



Cuadernos del CILHA
ISSN: 1515-6125
ISSN: 1852-9615
mndigeronimo@yahoo.com.ar
Universidad Nacional de Cuyo
Argentina

Vallejo y el cine: la renovación de la ficción indigenista en Escalas

Di Benedetto, Matías

Vallejo y el cine: la renovación de la ficción indigenista en Escalas

Cuadernos del CILHA, vol. 32, núm. 1, 2020

Universidad Nacional de Cuyo, Argentina

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=181763781003>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional.

Vallejo y el cine: la renovación de la ficción indigenista en Escalas

Vallejo and the cinema: the renewal of indigenist fiction in Escalas

Matías Di Benedetto matias.n.dibenedetto@gmail.com
Universidad Nacional de La Plata, Argentina

Resumen: El presente artículo pasa revista a las relaciones entre las técnicas y recursos narrativos considerados cosmopolitas y un imaginario de lo andino en *Escalas* de César Vallejo. Con este objetivo, hacemos hincapié en el uso de un método compositivo ilustrativo del influjo que tuvo el cine en tanto que propuesta estética renovadora de las formas de narrar como lo fue el montaje. Dicho procedimiento resulta útil para reflexionar acerca del mismo no sólo como sustento de una práctica de escritura experimental sino más bien como una metáfora de los procesos de asimilación cultural de la vanguardia narrativa peruana de los años veinte.

Palabras clave: Vallejo, Montaje, Vanguardia, Narrativa, Cine.

Abstract: This article reviews the relationships between narrative techniques and resources considered cosmopolitan and an imaginary of the Andean in César Vallejo *Escalas*. With this objective, we emphasize the use of an illustrative compositional method of the influence that cinema had as a renovating aesthetic proposal of the ways of narrating such as the montage. This procedure is useful for reflecting on it not only as the basis of an experimental writing practice but rather as a metaphor for the processes of cultural assimilation of the Peruvian narrative vanguard of the twenties.

Keywords: Vallejo, Montage, Vanguard, Narrative, Cinema.

Cuadernos del CILHA, vol. 32, núm. 1, 2020

Universidad Nacional de Cuyo, Argentina

Recepción: 16 Abril 2019
Aprobación: 25 Abril 2019

Redalyc: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=181763781003>

Cosmopolitismo y localismo

En este artículo proponemos una revisión de las imbricaciones entre la renovación estética asociada a la narrativa vanguardista y los usos literarios que concentra un imaginario de lo andino, particularmente en el conjunto de ficciones compiladas bajo el título *Escalas* del escritor peruano César Vallejo. Incluido dentro de un grupo de poetas que incursionan en la narrativa tales como Martín Adán con *La casa de cartón* (1928) Xavier Abril con *El autómata* (1931) Mario Chabes con *Cocca* (1926) o incluso Gamaliel Churata con “El kamili” (1928), “El gamonal” (1927) o “Trenos del chio khorí” (1929), César Vallejo, al igual que los mencionados, expone en sus relatos el modo en que se hacen sentir los “efectos del cosmopolitismo” (Aguilar 2009: 15) a nivel local. La década del veinte, para la literatura peruana, es el período durante el cual la crítica especializada ubica la emergencia de este corpus de narraciones de vanguardia (Niemeyer, 2004; Corral 2006; Verani, 2006), ligadas a una renovación del panorama literario que convive con la eclosión de una tradición narrativa de corte indigenista^[1].

José Carlos Mariátegui plantea en sus *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* de 1928 una serie de consideraciones esenciales sobre el rol del cosmopolitismo en la construcción de una identidad nacional. Nos referimos sobre todo a aquellas que muestran cómo, en determinado momento de la Modernidad, el cosmopolitismo es uno de los caminos posibles para la exploración de lo local. Describiendo un período de la historia de la literatura peruana como netamente cosmopolita, prosiguiendo así lo pautado en un principio por Manuel González Prada, los intelectuales y artistas nucleados en el grupo “Colónida” promueven, señala Mariátegui, la incorporación a la “peruanidad” de los “aluviones de la civilización occidental”, como plantea en su artículo “Lo nacional y lo exótico” de 1924. El resultado de esta forma de leer una época patrocinada por Mariátegui tiene como corolario inmediato la reconfiguración de la oposición entre ambos órdenes: lo nacional y lo exótico o bien lo local y lo cosmopolita establecen una amalgama creativa capaz de vincular la Modernidad con el territorio, sin caer en una asociación irreflexiva y falsa entre lo local como territorio propio y lo universal como Modernidad ajena. Suscita, por lo tanto, novedosas delimitaciones y emplazamientos de los actores culturales y sus prácticas que responden a dos operaciones críticas articuladas, de gran importancia para entender *Escalas*.

La primera tiende a hacer de la reformulación de la estética realista el punto de contacto de las anteriores poéticas vanguardistas en donde incluimos *Escalas* de Vallejo. Los mencionados poetas narradores pliegan denodadamente la estructura realista de la novela indigenista al recoger las limitaciones de una representación literaria de lo real vista como verdadero escollo compositivo. La aproximación al referente indígena renuncia a exponer algo de lo real según los criterios inculcados por los modelos narrativos hegemónicos. Su novedad implica un reordenamiento de los modos representativos ya que los narradores de vanguardia interrumpen el orden simbólico de la verosimilitud pero siempre llevados por una ambición netamente realista. Mediante la discontinuidad como matriz fundante de sus relatos construyen un retrato de su contemporaneidad, propiciado por ese desajuste de un conjunto de dispositivos estéticos y por un acercamiento al realismo entendido como materia prima de sus producciones. La segunda operación ilustra de qué manera estos autores reescriben la ya clásica oposición entre una narrativa regionalista-realista y otra vanguardista-cosmopolita que atraviesa la historiografía literaria latinoamericana. Es decir, incorporan los dispositivos que traen consigo la marca del cosmopolitismo europeo para relocalizarlos: los ponen a trabajar con materiales locales, en este caso, indígenas.

La narrativa de Vallejo en *Escalas* se resiste a seguir el curso impuesto por los géneros y las exigencias realistas. Su proyecto creativo no se supedita a los regímenes miméticos pues la inconformidad ocupa el centro de su esquema compositivo y, al mismo tiempo, reafirma la crítica social mediante “los desarreglos del orden ficcional” como afirma Jacques Rancière ^[2]. Efectivamente, en la correspondencia entre los mencionados “desarreglos del orden ficcional” y el hallazgo de nuevas

formas de “subjetividad política” se juega el aspecto central de esta propuesta narrativa. Vallejo logra volver a reflexionar acerca de los alcances y funciones específicas que tiene la literatura en el debate acerca no sólo del acceso al cosmopolitismo en un país alejado de las fuerzas del cambio moderno, sino que más bien advierte sobre los efectos de lo literario en el debate sobre lo nacional. Reconoce, y en este aspecto radica la potencialidad política de su proyecto literario, que la figura del indio debe desprenderse de los enfoques románticos con que la novela indigenista emprendía su tarea de representación. El problema del indio, de carácter claramente local, se percibe como tema proclive a ser tratado mediante procedimientos cosmopolitas, y en esa conjunción tanto Vallejo como los narradores vanguardistas encuentran una práctica de escritura cuyo desplazamiento constante modifica el orden en que se funda toda ficción mimética, motivando cambios en el encadenamiento secuencial de la acción y en la supeditación orgánica de los detalles a una totalidad (Bürger, 2014).

Volviendo a Mariátegui, no está de más aclarar que el pensador peruano reflexiona también, en una serie de artículos publicados durante esos años veinte, acerca de las posibilidades de una redefinición del realismo literario. A partir de un recorrido histórico en el que se destaca la discusión sobre el “populismo literario”, un término asociado con el resurgimiento del naturalismo francés, continuador de la estética de Zolá, el director de *Amauta* enfatiza en las correspondientes respuestas literarias que dicho evento suscita: por un lado el “neorrealismo soviético” y por el otro las obras definidas como parte de una tendencia titulada “literatura burguesa”.^[3] Más allá de su aparente alejamiento del campo de lo político o del retrato de las vicisitudes que atraviesan las clases sociales más bajas, la “literatura burguesa” logra, paradójicamente, reflexiones históricas que de ninguna manera desprecian el trabajo estético sobre la forma. El recorrido novedoso de esta literatura se sostiene a través de recursos narrativos que hacen de la introspección su objetivo específico: una batería de procedimientos que definen el concepto de realidad basado en la fantasía, es decir, en la imaginación con acceso directo a la Historia. Mediante esta propuesta, Mariátegui le declara la muerte al “viejo realismo”, el cual “ha perjudicado absolutamente el conocimiento de la realidad”, como sostiene en “La realidad y la ficción” (1994, p. 561). Por lo tanto, su apuesta por la “revolución de la novela” perfila un concepto de lo real sostenido por una instancia creativa en donde lo importante son los mecanismos compositivos. El procedimiento en el que haremos hincapié, capital para la poética vallejana en *Escaleras*, se trata de una técnica proveniente del cine como lo es el montaje^[4].

En “*Manhattan Transfer* de John Dos Pasos”, Mariátegui desarrolla un análisis de la novela partiendo de la descripción de “una muchedumbre de vidas que se mezclan, se rozan, se ignoran, se agolpan”. La manera en la que se pone en funcionamiento esta estructura novelesca se asienta en una “técnica novelística” cuya particularidad radica en que “se hace cinematográfica” (1994, p. 693). Así, lo que se propone es una articulación

de lo disperso a través del procedimiento del montaje, aproximación en sí misma a una forma artística capaz de hacer de lo centrípeto de la Modernidad, de la fugacidad de lo urbano la piedra de toque de su pulsión, en este caso, escrituraria. Si la “literatura burguesa”, que tanto seduce al intelectual peruano, expone los avatares de un sujeto moderno atravesado por las novedades y el trajín de la ciudad, el montaje viene a ser la técnica indicada, el “vehículo” (Eiland, 2010) capaz de dar cuenta de esas novedades ^[5].

Señalamos entonces como punto de partida de este trabajo la siguiente hipótesis de lectura de las ficciones de Vallejo: el conjunto de elementos andinos presente en *Escalas* funciona como fundamento de una estrategia compositiva que le da lugar a formas literarias exógenas al paradigma narrativo realista sobre el que se apoya la estética de la narrativa indigenista. Así, la viabilidad de esa incorporación se sostiene en la traducción del relato cosmopolita. Vallejo mismo, así como también los otros autores mencionados al comienzo, reformulan la oposición entre las estéticas provenientes de la metrópoli y los materiales locales, promueven en este sentido una transformación de la coyuntura político-cultural de los años veinte referida al lugar de las reivindicaciones indígenas en una serie de temas disponibles para la ficción ^[6]. *Escalas*, representante del llamado “polo cosmopolita” (1995, p. 76) de la literatura latinoamericana según Angel Rama ^[7], suscita una toma de posición específica con respecto a las implicancias que conlleva la visibilidad tanto del indio como de su propio imaginario, en el contexto de una incipiente modernización no sólo literaria sino que también de las estructuras económicas y sociales de Perú durante el gobierno de Augusto Leguía (Klarén, 2012).

A contramano de las propuestas literarias típicas de un indigenismo cuya centralidad en el campo cultural de la época resulta evidente, la mencionada textualidad rupturista de Vallejo se configura en virtud de una dinamización creativa de los materiales autóctonos. El universo indígena, en este sentido, deja de ser mero referente (Escajadillo 1989 y Cornejo Polar 1982) para incorporarse a las formas literarias mediante un despliegue de procedimientos narrativos propios de la vanguardia. Estos narradores-poetas buscan nuevas formas de participación en el debate político y, con ese fin, llevan adelante un proyecto literario cuya incorporación del imaginario andino y de sus sujetos yace en estricta relación, como veremos enseguida, con el montaje en tanto que técnica narrativa cosmopolita. Para no quedar aislado de lo nuevo, Vallejo decide resignificar ese procedimiento compositivo proveniente del cine e incorporarlo a una serie de textos. Hace del montaje narrativo, del régimen de las imágenes que convoca, una instancia configuradora de lo real distanciada de la representación literaria realista, aunque no por ello deja de participar en el debate acerca de la nacionalidad.

El cine (como contagio) de la Modernidad

Son recurrentes las menciones a los avances cinematográficos por parte del autor de *Trilce*. Después de la publicación de *Escalas* y *Fabla salvaje* a comienzos de 1923, Vallejo se embarca hacia Europa y una vez allí expone los avatares que conlleva habitar París durante esos años. En dichas reflexiones, anotadas en el epicentro de la modernidad cosmopolita (Siskind, 2016), Vallejo muestra, como uno de los propósitos principales de sus opiniones, la instalación de la polémica acerca de la supuesta novedad que el cine conlleva en materia estética; sus “extremas audacias renovadoras” (1984: 268) como las llama en un fragmento de “Vanguardia y retaguardia”. Teniendo en cuenta los aportes de Chrystian Zegarra referidos a la difusión del cine en el Perú, no sólo como novedad estética sino también en tanto que plataforma teórica para la “conexión entre técnica cinematográfica y literatura” (2006, p. 49), nuestra lectura de las relaciones entre la prosa poética de Vallejo en su libro *Escalas* de 1923^[8] y los aportes cinematográficos a partir del uso de la técnica del montaje no deja de señalar, como período sumamente potable para este tema, los años previos al viaje parisino. Ubicados en ese lapso de tiempo, evidenciamos los resultados del empleo de recursos afines a una óptica de lo literario en clave cosmopolita mucho antes de su llegada a Europa, con la intención manifiesta de exponer su efectiva toma de posición frente al cosmopolitismo de las técnicas foráneas y su posible imbricación con un imaginario de lo andino, operación literaria que circula por su poética^[9].

Nos interesa, en este sentido, descifrar cuáles son los efectos que trae aparejado la diseminación, en el cuerpo hasta ese momento impoluto de la narrativa indigenista, del “bacilo cinematográfico” (1984, p. 268), un germen del cine que viene a desgastar las formas representacionales afines al realismo mimético y que encontramos en estas narraciones. En la serie de artículos y notas compilados bajo el título *Contra el secreto profesional* Vallejo pone de manifiesto su parecer al respecto. Señala que la búsqueda de una “estética nueva” debe basarse en “poemas cortos, multiformes, sobre momentos evocativos o anticipaciones” y, con este fin, propone una comparación: “como ‘L’opérateur’ en cinema de Vertov” (sic) (1973, p. 91). Vemos de esta manera cómo resuena en las anotaciones del propio Vallejo el influjo de los avances tecnológicos ligados al cine en el ámbito de la literatura, más específicamente el modelo compositivo ligado a los aportes del director soviético Dziga Vertov.^[10] Este considera fundamental anteponer a cualquier intento de investigación artística un principio constructivo capaz de sistematizar los retazos. Con este fin, ve en el concepto de montaje un instrumento capaz de hacer del intervalo una forma de relación entre los planos, y Vallejo es quien resignifica su aplicación al correrlo hacia el ámbito de la literatura.

La injerencia de lo tecnológico en el campo cultural peruano de los veinte, en particular el uso de técnicas narrativas importadas de Europa, se trata de un gesto netamente vanguardista como plantea Mirko Lauer en *Musa Mecánica. Máquinas y poesía en la vanguardia peruana* (2003), así como también su puesta en tensión con los materiales de la

cultura interna. Una descripción de los efectos compositivos que conlleva la intersección de los procedimientos vanguardistas y el imaginario propiamente andino nos compele a una relectura de la prosa de Vallejo en virtud de ese eje de su proyecto narrativo. Este grupo de narraciones hace viables una serie de estrategias de apelación al público lector. Vallejo no busca una literatura oportunamente ubicada lo más lejos posible del referente indígena con el que trabajan las novelas de temática indígena de la época. Ahora, lo que se encuentra en el centro de estas textualidades es la posibilidad de observar los efectos compositivos que comporta hacer de ese referente el centro (velado) del trabajo literario. En síntesis, la presencia del referente indígena en las textualidades cosmopolitas como *Escalas* va a estar mediada por una participación decisiva del aspecto técnico del trabajo literario, específicamente del método del montaje^[11].

Por tanto, el mundo indígena resulta interpelado mediante no un enfoque verticalista que sostiene una visión dogmática del indio, sino que más bien se recurre a una exploración basada en el cosmopolitismo de la forma que no deja al margen al indio. Así, el papel de lo indígena en lo moderno configura una ruta de acceso hacia la modernización literaria y que para ello se remonta a los elementos propios de las culturas internas. El método del montaje, en este sentido, resulta un procedimiento esencial, la base metodológica de una crítica a la tradición novelesca que Vallejo pone a funcionar. En los siguientes apartados veremos de qué manera este autor hace uso de una cantera simbólica ligada a un imaginario de lo andino y cómo dicho sumergimiento implica la necesidad de recurrir a nuevas herramientas compositivas. Actualización eficaz de un mecanismo de la sospecha, el procedimiento del montaje viene a representar una poética de la oscilación que marca el diálogo formal entre la poetización y la narratividad si pensamos en las relaciones entre los relatos de *Escalas* y los poemas de *Trilce* (Neale Silva, 1971), un escapismo formal cuyo lirismo inmanente circula por el predio de la narrativa con la finalidad de desnaturalizar las vinculaciones culturales entre palabras y cosas. Al materializar su ímpetu destabilizador, los narradores-poetas de la década del veinte^[12] encuentran viable la efectivización de unas estéticas del montaje, pues estas permiten fragmentar la linealidad narrativa inherente a la tradición novelesca imperante en la época. Allí radica, en ese gesto técnico, la condición de posibilidad de la propuesta estética de Vallejo. La descomposición de lo indisoluble establece nuevos sentidos a partir de la descontextualización ya que el montaje le imprime a la narración nuevos ritmos, promueve un tratamiento de la duración que se asemeja a los principios básicos de la poesía como lo son el silencio y las repeticiones. Se lleva a cabo así una utilización del ritmo escandido de la prosa como factor determinante del sentido. Al respecto, la específica incorporación de la técnica del montaje funciona en estas poéticas como nexo coordinante de dos géneros alejados por sus definiciones historiográficas; es decir, el montaje hace de vaso comunicante entre la novela y la poesía al establecer interrelaciones más que productivas a la hora de representar (y a la vez participar) (d)el contexto socio-histórico. Veremos a continuación de qué manera opera dicha estrategia

compositiva en cuatro narraciones incluidas en *Escalas*: “Muro noroeste” y “Muro este” presentes en la primera sección llamada “Cuneiformes” junto con “Más allá de la vida y la muerte” y “Los Caynas”, textos incluidos en la segunda sección del libro “Coro de vientos”.

Vida y derecho

En “Cuneiformes”, primera sección de *Escalas*, nos encontramos con seis relatos que ya desde sus propios títulos describen el espacio de la cárcel de manera lacónica: “Muro noroeste”, “Muro antártico”, “Muro este”, “Muro dobleancho”, “Alféizar” y “Muro occidental”. En la segunda sección del libro, “Coro de vientos”, aparecen seis narraciones tituladas: “Más allá de la vida y la muerte”, “Liberación”, “El unigénito”, “Los caynas”, “Mirto” y “Cera”. En estas últimas se ponen en juego escenarios urbanos, títulos exóticos que rozan la estética modernista junto con la aparición de personajes extravagantes vistos desde la óptica de un narrador puesto en crisis constantemente. Se trata en sí mismo de un proceso de apertura hacia lo “autóctono” pero que recrea, para su concreción, los efectos literarios de un conjunto de tópicos foráneos, manipulados por el narrador moderno de *Escalas*. Sin embargo, dicho esquema descriptivo del conjunto de los relatos está lejos de ser aplicado rígidamente. La utilización de los instrumentos compositivos con posibilidades de renovar el material literario no es privativa de la segunda parte de la obra. A propósito de su principio constructivo, Vallejo anota lo siguiente en *Contra el secreto profesional*: “‘Escalas’: o instrumento y conocimiento: el rigor dialéctico del mundo objetivo y subjetivo. Su grandeza y su miseria o impotencia” (1973, p. 99). Por eso mismo, en esa contraposición entre dos planos de realidad, entre dos conceptos tomados en el punto más álgido de su oposición, se juega, según el autor mismo, el aspecto central de su trabajo literario.

En este sentido, es dable afirmar la relevancia otorgada a una serie de procedimientos narrativos que el propio Vallejo incorpora a su escritura en tanto que técnicas novedosas. Nos referimos a procedimientos tales como el fluir de la conciencia, la interrupción de las escenas a través de una narración enmarcada, los efectos del registro poético que vuelve más opaco el discurso narrativo, la disolución del narrador, los usos de un léxico que rompe con la gramática del español, así como también la visibilidad que adquiere la figura del doble y las interferencias entre lo real y lo fantástico en tanto que forma de poner en duda el estatuto de lo real (Niemeyer, 2004). No podemos dejar de lado, asimismo, la relevancia que adquiere la lección del fragmento en virtud del cercenamiento de la representación de la totalidad^[13]. El montaje, ya mencionado, describe de qué manera se relacionan ambos planos contrapuestos, sugiriendo para ello un itinerario creativo. Específicamente el que va del encierro del comienzo hasta la apertura cosmopolita del final de *Escalas*. Acerca de este recorrido hacia lo cosmopolita como instancia final del conjunto de relatos, el montaje de lo local y lo universal adquiere particular atención

no sólo en estas narraciones sino también como específica herramienta compositiva proveniente del ámbito del cine.

En las narraciones de *Escalas* encontramos un recorrido que tiene como punto de inicio el encierro carcelario. Se trata de la materialización del componente biográfico ^[14] en el que se sustenta la obra de Vallejo. Desde esa reclusión forzosa a la que se somete al narrador de las diferentes ficciones, el autor de *Escalas* plasma en su escritura una apertura hacia lo cosmopolita, la cual involucra la utilización de técnicas narrativas y de motivos compositivos afines a las corrientes literarias europeas. “Cuneiformes” abre con “Muro noroeste” y asimismo con un verbo que irradia, que disemina su significación en relación con la memoria:

El único compañero de celda que me queda ya ahora, se sienta a yantar, ante el hueco de la ventana lateral de nuestro calabozo, donde, lo mismo que en la ventanilla enrejada que hay en la mitad superior de la puerta de entrada, se refugia y florece la angustia anaranjada de la tarde. (1998, p. 41, el énfasis es nuestro)

No es aleatoria la utilización del verbo “yantar”, pues a través del mismo se pone en funcionamiento, ya desde el comienzo de *Escalas*, esa “memoria rumiante” de la que ha hablado Enrique Foffani, la cual viene a ligar, como factor de lo más relevante al interior de la textualidad vallejana, el acto de comer con el ejercicio de la rememoración ^[15]. Asimismo, en “Alféizar”, otro relato incluido en esta primera sección de *Escalas*, quedan en evidencia las descripciones referidas a una reunión familiar alrededor de la ingesta de alimentos, tal y como sucede en poemas como “Trilce XXIII”, “Trilce XXVII”I o incluso “Ágape” de *Los heraldos negros*. Un “desayuno humea melancólico” y muestra la perturbación de una serie de recuerdos que irrumpen, desarman la fábula del relato hasta ese momento detenida en una descripción del rostro del narrador frente al espejo. Sin embargo el “aroma matinal y doméstico, —agrega esa primera persona— me recuerda mi paterna casa, mi niñez santiaguina, aquellos desayunos de ocho y diez hermanos de mayor a menor (...) entre ellos yo, el último de todos (1998, p. 51). Vemos así la emergencia, repetida en varios pasajes, del biografema como estructura de sentido en la que el texto se apoya, con la intención de dar un primer paso hacia un imaginario de lo andino. Disgregado en retazos difíciles de ubicar, ese factor de autoctonía se desprende de la invocación al hogar familiar o bien a través de la presencia de sus parientes más cercanos, como es el caso de la hermana en el relato “Muro antártico”:

Acuérdate de aquella mañana vernal de sol y salvaje de sierra, cuando, habiendo jugado tanto la noche anterior, y quedándonos dormidos los dos en un mismo lecho, despertamos abrazados, y luego de advertirnos a solas, nos dimos un beso desnudo en todo el cogollo de nuestros labios vírgenes (...) oh, hermana mía, esposa mía, madre mía. (1998, p. 45)

De esta manera, la puesta en funcionamiento de la memoria trae al presente, de manera concomitante, la alusión a un imaginario de lo andino atado irresolublemente a lo familiar. El narrador rememora los episodios familiares en la mayoría de los casos mediante un torrente melancólico que inunda los escenarios de “Cuneiformes” y “Coro de

vientos”; promueve una yuxtaposición de escenas, un montaje que opera en definitiva entre lo privado y lo público. Desde la intimidad de esa memoria interrumpida se da paso a un reconocimiento que desestabiliza la ficción. Si desde el comienzo de *Escalas* el ritual de lo alimenticio se reconoce como núcleo de sentido que comporta lo inefable de la experiencia, la evidencia de lo difícil que resulta digerir esos bocados de pasado, este aspecto se vuelve uno de los polos con el que se inicia la confrontación con el otro elemento presente en la narración. Oposición que funciona, según lo planteado por el propio Vallejo más arriba, como clave de lectura del conjunto de estas narraciones. El polo opuesto al del recuerdo familiar se trata de una reflexión acerca de la justicia en tanto ejercicio que yace por fuera de las capacidades del individuo. La justicia es puesta en discusión a través de una forma de la interrupción, en este caso del proceso de rememoración que protagoniza el narrador, quien hace de la ironía un mecanismo esencial pues viene a suspender el tono melancólico con el que abría la ficción:

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 mueve a seres y cosas enfrente de cosas y seres? (...) 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 (...) se ejerce en subterránea armonía, al otro lado de los sentidos, de los columpios cerebrales y de los mercados. (1998, p. 42, el subrayado es nuestro)

La ironía presente en la cita funciona como ejemplo del uso que le da el narrador vallejiano en tanto estrategia destinada a arruinar la rigidez realista ^[16]. Este se sirve por lo tanto de la ironización como recurso que destruye deliberadamente la forma. Estorba intencionalmente y con amplio espectro de digresiones el discurrir de lo narrado, como sucede al final de “Muro antártico” con la frase “Buenos días, señor alcalde...” (1998, p. 46) o bien con el desenlace de “Muro este” donde puede leerse: “—Con estas son dos veces que firmo, señor escribano. ¿Es por duplicado?” (1998, p. 48). La textualidad vanguardista de *Escalas*, en consecuencia, yace desarticulada, proclive a la interrupción constante en pos de la introducción sugerente de una temática de la burocracia judicial o penitenciaria, “tinterrillaje” le llama el propio Vallejo ^[17], cuya función radica en la construcción de un escenario específico. En estos pasajes es en donde se observa sobremanera la tensión entre un espesor de lo subjetivo y la reflexión acerca de la dimensión de lo jurídico.

La oposición, por lo tanto, está en la base compositiva del texto ^[18] que busca, mediante este mecanismo del montaje de imágenes contrapuestas, por un lado las referidas al hogar familiar, ligadas a un concepto de lo autóctono, y por el otro las que dan cuenta de una concepción de los mecanismos judiciales como si se tratara de una maquinaria, dar cuenta de la dislocación de lo real y de la problemática de su representación. En esos dos órdenes contrastados, es decir, entre lo íntimo de la memoria y la

diatriba en contra del orden jurídico, emerge un hiato de inconformidad, un desbarajuste “dentro del gran engranaje de fuerzas que mueve a seres y cosas” como podía leerse en la cita anterior y que pone en crisis “el orden del derecho, que es sólo un residuo del estadio demónico de la existencia de los hombres” (2001, p. 133). Vallejo hace de la “subterránea armonía” inherente a la estructura del derecho el pretexto de una revelación. Precisamente, en el final de la ficción, cuando la misma abandona la tesitura narrativa para, de ahí en más, adentrarse en una argumentación de tono mucho más ensayístico, en ese pasaje del texto se promueve la interrupción de la asociación entre vida y derecho como sesgo fundante del relato, e incluso de toda la sección “Cuneiformes”. Al resquebrajarse la ficción realista, dando lugar a la crítica de la instrumentación de lo jurídico por parte de los individuos a través de la forma ensayística que adquiere el texto, la cual se inicia con la frase “¡La justicia! Vuelve esta idea a mi mente” (1998, p. 42), la mencionada “armonía” de la estética mimética muestra sus grietas.

Para ilustrar la mencionada interrupción del anudamiento entre vida y derecho y de esa manera ponerle fin a las disposiciones vitales que lo jurídico prefigura, Vallejo no sólo recurre a una figura de la “urdimbre de motivos de destino”, sino que también asume la tarea de promover la dualidad, de echar por tierra los órdenes de la representación disponibles, más específicamente las directrices referidas a la conceptualización del sujeto. En este punto es en donde se aborda la cuestión elemental para entender la configuración estética de *Escalas*. De la contraposición inicial en la que se funda toda la primera parte, esa que oponía directamente vida y destino a través de un entorpecimiento de la añoranza del pasado familiar en virtud de una reflexión acerca del orden de lo jurídico, se desprende un elemento constitutivo de la sección “Cuneiformes”: la puesta en crisis, la desestabilización del yo que narra. Incluso sus intentos de representar lo real se ven limitados a lo grotesco como si se tratara de los agentes del orden jurídico, quienes ven defectuosamente “a través de los tintóreos espejuelos” (1998, p. 43) ^[19].

El proyectil poético

La dificultad para observar lo circundante es tal que la dubitación se hace presente en el acto mismo de narrar. El comienzo de “Muro este” acredita dicha observación, a la vez que vuelve a establecer relaciones con el famoso poemario de Vallejo, más específicamente con “Trilce XLII”. En el relato el narrador afirma su desacomodamiento; en clave vanguardista reflexiona acerca de la tarea de escribir dando pie así a un claro gesto rupturista al hacer énfasis en el proceso creativo: “Esperaos. No atino ahora cómo empezar. Esperaos. Ya” (1998, p. 47). La pregunta por el comienzo y la apelación directa al lector reincorpora la visibilización de los mecanismos constructivos tan cara a los modos de escritura de las vanguardias históricas. El laboratorio de la escritura vallejana se expone en este relato, promueve la revisión de los pasos a seguir por parte del

poeta-narrador al traer a colación los detalles de su escritura. De manera morosa en su explicación, la operación poética que toma el centro de la narración, al profundizarse en su entramado compositivo, se asemeja a un fusilamiento (Neale Silva, 1971). Vallejo ubica en el horizonte de su propuesta narrativa la combinación de poesía y prosa, siendo la ficción que más se asemeja en la sección “Cuneiformes” a esa aspiración típica de los escritores que trasladan a la prosa los recursos con los que estaban procediendo a la renovación de la poesía.

“Muro este”, más allá de las interpretaciones que prosiguen con esta lectura que busca “delinear el quehacer del poeta” como señala Neale-Silva (1971, p. 548) al establecer paralelismos entre el acto de violencia ejercido sobre el narrador sumado a los entretelones del trabajo poético, el relato enfatiza no tanto en la imposibilidad fisiológica del acto de narrar, sino que más bien proyecta dos motivos presentes en los siguientes textos. En primer lugar, si en Trilce XLII^[20], poema en donde coincidentemente aparece la mención de un comienzo trunco similar a la frase inicial de “Muro este”, el “dolor de cabeza”, se erige como impedimento físico para el discernimiento del paisaje cercano al sujeto de la enunciación, quien no logra ver si se trata de las aspas de la “estrella de la muerte” o bien de “extrañas máquinas cosedoras”, en esta narración dicha situación se resignifica. Se lleva adelante la ejecución a la que es sometido el sujeto traduciendo el “proyectil” en necesidad, en requerimiento cuya emergencia debe ser atendida desde el punto de vista de lo físico: “Muy bien. Se baña ahora el proyectil en las aguas de las cuatro bombas que acaban de estallar dentro de mi pecho. El rebufo me quema. De pronto la sed aciagamente ensahara mi garganta y me devora las entrañas...” (1998, p. 47).

Un primer elemento a destacar del relato es que no se trata de ese otro proyectil presente en Trilce XII que el poeta expulsa con ese “Chit! Ya sale” (1991, p. 129); la diferencia entre ambas municiones se sostiene en las metáforas orgánicas de la “sed” que “aciagamente ensahara” la garganta y “devora” las entrañas, efectos fisiológicos de la violencia infringida por el objeto que invade la corporalidad del sujeto. Es decir, si en Trilce XLII lo físico se concebía como barrera que impedía “narrar” y entender lo real, aquí en “Muro este” se revierte dicha situación: el proyectil que proviene del mundo externo, al ingresar al cuerpo, genera una “sed” que debe ser saciada, se torna por lo tanto subterfugio creativo mediante el cual se detallan tres instancias sonoras requeridas en el proceso: “Percibo esos sonidos trágicos y treses, bien distintamente, casi uno por uno.” (1998, p. 47). Y, por otro lado, aparece un segundo elemento a destacar. Se trata de la incorporación a *Escalas* de una estética de la que el narrador extrae los materiales que sostienen su estructura compositiva en varios pasajes del texto. Ese primer sonido que se oye luego del proyectil se manifiesta a partir de “una rota y errante hebra del vello que decrece en la lengua de la noche” (1998, p. 47) y que funciona como apelación a una propagación de lo capilar en tanto que referencia a la poética del Conde de Lautréamont, Isidoro Ducasse, en *Los cantos de Maldoror*.

El episodio del cabello perteneciente a Dios que promedia el Canto III de dicha obra, cabello extraviado en la habitación del “convento-lupanar”, trabaja el texto desde un segundo plano. La maraña de alusiones a los cabellos se torna una constante en el léxico vallejano y actualiza mediante su uso la semejanza entre ese cabello abandonado y la orfandad del sujeto. De manera similar, el narrador de *Los cantos de Maldoror* escucha el reclamo realizado por dicho pelo a Dios, quien lo ha abandonado pues, agrega:

partió a su morada celestial, dejándome aquí, lo que es injusto. El resto de los cabellos sigue en su cabeza, mientras que yo estoy tendido en esta habitación siniestra (...) ¡No hay esperanza! Ya no volveré a ver a las legiones de ángeles marchar en densas falanges, ni a los astros pasearse por los jardines de la armonía... (2014, p. 169).

La relevancia de lo capilar vuelve a tomar forma en otros pasajes del texto, como en el fragmento que cierra “Cuneiformes”, “Muro occidental” y que consta sólo de una línea: “Aquella barba al nivel de la tercera moldura de plomo” (1998, p. 53); o más adelante en “Liberación” donde se lee: “tanteando el escondido pelo de su tragedia inminente” (1998, p. 71). Es significativa, para terminar con este recuento, la utilización de los pelos al final del relato “Cera” en una cita ilustrativa que combina la tematización del azar junto con un elemento corporal: “La muerte y el destino tiraron de todos los pelos” (1998, p. 109). La estética lautreamontiana adquiere preponderancia no sólo a través de estos usos de la temática del cabello que circula por las narraciones, sino que, asimismo, del modelo poético que ofrece *Los cantos de Maldoror* el poeta-narrador también extrae la reversibilidad de lo corpóreo que linda con lo animal. Incluso va a capitalizar la discordancia en lo referido a los parámetros metropolitanos con los que se utilizan determinados tópicos literarios. Es decir, Vallejo extirpa de los escenarios cosmopolitas que los tienen como origen todo un conjunto de recursos literarios rastreables en el seno de la literatura europea más moderna. Consciente del valor estético de esos elementos, Vallejo decide, en esta línea de análisis, poner en práctica un uso transformador de lo moderno, en su caso a través del concepto de lo autóctono. Va a hacer, por ejemplo, del tema del doble, del desmoronamiento del yo, de la puesta en duda de lo que es real, del trabajo con el tema de la muerte y de lo animal como expresión de lo humano, un bagaje de procedimientos atravesados por lo andino en tanto instrumentos que adquieren una forma cercana a lo discordante, con el claro objetivo de demoler y volver a armar el abordaje del referente indígena de la novela realista.

Más allá del realismo

Como superación de las formas de representación que exteriorizan lo real como único criterio de acercamiento a los hechos circundantes, la forma de manipular los opuestos propia de la injerencia del montaje en estos textos de Vallejo consta de la inserción en cada una de esas ficciones

de, por un lado, las alusiones a lo andino y, por otro lado, su ubicación contigua a los recursos compositivos denominados cosmopolitas. A modo de contrapunto, si pensamos en el imaginario musical que Vallejo introduce desde el participio incluido en la portada de la primera edición (“*Escalas* melografiadas por César Vallejo”), la misma organización de las narraciones resulta una clara muestra de esta hipótesis de lectura. En “Más allá de la vida y la muerte”, narración que inaugura la sección “Coro de vientos”, nos encontramos con dos ideas conocidas: el tópico del retorno al hogar así como también las alusiones constantes a la madre muerta. Este último se trata de un pliegue argumental de marcada injerencia en la poética vallejana. El narrador, quien a mitad del relato señala que estos son ciertamente materiales de su memoria al introducir una instancia de rememoración, es quien entonces da cuenta de la utilización de una estética ligada a la novela indigenista para, hacia el final, dismantelar su operatividad haciéndola trizas como consecuencia de las técnicas literarias puestas a funcionar.^[21] Con la frase “y hoy mismo, en el cuarto solitario donde escribo” (1998, p. 61) observamos a un narrador que expone una escena de escritura afín a los recursos del indigenismo para relevar sus recuerdos. Lo que nos interesa, en este sentido, de dichos elementos propios de la narrativa indigenista para el diagrama de la ficción vanguardista es que funcionan como pretexto compositivo para introducir una descripción del paisaje serrano: “Jarales estadizos de julio; viento amarrado a cada peciolo manco del mucho grano que en él gravita. Lujuria muerta sobre lomas onfalóideas de la sierra estival (...) acercábame por fin aquel día a Santiago, mi aldea natal (1998, p. 57). El protagonista del relato debe pasar por allí para encontrarse con el resto de su familia en una “hacienda” alejada, “devorando inacabables senderos de escarpadas punas y de selvas ardientes y desconocidas” (1998, p. 58). Finalmente, a lo lejos, el narrador divisa su Santiago natal:

y después perspectivóse Santiago, en su escabrosa meseta, con sus tejados retintos al sol ya horizontal. Y todavía, hacia el lado de su oriente, sobre la linde de un promontorio amarillo brasil, se veía el panteón retallado a esa hora por la sexta tintura postmeridiana; y yo ya no podía más, y atroz congoja arreciéome sin consuelo. (1998, p. 58)

Ese mismo territorio activa un ejercicio de la rememoración. El narrador trae a colación la manera en que su madre fallece al recorrer ese mismo camino. En el retorno al lugar natal, los recuerdos asaltan la descripción del paisaje: resuena en su memoria él mismo dándole comida a escondidas a su madre hasta que tiene noticias de su muerte en Lima, razón por la cual su familia se había mudado para alivianar la pena de la pérdida. Hasta aquí entonces una escenografía digna de obras indigenistas como *Cuentos malévolos* (1904) de Clemente Palma, *Dolorosa y desnuda realidad* (1914) de Ventura García Calderón o *Cuentos Andinos* (1920) de Enrique López Albújar, más allá de los ubicables usos de un léxico ya identificado con la escritura vallejana. Sin embargo, la pulsión mimética, reproducida por Vallejo e inherente a una concepción realista de la literatura, encuentra su límite en el momento mismo en que lo disponible

alrededor de ese sujeto que recuerda se torna endeble, cede ante la ambición de una escritura que busca asir lo real:

Y ni él ni la linterna, ni el poyo, ni nada estaba allí. Tampoco oí ya nada. Sentíme como ausente de todos los sentidos y reducido tan sólo a pensamiento. Sentíme como en una tumba (...) Tal vez, repito, esto era error de visión de mi parte, ya que tal cambio no se puede ni siquiera concebir. (1998, pp. 59-60, el subrayado es nuestro)

En “Más allá de la vida y la muerte” cuaja a nivel formal y temático una “supresión de la lógica racional” cuya materialización coincide con el desvanecimiento de “los presupuestos de la percepción de la realidad, tiempo y espacio”, es decir, se trata de la “condición fundamental de sus narraciones” (Gutiérrez Girardot, 1998, p. 718), necesaria para que los elementos relevantes de la narrativa indigenista se diluyan. El paisaje, la arquitectura del pueblo serrano, los personajes e incluso la puesta en escena de un acto de escritura por parte del narrador encuentran, en la interrupción propinada por el montaje de estéticas, su culminación. Al igual que a través de los jueces de “Muro noroeste”, narración incluida en la primera sección de *Escalas* “Cuneiformes”, se da cuenta de una suspicacia en la perspectiva de lo real que postula la narrativa indigenista, un “error de visión” agrega el narrador (1998, p. 60).

El punto culminante del régimen de la representación realista que muestra “Más allá de la vida y la muerte” resulta ser el momento en el que se rompe el esquema estilístico con el que comienza la ficción, dando pie a “inarmónicas armonías incognoscibles” (1998: 62). Con ese llamativo oxímoron, la aspiración a la armonía se evidencia como concepto rector del esquema realista que la narración pone en escena hasta este punto. Dicho concepto, en estas narraciones de *Escalas*, es mencionado varias veces, casi siempre puesto en cuestión. Incluso, ese concepto de resabios modernistas queda atrás en función de una instalación del vanguardismo literario pero que, en ocasiones, establece una contigüidad con la estética finisecular ^[22]. La convivencia, por lo tanto, entre ambas corrientes literarias, al igual que en *Los heraldos negros* y *Trilce*, se subraya en varios pasajes. El evento “rompedor de las leyes de la vida y la muerte” no puede ser asimilado por ese narrador realista. Horrorizado ante esa “desconexión de lugar y de tiempo” que promueve un cimbronazo en su estructura narrativa, duda de si ese “yo era yo” al ver a su madre viva; quien, además, viene a cuestionar su propia vitalidad afirmando que era él mismo quien estaba muerto por lo que concluye: “No puede suceder tanto imposible” (1998, p. 63).

El último reducto de intransigencia del narrador, en su rol de testigo predilecto de la debacle realista resulta ser, finalmente, la resignada risa de quien ve incluso los órdenes de la vida y la muerte resignificados. En ese “Y me reí con todas mis fuerzas!” (1998, p. 63) con el que finaliza el relato hallamos una risa que resiste desde la ironía, se hace lugar en la ruina de la ficción a base de procedimientos capaces de desarmar la gramática de lo real. El narrador de *Escalas*, por lo tanto, “trepida; guillotina sílabas, suelda y enciende adjetivos; hace de jinete, depone algunas fintas; conifica en

álidas interjecciones las más anchas sugerencias de su voz (...) y contagia en locura” (1998, p. 81). Como resultado, los recursos afines a una representación de la realidad que llevaba adelante la narrativa indigenista de la época se ven doblegados en función de un despliegue vanguardista de la ficción. Esta ya no reconoce en el esquema realista una matriz productiva, de manera inversa recurre a la desestabilización de lo narrado a través de la inclusión del tópico de la locura cuya función específica es la puesta en crisis de la figura del narrador como epicentro del relato ^[23].

El caballo invertido

Coincidentemente, la descripción del estado de locura en el que cae el narrador de “Más allá de la vida y la muerte” encuentra similitudes en la postura de Luis Urquiza, pariente del “loco narrador de aquella historia” (1998, p. 90) titulada “Los Caynas”. Este personaje es uno de los primeros que logra reacomodar sus percepciones al descalabro ficcional promovido en estas ficciones. Su atinada observación acerca de la inversión del mundo que lo rodea da la pauta acerca de las figuraciones de lo animal con las que Vallejo viene a criticar las concepciones de sujeto que el indigenismo narrativo enarbola. Urquiza dice haber sido testigo de una proeza, de una subversión del orden de lo real que lo maravilla:

Yo he cabalgado varias veces sobre el lomo de mi caballo que caminaba con sus cuatro cascos negros invertidos hacia arriba (...) Y más que cabalgarlo así, sorprende, maravilla, hace temblar de pavor el espectáculo en seco, simple y puro de líneas y movimientos, que ofrece aquel potro cuando está parado, en imposible gravitación hacia la superficie inferior de un plano suspendido en el espacio. Yo no puedo contemplarlo así, sin sentirme alterado y sin dejar de huir de su presencia, despavorido y como acuchillada la garganta. Es brutal! *Parece entonces una gigantesca mosca asida a una de esas vigas desnudas que sostienen los techos humildes de los pueblos.* Eso es maravilloso! Eso es sublime! *Irracional!* (1998, p. 81, el subrayado es nuestro)

No está de más aclarar que ese mencionado aspecto “irracional” con el que Urquiza se sorprende parece tornarse una fascinación consanguínea. En el segundo nivel de la narración, luego de la presentación de este familiar —“era primo mío en no sé qué remota línea de consanguinidad materna” (1998, p. 83) aclara el interlocutor de Urquiza— quien toma las riendas de la ficción resulta ser un narrador que comparte la sorpresa ante el resquebrajamiento de la representación cuyo ejemplo es la escena del caballo invertido que le hace llegar Urquiza por dos motivos. En primer lugar, la anécdota misma sirve como metáfora de las escenas subsiguientes, una condensación de sentido de lo que vendrá, así como también reflexión acerca de una “descompaginación de tornillos y motores” (1998: 82) inherente a la máquina narrativa del realismo. Y, en segundo lugar, hay que hacer hincapié en la utilización de ese símil de la mosca por parte del narrador, extraído de la cotidianeidad andina desde la perspectiva de una referencia animal puesta a funcionar como índice de lo real.

La mosca forma parte, por un lado, del tropo pues viene a hacerse cargo, mediante un dato específico, de la construcción de un tipo de verosímil realista, aunque la ficción que tiene como base el relato de Urquiza lo aproveche como ejemplo inverso. Es decir, se torna un indicio de la potencia instrumental que traen aparejadas las nuevas formas de narrar y, a la vez, evidencia la introducción de un imaginario de lo andino mediada por esta estética vanguardista. La mención de la mosca recurre al mecanismo del montaje: superpone en principio una percepción de lo social que se ancla en la mimesis realista y en el retrato de la fealdad, así como también expone una alusión al relieve mítico que tiene el insecto en el universo de creencias indígenas, la famosa mosca *chiririnka* ^[24].

La cita anterior, por tanto, se adjudica la transgresión de lo mimético en tanto que supresión del referente utilizado por el realismo con el cual se había buscado históricamente retratar los bajos fondos de la sociedad, casi siempre a través de una ambiciosa representación de la realidad. Esa representación, nos dice el pariente de Urquiza en el pasaje citado, se diluye. En este sentido, la mosca ya no es índice de la colección de impresiones sensibles referidas al pueblo de la sierra y de sus habitantes, ni siquiera funciona como resabio del encanto ante lo “feo, repulsivo y mórbido” como dice Eric Auerbach (2014, p. 469). Tampoco ilustra el viraje propio de los narradores indigenistas hacia una óptica moralista, caritativa, concomitante a una percepción positivista de los hechos narrados. La resignificación de la imagen de la mosca desconoce, entonces, en ese mismo gesto, el paradigma narrativo de los hermanos Goncourt ^[25] al privilegiar la desproporción, su inherente discrepancia, en la manera en que describe ese elemento.

La mosca es, finalmente, un atisbo de vida animal cuyo objetivo redundante en la apreciación de un ordenamiento de los cuerpos descolocados. Si el caballo invertido da cuenta de otro orden de la ficción por su parte la mosca, afianzada en las estéticas realistas como indicio del retrato de las clases sociales más bajas, anticipa en la narración de Vallejo un novedoso registro de los sujetos en su misma representación literaria. Mediante esa reutilización del insecto se ilumina la obsesión correspondiente a toda la familia Urquiza: “una misma idea, zoológica, grotesca, lastimosa, de un ridículo fenomenal; se creían monos, y como tales vivían” (1998, p. 83). Los subjetivismos del narrador muestran cómo instala, en un principio, una distancia con respecto a esa atracción animal. Sin embargo, con el discurrir de lo narrado su postura ante los hechos irá virando hacia un desenlace cuya relevancia está en el desarme de la oposición entre animal y humano, esa que había ordenado y clasificado cuerpos y formas de vida en función del “animalismo” como lo que yacía por fuera del cuerpo social ^[26]. En la estela del bestiario de Lautréamont, la comunidad de monos de “Los Caynas” que antes habían expresado la alteridad, “la marca de un afuera inasimilable para el orden social sobre el que se habían proyectado jerarquías y exclusiones raciales, de clase, sexuales, de género, culturales” (Giorgi, 2014, p. 13), al volverse parte de una continuidad entre lo humano y lo animal desafía los presupuestos ordenadores. Este “animalismo”, como prefiere denominarlo Vallejo en

su artículo “Los animales en la sociedad moderna” (2016, p. 43), desbarata esos formatos a partir de una inestabilidad cuya problematización ataca la definición de lo subjetivo. En el encuentro con su padre que tiene el narrador al final del relato, mientras arriba al pueblo de su infancia, espacio por donde se ha propalado la “obsesión zoológica regresiva, cuyo germen primero brotara tantos años ha en la testa funámbula de Luis Urquiza” (1998, p. 88), se aprecia la tensión entre el sujeto desprovisto de su anclaje en lo real, al revelarse una dinámica argumental que invierte los roles, junto con un acercamiento a la esfera de lo animal. El narrador no logra comprender, yace “helado y sin palabra” ante el panorama de ese “completo trastorno de la realidad” que lo obliga a observar como toda su familia, el pueblo entero, asume que son monos. Sin embargo, con la aparición otra vez de la “carcajada” irónica que desestabiliza la narración, el padre deja caer una frase que altera los protocolos de lo real: “- ¡Pobre! Se cree hombre. Está loco...” (1998, p. 89).

En “Los Caynas” el componente de lo andino sobresale, así como en todas las narraciones de “Coro de vientos”, en estricta oposición al encierro de “Cuneiformes”. Vuelve a aparecer mediante la descripción del paisaje. Se contraponen, al respecto, por un lado la gran urbe capitalina de Lima, desde donde viene el protagonista y, por otro lado, Cayna, el espacio geográfico en donde la relación humano/animal resulta alterada:

De esta lúgubre escena hacía veintitrés años cumplidos, cuando después de haber vivido, separado de los míos durante todo aquel tracto de tiempo, por razón de mis estudios en Lima, tornaba yo una tarde a Cayna, *aldea* que, por lo solitaria y lejana era como *una isla* allende las montañas solas (1998, p. 84, el énfasis nos pertenece).

La consabida oposición entre campo y ciudad, eje estructurante de los abordajes histórico-culturales de la década del veinte en el Perú, logra visibilizarse en este pasaje. Más allá de su importancia, se desprende del fragmento la insistencia en que las extrañas acciones relatadas en esta y en las demás narraciones de “Coro de vientos”, se ubiquen en un territorio alejado de los “grandes focos civilizados del país”, buscando mediante este detalle trasplantar el conjunto cosmopolita de técnicas y motivos a esa zona. Se desprende en este pasaje citado, además, la red de relaciones que se impone a partir de la imbricación entre literatura y proyecto nacional. La tarea específica que viene a asumir lo literario radica en la propuesta de una síntesis superadora de las contradicciones entre un cosmopolitismo modernizador y una raíz vernácula de conformación indígena. Cornejo Polar agrega al respecto de este tema que:

el cosmopolitismo supone algo así como una acumulación de capital simbólico-tecnológico, con obvias connotaciones de internacionalización, de la que surgirá la literatura nacional, como reencauzamiento y transformación de esas energías (y de las nuevas que suscita) hacia inéditas y distintas metas. (2003, p. 176)

Con este fin, por tanto, Vallejo establece como escenario de ese conjunto de procedimientos vanguardistas la sierra peruana; reubica en esa “isla” del interior del país, alejada de las demás “ciudades de Perú”, una modernidad literaria que no le debe nada al enfoque propio de la vanguardia urbana. “Los Caynas” plasma una cartografía de las tensiones

entre lo local y lo cosmopolita que busca entonces descomponer esos dualismos, repensarlos y resignificarlos.

Conclusiones: hacia una f(r)icción de los opuestos

En *Escalas*, César Vallejo trabaja en los intersticios de la polarización entre campo y ciudad y, por extensión, entre indigenismo y modernidad. Promueve para ello una requisitoria de los modelos estéticos europeos mediante la impugnación de su archivo literario, exponiendo como método de trabajo el rearmado de la totalidad al incorporar a la cultura andina elementos de lo occidental. Proceso signado por la arborescencia y la apertura, aquí la estética del montaje actualiza un acto emancipatorio que potencia el agenciamiento de un imaginario de lo andino, visto a través de la productiva reconfiguración de la relacionalidad del todo como parte integral de la lógica andina junto con una serie de procedimientos narrativos rupturistas ^[27]. Claros ejemplos de esta ligazón son los usos de la animalidad en tanto que base teórica desde la cual se dismantela la concepción de un sujeto afín a la *ratio* eurocéntrica. Asimismo, en las narraciones aquí analizadas se apela al desenfado con que se trata la oposición fundante en cada texto entre técnica y materia prima.

En este sentido, demostramos cómo en *Escalas* César Vallejo se lleva adelante una refuncionalización de los procedimientos compositivos seleccionados del conjunto de novedades inherentes al cine, los cuales construyen una oposición fundante en su escritura. Este cosmopolitismo de la forma, contrapuesto a un localismo del contenido, muestra la aparición de un conjunto de dualismos que estructuran cada una de las narraciones tales como: campo y ciudad, lo humano y lo animal, el recuerdo familiar y la reflexión jurídica, el tema del doble y la unicidad del narrador. La sensibilidad cinemática expuesta en estas ficciones redefine los formatos narrativos a partir de la discordancia como efecto directo del uso del montaje. Se trata en sí misma de una operación de escritura sostenida a partir de una serie de procedimientos destinados a desarmar lo mimético: la reversibilidad de lo corpóreo que linda con lo animal, el tema del doble, el desmoronamiento de los personajes y del yo narrativo, la puesta en duda del concepto de realidad así como también la resignificación del concepto de muerte occidental. Todos y cada uno de estos recursos compositivos funcionan como sostén de los desacomodos de las ficciones, promovidos inicialmente por el rol central que tuvo el montaje.

La doble valencia de este método compositivo expone una doble valencia: el montaje se entiende tanto como procedimiento compositivo pero así también como dispositivo de asimilación cultural de lo local y de lo cosmopolita. Este procedimiento permite, a su vez, dar cuenta de la atracción por la técnica como rasgo clave de este grupo de escritores de vanguardia, incluido Vallejo. Funciona como categoría descriptiva de la incorporación de un conjunto de prácticas y recursos narrativos a través de prácticas de escritura experimentales dedicadas a exacerbar

la distancia entre el imaginario de lo andino y el cosmopolitismo; es decir, las ficciones aquí analizadas muestran la “costura” (1989, p. 121), como señala Escajadillo, entre el imaginario de lo andino y la narración realista. Vallejo encuentra en esa fricción una manera de narrar que de ninguna manera buscaba suturar o acercar ambas dimensiones. El montaje, incluso, se erige asimismo como instrumento de conocimiento: funciona como muestra del contraste entre el conjunto de saberes andinos y las premisas epistemológicas occidentales. Mediante la contraposición entre un cosmopolitismo de la forma y un localismo del contenido, el método del montaje funciona como metáfora de un proceso de asimilación cultural tanto de lo local como de lo universal.

Bibliografía

- Auerbach, Eric. (2014). *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. Fondo de Cultura Económica.
- Aguilar, Gonzalo. (2009). *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina*. Santiago Arcos editor.
- Bernabé, Mónica. (1997) Desde la otra orilla: César Vallejo. En S. Zanetti y otros, *Las cenizas de la huella. Linajes y figuras de artista en torno al modernismo* (págs. 85-101). Beatriz Viterbo.
- Bürger, Peter. (2010). *Teoría de la vanguardia*. Ediciones Las Cuarenta.
- Campuzano Arteta, Álvaro. (2017) La modernidad imaginada. Arte y literatura en el pensamiento de José Carlos Mariátegui (1911-1930). Iberoamericana Vervuert.
- Cornejo Polar, Antonio. (1982). *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*. Ediciones de la Facultad de humanidades y educación, Universidad Central de Venezuela.
- Cornejo Polar, Antonio. (1982). La novela indigenista: una desgarrada conciencia de la historia. En A. Cornejo Polar, *Sobre literatura y crítica latinoamericanas* (págs. 93-108). Ediciones de la Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela.
- Cornejo Polar, Antonio. (2003). Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas. CELACP.
- Corral, Rose. (2006). *Ficciones limítrofes. Seis estudios sobre narrativa hispanoamericana de vanguardia*. El Colegio de México.
- De man, Paul. (2000). El concepto de ironía. En P. De man, *La ideología estética* (págs. 231-260). Altaya 2000.
- Di Benedetto, Matías. (2018). El cuerpo, (des)hecho de utopía. Un comentario acerca de *El Autómata* de Xavier Abril. *Anclajes, XXII (1)*, 19-36.
- Didi-Huberman, Georges. (2015). Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes. Adriana Hidalgo.
- Eiland, Howard. (2010). Recepción en la dispersión. En H. Eiland. *Walter Benjamin: culturas de la imagen* (págs. 53-74). Eterna Cadencia.
- Fernandez, Dominique. (1979). *Eisenstein. El hombre y su obra*. Aymá.
- Ducasse, Isodoro. (2014). *Los cantos de Maldoror* (traducción y prólogo de Aldo Pellegrini). Editorial Argonauta.

- Escajadillo, Tomás. (1989). El indigenismo narrativo peruano. *Philologia Hispalensis*, 4 (1), 117-136.
- Estermann, Josef. (2006). *Filosofía andina. Sabiduría indígena para un mundo nuevo*. Instituto Superior Ecuménico Andino de Teología.
- Ferrari, Américo. (1972). Modernismo y superación del modernismo en *Los heraldos negros*. En Américo Ferrari. *El universo poético de César Vallejo*. Monte Ávila.
- Foffani, Enrique. De la constitución del sujeto en *Trilce*. En: J. Cornejo Polar (ed.). *Vallejo. Su tiempo y su obra*. Actas del Coloquio Internacional (tomo I) (págs. 133-144). Universidad de Lima.
- Foffani, Enrique. (2018). Vallejo y el dinero. Formas de la subjetividad en la poesía. Cátedra Vallejo.
- Giorgi, Gabriel. (2014). Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica. Eterna Cadencia.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. (1999). La obra narrativa de César Vallejo. *Anales de literatura hispanoamericana*, 28, 713-730.
- Huamán, Carlos. (2004). Puente sobre el mundo. Narrativa, memoria y símbolo en la obra de José María Arguedas. Universidad Autónoma de México.
- Lauer, Mirko. (2003). Musa mecánica. Máquinas y poesía en la vanguardia peruana. Instituto de estudios peruanos.
- Lombó Mulliert, Pablo. (2006). Cuneiformes de César Vallejo. Entre la narración y la poesía. En R. Corral. *Ficciones limítrofes. Seis estudios sobre narrativa hispanoamericana de vanguardia*. El Colegio de México.
- López Alfonso, Francisco José. (1995). *César Vallejo. Las trazas del narrador*. Universidad Nacional de Valencia.
- Mariátegui, José Carlos. (1994). La realidad y la ficción. En J. C. Mariátegui. *Mariátegui total*. Empresa editorial Amauta, 1994.
- Mariátegui, José Carlos. (1979). Lo nacional y lo exótico. J. C. Mariátegui. *Peruanicemos al Perú* (págs. 25-29). Empresa editorial Amauta.
- Mariátegui, José Carlos. (2012). Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana. Editorial Gorla.
- Mattalía, Sonia. (1988). *Escalas melografiadas: Vallejo y el vanguardismo narrativo*. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 454-455, 329-343.
- Neale Silva, Eduardo. (1971). *Muro este* de César Vallejo. *Thesaurus*, XXVI (3), 534-550.
- Niemeyer, Katharina. (2004). Subway de los sueños, alucinamiento, libro abierto. La novela vanguardista hispanoamericana. Vervuert/Iberoamericana.
- Rama, Ángel. (2008). Medio siglo de narrativa latinoamericana (1922-1972). En Á. Rama, *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980* (págs. 135-276). Universidad Alberto Hurtado.
- Rancière, Jacques. (2015). El hilo perdido. Ensayos sobre la ficción moderna. Manantial.
- Rodríguez-Peralta, Phyllis. (1984). Sobre el indigenismo en César Vallejo. *Revista Iberoamericana*, L (127), 429-444.
- Sánchez Biosca, Vicente. (1996). El montaje cinematográfico. Teoría y análisis. Paidós.

- Siskind, Mariano. (2016). *Deseos cosmopolitas. Modernidad global y literatura mundial en América Latina*. Fondo de Cultura Económica.
- Vallejo, César. (1998). *Novelas y cuentos completos* (prólogo de Ricardo González Vigil). Petroperú.
- Vallejo, César. (1973). *Contra el secreto profesional. Tomo I de Obras completas* (precedido de una breve noticia de Georgette de Vallejo). Mosca Azul Editores.
- Vallejo, César. (2016). *Una experiencia del mundo*. Editorial Excursiones.
- Verani, Hugo. (1986). *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica. Manifiestos, proclamas y otros escritos*. Fondo de Cultura Económica.
- Zegarra, Chrystian. (2006). Panorama de la repercusión del cine en algunos textos críticos y literarios de la vanguardia peruana de los años veinte y treinta. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, XXXII (63-64), 47-65.

Notas

[1]La distinción entre literatura indígena e indigenista es clave para los abordajes historiográficos, en especial para los que intentan revisar las diferentes fases del movimiento literario indigenista. Tomás Escajadillo, buscando definir qué entendemos por indigenismo, propone dos presencias de ese eje temático en la narrativa peruana: el “indianismo modernista” que comprende *Los hijos del sol* (1921) de Abraham Valdelomar o *La venganza del cóndor* (1924) de Ventura García Calderón y, además, un “indianismo romántico-realista-idealista” en donde se halla, paradigmáticamente, *Aves sin nido* (1889) de Clorinda Matto de Turner. Ninguno de ellos, agrega Escajadillo, pueden ser considerados indigenismo. Con *Cuentos andinos* (1920) de Enrique López Albújar es en realidad con quien se inicia el movimiento literario en cuestión. Este “indigenismo ortodoxo” se contrapone con el periodo ligado al “neoindigenismo” y representado por José María Arguedas y Manuel Scorza. En este sentido, nos interesa reflexionar acerca de la década del veinte como un momento de la historia literaria peruana en el que confluyen diferentes formas de participar en el debate acerca de la representación literaria del sujeto andino, específicamente mediante procedimientos narratológicos ligados a una renovación del realismo.

[2]En *El hilo perdido. Ensayo sobre la ficción moderna*, encontramos la siguiente cita capaz de establecer afinidades con el proceso creativo que se desprende de las narraciones vanguardistas: “Las reglas aristotélicas de la ficción subtienden los principios a los que apelan la acción política realista, la ciencia social o la comunicación mediática. Y *los desarreglos del orden ficcional* permiten, a la inversa, pensar las relaciones nuevas entre las palabras y las cosas, las percepciones y los actos, las repeticiones del pasado y las proyecciones al futuro, *el sentido de lo real y lo posible, de lo necesario y de lo verosímil con el que se tejen las formas de la experiencia social y de la subjetivación política*” (2015, p. 14, el énfasis es nuestro).

[3]Una consideración más extensa de estas apreciaciones puede encontrarse en el libro de Álvaro Campuzano Arteta titulado *La modernidad imaginada. Arte y literatura en el pensamiento de José Carlos Mariátegui (1911-1930)*, Madrid, *Iberoamericana Vervuert*, 2017.

[4]Baste decir, a modo de anticipación, que nos centraremos en el concepto de montaje tal y como fue pensado por Sergei Eisenstein. Dominique Fernandez en *Eisenstein. El hombre y su obra* (1979) repone de manera anecdótica la implementación por primera vez de dicho mecanismo del montaje por parte del cineasta ruso: monta para el teatro del Proletkult *Hasta el más sabio se equivoca* de Alexander Ostravski. Desde ese momento se le develan los efectos de un dispositivo escénico capaz de poner en relación varias escenas que se llevan a cabo todas al mismo tiempo sobre el escenario, estableciendo

un cúmulo de interacciones entre ellas, capaces de alternar sincopadamente: “Glumov corría de un plano a otro, de forma que los dos diálogos se entrecruzaban, rebelando significaciones imprevistas por la simultaneidad de las frases pronunciadas sin solución de continuidad, pero sin dejar de pertenecer a dos mundo diferentes, heterogéneos (...)”. Citando el primer artículo de Eisenstein en donde se defiende de las críticas hechas por la ortodoxia comunista, Fernández hace hincapié en la clara reflexión que realiza el cineasta de su puesta en escena: “El tema, la trama, deben ser abolidos. El espectáculo debe ser un libre montaje de sensaciones buscadas arbitrariamente e impuestas al espectador. Eisenstein llama a estas sensaciones “atracciones”. Es atracción “todo momento agresivo” del teatro, es decir, todo momento que somete al espectador a una acción psicológica y sensorial verificada experimentalmente y calculada matemáticamente para obtener un choque emotivo determinado” (1989, pp. 54-55).

[5]De esta manera, el principio de la interrupción, capital para el despliegue del montaje en las disciplinas artísticas, adquiere una “función pedagógica” como señala Howard Eiland: “El principio de la interrupción, que es fundamental tanto para el método del montaje como para el efecto de distanciamiento, tiene aquí una función pedagógica, no solo el carácter de estímulo. Detiene la acción, generando sorpresa; de esa manera obliga al espectador a adoptar una actitud respecto de la situación en cuestión (...)” (2010, p. 56). Dicha recepción en lo disperso del sujeto está condicionada, nos dice Eiland, por los avatares de la tecnología moderna, por la “tecnologización de las cosas”, definición que debe entenderse más allá de la oposición entre dispersión y concentración, o asimismo entre montaje y dispersión. Dice Eiland: “Queda claro ahora que lo que hace del cine un elemento fundamental para cultivar una recepción tan alejada de las perspectivas habituales es el mecanismo metamórfico del montaje. El montaje ya no se opone a la dispersión, como en los ensayos sobre Brecht; *es su vehículo*” (2010, p. 63, el subrayado es nuestro).

[6]La década del veinte en el Perú coincide con el gobierno de Augusto Leguía, más conocido como “Patria nueva” (1919-1930). Su programa político reacciona a las protestas campesinas y materializa ese disgusto generalizado en pos de un redireccionamiento de las medidas de gobierno destinadas a las comunidades indígenas. Considerando el efecto del ciclo de protestas indígenas (1915-1924) en el panorama de la época, el leguismo recompone su iniciativa en relación con este tema en particular para lo cual adopta, aparentemente y por un tiempo más o menos prolongado, el reclamo indigenista. Con este fin, hace suyo el objetivo de los reclamos indígenas: la restricción de los avances de la clase gamonal. Patrocina las reivindicaciones de estos grupos como estrategia política para así “forjar una alianza con elementos procedentes de las clase media provinciana, algunos de cuyos miembros habían asumido la causa campesina” intentando llevar adelante “un desplazamiento fundamental en la correlación de poder entre terratenientes y campesinos a nivel local, fomentando así la difusión de la modernización capitalista” (Klarén 2012, p. 306). Pone en funcionamiento, con este fin, una serie de autoridades destinadas a desarmar los circuitos de legitimación de ese poder local, convalidando un desafío a la hegemonía del sector gamonal, tales como la Sección de Asuntos Indígenas en 1920, promulga una nueva Constitución y hasta se autodenomina “Presidente Wirakocha”, epíteto grandilocuente que funciona como estrategia propagandística.

[7]El enfoque historicista con que Rama ofrece una interpretación del fenómeno vanguardista establece un evidente vínculo con el concepto de transculturación narrativa. La relación entre ambas nociones se consolida a partir de dos artículos de 1973 y 1974: “Las dos vanguardias” (1995) y “Los procesos de transculturación narrativa” (1986).

[8]Hemos decidido, antes de seguir con su mención, dar cuenta de la fluctuación constante a la que se somete al título de la obra de Vallejo. Ya sea nombrada como *Escalas* o bien como *Escalas melografiadas*, lo cierto es que la revisión de la primera edición ha llevado a los estudiosos de este texto a variar en la forma de mencionarlo. El hallazgo de la versión anotada de Vallejo por parte de Claude Couffon acrecienta las diferencias

a la hora de nominar el texto. Sin embargo, hemos decidido en este capítulo seguir los comentarios de Antonio González Montes en su libro *Escalas hacia la modernización narrativa* quien describe con lujo de detalles la portada de la primera edición del libro: “El volumen de la edición príncipe de *Escalas* tiene las siguientes características: en la cubierta figuran estos datos: ESCALAS MELOGRAFIADAS /POR/ CÉSAR VALLEJO; en la portada aparece, en la parte superior: CESAR A. VALLEJO; a la mitad ESCALAS, y en la parte inferior “Talleres tipográficos de la penitenciaría” (2002, p. 125). Asimismo, no podemos dejar de llamar la atención sobre la manera en que el propio Vallejo denomina su obra, como se verá en breve, razón por la cual consideramos atinado seguir al autor en este aspecto.

[9]Al respecto de este tema, seguimos los aportes clarificadores de Enrique Foffani, quien en *Vallejo y el dinero. Formas de la subjetividad en la poesía* (2018) señala concretamente cuál es, en principio, el objetivo de su análisis acerca de esa específica coyuntura de la biografía de Vallejo: “Contra la *doxa* crítica que afirma que Vallejo se enfrenta a la modernidad en Europa, más concretamente en París, nuestra lectura sostiene lo contrario: que esa experiencia urbana de *shock* —lo que Benjamin denomina la *Schockerlebnis*— fue vivida en la Lima que lo recibió e incorporada a su poesía en un libro: *Trilce*, publicado en 1922” (2018, p. 15).

[10]En un intento de resumir los detalles del proyecto de Vertov y sus afinidades con la forma literaria que busca Vallejo, no debe dejarse de lado, en principio, el papel decisivo que toma el cine como instrumento de propaganda y el paulatino acercamiento que, según la crítica, el autor peruano tiene con las formas de organización culturales y políticas de la Unión Soviética. A diferencia de los postulados referidos a la máquina adjudicados a Marinetti en los manifiestos del futurismo, Vertov postula la novedad del llamado ojo mecánico, elemento capaz de revelar la realidad, y fundamento del posterior “Cine-Ojo”. Dice Sánchez Biosca en *El montaje cinematográfico* (1996): “Vertov asigna un lugar de primera importancia al rodaje del material. Además, su apuesta por el *igrovoi film* (película no interpretada) le haría polemizar con Eisenstein, quien se pronunció a favor de una *forma intermedia*. Por otra parte, Vertov se esfuerza desde el primer momento por interponer a ese material rodado un principio constructivo, precisamente el que da razón de ser a su *Kino-Pravda* (Cine-Verdad). La verdad no está latente en el material rodado, sino que exige un trabajo de montaje, es decir, de construcción operado sobre aquel.” (1996: 86). Parecería, en todo caso, que Vallejo extrae de la propuesta de Vertov el trabajo con el material “crudo” a partir del montaje, es decir, apelando a un ordenamiento de las imágenes que haga hincapié en los intervalos entre las mismas.

[11]A propósito de esta cuestión, la clave de bóveda de los esquemas estéticos de las narraciones de vanguardia es llevar adelante ese “mostrar por montaje” que Georges Didi-Huberman describe como particularísimo elemento de toda una generación de pensadores: Simmel, Freud, Warburg, Bloch, Eisenstein. En ellos, al igual que en los narradores vanguardistas, el montaje aparece como “un método de conocimiento y un procedimiento formal nacido de la guerra, que toma acta del “desorden del mundo” (Didi Huberman, 2008, p. 98). Por consiguiente, no resulta llamativo el comentario que realiza Bloch con respecto a este mecanismo compositivo al asociarlo con la “forma de la revista”, la cual se presenta como “una improvisación pensada, *un escombros de la coherencia agrietada*, una sucesión de sueños, aforismos, de consignas entre las que, en el mejor de los casos, una afinidad electiva espera instaurarse transversalmente” (Didi Huberman, 2008, pp. 99-100, el subrayado es nuestro).

[12]Un análisis de la relación entre la narrativa de vanguardia peruana y un específico imaginario de lo andino propio de estos escritores vanguardistas puede encontrarse en el reciente artículo de Matías Di Benedetto: “El cuerpo, (des)hecho de utopía. Un comentario acerca de *El Autómata* de Xavier Abril”, publicado en *Anclajes*, vol. XXII, N° 1, enero-abril 2018, pp. 19-36.

[13]La mención del fragmento como recurso compositivo en la obra de Vallejo le permite a Pablo Lombó Mulliert, quien participa de la compilación de artículos acerca

de la narrativa de vanguardia que lleva adelante Rose Corral titulada *Ficciones limítrofes*, dar cuenta de las interrelaciones entre prosa y poesía en la escritura de *Escalas*. Luego de relevar las definiciones que al respecto ofrecen Neale-Silva y Barrera y que proponen la indeterminación genérica como marca indeleble de estas narraciones, Lombó Mulliert recupera la noción de fragmento para así observar los elementos poéticos presentes en *Escalas* aunque “no como prolongación de su poesía, sino con el propósito de entender su aparición en el contexto inmediato de la narración que los rodea” (2006, p. 73). Es decir, releva en este sentido las relaciones entre poesía y prosa al interior de las narraciones, concluyendo que “la materia poética en estas pequeñas narraciones de Vallejo aparece, pues, impulsando la narración misma” (2006: 84). En relación con este tema, recordemos a modo de conclusión lo planteado por Niemeyer a propósito de las relaciones entre la prosa y la poesía en Vallejo: “ni *Trilce* ni *Escalas* tienen (...) paralelos o antecedentes. Es decir, la línea en la cual se inscribe *Escalas* es, precisamente, la de *Trilce*; la obra de Vallejo constituye su propio intertexto (2004, p. 95). [14] “Los testimonios que poseemos sobre la vida de Vallejo coinciden en ubicar en el período de la cárcel (noviembre de 1920-febrero de 1921) la confección de varios textos que conformarían el libro *Escalas* (...) cuando menos los pertenecientes a la primera sección del libro” detalla Ricardo González Vigil en el prólogo a *Novelas y cuentos completos*, Lima, Petroperú, 1998. pág. 9.

[14] “Los testimonios que poseemos sobre la vida de Vallejo coinciden en ubicar en el período de la cárcel (noviembre de 1920- febrero de 1921) la confección de varios textos que conformarían el libro *Escalas* (...) cuando menos los pertenecientes a la primera sección del libro” detalla Ricardo González Vigil en el prólogo a *Novelas y cuentos completos*, Lima, Petroperú, 1998. pág. 9.

[15] En “De la constitución del sujeto en *Trilce*”, Foffani analiza la instalación de una temporalidad que aúna un “pasado no pasado” en el mismo instante presente. A través de “los sitios de la memoria” que expone un sujeto de la enunciación fragmentado “porque recuerda” y, a su vez, en reiteradas ocasiones, señala Foffani, hace de “la comida de la infancia” el escenario de ese proceso de rememoración, desfilan escenas relacionadas con la infancia y los alimentos en tanto que carencia constante. Estos “sufren el proceso de su propia destitución. Recordar es no digerir el bocado si no lo da la madre, es la dura deglución que transforma el dulce en hiel y el aceite en café.” Es por eso que el acto de “yantar” en la poética de Vallejo “enajeniza”, promueve la falta, el hambre de recordar ese “ágape familiar” que ahora es tan sólo un par de “mesas del presente en donde los alimentos se descomponen o no pueden digerirse” (1994, p. 137).

[16] Fue Paul De Man en su artículo “El concepto de ironía” quien esboza una definición de la ironía, no siendo finalmente un análisis de sus aspectos teóricos sino más bien una conceptualización funcional a su tesis acerca de que todo lenguaje es retórica. Sin embargo, su argumentación resulta pertinente para abordar la ironización que refracta el discurso vallejiano. Si la interrupción de un discurso en virtud de un desplazamiento en su registro traza una relación con la figura retórica del anacoluto, pues al interrumpirse la sintaxis súbitamente se da por tierra con todas las expectativas sintácticas del modelo topológico, la ironía surge como una suspensión del discurso a fin de cuentas. Lo que De Man plantea es que la ironía no sólo se trata de una interrupción, sino que puede definírsela como una “permanente parábasis”, es decir, así como el coro en la tragedia griega posponía el desarrollo de la acción para comentar los hechos, la ironía finalmente “está en todas partes” evidenciando que “la narrativa puede ser interrumpida en cualquier lugar” (2000. p. 257), tal y como sucede con los comentarios referidos a la burocracia carcelaria que se intercalan en estas narraciones, los cuales instalan un efecto irónico por sobre lo comentado. [17] “El tinterrillaje es cosa más que endiablada” le escribe Vallejo desde la cárcel a Oscar Imaña, retratando las inflexiones jurídicas que toma la privación de su libertad (Citado por López Alfonso 1995, p. 70).

[17] “El tinterrillaje es cosa más que endiablada” le escribe Vallejo desde la cárcel a Oscar Imaña, retratando las inflexiones jurídicas que toma la privación de su libertad (Citado por López Alfonso 1995, p. 70).

[18]En la introducción a *El universo poético de César Vallejo*, al aludir a la estructura fundamental de su poesía, Ferrari promueve una lectura similar a la que hace Vallejo de su propia obra. Señala que en la “oposición de contrarios irreconciliables” se encuentra el cogollo del programa poético vallejianos.

[19]A similar conclusión llega Sonia Mattalía al decir que: “Leídas como un corpus unitario las escenas de “Cuneiformes” están ligadas por un solo hilo conductor y animador: ese yo que por ellas deambula. Pero observemos que distanciándose del subjetivismo romántico que proyecta al yo sobre la exterioridad, el subjetivismo vallejianos trabaja sobre un yo permeable, cuyos humores y sensaciones se externalizan y buscan confundirse con el exterior” (1988, p. 51).

[20]Transcribimos a continuación los fragmentos del poema aludidos para evidenciar mejor las relaciones intertextuales que buscamos destacar: “Esperaos. / Ya os voy a narrar todo. / Esperaos sosiegue este dolor de cabeza. / Esperaos. (...) ¿Aspa la estrella de la muerte? / O son extrañas máquinas cosedoras / dentro del costado izquierdo. / Esperaos otro momento.” (1991, p. 126).

[21]Las relaciones entre el indigenismo literario y la escritura de Vallejo son abordadas por Phyllis Rodríguez Peralta en su artículo “Sobre el indigenismo en César Vallejo”. Mediante un recorrido por toda su obra, el análisis en cuestión hace hincapié en la combinación entre el “indigenismo regional” y la “protesta social”, amalgama temática que toma relevancia posteriormente, en especial con la publicación de *El tungsteno* de 1931. Punto culminante, agrega Rodríguez Peralta, de su vertiente indigenista. Sin embargo, sostiene que con anterioridad a la publicación de dicha novela, el “enfoque central de Vallejo está en lo sociológico más que en lo emocional” y ofrece para ello el ejemplo de *Escalas*, más específicamente de la sección “Coro de vientos” en donde las ciudades serranas son descritas mediante una reflexión que cristaliza el aislamiento al que son sometidas como consecuencia del centralismo limeño. En este sentido, nos interesa revisar ese “enfoque” a la luz de los procedimientos que Vallejo utiliza para describir el diagrama territorial peruano, es decir, una incorporación de las reivindicaciones indígenas a través de una serie de mecanismos narrativos de vanguardia.

[22]No sería ocioso recurrir a la figura del encabalgamiento entre dos modelos literarios que, salvando las distancias, la crítica literaria latinoamericana ha puesto en funcionamiento para llevar adelante específicas operaciones de lectura, como bien puede observarse en las aproximaciones a la poesía de Vallejo. Nos referimos a los análisis ya clásicos de Mónica Bernabé y Américo Ferrari, ya que ambos coinciden en manifestar la presencia de zonas de conflicto en lo que se refiere a la función de “obra puente” según palabras de Alberto Escobar, entre una estética modernista ya casi caduca y el surgimiento de una poética vanguardista, tensión palpable ya en *Los heraldos negros* de 1918. A propósito de esta cuestión en particular, Bernabé en “Desde la otra orilla: César Vallejo” (1997) señala que en ese primer libro del poeta peruano se nota como “los modernistas necesitaron de la estructura reglada del poema –especie de recámara o recinto- donde la música podía fluir acompasadamente” aunque lo que sucede es que en el mismo poemario “la nave comienza a derrumbarse”. Así también lo afirma Ferrari, quien acentúa esa convivencia de estéticas en el libro mismo: “No hay un Vallejo modernista seguido de un Vallejo no modernista, sino coexistencia y conflicto entre ambos dentro de la misma obra, a menudo dentro del mismo poema” (1972, p. 231).

[23]A propósito de esta cuestión, Katharina Niemeyer señala: “La intencionada posición vanguardista de *Escalas* se cifra, sin embargo, no sólo en su ambigüedad genérica y su rechazo del realismo, sino también en su concepción y presentación del sujeto y su autoconciencia en relación con la experiencia de la realidad (ficcional), por un lado, y el empleo del lenguaje y el concepto de literatura subyacente, por el otro. Con ello, *Escalas* toma una posición radicalmente distinta frente a las orientaciones estético-ideológicas de la narrativa peruana de la época a la vez que introduce, implícitamente, una propuesta “disidente” en el debate sobre la identidad peruana y el carácter y futuro de la literatura nacional (2004, pp. 92-93).

[24] Sobre este tema, recordemos de qué manera Carlos Huamán hace alusión a este insecto y su función en el mundo andino: “*Chiririnka* es el nombre onomatopéyico del premonitor moscardón negro que comunica la presencia de la muerte o la pronta llegada de ésta (...) puede oler la muerte y asiste al muerto en su inicio hacia la otra vida (2004, p. 252).

[25] En el capítulo XIX de *Mimesis*, Auerbach comenta el prólogo de la novela de los hermanos Edmond y Jules Goncourt *Germinie Lacerteux*, publicada en 1864. Destaca de ese comienzo de la ficción la alusión que realizan los autores a las “clases bajas” y su obliteración de la representación de la realidad que venían haciendo los narradores de la época. Ponen de manifiesto, en este sentido, una “intención artística programática” mediante la cual buscan revertir la injusticia de que “las llamadas clases bajas, el pueblo, queden excluidas de un tratamiento literario serio, como está sucediendo todavía, manteniendo en la literatura una aristocracia de temas que no concuerda ya con nuestra idea de la sociedad”. Los Goncourt dan cuenta, antes que nadie, del ejercicio de presiones de las masas aún sin identificar por la literatura de la época. Ni Stendhal, ni Balzac ni mucho menos Flaubert incluían en sus obras al “auténtico pueblo” —señala Auerbach— y si lo hacían siempre era “desde arriba”, de ninguna manera “desde su propio punto de vista, en su vida propia” (2014, p. 467).

[26] Ya Vallejo había hecho referencia a esta cuestión en un artículo publicado en la revista *Mundial* durante agosto de 1929; se trata de una reseña a *Los animales y sus hombres* de Paul Eluard en donde cierta “cosquilla reflexiva” lo lleva a relevar allí una “inversión de las categorías estéticas, del hombre y de los animales” mediante la cual ilumina los cruces entre lo animal y lo humano (1984, p. 462).

[27] El “principio de relacionalidad” que postula Estermann apunta a que “todo está de una u otra manera relacionado (vinculado, conectado) con todo. Es decir, “que cada “ente”, acontecimiento, estado de conciencia, sentimiento, hecho y posibilidad se halla inmerso en múltiples relaciones con otros “entes”, acontecimientos, estados de conciencia, sentimientos, hechos y posibilidades. La realidad (como un todo holístico) recién “es” (existe) como conjunto de seres y acontecimientos interrelacionados (2009, p. 128).