “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 mía!...” (Vallejo 2012, p. 78). En efecto, lo confusivo se sobrepone sobre lo separativo y multiplica la identidad de la mujer amada, de modo que el orden del deber se ha visto subvertido.

Por último, en “Más allá de la vida y la muerte”, el amor se muestra en la dicotomía vida-muerte. Al comienzo del texto, el narrador relata “Mi madre había fallecido hacía dos años a la sazón” (Vallejo 2012, p. 88), de modo que advierte la historia: el retorno del hijo (vivo) al hogar para visitar a la madre (muerta). En este momento, la lógica separativa, distingue nitidamente la vida y la muerte. No obstante, mientras avanza la narración, dicha distinción inicial trastabilla, hasta que el hijo se reencontra con su madre:

—Pero, hijo de mi corazón! —susurraba casi sin fuerza ella— ¿Tú eres mi hijo muerto y al que yo misma vi en su ataúd? Sí. ¡Eres tú, tú mismo? ¡Creo en Dios! ¡Ven a mis brazos! Pero ¿qué?... ¿No ves que soy tu madre? ¡Mírame! ¡Mírame! ¡Pálpame hijo mío! ¿Aún no lo crees? (Vallejo 2012, p. 92)

La voz de la madre pone en tela de juicio la existencia del hijo, del mismo modo que toda la fiabilidad del relato. El final no aclara ni supera la contradicción planteada, por lo que el hecho de que tanto el hijo como la madre piensen que estuvieron muertos, supone más bien el ingreso a un mundo sobrenatural en donde la coexistencia entre los vivos y los muertos es posible. En ese sentido, como el orden natural del mundo ha sido trastocado, podemos afirmar que el estilo confusivo se impuso.

## Conclusiones

Hemos comprobado que el epígrafe de Antenor Orrego advierte la pugna estilística que atraviesa a *Escalas*, pues su presencia es nítida en la *dispositio*, la *elocutio* y la *inventio*. De esta manera, se evidencia no solo que esta obra es un todo coherente producto de una conciencia vanguardista, que aspira a evidenciar su innovación al reconciliar el género lírico con el género narrativo, sino también la fuerte interrelación que existe entre las partes retóricas de este texto. Asimismo, hemos discutido la periodización de la recepción crítica de *Escalas*, planteado por González Montes (2002), con miras a una problematización de la misma. De esta manera, proponemos un retorno a *Escalas* para ofrecer nuevas lecturas sobre su carácter vanguardista, el cual ha significado un obstáculo para su ingreso. En homenaje al centenario de su publicación, invitamos a la crítica actual a recuperar el diálogo con *Escalas*, es decir, a analizarlo desde nuevos enfoques, discutir sobre sus peculiaridades y debatir sobre su posición dentro de la vanguardia.

Además, hemos observado que hay una preponderancia del estilo distintivo en la *dispositio*, la *elocutio* y la *inventio* de *Escalas*. Cabe señalar que, en este último, la visión del mundo se radicaliza, pues el estilo separativo deviene en un estilo confusivo, que trastoca la realidad. Podemos afirmar que, en esta obra, el vanguardismo de Vallejo rompe con la estética tradicional de la lírica y la prosa, a través del estilo distintivo y confusivo, pues

le permiten la mezcla genérica y la exploración de un nuevo lenguaje. Finalmente, con el descubrimiento de la intencionalidad de rescatar el pensamiento y no la razón, mediante dichos estilos de pensamiento, se reafirma el carácter vanguardista de esta *ópera prima* y se descarta por completo la explicación de *Escalas* a partir de una supuesta inexperiencia de Vallejo como narrador y la lectura progresista de sus dos secciones: “Cuneiformes” y “Coro de vientos”. En tal sentido, se recupera la autonomía de *Escalas* y se ofrece una nueva mirada que indaga en su especificidad problemática y transgresora.

## Notas

- 1 De acuerdo con el filósofo sanmarquino David Sobrevilla (1994), la conjunción original de elementos autóctonos y de rasgos extranjeros en la obra de Vallejo ha posibilitado su trascendencia del ámbito nacional a la esfera universal.
- 2 Verbigracia, Granados, Pedro (2020), “Periodismo y humanidades en César Vallejo” en *Galaxia*, 43, pp. 41-53 y Hart, Stephen (1985), “El compromiso en el teatro de César Vallejo” en *Conjunto*, 65, pp. 39-45.
- 3 Entre ellos destacan los trabajos de Carlos Eduardo Zavaleta (1988), Ricardo Silva-Santisteban (2008), Miguel Gutiérrez (2008) y Antonio González Montes (2011).
- 4 Esta distinción se basa en la cartografía que realiza Camilo Fernández Cozman sobre las orientaciones estéticas que envuelven a la producción poética vallejana. Esta se encuentra principalmente en “Las técnicas argumentativas y la utopía dialógica en la poesía de César Vallejo” (2014) y en “Hacia una nueva lectura de *Los heraldos negros*” (2022).

## Referencias

- Arduini, S. (2000). *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. Universidad de Murcia.
- Barrera, T. (1988) *Escalas melografiadas o la lucidez vallejana. Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, 454, 317-328.
- Bottiroli, G. (1993). *Retorica. L'intelligenza figurale nell'arte e nella filosofia*. Bollati Boringhieri.

- Bottiroli, G. (2010). Ibridare, problema per artista. Alcune tesi. *Enthymema*, 1, 154-162.
- Cornejo, J. (1991). Vallejo y la vanguardia. Una relación problemática. *Apuntes. Revista De Ciencias Sociales*, (28), 73-85.
- Fernández Cozman, C. (2014). *Las técnicas argumentativas y la utopía dialógica en la poesía de César Vallejo*. Editorial Cátedra Vallejo.
- Fernández Cozman, C. (2022). *Hacia una nueva lectura de Los heraldos negros*. Universidad de Lima: Fondo editorial.
- Granados, P. (2020). Periodismo y humanidades en César Vallejo. *Galáxia*, 43, pp. 41-53
- González, A. (1989). *La novela modernista hispanoamericana*. Editorial Gredos.
- González Montes, A. (2002). “Escalas” hacia la modernización narrativa. Lima: Fondo Editorial de la UNMSM.
- 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.
- Hart, S. (1985). El compromiso en el teatro de César Vallejo. *Conjunto*, 65, pp. 39-45.
- López Lenci, Y. (1999). *El laboratorio de la vanguardia literaria en el Perú*. Lima: Horizonte.
- Lowy, M. (2015). El Romanticismo revolucionario de Bloch y Lukács. *Exlibris*. Número 4. ISSN 2314-3894 (en línea)
- Maturo, G. (1986). Apuntes sobre la transformación de la conciencia en la vanguardia hispanoamericana. En F. Burgos (Comp.), *Prosa hispánica de vanguardia*, pp. 46-52. Editorial Orígenes.
- Miro Quesada, C. (1961) *Autopsia de los partidos políticos*. Lima, Perú: Páginas peruanas.
- Neale-Silva, E. (1971). Muro este, de César Vallejo. *Thesaurus*, 21 (3), 534-550. [https://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/26/TH\\_26\\_003\\_058\\_0.p](https://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/26/TH_26_003_058_0.p)
- Neale-Silva, E. (1987). *César Vallejo, cuentista*. Barcelona, Salvat.

- Schulman, I. (1986). Las genealogías secretas de la narrativa: del modernismo a la vanguardia. *Revista filológica*, 65, 178, 29-52.
- Silva-Santisteban, R. (2008). *Cinco asedios al cuento peruano*. Editorial de la Universidad Ricardo Palma.
- Sobrevilla, D. (1994). *César Vallejo, poeta nacional y universal y otros trabajos vallejianos*. Amaru.
- Susti, A. (2013). “Entre las paredes de la celda”: una revalorización de Escalas de César Vallejo. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 39 (78), 341-362. <http://www.jstor.org/stable/43854790>
- Vallejo, C. (1954). *El romanticismo en la poesía castellana*. Baca y Villanueva Editores. (Tesis sustentada en 1915).
- Vallejo, C. (2012). *Narrativa completa*. (edición, cronología, prólogo y notas de R. González Vigil). Ediciones Copé, [2ª. Ed.]. <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*, 456 (2), 981-990. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcmp5k2>