

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Centro de Estudios Vallejanos

Vol. 2, n.º 3, enero-junio, 2019, 83-98

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.31381/archivoVallejo.v2n3.5173

La figuración lírica como mecanismo de representación en *Fabla salvaje*, de César Vallejo¹

The Lyrical Figuration as Mechanism of Representation in César Vallejo's *Fabla salvaje*

AMÉRICO MUDARRA MONTOYA

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

(Lima, Perú)

aamerico17@hotmail.com



RESUMEN

Bajo un modelo modernista de escritura el texto desarrolla los tópicos ligados a lo extraño, lo imprevisto, lo inesperado; un mundo donde las explicaciones racionales no conducen a una respuesta satisfactoria y uno de los pilares de dicha construcción está marcado por la extrañeza, la perplejidad que propone el

1 Este artículo fue leído como ponencia en el Congreso Nacional «Me moriré en París con aguacero: 80 años de la desaparición de César Vallejo», evento realizado en Lima los días 16 y 17 de abril en el Centro Cultural de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

mundo representado. Frente a la certeza el relato propone un mundo inquietante.

Palabras clave: César Vallejo, narrativa, *Fabla salvaje*, figuración lírica, representación.

ABSTRACT

Under the *modernista* model of writing, this text presents motifs related to the uncanny, the unforeseen, the unexpected; a world where the rational explanations fail to give satisfactory answers. One of the pillars of such constructions is determined by the uncanny, the perplexity proposed by the represented world. Faced with certainty, this story proposes a disturbing world.

Keywords: César Vallejo, narrative, *Fabla salvaje*, lyric figuration, representation.

Recibido: 29/09/18 Aceptado: 15/11/18 Publicado *online*: 21/01/19

1.

César Vallejo publicó la novela corta *Fabla salvaje*, en Lima, en mayo de 1923. En la obra, ambientada en un pequeño pueblo en la cordillera de los Andes, se retrata el progresivo colapso emocional de una joven pareja de esposos. El episodio que desencadena los desvaríos y el sufrimiento de Balta, el esposo de Adelaida y protagonista de la novela, ocurre al principio de la historia y puede parecer vinculado a la presencia de una entidad sobrenatural, aunque también permite sospechar que es consecuencia de una patología mental. De acuerdo con la clave en que se lea esta historia, se puede considerar a *Fabla salvaje* como una pieza de literatura fantástica, con el protagonista asolado por una extraña fuerza, o bien como una de literatura realista, con el mismo protagonista cayendo rendido ante los malestares mentales y fisiológicos que desconoce que operan en su interior.

Según se narra en el relato, Balta, una mañana de julio, recién salido de su cama, ha creído ver en el espejo de su habitación, en vez de su propio reflejo, un rostro que le resulta ajeno y, a su vez, tan aterrador como amenazante: «Balta quedóse pálido y temblando. Sobresaltado volvió rápidamente la cara atrás y a todos lados, como si su estremecimiento hubiérase debido a la sorpresa de sentir alguien agitarse furtivamente en torno suyo. A nadie descubrió» (Vallejo 1967: 85). Conforme pasan los días, el joven marido, a causa de que empezará a percibir a esta entidad prácticamente en todas partes, se convertirá en una persona más taciturna y agresiva. Su esposa Adelaida será, pese al gran amor que ella siente por él, constante víctima de su rechazo. La situación se tornará todavía más compleja, puesto que ambos son conscientes, tal como se menciona en un pasaje de la novela, de que serán padres de una criatura que ya se encuentra en camino.

El relato —y he aquí una de las razones por las que todavía, a casi un siglo de su publicación, concita la atención de la crítica—, alberga algunos de los tópicos literarios vigentes en su época, como la exploración de los límites entre la razón y la falta de cordura, pero situados en un entorno rural y con personajes de origen indígena. Esta peculiar situación le permitió a Vallejo entremezclar, en la trama de *Fabla salvaje*, ciertas creencias y supersticiones de origen popular, características del mundo andino, con una idea que había sido desarrollada y explotada previamente por la literatura occidental: la existencia de un doble maligno.

En ese sentido, y este es el objetivo de este trabajo, resulta llamativo reconocer los recursos, tanto estilísticos como conceptuales, de los que se valió Vallejo para conciliar ambas tradiciones discursivas, de modo que —como se irá a constatar a continuación— *Fabla salvaje* termine representando un hito dentro de su producción narrativa y, más ampliamente, de su producción en prosa. Como parte de esa labor de conciliación, el narrador, en su pretensión de transmitir al lector las sensaciones y emociones de Balta, recurre al uso de imágenes descritas de forma lírica, por lo que cabría afirmar que en estos pasajes el Vallejo narrador deja al descubierto al Vallejo poeta. Además, si se considera que *Fabla salvaje* fue creada mientras su autor se encontraba en medio de un proceso de experimentación y afianzamiento en su escritura (Zavaleta 1989), tanto en prosa como en verso, su análisis, sin duda alguna, contribuirá a hurgar aún más en los mecanismos expresivos de una figura tan relevante para la literatura en español como lo fue Vallejo.

2.

Un aspecto que distintos miembros de la crítica literaria peruana, a lo largo de los años, han coincidido en destacar, con respecto a

Fabla salvaje, es que su prosa es, no solo notoriamente distinta, sino superior a la del libro anterior de Vallejo, *Escalas*, el cual apareció también en 1923, pero un par de meses antes, en marzo. Si la prosa de *Escalas*, un conjunto de relatos breves, contiene términos arcaizantes y periodos sintácticos de gran extensión, muchas veces cargado de aposiciones, *Fabla salvaje*, en cambio, es una historia lineal en la que se suceden una serie de escenas descritas sin exageración en los detalles, pero sí con precisión en enfocar los objetos y fenómenos desde un ángulo determinado. La precisión se impone ante la altisonancia. Este giro significó, de acuerdo con lo manifestado por más de un estudioso de Vallejo, el fin de un proyecto estético, al que se identifica, según el crítico de turno, con el modernismo, pero también con la vanguardia y el barroco, que ya resultaba desfasado para principios de los años veinte del siglo pasado.

Carlos Eduardo Zavaleta señala, a propósito de la prosa del relato, que «el lenguaje de esta novela corta, *Fabla salvaje*, es medido, sobrio, dosifica bien el argumento en escenas que van pintando una atmósfera adecuada a las intenciones del autor [...] Aquí Vallejo está limpio de la retórica de *Escalas*, descrea de los artificios, y su frase directa se ha logrado ya» (1989: 174). En la misma línea, Edmundo Bendezú, quien también recurre a Zavaleta para llevar a cabo su interpretación de *Fabla salvaje*, apunta que en este libro la prosa «está agotando todas las posibilidades del modernismo» (1992: 136). Según la lectura de estos dos autores, el modernismo es concebido como un movimiento en el que el estilo, enrevesado y lleno de adornos, posee un excesivo protagonismo que es, sin embargo, contraproducente para conseguir los efectos esperados. La fluidez y precisión de la prosa de *Fabla salvaje*, si se sigue lo planteado por Zavaleta y Bendezú, contrasta de inmediato con los textos de *Escalas*.

Por su parte, Ricardo Silva-Santisteban aborda la prosa de *Fabla salvaje*, y antes que recurrir a la clasificación por escuelas o tendencias estéticas, opta por identificarla a partir de sus propios rasgos: «Poco después, con *Fabla salvaje*, una novela corta, publicada poco antes de su viaje a Europa, Vallejo logró un afinamiento de su prosa de ficción mediante una expresión más espontánea carente de los excesos barrocos de *Escalas*. En *Fabla salvaje* [...] se da la prosa más tersa de toda su narrativa» (1999: XXI). También enfatiza la calidad de la prosa de Vallejo para lograr, sin artificios, espontaneidad en su expresión. El resultado es que la lectura del relato, tal como se puede inferir a partir del término empleado por Silva-Santisteban, sea suave y sin sobresaltos. Emparentado en cierto grado con Silva-Santisteban se muestra Miguel Gutiérrez. Si bien no comparten los términos empleados, ambos coinciden en señalar que la prosa de Vallejo adquirió una cualidad que antes poseía en menor cantidad: la inmediata legibilidad, en desmedro de los tanteos del principio: «El aspecto más saltante del lenguaje de *FS* es el abandono del experimentalismo vanguardista de *Escalas*, por el empleo de la norma estándar del español» (2004: 37). Desde la perspectiva de Gutiérrez, Vallejo apuesta por una prosa que resulte más accesible en comprensión para sus lectores. Deja de lado, así, los vericuetos que se presentaban en su escritura de *Escalas*.

Ricardo González Vigil es el más enfático, entre los especialistas en Vallejo, en destacar la dimensión de *Fabla salvaje*: «[Esta novela es] la mejor obra, narrativamente hablando (porque, en sus mejores momentos, *Escalas* posee mayor originalidad creadora y logro expresivo, aunque de índole lírica o lírico-reflexiva), de Vallejo de la etapa que vivió en el Perú» (2012: 15). El atributo se sostiene en la condición narrativa de la obra, por lo que cabría inferir que el desarrollo de la historia consigue envolver al lector por completo, puesto que su lectura no es opacada por la manera

en que se emplea la prosa. La forma comulga con el contenido, razón por la que la forma no es un obstáculo.

3.

Una revisión más exhaustiva de las lecturas realizadas acerca de *Fabla salvaje* desde los años ochenta, cuando por los cincuenta años del fallecimiento de Vallejo surgió un súbito interés por su narrativa, deja ver que hay dos puntos de acceso para su correspondiente exégesis. Uno es la figura del protagonista, Balta. Otro es el trabajo de Vallejo en cuanto autor de la obra. Cada caso presenta diversas aristas. Considerando la importancia, a juzgar por lo dicho entre sus especialistas, de la manera en cómo fue utilizada la prosa, lo que propició que *Fabla salvaje* sobresalga ante otros títulos de la narrativa vallejana, consideramos necesario fijar nuestra atención en reconocer qué mecanismos de la escritura utiliza y bajo qué condiciones los aplica en la narración. Por ese motivo, nuestro trabajo se centraría en la figura de Vallejo, sobre todo para analizar sus decisiones como creador.

Otro de los rasgos del libro que coinciden en celebrar los investigadores es la destreza de Vallejo para retratar no solo el paisaje, sino también las tribulaciones de los protagonistas, es decir, representar tanto un mundo exterior como un mundo interior. Lo consigue porque recurre a una imaginería moldeada por un sutil tono lírico. Zavaleta describe la pervivencia del poeta en los siguientes términos: «Eso sí, mantiene el arrebato lírico del novelista entre romántico y afecto a la magia y lo sobrenatural» (1989: 174). Por su parte, Bendezú es uno de los primeros en aludir al uso de imágenes, constituida a partir de metáforas, en la narración: «El narrador con un lenguaje metafórico complejo confronta al lector con el fenómeno de la pérdida de la imago de Balta y de su transformación en una especie de ello primigenio. Vallejo utiliza una metáfora geométrica para mostrar

la fragmentación que se opera en la vida mental de Balta y su regresión hasta una etapa puramente instintiva» (1992: 147). Lo resaltante del aporte de Bendezú es que traslada los atributos del narrador al propio Vallejo, de modo que deja al descubierto, o hace más obvio, cuál es el grado de responsabilidad del autor en los efectos de la obra. Este hecho no implica, por supuesto, desconocer la distancia existente entre el autor textual y el autor real de la obra.

El empleo de imágenes para describir fenómenos o situaciones que sobrepasan la concepción racional, o que se hallan en un plano de conciencia solo alcanzable por el personaje; en otras palabras, la figuración lírica, es, justamente, el recurso al que recurre Vallejo para tratar de transmitir a sus lectores el sufrimiento de Balta. Por ello, su experiencia como poeta resultará determinante. Cabría vincular este recurso con otro de los atributos que se ha señalado en *Fabla salvaje*: que Vallejo dota de hondura psicológica a los personajes indígenas. Miguel Gutiérrez apunta al respecto: «Hasta esta *novelle* de Vallejo, en la narrativa peruana se representaba a los personajes del mundo rural como seres simples o de psicología elemental» (2004: 34). Vallejo, en su afán de representar los padecimientos de su protagonista, consigue un efecto de naturalidad que Gutiérrez explica así: «Uno de los aciertos de Vallejo es describirnos con decoro y verosimilitud la caída de Balta en los abismos de la locura (la locura de los celos) sin transgredir en ningún momento su horizonte mental y cultural» (2004: 35).

González Vigil sabe sintetizar los aspectos que, con la experiencia poética, Vallejo muestra en la obra con precisión y naturalidad: «El paisaje andino es retratado con intensidad poética y entrelazado hábilmente a la psicología de los personajes, y al desarrollo de la intriga. El mérito mayor tiene que ver con

la matizada caracterización psicológica del protagonista Balta Espinar, su esposa Adelaida y el pequeño hermano de ella» (2013: 16-17). Tanto para el mundo exterior (el paisaje andino) como para el mundo interior (Balta, Adelaida y Santiago), la representación tal como es ejecutada resulta determinante.

Macedonio Villafán también se fija en la figura de Vallejo para la construcción de *Fabla salvaje*. En ese sentido, ofrece algunos rasgos que lo caracterizarían y que influyen en la obra. Así, por ejemplo, indica que «Vallejo evidentemente conocía al indio: la condición del hombre andino o indígena, su situación social e historia, y al mismo tiempo, su espiritualidad y cultura» (2014: 378). Esta observación permite articular la experiencia del autor con la configuración del narrador. Por eso, afirma Villafán: «el narrador asume un modo de visión de la naturaleza recubriendo su concepción bajo un manto de misterio, que no oculta la cosmovisión andina» (2014: 392). Esto en cuanto al mundo exterior (paisaje). Con respecto al mundo interior (personajes) y la labor del autor, Villafán afirma: «La respuesta a su conducta y temores [los del protagonista] hay que encontrarla en las formas de relación que se establecen en el universo cultural del pueblo [la cultura andina] donde tiene lugar la historia» (2014: 395). Esta idea puede ser vinculada con los valores por los que, según Gutiérrez, como se ha visto previamente, *Fabla salvaje* es una obra lograda: el decoro y la verosimilitud para representar el mundo interior de sus personajes. Cabría sostener que Vallejo alcanzó esos valores en su obra porque compartía, si no todo, una parte, el modo de interpretar el mundo —la base de la cultura andina— de sus personajes. Es así que también para la constitución de los personajes hay un vínculo con la experiencia vital del autor.

4.

Si se tiene en cuenta la última afirmación de Villafán, resulta pertinente comprender, desde el mundo andino, la actividad emocional de las personas, puesto que es en ese plano donde Balta es afectado, y es el mismo en el que Vallejo, como narrador, se concentra en representar con determinadas imágenes líricas. Abordar estas concepciones ayudará a desentrañar el empleo de imágenes al que recurrió Vallejo en la obra, ya que, de algún modo, se conocerá la base sobre la que se sostenía él mismo y que aplicó en *Fabla salvaje*.

En su investigación sobre la salud mental comunitaria, Escribens, Portal, Ruiz y Velásquez sostienen que en el Ande peruano subsiste una manera ancestral de concebir al ser humano, en sus distintos planos. En el caso de las emociones, la manera en cómo se activan y se manifiestan estas atraviesa distintas capas del individuo: «al corazón llegan los pensamientos o recuerdos penosos, los *llakis*, donde son cargados con afecto; estos “pensamientos emocionales” borran la distinción entre las facultades intelectuales y las afectivas. Es así que llenan el corazón, surgen del corazón, llenan el cuerpo y las personas se convierten en pena “eres pura pena”» (2008: 38). De acuerdo con esta concepción andina de las emociones, los sujetos dejarían al descubierto su condición, puesto que se «convertirían», cabría decir «encarnarían», en la emoción que los embarga.

En *Fabla salvaje*, resulta notorio que para Vallejo sus personajes son transparentes, de modo que identifica los sentimientos que estos experimentan. Así, por ejemplo, puede decir de Balta que «[estaba] rebosante de ilusión y muy confiado en los años futuros» (1967: 87) o que «[estaba] poseído de una impresión de cólera y sutil inquietud de presagio» (1967: 99). Esta clase de descripciones, comunes para cuando se emplea un narrador omnisciente, pueden contribuir a hacer más naturales

a los personajes. Más aún cuando se trata de una actividad que también se lleva a cabo en la cultura andina. Sin embargo, Vallejo no se limita a este recurso cuando quiere exponer el mundo interior de su protagonista. Y aquí es donde la prosa de poeta se utiliza con mayor énfasis.

Una muestra de la imaginería con tono lírico es la siguiente:

Esto lo dijo haciendo de tripas corazón, pues aguja muy fina jugaba a lo largo de sus tensas venas y cosía ahí un recodo a otro, una papila firme y vibrátil a otra fugitiva, con dura pita negra que él nunca había visto brotar de los vastos pencales maduros... Era dura esa pita, y le hacía doler; y esa aguja erraba vertiginosamente en su sangre conturbada. Balta quería cogerla y se le escurría de los dedos (1967: 91-92).

La imagen se sostiene en una metáfora y es empleada para referirse a un estado emocional de Balta. La expresión popular «hacer de tripas corazón» aparece antes, quizá como una marca intertextual que ayude a los lectores a interpretar lo que vendrá a continuación. El malestar que siente Balta fue provocado por la inseguridad y la insatisfacción, luego del diálogo con su esposa. Este malestar, a los ojos del Vallejo poeta, se convierte en una aguja. Propiedades de ella, como el hincar y el deslizarse, son útiles para traducir la conservación del malestar dentro de Balta. En este pasaje, la imagen es la de un objeto cotidiano, una aguja de coser.

Una clasificación sencilla de las imágenes líricas presentes en *Fabla salvaje* nos permite identificar cuatro ámbitos en los que se dividen estas. Uno es el de los elementos inorgánicos (fenómenos atmosféricos y accidentes geográficos); otro, el de los orgánicos (plantas y animales); otro más es el de las sensaciones físicas producidas por eventos específicos; y, por último, el de objetos reales o imaginados.

5.

La existencia de un doble maligno de Balta puede ser, como se dijo en un principio, interpretada de dos maneras: concebirlo como una entidad sobrenatural o como una alucinación producida por una enfermedad mental. Gutiérrez propone el siguiente diagnóstico: «FS narra un caso psicopatológico que los especialistas caracterizarían quizá de esquizofrenia paranoica» (2004: 33). González Vigil también comenta la afección mental de Balta: «*Fabla salvaje* no es solo una historia de celos patológicos. Representa una tragedia en la que la parte salvaje (el *habla salvaje* del título, que juega, a la vez, con el vocablo arcaico *fabla* y su conexión con *fábula*) del ser humano y, en general, de la Naturaleza se apodera de la mente de Balta» (2012: 16).

Otra vez en consideración de la observación de Villafán, mencionada líneas más arriba, la visión de Balta como un paciente de alguna enfermedad mental no tratada no puede ser amparada tan solo desde la mirada occidental. La andina también tendría que ser tomada en cuenta. La afirmación de González Vigil, de que la parte salvaje, natural, se ha apoderado de la mente de Balta, también motiva a hacer caso de la observación de Villafán. Y es que en el mundo andino, tal como lo revela el trabajo de Alejandro Viveros: «El sujeto es un elemento constitutivo de la naturaleza y contiene en sí mismo, todas aquellas características que conforman el mundo en el que vive. Existe entonces una continuidad entre ser humano y naturaleza, así como también entre individuo y comunidad. Estas características además están presentes en los diferentes niveles de la vida del sujeto» (2006: 33). Y es aquí que resulta pertinente comentar lo siguiente: en la percepción de salud mental de Occidente, como lo refleja el comentario de González Vigil, la naturaleza es un factor desestabilizador en el sujeto; mientras que en el comentario de Viveros, sobre el mundo andino, esta es, por el contrario, uno

armonizador. En el trabajo de Escribens, Portal, Ruiz y Velásquez, se afirma que la salud mental en el mundo andino implica la armonía con la naturaleza:

Pareciera, entonces que la salud mental es concebida como un balance; esto no implicaría eliminar o sacar «lo malo» —la «enfermedad»— para reemplazarla por algo distinto, entendido desde la lógica occidental como bueno o saludable, sino que se busca el equilibrio entre los diferentes elementos presentes ya que todos son importantes para la vida, por ejemplo la pena, la alegría, la cólera, el dolor, asimismo *la armonía entre el cuerpo, los cerros, la tierra, etc.* (2008: 36, el énfasis es nuestro).

A su vez, Viveros también revela que la geografía es consustancial al pensamiento andino: «El mundo andino es desde ya algo sumamente determinante respecto de su geografía. El paisaje andino es caldo de cultivo para el simbolismo de su pensar. La radicalidad de su geografía conlleva *un pensar que no se aísla de su entorno sino que lo adscribe*» (2006: 39, el énfasis es nuestro). Es evidente, entonces, que en el mundo andino, tanto el bienestar como el pensamiento de los seres humanos debe estar en armonía con el entorno geográfico.

De acuerdo con la clase de imágenes que se encuentra en *Fabla salvaje*, se identificó que los accidentes geográficos y los fenómenos atmosféricos, es decir, el entorno en su conjunto, eran empleados para expresar la alteración de las emociones dentro de Balta. No deja de ser llamativo que los elementos elegidos por Vallejo compartan una característica reconocida en el pensamiento andino. Estos elementos son el relámpago, la nube y el rayo. Se vale de sus cualidades físicas para simbolizar los efectos de la presencia de ciertas emociones. Los tres casos, en la cosmovisión andina, son conocidos como «fenómenos de transición». Santos señala al respecto que: «lugares,

acontecimientos y tiempos especiales donde las deidades se revelan de manera más densa y perceptiva, [están] asociados a fenómenos de transición» (2009: 97). En tanto que Morón, también sobre los fenómenos de transición, agrega: «Todos los fenómenos de transición, por su precariedad y peligrosidad, merecen una dedicación ritual y ceremonial especial por parte del ser humano» (2009: 8).

Según estas observaciones, el empleo de esos elementos en las imágenes líricas, si se considera que Vallejo —como lo plantea Villafán— actúa desde su conocimiento de la cultura andina, revela algo más que una mera psicopatología de un solo individuo. Para darnos cuenta, hay que revisar los pasajes en que figuran dichos elementos. El primer caso, el del relámpago, se muestra así: «el estupor *relampagueó* en sus nervios, haciéndole derribar el espejo» (Vallejo 1967: 91, el énfasis es nuestro). El segundo, el de la nube, ocurre de esta manera: «y luego de meditar un momento, *una nube sombría* subió con ferrado vuelo a su frente. “Desde julio...”, pensó. Y entonces recordó, después de largo tiempo, la visión intempestiva que, como en sueños, tuvo en el espejo, aquella lejana tarde de julio» (Vallejo 1967: 93, el énfasis es nuestro). El último caso, el del rayo, es más demostrativo: «Volvió a mirar el acantilado de la cordillera y se le trastornó la cabeza. Con la velocidad del *rayo*, cruzó por su cerebro la fugitiva idea, sutil, imprecisa, de un ser vivo, real, de carne y hueso, innegable, a cuya existencia pertenecía la imagen del cristal. Alguien es, indudablemente. Alguien debía ser» (Vallejo 1967: 106, el énfasis es nuestro). En todos los casos, se sirve del elemento para aludir a un efecto de la interacción de Balta con su doble maligno. Asimismo, en todos los casos, se recoge el rasgo de que son eventos súbitos, imposibles de dominar o de controlar.

El conflicto que Balta sostiene (o cree sostener) contra su doble es reflejo de la falta de armonía con su entorno. Si se analiza este hecho desde la cosmovisión andina, Balta está experimentando la revelación de una entidad divina, por la que se siente perseguido y acosado. El uso de los fenómenos de transición permite asociar esas emociones y sensaciones súbitas más fuertes que él con el poder del entorno debido a su condición sacra. Por ello, para Balta es alguien real, de carne y hueso, capaz de fecundar a su mujer en vez de él. No debe extrañar, por lo tanto, que sea también en un elemento como el agua donde vea aparecer a este doble suyo. Es una entidad relacionada con la naturaleza.

El desbalance de Balta existe. Las manifestaciones de este pueden variar: ser consideradas como alucinaciones, desde una perspectiva occidental; o ser vistas como anuncios de una fractura entre el sujeto y su entorno sagrado, desde una perspectiva andina. Vallejo emplea símbolos andinos para describir este desbalance cuando trata de representar, a través de imágenes líricas, lo que siente Balta. El origen del desbalance no queda claro. Lo que sí queda claro es que Vallejo se nutre de la cosmovisión andina cuando determina la sustancia de sus personajes, pero se vale de recursos estilísticos propios de la literatura occidental de principios del siglo XX cuando debe modelar su prosa, la forma de su expresión.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENDEZÚ AYBAR, Edmundo (1992). «César Vallejo». *La novela peruana. De Olavide a Bryce*. Lima: Lumen, 135-149.

ESCRIBENS, Paula, PORTAL, Diana, RUIZ, Silvia y VELÁSQUEZ, Tesania (2008). *Reconociendo otros saberes. Salud mental comunitaria, justicia y reparación*. Lima: Demus.

GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo (2012). «Prólogo». En VALLEJO, César. *Narrativa completa*. Lima: Ediciones Copé, 7-52.

GUTIÉRREZ CORREA, Miguel (2004). *Vallejo, narrador*. Lima: Fondo Editorial del Pedagógico San Marcos.

MORÓN TONE, Edward F. (2009). «Identidad latinoamericana como *chakana* en el marco de la filosofía intercultural desde Josef Estermann». *Cuadrantephi*, 18-19, 1-14. Recuperado de <<http://www.javeriana.edu.co/cuadrantephi/pdfs/N.18/4.%20chakana.pdf>>

SANTOS JUNIOR, Avelar Araujo (2009). «Cosmovisión y religiosidad andina: una dinámica histórica de encuentros, desencuentros y reencuentros». *Espaço Ameríndio*, 3, 1, 84-99.

SILVA-SANTISTEBAN, Ricardo (1999). «Prólogo. La narrativa de César Vallejo». En VALLEJO, César. *Narrativa completa*. Lima: Rectorado de la Pontificia Universidad Católica del Perú, XV-XXXI.

VALLEJO, César (1967). *Novelas y cuentos completos*. Lima: Francisco Moncloa.

VILLAFÁN BRONCANO, Macedonio (2014). «*Fabla salvaje*, de César Vallejo: más acá del complejo edípico». En FLORES HEREDIA, Gladys (ed.). *Vallejo 2014. Actas del Congreso Internacional Vallejo Siempre*. Lima: Editorial Cátedra Vallejo, 375-400.

VIVEROS ESPINOZA, Alejandro Javier (2006). *Acercamiento fenomenológico hermenéutico al pensamiento andino. La transculturalidad como trasfondo en el análisis del pensar en los Andes sudamericanos*. Tesis para optar al grado de magíster en Filosofía con mención en Axiología y Filosofía Política. Santiago de Chile: Universidad de Chile. Facultad de Filosofía y Humanidades.

ZAVALETA, Carlos (1989). «La prosa de César Vallejo». *Fénix. Revista de la Biblioteca Nacional del Perú*, 34-35, 169-179.