



## **Informe sobre Escalas melografiadas- 1923 -Informe de investigación-**

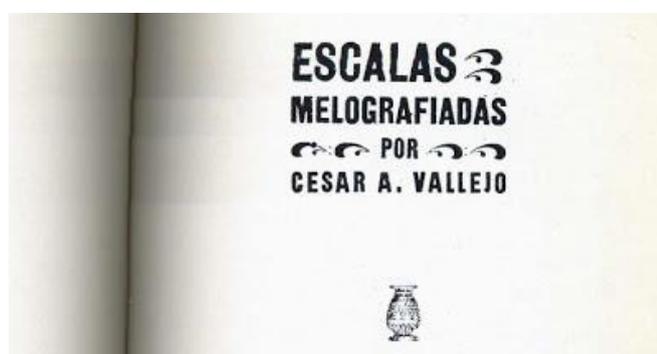
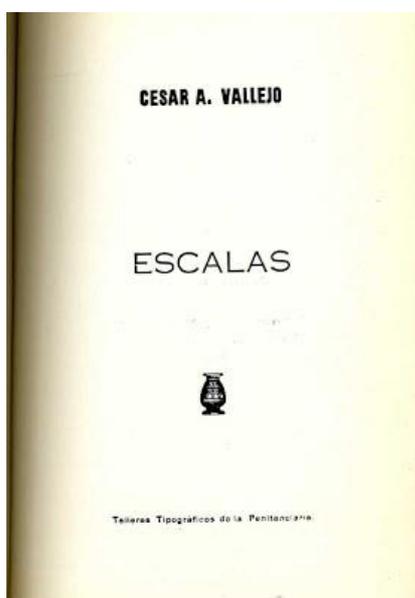
Exposición temporal  
**Ya viene el día. César Vallejo, el fervor y la palabra**

**Rodrigo Vera Cubas**

**Marzo, 2021**

# Informe sobre Escalas melografiadas— 1923<sup>1</sup>

En 1923, poco después de la aparición de *Trilce* y meses antes de viajar a París, Vallejo publica en Lima *Escalas y Fabla Salvaje*. Al igual que *Trilce*, *Escalas* es impreso en los Talleres Tipográficos de la Penitenciaría de Lima, escenario de uno de sus relatos titulado “Liberación”. La obra es un conjunto de relatos dividido en dos partes: “Cuneiforme” y “Coro de Vientos”.



*Cuneiforme* reúne seis textos breves: “Muro Noreste”, “Muro Antártico”, “Muro Este”, “Muro Dobleancho”, “Alféizar” y “Muro occidental”. La mayor parte de la crítica destaca el carácter autobiográfico de estos relatos, dada la correspondencia evidente entre la experiencia carcelaria de Vallejo en Trujillo, poco tiempo antes de la publicación de *Escalas*, entre 1920 y 1921, y la temática y el escenario en donde estos relatos se inscriben: la cárcel y los dolores, ensueños, reflexiones e injusticias que viven en este contexto los presos, que son los personajes de los cuentos.

En los relatos de esta primera sección, Vallejo recurre a una descripción impresionista del espacio en el que se despliega una acción, a veces mínima, así a como ciertas ensoñaciones eróticas y reflexiones acerca de la naturaleza de la justicia que el contexto de encierro suscita en sus personajes. Los sentidos se agudizan en la monotonía del espacio y algunas situaciones, en apariencia banales, cobran una textura

---

<sup>1</sup> Todo indica que el título correcto del volumen es “Escalas” y no “Escalas melografiadas”. La confusión se ha debido a un error de transcripción del manuscrito original en el que se leía “Escalas melografiadas (escrita en letras más pequeña) por César Vallejo.

distinta y se convierten en motivo de especulación sobre cuestiones fundamentales o recuerdos vívidos de la infancia, los cuales terminan muchas veces interrumpidos por una acción cotidiana que los devuelve a la miseria carcelaria.

En “Muro ártico”, la matanza involuntaria de una araña por parte de un preso deviene en una reflexión metafísica sobre la naturaleza de la justicia esbozada por su compañero de celda. “La justicia no es función humana. No puede serlo. La justicia es inmanente. Ella opera tácitamente, fuera de los tribunales y de las prisiones. La justicia, ¡oidlo bien hombres de todas las latitudes!, se ejerce en subterránea armonía, al otro lado de los sentidos, de los columpios cerebrales y de toda convención humana” (Escalas UNSA, p. 139).

En “Muro oriental”, los sonidos casi imperceptibles de la celda, como “el de una rota y errante hebra del vello que decrece en la lengua de la noche” o el sonido de un botón que “está siempre revelándose. Siempre en anunciación. Es un heraldo” son finalmente interrumpidos, traídos a la cotidianidad miserable de la cárcel, por la burocracia penal, cuando un escribano le pide a un preso estampar más de dos veces su firma en un encargo.

En “Muro antártico”, se narra el sueño erótico de un preso que se angustia por haber hecho participe de él a su propia hermana. Luego, en estado de sueño-vigilia, recuerda una escena de erotismo infantil y su hermana termina fundiéndose en la figura de la madre y de la esposa a la vez<sup>2</sup>.

En “Alfeizar”, un personaje comparte el té con su compañero de celda. Ello activa un recuerdo muy nítido en torno a los desayunos familiares en Santiago de Chuco, el reparto del pan y los bizcochos, el hurto infantil de unos granitos de azúcar, todo lo cual nos recuerda a algunos poemas de *Los Heraldos negros* (“pedacitos de pan fresco aquí en el horno de mi corazón – “El pan nuestro”) y el poema XXIII de *Trilce*: “tohona estuosa de aquellos mis bizcochos, “pan inacabable”, “tú nos los diste” cuando el niño arrastraba todavía “una trenza por cada letra del abecedario” (citado en Luis Monguió, 1952, p. 133).

Por otro lado, se ha destacado lo sugerente del nombre que reúne este primer grupo de relatos. Como ha anotado Alejandro Sustí, a través de él “se advierte la necesidad de transponer los límites expresivos de un sistema de registro – la escritura alfabética – y señalar el carácter “secreto” de un “nuevo” sistema cuyos signos y reglas difieren de aquellos que el lector ya conoce” (2013, p. 349).

Por otra parte, añade Sustí, el término “se asocia con los caracteres en forma de cuña que se realizan en forma de incrustaciones o incisiones sobre una superficie o soporte, como harían los presos en los muros de la cárcel. De ahí que los sucesivos

---

<sup>2</sup> Luis Monguió plantea que este relato facilita la comprensión de *Trilce* XI, LI y LII. (Vallejo. Vida y obra. p. 132).

‘Muros’ que se nombran en los títulos [...] sugieran también el soporte material sobre el que se ejecutan los textos” (2013, p. 349).

El otro conjunto de relatos, titulado “Coro de vientos”, despliega el mismo tipo de descripciones, lleno de imágenes ampulosas y términos rebuscados (huella modernista), pero el carácter y ambientación de los espacios es otro, salvo el cuento “Liberación”, ambientado en los talleres tipográficos del panóptico de Lima. A excepción de este, el cual extiende la pregunta sobre la alienación carcelaria, los otros cinco relatos acuden a recursos propios de la literatura fantástica y el cuento psicopatológico, con cierto halo de horror, lo cual sugiere la influencia de Edgar Allan Poe además de, según Luis Monguió, Horacio Quiroga (*Cuentos de amor, de locura y de muerte* de 1917), Maurice Maeterlinck, simbolista francés mencionado en algunos de sus crónicas, y del propio Abraham Valdelomar a través de cuentos como “Los ojos de Judas”, “Hebaristo”, entre otros (Monguió, p. 134).

En cuentos como “Cera” reaparece la obsesión de Vallejo con los términos del juego y del azar, encarnados en la figura de los dados, esta vez, labrados artesanalmente por un chino experto en estas lides. Este motivo, recordemos, había aparecido ya en poemas como “La de amil”, y “Los dados eternos” de *Los heraldos negros*, así como en el poema XII de *Trilce*.

En relatos como “Mirtho”, “Los Caynas”, “Más allá de la vida y la muerte” y “El unigénito”, aparecen además tópicos propios del relato fantástico como el del doble, la noche, la locura o lo sobrenatural, en donde el correlato con la poesía es menos evidente. Persisten, sin embargo, el tema el conflicto irresuelto del amor (“Mirtho”, “El unigénito”) y la regresión a la fibra familiar que a veces coincide con una regresión hacia el plano zoológico del hombre (“Los Caynas”, “Más allá de la vida y la muerte”).

Con todo, el título de esta sección, “Coro de vientos”, sugiere una mayor dispersión temática (polifonía) a comparación de la primera sección, en donde la constante era el tema carcelario.

Ahora bien, en ambas secciones, es llamativa la prosa ciertamente musical, pero ampulosa, llena de palabras y de trueques sintácticos que dificultan el ritmo y la fluidez de la narración. Esto ha llevado a algunos críticos como Luis Monguió o Ricardo González Vigil, a situar la importancia de estos relatos, no en su calidad narrativa en sí misma, sino en tanto “estados en prosa” de varios de los poemas de *Trilce* o *Los Heraldos negros*, formas narrativas o incidentes o impresiones que Vallejo habría sabido recrear, con mayor éxito, en su obra poética (Monguió, p. 132). Alejandro Sustí, en cambio, valora la heterogeneidad y las experimentaciones vanguardistas de Escalas, las mismas que contradicen la lógica narrativa y concepción del lenguaje propias del realismo burgués decimonónico. En esa línea, González Vigil añade, citando a Neale-Silva, que “estamos ante una nueva concepción del tiempo como subjetividad y, por lo tanto, como flujo discontinuo en la misma narración.” (Narrativa completa, p. 14). Se emplean, en esa

línea, recursos técnicos hasta entonces nunca empleados, tales como la asociación libre de ideas, la que se encamina a lo que se llama el “flujo de conciencia” o “monólogo interior” (González Vigil, p. 14). De hecho, el cariz contrario al esquematismo que sigue la linealidad lógica de la narración resuena en el epígrafe del libro, una cita de Antenor Orrego: “Primero el pensamiento, después la razón”.

El flujo discontinuo de la narración hace que el lenguaje, en su materialidad, cobre una relevancia inusitada, incluso por encima de lo propiamente narrado. Así, como señala Sustí, el lenguaje se convierte a lo largo de todo el volumen en 1) instrumento para la exploración acerca de la materialidad de la escritura, así como la subjetivación de la narración, y 2) el planteamiento de un conjunto de paradojas que cuestionan las categorías con las que se organiza la experiencia del sujeto.

La relevancia del plano significante nos debe llevar, por último, a considerar la importancia que la musicalidad cobra en esta obra. Ello es evidente desde el título: Vallejo quiere aprovechar el doble significado de “escalas”; el de escalera de mano para escapar de los muros de la prisión, y el de escala musical, aquí de seis notas o textos que anhelan la séptima nota, seguidos de una sección denominada “Coro de vientos” para reforzar la connotación musical. La primera sección del libro, “Cuneiformes”, “además de sugerir la escritura con forma de cuñas o clavos, cual marcas hechas en los muros carcelarios, juega a que las notas musicales en la melografía, o sea la escritura en pentagramas, se asemejan visualmente a las cuñas de la escritura cuneiforme.” (González Vigil, pp. 9-10)<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Sobre la presencia de la música en Vallejo, revisar: Abril, Xavier, Exégesis trífica, p. 63-77.

Ambas interpretaciones aciertan en captar –cada una a su manera– la relación con el lenguaje musical y coinciden en señalar la necesidad de transponer los límites expresivos del lenguaje verbal a partir de una reflexión acerca del modo en que la música y otras artes representan las realidades sensoriales. Por su carácter abstracto y ajeno a toda referencia concreta, el lenguaje musical proporciona una lógica contrapuesta a aquella otra que gobierna el lenguaje verbal y produce una tensión entre estos dos sistemas de comunicación<sup>13</sup>. Por ello, el título del volumen se ofrece como un lugar de encuentro de estas dos modalidades expresivas y llama la atención sobre la materialidad de la escritura a partir del énfasis colocado en el plano del significante más allá de las convenciones de uso. El lenguaje musical proporciona, además, un modelo de representación diferente en la medida en que hace uso de la simultaneidad –y no únicamente la linealidad– como eje de articulación de los significa-