

Fabla salvaje* o el “otro yo” de la peruanidad

José Antonio Mazzotti
Tufts University/ Estados Unidos
jamazzotti@yahoo.com

Resumen:

Este ensayo analiza la primera novela corta de César Vallejo, *Fabla salvaje* (1923), desde la perspectiva de la construcción de una identidad mestiza que involucra tanto al protagonista, Balta Espinar, como al sujeto de escritura, el narrador Vallejo. Por un lado, se sitúa el texto en la tradición occidental del *Doppelgänger* y, de otro, en la literatura de arraigo psicológico, para llegar al tema de la identidad mestiza en conflicto dentro de un contexto peruano que no ha logrado resolver sus profundos residuos coloniales.

Palabras-clave: mestizaje; César Vallejo; *Fabla salvaje*; Perú; colonialismo.

***Fabla salvaje* or the “other self” of Peruvianness**

Abstract:

This essay analyzes César Vallejo's first short novel, *Fabla salvaje* (*Wild Speech/Fable*, 1923), from the perspective of the construction of a mestizo identity that involves both the protagonist, Balta Espinar, and the subject of writing, the narrator Vallejo. On the one hand, the text is situated in the western tradition of the *Doppelgänger* and, on the other, in the literature of psychological roots, to conclude in a reflection of a mestizo identity in conflict within a Peruvian context that has not managed to resolve its deep colonial residues.

Key-words: miscegenation; César Vallejo; *Fabla salvaje*; Peru; colonialism.

Fecha de recepción: 16/ 11/ 2021

Fecha de aceptación: 1/ 12/ 2021

* Este texto aparece como Introducción a la nueva edición de *Fabla salvaje* publicada por el Fondo Editorial de la Universidad César Vallejo, Lima, 2021. La presente versión contiene ligeras variantes y ampliaciones.



1. *Fabla salvaje* en el corpus vallejiano

Aparecida en mayo de 1923, *Fabla salvaje* corona la obra de César Vallejo en su etapa peruana poco antes de embarcarse el poeta a Francia tras varios años de tumultuosa experiencia entre Lima, Trujillo y su originario Santiago de Chuco.¹ Vallejo tenía para entonces 31 años de edad. Había publicado casi cuatro años antes, en julio de 1919 (aunque con fecha de 1918), *Los heraldos negros*, espléndido poemario que muestra sus primeros pasos fuera del modernismo literario y se aventura por los temas locales y personales, mostrando una concepción poética de la vida marcada por el dolor, la orfandad y la añoranza por el terruño natal, pero también el goce y el humor (ver Mazzotti 2019). El libro constituyó un contundente estreno y tuvo buena –aunque discreta– recepción en los círculos intelectuales de Lima y Trujillo, lo que consagró a Vallejo como uno de los poetas jóvenes más sólidos del panorama literario peruano en lengua castellana, si bien la escritura de Vallejo admite palabras del quechua y el culle y referencias constantes y perspectivas comunes con el mundo andino. En tal sentido, es desde sus inicios lo que estilísticamente podría llamarse un poeta mestizo o –relativamente– un autor transcultural.²

En el camino perdió a su madre repentinamente el 8 de agosto de 1918 y trabajó en los colegios Barrós y Guadalupe, en Lima. Mueren también Manuel González Prada (1918), Ricardo Palma (1919) y Abraham Valdelomar (1919). Sus experiencias amorosas determinaron muchos de los poemas de *Trilce*, como con Otilia Villanueva Pajares, la famosa Tilia de las “venas otilinas” de *Trilce* VI. (En otros poemas el nombre Tilia será también atribuible a su sobrina Otilia Vallejo).

Luego vino el funesto episodio carcelario entre noviembre de 1920 y febrero de 1921, lo que produjo un profundo impacto en su personalidad y exacerbó su búsqueda de un lenguaje rupturista que pudiera dar cuenta de las nuevas cimas y simas de la experiencia humana en un contexto de fallida

¹ Se publicó exactamente el 16 de mayo de 1923 como el volumen número 9 de la colección “La novela peruana”, dirigida por Pedro Barrantes Castro, quien también incluiría un breve prólogo suyo. Consta de 49 páginas impresas, incluyendo seis ilustraciones y una fotografía de Vallejo. Ese mismo año apareció una segunda edición en fascículos en el diario *La Industria* de Trujillo, entre el 23 de junio y el 15 de julio (Fernández y Gianuzzi 2009: 60, cit. en Hart 138, n. 29).

² El término “transculturación”, como se sabe, fue acuñado por el antropólogo cubano Fernando Ortiz en su ya clásico ensayo *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940). Lo recogió años más tarde Ángel Rama para caracterizar a varios narradores latinoamericanos en su estudio *Transculturación narrativa en América Latina* (1983). En ese libro dedica amplias páginas a José María Arguedas, conceptuándolo como un escritor transcultural por excelencia. Sin embargo, quien más se ha acercado a una concepción de la obra vallejana como transcultural y, específicamente, mestiza, ha sido el investigador chileno Jorge Guzmán en su libro *Tahuashando: lectura mestiza de César Vallejo* (segunda edición, 2000). En realidad, el mestizaje de Vallejo tiene contradicciones internas, como veremos al final, y no es completamente transcultural, sino inarmónico. Más recientemente, José Fernando Olascoaga (2009) y Macedonio Villarán-Broncano (2014) exploran la presencia de la cosmovisión andina en *Fabla salvaje*, según citaremos. Sobre Vallejo en Arguedas específicamente, debe consultarse González Vigil (2009: 293-300).



modernidad temprana³. Es así como, año y medio después de salir de la cárcel de Trujillo en la que estuvo injustamente encerrado por 112 días, dio a conocer el revolucionario *Trilce* en octubre de 1922, poemario que dejó consternados a muchos lectores de su momento y fue apenas comprendido por algunos pocos intelectuales y amigos. Pese a la frialdad y también la burla con que los medios y círculos capitalino, trujillano y chiclayano recibieron la publicación, Vallejo no se dejó arredrar y continuó desarrollando sus originales proyectos literarios.⁴

Incursiona en la narrativa con el innovador *Escalas*, libro de cuentos publicado en marzo de 1923, emparentado sin duda con *Trilce* no solo en cuanto a tiempo de composición (algunos textos provienen de los meses pasados en el encierro), sino también en cuanto a la temática carcelaria, la desazón frente a cualquier certidumbre, la valoración de lo absurdo y el cuestionamiento del tiempo lineal a través un lenguaje ligado a la exploración del inconsciente, entre otros rasgos (ver Mazzotti 2012).

A *Escalas* sigue apenas dos meses después su novela corta *Fabla salvaje*, objeto de estas líneas. Tenemos así cuatro libros publicados antes de salir del Perú en junio de 1923, lo que testimonia la fértil dedicación de Vallejo a la escritura y el recorrido por sendas poco exploradas en las letras peruanas, constituyendo ya este corpus de por sí un importante paso en la modernización del circuito “culto” del país. Incluso si Vallejo no hubiera escrito nada más, es decir, si no hubiera alcanzado las cumbres que conquistó con *Poemas humanos*, *España, aparta de mí este cáliz* y sus obras de teatro, narraciones, crónicas y ensayos a lo largo de sus quince años en Europa hasta su muerte en 1938, a los 46 de edad, hoy seguiría siendo un autor sumamente importante por la ruptura radical que planteó tanto en su poesía como en su narrativa con la literatura del momento en el Perú.⁵

³ La división política entre pardistas y leguístas en el pueblo de Santiago de Chuco, lugar natal de Vallejo, motivaría las fuertes disputas entre sectores conservadores del lugar, como la familia Santamaría, y los más renovadores, como los parientes de Vallejo. De esta disputa surgirían las acusaciones contra César por vandalismo (se le acusó de quemar un almacén de los Santamaría y de andar con pistola), por las cuales sufrió persecución y luego cárcel en Trujillo entre el 6 de noviembre de 1920 y el 12 de febrero de 1921.

⁴ Son muchos los testimonios sobre el rechazo de diversos intelectuales del momento a la rarísima escritura de *Trilce*. Ver las biografías de Vallejo por Espejo Asturrizaga (1965: 109-110), Hart (132-135) y Pachas Almeyda (2018: 292-306), entre otros, donde aparece abundante documentación. Sobre Trujillo y Chiclayo, específicamente, ver el utilísimo libro de Puccinelli Villanueva.

⁵ Lo reconoció al poco tiempo José Carlos Mariátegui en el séptimo de sus *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928), cuando escribió que “El primer libro de César Vallejo, *Los Heraldos Negros*, es el orto de una nueva poesía en el Perú. No exagera, por fraterna exaltación, Antenor Orrego, cuando afirma que ‘a partir de este sembrador se inicia una nueva época de la libertad, de la autonomía poética, de la vernácula articulación verbal’. Vallejo es el poeta de una estirpe, de una raza. En Vallejo se encuentra, por primera vez en nuestra literatura, sentimiento indígena virginalmente expresado” (Mariátegui 259). Veremos al final de este trabajo que, en realidad, Vallejo tiene todavía una concepción mestiza y por lo tanto limitada de la indigenidad.



De los dos poemarios y el libro de cuentos se ha escrito mucho y no hace falta abundar en detalles, salvo aquellos que los conectan con *Fabla salvaje*: elementos de estilo (arcaísmos y neologismos)⁶, concepción semejante de la orfandad universal, nostalgia por la comunidad primigenia –que puede identificarse tanto con la familia nuclear durante la niñez del poeta como con la pareja en la edad adulta–, exploración por el mundo del ensueño y del más allá (recuérdese su cuento “Más allá de la vida y de la muerte”), la mencionada experimentación formal (sobre todo en *Trilce* y en *Escalas*), etc. *Fabla salvaje* forma parte de un cuarteto heterogéneo que revela la enorme capacidad de Vallejo de desarrollar su propio estilo y abrir nuevos cauces en la tradición literaria. Sin embargo, es una de las obras menos estudiadas dentro del amplio corpus vallejiano, pese a que tiene vasos comunicantes con el posterior conjunto narrativo (*Hacia el reino de los Sciris*, algunos textos de *Contra el secreto profesional*, cuentos como el famoso “Paco Yunque” y su novela social realista *El tungsteno*, entre otras).

Fabla salvaje es, desde su mismo título, una apuesta por la otredad. Como señala Ricardo González Vigil, “el habla salvaje del título [...] juega, a la vez, con el vocablo arcaico *fabla* y su conexión con *fábula*” (1998: 15). Vale decir, *Fabla salvaje* plantea una bisemia o dualismo semántico desde el principio, en que el habla cotidiana (o el testimonio oral) se confunde con la fábula como relato a la vez ficcional, didáctico y al mismo tiempo extrarrealista.

Para ambos significados se recurre a los sentidos arcaicos del término, a los que habría que añadir un tercero registrado por el DRAE: “concierto, confabulación”. Así, el habla, la fábula y la confabulación abren las puertas a diversas interpretaciones que introducen al lector por un universo ajeno a su experiencia mundana y lo transportan a otro donde lo absurdo, lo misterioso, lo macabro y lo trágico tendrán un papel preponderante, como si fuerzas irreconocibles confabularan contra el personaje principal y determinaran su destino luctuoso⁷.

Pese a que el estilo es relativamente directo, *Fabla salvaje* está lleno de términos cultos y metáforas que dificultan la comprensión inmediata en un lector no entrenado. Y pese a que el desarrollo de la trama es lineal, ocurriendo entre julio y el marzo siguiente (nueve meses) de dos años cualesquiera (aunque

⁶ Los ejemplos sobran: “aquestos girones brillantes” (*Fabla salvaje* 6), “un cabro de ... aleznada figura de ícubo” (12), “las faenas triptolémicas” (23) en las chacras, etc., etc.

⁷ El término “fabla” ya había sido usado por Vallejo en 1921 en el poema “Fabla de la gesta (Elogio del Marqués)” que presentó con la complicidad de Julio Gálvez Orrego (sobrino de su entrañable amigo Antenor Orrego) en el concurso municipal por el Centenario de la Independencia peruana en Trujillo. El poema, presentado bajo el pseudónimo de Korriscosso (nombre de un personaje de Eça de Queiroz), obtuvo el segundo premio, que consistía en la apreciable cantidad de 50 Libras peruanas. Estaba dedicado al Marqués de Torre Tagle, que había proclamado la independencia en Trujillo en diciembre de 1820. “Fabla de la gesta” puede expresar, como *Fabla salvaje*, el triple sentido de “habla”, “fábula” y “confabulación”. Para más detalles sobre el poema (hoy conocido solo por fragmentos), puede verse Puccinelli Villanueva (2020: 49-59).



presumiblemente de principios del siglo XX), la obra logra producir una sensación de extrañamiento que supera los efectos estéticos de un estilo modernista o uno estrictamente realista. En otras palabras, estamos frente a una obra que requiere de una lectura cuidadosa desde los marcos de la vanguardia, la literatura gótica y un realismo-mágico *avant la lettre* para poder ser ponderada en toda su riqueza significativa.

Por otro lado, el adjetivo *salvaje* también encierra una polisemia. Si nos atenemos a un sentido moderno, lo salvaje es todo aquello que está fuera de la civilización, en estado agreste, como las plantas silvestres o los animales no domesticados. A la vez, en coordenadas más antiguas, el término *salvaje* nos remite al espacio de la selva, ese territorio casi desconocido en los años 1920, salvo por la explotación cauchera y algunas incursiones misioneras, en que lo mágico, lo ritual, lo sobrenatural supuestamente abundaban.

Fabla salvaje, sin embargo, se desarrolla en el espacio andino. Narra la historia de una pareja de campesinos, Balta Espinar y su esposa Adelaida, cuya felicidad inicial se ve poco a poco mermada por los trastornos psicológicos y emocionales del marido a partir de la visión esporádica que tiene de un ser desconocido que supuestamente lo acecha y al que apenas logra ver a través del reflejo de varios espejos, una fuente de agua, una acequia y un charco formado por la lluvia. El miedo y la inseguridad que le suscita la aparición hace que se ponga irascible y paranoico, lo que lo hace agredir verbalmente a su esposa y desconfiar de ella, hasta llegar al punto en que muere (o se suicida) cayendo a un abismo tras el susto que le causa una final aparición del misterioso personaje. La trama, pues, no es demasiado complicada, pero merece un análisis detenido para poder calibrar la profundidad de la propuesta filosófica y existencial vallejana.

Comencemos por un detalle que casi no ha sido tomado en cuenta por la crítica: el nombre del protagonista, “Balta”. Lo primero que llama la atención es que no se trata de un nombre muy común, menos de la serranía peruana. Sin embargo, adquiere sentido para la interpretación si lo entendemos como apócope de Baltazar o Baltasar, que corresponde en la tradición cristiana a uno de los tres Reyes Magos que llegaron a Belén un 6 de enero (día de la Epifanía) a rendir homenaje al niño nacido pocos días antes y que luego sería conocido como Jesús el Nazareno, redentor de la humanidad. Baltazar, junto con Melchor y Gaspar, viaja desde el Oriente siguiendo la estrella de Belén y lleva un regalo al pequeño bebé. En este caso, el regalo consistía en un cofre con mirra, especie de resina vegetal de color rojizo y brillante, de fuerte aroma purificador, considerado antiguamente como un bálsamo de gran valor. Por eso solía usarse en funerales y entierros y su presencia se asociaba con la muerte. La razón de su elección por Baltazar habría estado en el hecho de que Cristo, hijo o encarnación humana de Dios, estaba destinado a



vivir dentro de las limitaciones de un cuerpo terrenal y la mirra aliviaría –adelantadamente– su futura descomposición, que, como sabemos, nunca llegó a ocurrir. De este modo, nuestro Balta vallejiense habría llevado desde su nombre –y por asociación– la premonición de la mortalidad, lo cual prefigura el fin trágico del personaje principal de la novela. Asimismo, el nombre provendría de una antigua tradición asiria, en la que su origen (“Bel-Sar-Utsor”) significaría “Dios protege al Rey”. Este “Rey Mago”, portador de los misterios del Oriente, habría sido además de raza negra, lo cual resalta su ajenidad frente a los otros personajes de la tradición bíblica⁸.

A la vez, Balta tiene un apellido (“Espinar”) que no resulta arbitrario ni parece escogido al azar. El DRAE registra entre las varias acepciones de la palabra los verbos “herir, lastimar, poner espinos”, así como los significados nominales de “sitio poblado de espinos” y de “dificultad, obstáculo, enredo”. Tanto en sus acepciones verbales como nominales, “espinar” conlleva connotaciones negativas, relacionadas con el dolor, la dificultad, la herida. No es gratuito pensar también que la corona que los romanos le pusieron a Cristo antes de su crucifixión estaba hecha de espinas. “Balta Espinar” tiene, pues, resonancias cristianas, agónicas, y de antemano relacionadas con el sufrimiento.

Se puede añadir, además, y jugando con las paronomasias, que “Balta Espinar” remite a “espinar baldío”, un campo estéril y espinoso en el que no hay perspectiva de vida. En esto se convierte nuestro personaje progresivamente en el relato al ser inducido por la misteriosa aparición a perder la cordura y luego la vida. El nombre, pues, contiene su propio final, su *fatum* o destino inexorable, como en una fábula clásica.

Por su lado, “Adelaida” proviene de una raíz germana, *adelheid* o *athal-heid*, que significa “de origen noble o perteneciente a la nobleza”. Su referente histórico más notable es santa Adelaida, que enviudó joven, a los 19 años, de Lotario, rey de Italia, y fue encerrada en una cárcel por negarse a casarse de nuevo con el usurpador Berengario, hasta que unos años más tarde fue liberada y contrajo nupcias con el emperador germánico Othon el Grande, llegando a ser emperatriz del Sacro Imperio Romano Germánico en el siglo X d. C. Fue conocida por su espíritu caritativo –amable incluso con sus carceleros– y profundamente conciliador. Así, pues, la Adelaida vallejiense posee algunas de las mismas cualidades: será una viuda joven y ostentará a la vez una enorme bondad, nobleza de ánimo y sencillez espiritual, lo cual la hace contrastar con el iracundo y agresivo Balta.

⁸ Otro significado de “Balta” nos lleva al gentilicio relativo al mar Báltico (DRAE) y al apellido del presidente peruano José Balta (1814-1872), quien fuera derrocado y asesinado en su celda. Este último dato también prefigura un destino trágico en nuestro personaje.



Por otra parte, hay que subrayar también que, pese a que los personajes de *Fabla salvaje* son habitantes del Ande, constantemente son caracterizados como “cholos”, es decir, mestizos. No son, pues, indígenas ni quechuahablantes, ni están vinculados a una comunidad tradicional o *ayllu*. Por el contrario, son campesinos mestizos y minifundistas que poseen una pequeña casa en el pueblo y otra en la chacra. También, como nota Villarán-Broncano, trabajan tierras ajenas para poder complementar sus ingresos. Viven modestamente, rodeados apenas de algunos animales, pero en contacto continuo con la naturaleza andina.

Con estas premisas en mente, podemos pasar a analizar algunos otros aspectos de la novela.

2. El supuesto indigenismo

El prólogo del primer editor de *Fabla salvaje*, Pedro Barrantes Castro, resalta la preocupación del autor por el campo y la serranía, reconociendo que dentro de la ficción peruana solo Abraham Valdelomar le había dedicado a esa geografía algunas páginas extensas con anterioridad. Sin embargo, como especifica el prologuista, la preocupación de Vallejo se centra sobre todo en la gente, en los personajes indígenas y mestizos. Señala que “leyendo FABLA SALVAJE se siente el hormigueo dramático que Vallejo trata de producir con su obra y que muy bien se aviene con esa fatalidad de un sentido tan brumoso y triste que el indio y el mestizo creen imprime dirección a la vida” (Barrantes Castro 1923: 3; mayúsculas en el original). Es decir, el editor y prologuista incurre en el viejo lugar común de caracterizar a los habitantes del Ande con un fatalismo “propio” de su raza, repitiendo con ello un estereotipo de antiguos resabios coloniales y condenando, así, a la mayoría de la población andina a un destino inevitablemente trágico.

Vallejo, sin embargo, es mucho más complejo. Como expongo en mi artículo “Indigenismos de ayer” (Mazzotti 1998), uno de los rasgos más frecuentes que el mundo letrado le otorga al indio y al habitante del Ande en general es el de su esencia desolada y lamentosa, su inevitable propensión a la melancolía, lo cual sería evidencia de una decadencia moral y una falta de espíritu de superación que explica su estado de indigencia. Según tal estereotipo, no habría mucho que hacer por el indio, salvo la conversión religiosa. Esta es la forma de indigenismo paternalista y algo despectivo que abundó en los siglos coloniales y que autores modernos como Ventura García Calderón y en algunos aspectos Enrique López Albújar recogen en los mismos años en que Vallejo publica *Fabla salvaje*.⁹

⁹ En 1920, Enrique López Albújar dio a la luz sus *Cuentos andinos*, colección que contiene, entre otros, los relatos “Ushanam-Jampi” y “El campeón de la muerte”, ejemplos de una imagen del habitante andino como un ser degradado y violento, movido por sus pasiones y apetencias. En 1924, Ventura García Calderón entregó a las prensas en Madrid



Pero en esta primera *nouvelle* de Vallejo aparecida en 1923 ya se advierte al gran explorador del lenguaje y al hombre que desde *Los heraldos negros* (1918-1919), *Trilce* (1922) y *Escalas* (1923) había incursionado en caminos de comprensión y representación mucho más audaces que los de sus contemporáneos. Más allá de algunos elementos indigenistas como los que señala Villanes (1988) y también de algunos rasgos modernistas que puedan encontrarse en la novela (ver Hopkins Rodríguez 2020) –sin duda válidos–, *Fabla salvaje* presenta un universo narrativo centrado en el drama interior del personaje principal, desligado desde su condición de orfandad familiar y social de la posibilidad de una existencia plena en el mundo, como bien propone Villarán-Broncano (2014).

Para escudriñar mejor los escondrijos mentales del protagonista, conviene recordar uno de los elementos esenciales de *Fabla salvaje*: su vinculación con toda una literatura pertinente al tema del doble, sosías, o *Doppelgänger*, de amplio desarrollo como drama psicológico dentro de un contexto en que lo sobrenatural y lo misterioso no son ajenos a la cotidianidad de los personajes.¹⁰

Tradicionalmente, el doble en la literatura medieval es una figura protectora o la expresión de un espíritu vigilante. Devicenzi ofrece varios ejemplos de tradiciones populares en que el doble aparece como personaje que acompaña a determinados individuos por trances difíciles o en el momento de su muerte, quizá como proyección de sus almas.

Con el tiempo, y sobre todo en el siglo XIX, el doble se convierte en un ser maligno que resume las fuerzas destructivas de un individuo hasta personificarlas en una figura ajena a la corporalidad del original. El doble deja de ser copia o transposición de una individualidad plena para convertirse en cifra de los elementos perversos y sombríos que habitan en toda persona. Se ha interpretado esta variante reciente del doble como una expresión de la crisis del hombre moderno frente a fuerzas económicas y morales opresoras, que despiertan en el individuo sus instintos tanáticos como única forma de liberación.

El ejemplo clásico del individuo que se transforma y coexiste con su doble maligno es *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886), de Robert Louis Stevenson, en que la personalidad múltiple o “trastorno disociativo de la identidad” sirve para el desarrollo de una trama en que se enfrentan el bien (Dr. Jekyll) y el mal (Mr. Hyde), alternándose a lo largo de la novela. No se trata de dos personas diferentes, sino de una sola en distintos momentos.

su volumen de veinticuatro relatos *La venganza del cóndor*, que contiene el cuento homónimo y otros semejantes que narran desde una visión exotista el carácter sanguinario y vengativo de sus personajes indígenas.

¹⁰ *Doppelgänger* en alemán significa “el doble andante” (“término utilizado por primera vez por el escritor alemán Jean Paul Richter en 1776”, según Devicenzi 2014: 506, n. 2). Es una pieza clave de buena parte de la literatura gótica y fantástica que busca suscitar misterio y terror.



Sin embargo, hay muchos otros ejemplos en la literatura occidental. Es el caso del cuento “El horla”, de Guy de Maupassant, en que el doble también encarna las tendencias malévolas del protagonista, igual que en “Lettre d’un fou” (“Carta de un loco”, 1885), del mismo autor. Como dice Devicenzi, en este último texto “la experiencia vivida [por el protagonista al encontrarse con su doble] resulta sobrenatural y transformadora, incluso alienante, y [...] su personalidad, su propia identidad, se ha visto alterada por este hecho” (509). En “El horla”, el protagonista acabará suicidándose por no poder resistir el horror de la presencia de ese “otro” sobrecogedor, tal como ocurrirá en 1923 en *Fabla salvaje* de Vallejo. Devicenzi, refiriéndose al famoso ensayo de Freud “*das Unheimlich*” (1919, traducido generalmente como “Lo insólito”), propone que se trata de “un sentimiento angustiante que nace cuando lo conocido, bajo determinadas condiciones, se transforma en algo turbador” (510), concepto que puede aplicarse a los episodios en que los personajes literarios encaran a su doble y son alterados (y alterizados) definitivamente.

Otros ejemplos conocidos son los de Edgar Allan Poe, en “William Wilson” (1839), en que el doble no encarna el lado maligno de una persona, sino su propia conciencia; Fiodor Dostoievski en *El doble* (1846), como estudio del alma humana; Oscar Wilde, en su archiconocido *El retrato de Dorian Gray* (1890), que transpone a una pintura el deterioro moral del protagonista; y hay muchos más. En algunos casos, el encuentro con el doble es una señal de que se acerca un evento trágico, como la propia muerte del protagonista. Molina Foix (2009: 12) recoge la conocida frase del dramaturgo sueco August Strindberg, “El que ve a su doble es que va a morir”, que resume el trauma producido por el encuentro con el “gemelo malvado” o *Doppelgänger*.

Para Olascoaga,

En esta novela [*Fabla salvaje*] Vallejo muestra todavía una preocupación por los trastornos psicológicos de los individuos a los que se refirió anteriormente en algunos cuentos de su novela *Escalas melografiadas [sic]* (1922). Por ejemplo, en el cuento “Los caynas”, Vallejo se refiere a un primo suyo, Luis Urquiza, quien creyéndose mono, estaba “completamente loco” [...]. Espejo manifiesta que Vallejo concibió este cuento en marzo de 1921 “desde una tarde que visitó el Asilo Colonia de la Magdalena, y de cuya visita se llevaría un tremendo shock”. (2009: 194)

Este asilo es el que hoy conocemos como Hospital Víctor Larco Herrera o, popularmente, Manicomio de Lima.

El propio Olascoaga anota más adelante que



Después de diez años [o sea, en 1933], refiriéndose a la producción narrativa de esta época, Vallejo escribe en la anotación XXI de "Apuntes para un estudio": "Análisis freudiano de *Fabla Salvaje*, de *Myrto*, de *Cera*, de *Más allá de la vida y de la muerte*, y de los *Muros*, de *Escalas*" (*El arte [y la revolución]* 164). De esta manera, él mismo sugería estudiar *Fabla salvaje* y los cuentos de *Escalas melografiadas* bajo una óptica psicoanalítica. (*ibid.*)

El hecho de que Vallejo visitara a su primo "loco" apenas un mes después de liberado de la cárcel es muestra del interés que los trastornos mentales podían tener en su vida. Al menos, era un tema que lo rodeaba, si bien no necesariamente en lo personal, al menos sí como referencia humana y literaria.

¿Qué sentido tendría entonces adaptar la figura del doble a un relato situado en la serranía peruana? ¿Estricto ejercicio literario *aggiornado* con la búsqueda de una literatura nacional que incluyera el mundo andino no urbano? ¿O más bien una propuesta implícita de la inviabilidad del orden civilizatorio en un contexto de moderna neocolonialidad?

Pero no nos adelantemos a nuestras conclusiones y sigamos analizando los distintos ángulos de la novela desde la interpretación psicoanalítica que plantea el propio Vallejo. Tenemos así también la posibilidad de rastrear en *Fabla salvaje* otro de los grandes temas de la formación identitaria estudiados por Freud: el complejo de Edipo. González Montes (2014: 45-46) ha señalado que se puede entender la presencia de este fenómeno psicológico universal en un sentido relativo y simbólico, no necesariamente como una aplicación directa del concepto freudiano. Se daría una representación del complejo de Edipo en el nacimiento del nuevo hijo de Balta y Adelaida, que desplaza al padre, Balta, el cual muere sin que Adelaida lo sepa (al menos en ese momento), cayendo en un abismo.

Villarán-Broncano, por su lado, sostiene que la interpretación edípica no se justifica ya que el hijo recién nacido no tiene ocasión de ver a su padre Balta, pues este muere el mismo día del nacimiento del niño. No llega a haber una confrontación directa entre padre e hijo, mucho menos por deseo erótico del hijo hacia la madre Adelaida. Por el contrario, Villarán-Broncano propone que, más que un trauma edípico como movilizador de la trama, lo que hay es un trauma por la orfandad de Balta, "de familia y también de grupo social" (2014: 397), lo cual lo lleva poco a poco hacia el deterioro de su personalidad y a los acontecimientos trágicos con que concluye la obra. Sin embargo –añadiríamos–, si el "doble" espectral de Balta es una proyección del niño por nacer, como podría interpretarse, el complejo de Edipo adquiriría características diferidas y simbólicas, que lo modifican hasta insinuar ramificaciones sociales e históricas, como más adelante veremos.

Villarán-Broncano también subraya de manera acertada los elementos de la cosmovisión andina presentes en *Fabla salvaje* y particularmente la relación con la naturaleza, en que los animales y las



plantas logran comunicarse y presagiar los acontecimientos funestos que serán el fin de la unidad familiar. En tal sentido, el sustrato de una cosmovisión indígena, con una naturaleza que cuenta con su propia espiritualidad y plantea una relación bidireccional con los sujetos humanos constituiría un adelanto de una forma de realismo mágico y de la narrativa arguediana en que los seres de esa misma naturaleza andina intentan transmitir significados dialogantes con los personajes humanos (como, por ejemplo, los ríos, los árboles y las piedras).¹¹ Las profecías que emiten el canto de una gallina o el rumor de las piedras en la novela, verbigracia, estarían representando una forma de episteme indígena que ni Balta ni Adelaida logran entender más allá de la superstición y que más bien los determinan, sumiéndolos en un mundo de significados abstrusos y sin solución de continuidad.

A la vez, el sosías o doble de Balta se encarnaría como “heraldo negro” (Villanes 1988: 759), un adelanto de la muerte, ligando la obra al sentido de la “tragedia” que aparecerá incluso alegorizada en forma de insecto que carcome las vigas de la casa de la joven pareja.

3. Algunas calas en el argumento

La novela comienza de manera apacible un mes de julio (“verano” andino, por ser temporada seca), presentando a los personajes Balta Espinar, su esposa Adelaida (“mujer de su casa”, según se indica, 7-8), el potro Rayos, la perra Picaflor, dos vasijas grandes para acarrear agua que son parte de la historia familiar y una breve alusión a Antuca, la madre de Adelaida. Todo parece indicar que la joven pareja lleva una vida feliz.

Sin embargo, desde el primero de los ocho capítulos aparecen las señales de lo siniestro que se avecina. Balta rompe un espejo una tarde al ver un espectro o “imagen extraña” brevemente reflejada en él. El aviso está dado, aunque Balta prefiere no contarle nada a su esposa para evitarle sobresaltos y porque él mismo duda de la visión, atribuyéndola a su propio cansancio y falta de sueño. Adelaida, por su lado, recuerda que de niña fue a recoger agua y la perra Picaflor volvió rabiando hasta que metió el hocico en la vasija y se calmó. Las pequeñas anécdotas ayudan a construir una atmósfera de signos opacos que solo adquirirán sentido pleno para el lector hacia el final de la novela.

Pasan los meses sin mayores sobresaltos hasta que llegamos a setiembre. Adelaida muestra síntomas de cansancio, pero dice que se empezó a sentir mal en julio, justo cuando cantó una gallina, supuestamente presagiando algo malo, y Balta rompió el espejo. Ahí le cuenta a su marido que está

¹¹ Los rasgos de realismo mágico presentes en *Fabla salvaje* son señalados por Merino (2007: 42-46), diferenciando las *narraciones sobrenaturales* de las *narraciones extrañas*. Estas últimas asimilan lo anormal y lo mágico como elementos de la cotidianidad. *Fabla salvaje* entraría en esa categoría.



embarazada desde julio, lo cual establece una triangulación del núcleo familiar que constituirá el nudo borromeo de la trama.

Al poco tiempo, Balta vuelve a ver el espectro mientras bebe agua en una fuente. Una de las primeras descripciones detalladas del personaje ya lo pinta como un ser cercano a la barbarie:

Balta era un hombre no inteligente acaso, pero de gran sentido común y muy equilibrado. Había estudiado, bien o mal, sus cinco años de instrucción primaria. Su ascendencia era toda formada de tribus de fragor, carne de surco, rústicos corazones al ras de la gleba patriarcal. Había crecido, pues, como un buen animal racional, cuyas sienes situarían linderos, esperanzas y temores a la sola luz de un instinto cabestreado con mayor o menor eficacia, por ancestrales injertos de raza y de costumbres. Era bárbaro, mas no suspicaz (1923: 18).

La descripción sirve para situar a Balta en un interregno entre el instinto y la razón, el trabajo duro y la intuición, con antepasados “al ras de la gleba patriarcal”, es decir, campesinos, posiblemente yanaconas a destajo en alguna hacienda. Asustado y sin saber bien qué interpretar de la segunda aparición del espectro, decide contarle el incidente a un amigo y este le confiesa que a él le pasaba lo mismo y que un hombre le dijo que eran “rasgos de locura” (19) y que debía cuidarse mucho. Consciente, pues, de la posibilidad de que el espectro fuera solamente un producto de su inconsciente, pese a la sensación de su realidad física, Balta comienza a retraerse y a buscarle sentido a cada aparición. Lo que es peor, esas visiones se dan en otros individuos de su misma condición social.

Es así como a las pocas semanas, mientras Balta se encuentra en el campo, vuelve a asomarse ese “alguien” que huye entre el follaje. Balta lo persigue sin resultados. Es la tercera visión del ser desconocido (19), lo que le produce al poco tiempo un sueño extraño, desolador, en un paraje blanquísimo, donde una sombra lo elude y le produce pavor.

Poco antes le había manifestado a Adelaida su temor de que ella no lo quisiera más. La joven esposa se sintió herida y extrañada de que él no le confiara más sus preocupaciones: “Y de este modo desarrollábase en su espíritu, como una inmensa tenia escondida, una raíz nerviosa, cuya savia había ascendido desde la linfa estéril de un aciago cristal...” (22). Este es el presagio de la ruptura, el silencio que Balta guarda ante Adelaida por las visiones tenebrosas que padecía.

Poco a poco se vuelve más huraño. Ya no quiere volver al pueblo por temor a encontrarse con su “perseguidor” (23), según lo llama, delatando rasgos paranoides: “Pero también tenía miedo a la soledad de la casa del pueblo, a la sazón abandonada y desierta, con sus corredores que las gallinas y los conejos habrían excrementado y llenado de basura” (23). El abandono se apodera de su hábitat, mientras el temor a la soledad remite a su condición de huérfano. Había perdido a sus padres de niño y solo tenía una hermana en una hacienda lejana, a la cual no veía hacía años. Así, el ambiente en que vive se vuelve cada



vez más sórdido. Los elementos de la naturaleza cobran vida. Los animales enloquecen. El cerdo chilla inexplicablemente: “¡Oh la medrosa voz animal, cuando graves desdichas nos llegan!” (25), presagia la voz narrativa, incluyéndose en la trama.

Llegamos de este modo a enero. Medio año ha pasado desde la primera aparición. Es el inicio del invierno andino y con el clima frío y lluvioso se acentúa la atmósfera sombría de la trama. Balta llora a raudales, “sacudido de un calofrío de inmensa orfandad” ante “el huerto marchito y difunto” (26) de la casa, sola y oscura, en el pueblo.

Su incertidumbre lo abruma. Ya no sabe si volvió a ver a su perseguidor o no lo vio al coger un espejo. Pierde el sentido de la realidad, pero poco a poco adquiere conciencia de que puede tratarse de un desdoblamiento de sí mismo:

¡Desdoblamiento o duplicación extraordinaria y fantástica, morbosa acaso, de la sensibilidad salvaje, plena de prístinos poros receptivos de aquel cholo, en quien, aquel día bárbaro de altura y de revelación, la línea horizontal que iba desde el punto de intersección de sus dos cejas, desde el vértice del ángulo que forman ambos ojos en la visión, hasta el eje de lo invisible y desconocido, se rajó de largo a largo, y una de esas mitades separándose fué de la otra, por una fuerza enigmática pero real, hasta erguirse perpendicularmente a la anterior, echarse atrás, como si alcanzase la más alta soberanía y adquiriese voz de mando, caer por último a sus espaldas, empalmarse a la horizontalidad de la otra mitad, y formar con ella, como un radio con otro, un nuevo diámetro de humana sabiduría, sobre el eterno misterio del tiempo y del espacio..... (27-29).

Este desdoblamiento, ya explícito en la conciencia de Balta, se describe como la ruptura de una unidad (“la línea horizontal que iba desde el punto de intersección de sus dos cejas” en que una de las mitades (la “de la sensibilidad salvaje”) se yergue sobre las espaldas de Balta y se constituye como un ser con sabiduría “sobre el eterno misterio del tiempo y del espacio”. El “doble”, pues, corresponde también a un orden incomprensible; no es solamente la proyección humana de un Balta maligno, sino un “otro” impredecible y desconocido, que no deja, sin embargo, de infundir temor y por lo tanto desestabiliza toda seguridad sobre la propia identidad del protagonista.

Esto hace que Balta siga durmiendo mal y así se vuelva aun más hosco y taciturno: “Temprano se ausentó a solas, sin haber cruzado palabra alguna con nadie. ¿Por qué pues, se iba así? ¿Por qué ese inmotivado recelo para su pobre mujer? Buscaba la soledad Balta, cada día con mayor obstinación” (30).

De pronto el paisaje se confunde con el alma del personaje:

Balta iba paso a paso y, luego de haber andado largas horas por las vertientes más elevadas, se detuvo al fin junto a un montículo herboso. Subió a un gran risco, esbelto, pelado y tallado como un formidable monolito. Subió hasta la cúspide. Ahí se sentó, en el mismo borde del peñasco. Sus piernas colgaban sobre el abismo. A sus pies, en una espantable profundidad, se



distinguía un aprisco abandonado, al nivel de las sementeras sumergidas. Ahí se sentó Balta. Contempló con límpida mirada distraída e infantil toda la extensión circundante, hasta los horizontes abruptos y los nevados partidos en las nubes. Inclínose un poco y escrutó las tierras fragorosas que a sus plantas quedaban como arredradas y sumisas. Amenazó caer lluvia y una ráfaga de chirapa y ventarrón azotó un momento los cerros. Balta tuvo un ligero calofrío, y la cerrazón mugió y se perdió entre los próximos pajonales. Una calofriante desolación, acerva y tenaz, coagulóse en las pupilas enfermas del cholo (31-32).

Casi sin advertirlo, ese paisaje expresa el estado de ánimo de Balta y lo mimetiza con él. También se insinúa un proceso de regresión (“límpida mirada distraída e infantil”) que transforma a Balta en un ser dependiente, inseguro, de limitada comprensión. A partir de esas percepciones se pone extremadamente celoso. Se pregunta si Adelaida querrá a otro. Y al poco tiempo llega a la conclusión de que “Adelaida ama al otro! Al del espejo!” (34). Empieza a imaginar que el hijo que ella guarda en sus entrañas es del espectro, ya que es la única explicación racional que encuentra para las apariciones: un ser oculto y engañoso que se burla de él y con el que su mujer lo traiciona.

Por añadidura, el paisaje se encarga de envolver la atmósfera de significados ininteligibles a través de su animismo evidente:

Un pastorcillo fué a guarecerse con unas dos ovejas en el redil abandonado, y hacía reventar en las costillas del viento su honda. Dió unos gritos melancólicos en el abismo, donde las herbosas quebradas rezumaban ya, y a sus gritos respondió el sereno peñasco majestuoso con el eco cavernoso y de encanto de la inconciencia inorgánica; eco invisible y opaco y recocado, con que responde la dura piedra soberana a la cruda voz del Hombre (34).

El peñasco le “responde” al pastorcillo cuando este grita con “cruda voz”. Se ha establecido una comunidad semántica entre humanos y seres inorgánicos como sujetos de un universo común. Las piedras, las cavernas, el viento son seres vivos y “hablan” con el “pastorcillo” (¿quizá un niño indígena?). El narrador omnisciente establece esa presencia, pero todo indica que Balta es rebasado por esa misma realidad animada.

En tal línea argumentativa aparece entonces “la tragedia” personificada como un insecto que roe la viga principal de la casa rural. Todo presagia desgracia. Balta y Adelaida discuten acremente. Él se muestra hosco y silencioso. La aparta. Ella llora. Se menciona al “pequeño Santiago”, hermanito de Adelaida, que asoma a la habitación (39). Tiene ocho años y se angustia ante el dolor de la hermana mayor. El relato asume un tono triliano de reclamo: “Viendo padecer a su hermana, le dolió el alma.



¿Quién la hacía padecer? ¿Qué la habían quitado? ¿Qué cosa se le negaba? ¡Dénsela! ¡No sean malos! ¡Devuélvanle sus cosas! ¿No las encuentran? ¡Búsquenselas! ¡No la hagan llorar!” (40).¹²

Santiago trata de hacerle señas a Adelaida para que ella escape, pero la joven no se da cuenta y simplemente lo ignora. El niño se duerme y se hace de noche. Cuando despierta no hay nadie. La casa está desierta. Él queda temeroso y desolado en medio del silencio y la oscuridad. El relato se bifurca entre la experiencia angustiada del niño Santiago y la discusión entre Balta y Adelaida, que se ha trasladado a otro espacio, abandonando la casa rural.

Durante la disputa, Balta “acuchilló a denuestos” (44) a su esposa, dice el texto, explicitando el maltrato verbal y presagiando un final funesto. Él la desprecia y la aleja. La acusa de querer al “otro”. Ella lo niega. Lloro desconsolada. Él la hace vestir de luto de vuelta en la casa y le increpa que “ha muerto para él”. La “tragedia” vuelve una vez más al quebrado hogar.

A la mañana siguiente, Balta se va hacia el campo, sin rumbo fijo. Se encuentra de pronto sentado al borde de un precipicio y, en medio de la confusión, siente que alguien lo “roza” por la espalda y al reaccionar cae horrorosamente al abismo (48).¹³

El último capítulo nos presenta a Adelaida, esa misma tarde, llorando todavía por la fuerte discusión del día anterior, sin saber nada de la muerte de su esposo. Doña Antuca, su madre, vigila el sueño del nieto, que “acababa de nacer esa mañana” (49). La luz del cirio se escapa por la puerta hacia el horizonte, quizá como símbolo del alma de Balta.

4. Conclusiones: el “otro yo” del Perú

Pese a su trama aparentemente sencilla, como señalamos más arriba, *Fabla salvaje* guarda significados que trascienden el universo literario representado en ella. La trama parecería reducirse a un caso individual y único, una especie de Dr. Jekyll y Mr. Hyde o un “horla” andino, sin connotaciones sociales o históricas, o un acontecimiento aislado que no sobrepasa su propia anécdota como adaptación literaria de los modelos europeos.

Se ha dicho incluso que por su temática y estilo, *Fabla salvaje* podría haber sido escrita antes de *Trilce* y *Escalas*, que son más experimentales verbalmente. Sea esto cierto o no, lo que importa es que

¹² Recuérdese el tono infantil de *Trilce* LI: “[...] Mentira. Calla./ Ya está bien./ Como otras veces tú me haces esto mismo,/ por eso yo también he sido así.// [...] Mas ya lo sabes: todo fue mentira./ Y si sigues llorando, bueno, pues!”.

¹³ La forma como el “otro” llama la atención de Balta evoca la estrofa del poema “Los heraldos negros”: “Y el hombre... Pobre... ¡pobre! Vuelve los ojos, como/ cuando por sobre el hombro nos llama una palmada;/ vuelve los ojos locos, y todo lo vivido/ se empoza, como charco de culpa, en la mirada”. Hasta cierto punto, Balta es ese “hombre... Pobre... ¡pobre!” que a su vez es una proyección de la propia persona poética de Vallejo.



Vallejo reafirma y expresa su interés por el mundo andino presentando un caso peculiar de desdoblamiento que aparentaría limitarse a un trastorno psiquiátrico. Sin embargo, hay que tener en cuenta que estamos frente a un personaje mestizo, un “cholo”, como se llama repetidamente en el texto a Balta Espinar. De por sí, esta elección obliga a pensar en la mediación personal entre el autor y el personaje, ya que es sabido que Vallejo era plenamente mestizo al descender de padre y madre mestizos (sus progenitores eran ambos hijos de cura español con mujer indígena). Es conocido también que le gustaba hacerse llamar “el cholo” Vallejo. De alguna manera, la condición mestiza de Balta lleva a pensar en las asociaciones identitarias con un grupo cada vez más numeroso, nacido de la mezcla de blancos e indios en un momento en que la sociedad peruana sigue viviendo bajo el régimen del gamonalismo, en las postrimerías de lo que el historiador Jorge Basadre llamó “la República Aristocrática” de principios del siglo XX.

La ausencia del padre como desenlace de la novela (Balta muere sin llegar a conocer a su hijo) insinúa la condición de muchos mestizos nacidos de encuentros no sancionados ni por la ley ni por la iglesia. No es que este sea el caso concreto del mismo Balta o de su pequeño retoño, pero sí es un rasgo que comúnmente se les atribuía a los mestizos desde tiempos coloniales. La marca del mestizo iba unida a la de la ilegitimidad y la bastardía.

La ausencia del padre, además, implica una orfandad que el pequeño hijo de Balta y Adelaida tendrá que enfrentar a lo largo de su vida. Si el bebé es el origen del “perseguidor” en el inconsciente de Balta, entonces es el mestizo que competitivamente desplaza a otro mestizo, ocupando su lugar, particularmente cuando no hay una estructura social que devuelva al individuo sus nexos con otros seres humanos y con el universo.

El proceso de infantilización que sufre Balta es paralelo al de su transformación en su ser hosco y desagradable, que no encuentra lugar en el mundo que lo rodea, ni siquiera el natural. La infantilización indica un intento desesperado por recuperar a la madre, pero este intento quedará frustrado ante la presencia de otro niño, más joven y sin la marca –aún– de la orfandad plena que caracteriza a Balta¹⁴.

En un Perú desgarrado entre su herencia indígena y su herencia española, el caso de Balta podría representar el de muchos individuos, con distintas variantes, obviamente. Recordemos que en la trama hay por lo menos un amigo que sufre los mismos trastornos. La disociación que experimentan ambos

¹⁴ En el cuento “Muro antártico”, de *Escalas*, se presenta una relación en que la mujer se transforma en un todo múltiple con distintas funciones salvadoras y protectoras: “¡Oh Soberana! Lava tus pupilas verdaderas del polvo de los recodos que las cubre y, cegándolas, tergiversa tus sesgos sustanciales. ¡Y sube arriba, más arriba, todavía! ¡Sé toda la mujer, toda la cuerda! ¡Oh carne de mi carne y hueso de mis huesos! ¡Oh hermana mía, esposa mía, madre mía!” (Vallejo 2012: 28). El sujeto triplemente huérfano no es exclusivo, pues, de *Fabla salvaje*.



mestizos frente al entorno, con sus vínculos comunicativos cortados, revela una condición peruana sin solución ni armonía.

El mestizaje como propuesta unificadora de una identidad peruana se ve profundamente cuestionado con la alegoría de Balta y su transformación y desdoblamiento. El “otro” que aflora es la sombra de la destrucción del vínculo dialogante con la naturaleza y con la comunidad humana. En buena medida, *Fabla salvaje* representa un “discurso de la armonía imposible” (concepto aplicado por Antonio Cornejo Polar al Inca Garcilaso, otro gran mestizo histórico), ya que no se logra –ni se puede lograr– una plenitud individual en un contexto de opresión social y cultural, de colonialidad y neocolonialidad, mucho menos de orfandad.

El Perú ha fallado en Balta, pues Balta es un tipo de Perú, literalmente alienado y autodestructivo, que resulta de intentos centenarios por amalgamar por la fuerza dos culturas extrañas entre sí, privilegiando una sola lengua y una sola episteme occidental. Vallejo, con *Fabla salvaje*, cuestiona la “fábula” nacional criolla y republicana del “Somos libres” y nos presenta un cuadro profundamente crítico de nuestras falencias como país y como sociedad de un mestizaje frustrado o (para seguir con la alegoría) *abortado*, que no logra asumir su razón comunicativa con su lado indígena y condena a este al salvajismo degradante.

Conviene resaltar estos aspectos de la obra, anticipos de la visión de Vallejo del Perú en los años posteriores, en que adopta una perspectiva y una praxis marxista y radical, pero a la vez contradictoria y cristiana, de la escritura y el quehacer intelectual.¹⁵

Apena decirlo, pero, de haberse quedado en el Perú, quizá Vallejo habría sufrido el mismo destino de Balta.

El “otro yo” de la peruanidad (la “sensibilidad salvaje” y la orfandad absoluta del mestizo) probablemente lo habría destruido.

Bibliografía

Barrantes Castro, Pedro (1923). “La novela peruana”. Prólogo a Vallejo, César, *Fabla salvaje*, *Revista La Novela Peruana*, n. 9: 3.

¹⁵ En su crónica “¿Qué pasa en América del Sur?”, de 1933, dice abiertamente que “el Perú es tres países [la costa, la sierra y la selva], cada cual, con su lengua, sus creencias y sus costumbres del todo distintas” (Vallejo 2017: 125). Más abajo, en la misma crónica, sin embargo, continúa –como Balta– sin comprender la cosmovisión indígena, a la que se refiere despectivamente: “En la Sierra, son los indígenas puros o un tanto blanqueados por el contacto con los primeros españoles, quienes forman el grueso de la población, con un catolicismo bárbaro e híbrido, mezcla de supersticiones panteístas de origen incaico y de una suerte de idolatría ritual medievalesca” (*ibid.*).



- Cornejo Polar, Antonio (1993). "El discurso de la armonía imposible (El Inca Garcilaso de la Vega: discurso y recepción social)". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 38: 73-80.
- Devicenzi, Leticia Penélope (2014). "El doble: un monstruo moderno en los cuentos de Maupassant". *VI Congreso Internacional de Letras, 2014: Transformaciones culturales. Debates de la teoría, la crítica y la lingüística*. Disponible en: <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/CIL/VI-2014/paper/viewFile/2071/888>. Último ingreso: 25/08/2021.
- Espejo Asturrizaga, Juan (1965). *César Vallejo, itinerario del hombre*. Lima, Librería Editorial Juan Mejía Baca.
- Fernández, Carlos, y Valentino Gianuzzi (2009). *César Vallejo: textos rescatados*. Lima, Universidad Ricardo Palma.
- González Montes, Antonio. (2014). *Introducción a la narrativa de Vallejo*. Lima, Editorial Cátedra Vallejo.
- González Vigil, Ricardo (1998). "Prólogo". César Vallejo, *Novelas y cuentos completos*. Lima, Ediciones Copé: 7-33.
- . (2009). *Claves para leer a César Vallejo*. Lima, Editorial San Marcos.
- Guzmán, Jorge (2000) *Tahuashando: lectura mestiza de César Vallejo*. Santiago de Chile, LOM (segunda edición).
- Hopkins Rodríguez, Eduardo (2020). "Fabla modernista en *Fabla salvaje* de César Vallejo". *Lejana. Revista de Narrativa Breve* 13: 140-148. Disponible en: <https://ojs.elte.hu/index.php/lejana/article/view/438/344>. Último ingreso: 26/08/2021.
- Mariátegui, José Carlos (2007) [1928]. *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Prólogo de Aníbal Quijano. Caracas, Biblioteca Ayacucho. Disponible en: http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20191120045233/7_ensayos_de_interpretacion_de_la_realidad_peruana.pdf. Último ingreso: 25/ 08/ 2021.
- Mazzotti, José Antonio (1988). "Indigenismos de ayer: prototipos perdurables del discurso criollo". Moraña, Mabel (ed.), *Indigenismo hacia el fin de milenio. Homenaje a Antonio Cornejo Polar*. Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana: 77-102.
- . (2012). "Prólogo" a Vallejo, César, *Escalas [melografiadas]*. Editado por José Antonio Mazzotti. Rosario, Editorial Serapis: 9-21.
- . (2019). "Vallejo y mi abuelito: persona poética y persona real en *Los heraldos negros*". *Revista Archivo Vallejo* 4, 4: 17-45. Disponible en: <https://www.archivovallejo.com/index.php/archivovallejo/article/view/80/102> . Último ingreso: 10/ 09/ 2021.



- Merino, Antonio (2007). "Estudio preliminar". Vallejo, César, *Narrativa completa*, Madrid, Akal: 7-121.
- Molina Foix, Juan Antonio (2007). *Cuentos de dobles (una antología)*. Madrid, Siruela.
- Olascoaga, José Fernando (2009). *El mundo andino en la obra de César Vallejo*. Tesis doctoral. Texas Tech University. Disponible en:
https://ttu-ir.tdl.org/bitstream/handle/2346/13113/Olascoaga_Jose_Diss.pdf?sequence=1 . Último ingreso: 10/ 09/ 2021.
- Pachas Almeyda, Miguel (2018). *¡Yo que tan solo he nacido! (Una biografía de César Vallejo)*. Lima, Juan Gutemberg Editores.
- Puccinelli V[illanueva], Jorge (2020). *"El escándalo acerca de Vallejo": Trilce y el diario El Norte*. Lima, Fuente de Cultura Peruana.
- Vallejo, César (2012) [1923]. *Escalas [melografiadas]*. Editado por José Antonio Mazzotti. Rosario, Editorial Serapis.
- . (1923). *Fabla salvaje*. Lima, *Revista La Novela Peruana*, n. 9.
- . (2017). *César Vallejo, corresponsal de prensa. Antología de crónicas y artículos*. Selección y prefacio de Domingo Vargas Loli. Trujillo, Fondo Editorial Municipal de la Municipalidad de Trujillo.
- Villanes, Carlos (1988). "El indigenismo en Vallejo". *Cuadernos hispanoamericanos* 456-457 (*Homenaje a César Vallejo*, junio-julio 1988): 751-760.
- Villarán-Broncano, Macedonio (2014). "*Fabla salvaje* de César Vallejo: más acá del complejo edípico". Flores, Heredia, Gladys (ed.), *Vallejo 2014. Actas del Congreso Internacional Vallejo Siempre*. Lima, Editorial Cátedra Vallejo, vol. 1: 375-400.

