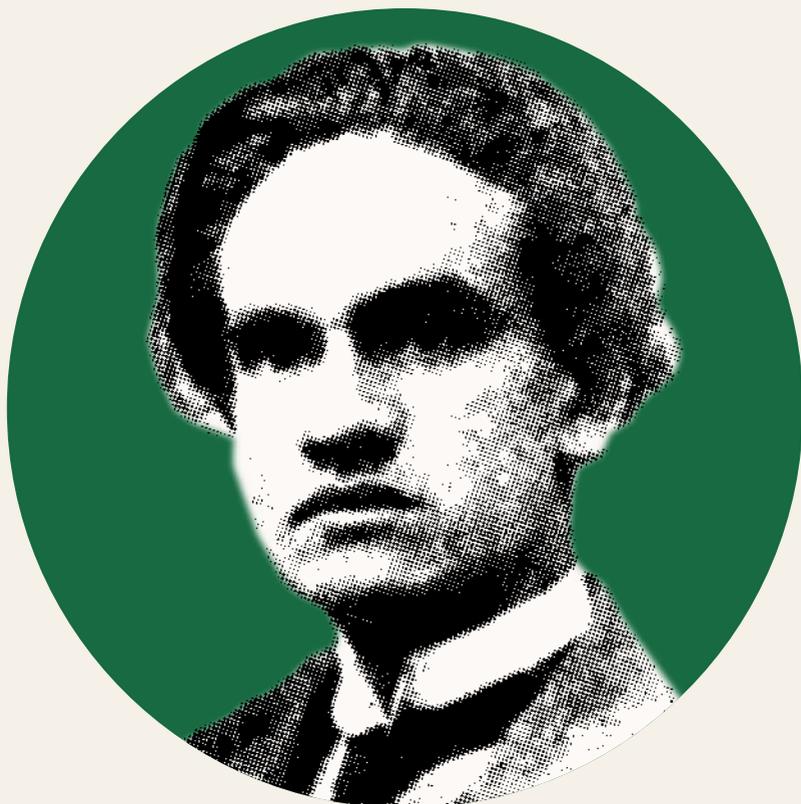


ARCHIVO VALLEJO

REVISTA DE INVESTIGACIÓN DEL RECTORADO DE LA UNIVERSIDAD RICARDO PALMA

Vol. 7, n.º 13, enero-junio, 2024. Publicación semestral. Lima, Perú

ISSN: 2663-9254 (En línea) | DOI: 10.59885/archivoVallejo.2024.v7n13



Número monográfico

Fabla salvaje (1923-2023): a cien años de su publicación



UNIVERSIDAD
RICARDO PALMA
RECTORADO



UNIVERSIDAD
RICARDO PALMA
RECTORADO

ARCHIVO VALLEJO

REVISTA DE INVESTIGACIÓN DEL RECTORADO
DE LA UNIVERSIDAD RICARDO PALMA

ISSN: 2663-9254 (En línea)
Vol. 7, n.º 13, enero-junio, 2024
Publicación semestral. Lima, Perú

RECTOR

IVÁN RODRÍGUEZ CHÁVEZ
Universidad Ricardo Palma, Lima, Perú
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-0688-2035>
E-mail: irodriguez@urp.edu.pe

DIRECTORA

GLADYS FLORES HEREDIA
Universidad Ricardo Palma, Lima, Perú
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-7515-6905>
E-mail: gladys.floresh@urp.edu.pe

EDITORES ASOCIADOS

ENRIQUE FOFFANI
Universidad Nacional de La Plata, Buenos Aires, Argentina
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-0051-3191>
E-mail: efoffani@fahce.unlp.edu.ar

JAVIER MORALES MENA
Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú
ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0007-6014-358X>
E-mail: jmoralesm@unmsm.edu.pe

CONSEJO EDITORIAL

STEPHEN M. HART
University of London, Londres, Inglaterra
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-0413-9056>
E-mail: stephen.malcolm.hart@ucl.ac.uk

JOSÉ ANTONIO MAZZOTTI
Tufts University, Massachusetts, Estados Unidos
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-8782-9625>
E-mail: jose.mazzotti@tufts.edu

ISABEL CLÚA GINÉS
Universidad de Sevilla, Sevilla, España
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-8577-4686>
E-mail: iclua@us.es

EVA VALERO JUAN
Universidad de Alicante, Alicante, España
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-8246-0347>
E-mail: eva.valero@ua.es

MARCOS MOSCOSO GARAY
University of British Columbia, Vancouver, Canadá
ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0004-8597-5065>
E-mail: marcos.moscoso@ubc.ca

LISA BLOCK DE BEHAR
Universidad de la República, Montevideo, Uruguay
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-8636-8214>
E-mail: lisabehar@netgate.com.uy

FRANCISCO TÁVARA CÓRDOVA
Universidad Ricardo Palma, Lima, Perú
ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0005-1404-7074>
E-mail: francisco.tavara@urp.edu.pe

RICARDO SILVA-SANTISTEBAN
Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, Perú
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-1480-0466>
E-mail: rsilva@pucp.edu.pe

RICARDO GONZÁLEZ VIGIL
Academia Peruana de la Lengua, Lima, Perú
ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0006-0809-5501>
E-mail: rgonvig49@gmail.com

ANTONIO GONZÁLEZ MONTES
Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-2201-1344>
E-mail: agonzalezm@unmsm.edu.pe

JESÚS CABEL MOSCOSO
Universidad Nacional San Luis Gonzaga de Ica, Ica, Perú
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-9361-7744>
E-mail: jesus.cabel@unica.edu.pe

CONSEJO CONSULTIVO

DOMINIC MORAN
Christ Church, Oxford, Reino Unido
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-8313-2831>
E-mail: dominic.moran@chch.ox.ac.uk

VALENTINO GIANUZZI ARMIJO
The University of Manchester, Mánchester, Inglaterra
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-9884-0619>
E-mail: josevalentino.gianuzzi@manchester.ac.uk

GONZALO SANTONJA GÓMEZ-AGERO
Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, Burgos, España
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-3340-8865>
E-mail: gsantonj@pdi.ucm.es

OLGA MUÑOZ CARRASCO
Saint Louis University, Madrid Campus, Madrid, España
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-9079-2739>
E-mail: olga.munoz@slu.edu

Laurie Lomask
City University of New York, Nueva York, Estados Unidos
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-1391-8182>
E-mail: llomask@bmcc.cuny.edu

THOMAS WARD
Loyola University Maryland, Baltimore, Estados Unidos
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-5595-4213>
E-mail: TWard@loyola.edu

LUIS CÁRCAMO-HUECHANTE
The University of Texas at Austin, Texas, Estados Unidos
ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0004-7641-4565>
E-mail: carcamohuechante@austin.utexas.edu

VÍCTOR VICH
Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, Perú
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-4192-6873>
E-mail: vvich@pucp.pe

JORGE TERÁN MORVELI
Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-7164-4434>
E-mail: jteranm@unmsm.edu.pe

EQUIPO TÉCNICO

Ronald Callapiña Galvez (corrección de estilo),
Yuri Tornero Cruzatt (traducción), Rodolfo Loyola Mejía (diseño),
Miguel Condori Mamani (diagramación) y Joel Alhuay Quispe (gestión electrónica).

ISSN: 2663-9254 (En línea)
DOI: 10.59885/archivoVallejo.2024.v7n13
Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú n.º 2018-07704

© Rectorado de la Universidad Ricardo Palma
Av. Benavides 5440, Santiago de Surco, Lima 33, Perú.
Teléfono: (511) 708-0000, anexo: 0142
E-mail: rector@urp.edu.pe

DIRECCIÓN POSTAL

Av. Benavides 5440, Santiago de Surco, Lima 33, Perú.

E-mail: archivo.vallejo@urp.edu.pe

El contenido de cada artículo es responsabilidad exclusiva de su autor o autores y no compromete la opinión de la revista.

LICENCIA



Archivo Vallejo. Revista de Investigación del Rectorado de la Universidad Ricardo Palma se encuentra disponible en acceso abierto bajo la licencia Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0).

Archivo Vallejo. Revista de Investigación del Rectorado de la Universidad Ricardo Palma es una publicación que tiene como objetivo fundamental la difusión de investigaciones sobre la producción literaria de César Vallejo y, como objetivo complementario, fomentar el estudio de la literatura y la cultura iberoamericana desde diversas orientaciones humanísticas. De acuerdo con estos propósitos, se incluyen en sus páginas artículos originales e inéditos sobre literatura, lingüística, filología, filosofía e historia. *Archivo Vallejo* es una publicación de periodicidad semestral y sus artículos son arbitrados bajo la modalidad de doble ciego (*double-blind peer review*), en la cual los evaluadores externos a la institución desconocen los datos de los autores al momento de la revisión y toman en cuenta los siguientes criterios de evaluación: originalidad, aporte del trabajo, actualidad y contribución al conocimiento humanista.

Archivo Vallejo recibe las colaboraciones de todos los académicos de nuestra universidad, así como los trabajos de intelectuales nacionales y extranjeros. La revista está dirigida a investigadores, docentes universitarios, profesores, estudiantes, escritores y al público lector interesado en las cuestiones propias de la reflexión, el trabajo crítico y la investigación humanística.



Archivo Vallejo Journal is an academic publication of *Rectorate of the Ricardo Palma University* which aims to disseminate the researches on César Vallejo literary productions and complementarily aims to promote Iberoamerican culture and literature studies from different humanistic orientations. In accordance with the previous purposes, we are presenting original and unpublished articles on literature, linguistics, philology, philosophy and history. *Archivo Vallejo* is a semiannual journal whose articles are refereed through the double-blind peer review modality, in which the external reviewers of the institution don't know of the authors' data at the time of the review. They take into account the following evaluation criteria: originality, relevance, current importance and contribution to humanist knowledge.

Archivo Vallejo receives contributions from all scholars of our university, as well as national and foreign intellectuals' works. This journal is addressed to researchers, university professors, teachers, students, writers and any public reader interested in reflection, critical work and humanistic research issues.



Archivo Vallejo. La Revista de Investigación del Rectorado de la Universidad Ricardo Palma est une publication dont l'objectif principal est de diffuser la recherche sur la production littéraire de César Vallejo et, à titre complémentaire, de promouvoir l'étude de la littérature et de la culture ibéro-américaines à partir de différentes orientations humanistes. Conformément à ces objectifs, ses pages contiennent des articles originaux et inédits sur la littérature, la linguistique, la philologie, la philosophie et l'histoire. *Archivo Vallejo* est une publication semestrielle dont les articles sont évalués selon la méthode d'examen en double aveugle, dans laquelle les évaluateurs externes ne connaissent les coordonnées des auteurs au moment de l'examen et prennent en compte les critères d'évaluation suivants: l'originalité, la contribution du travail, l'actualité et la contribution à la connaissance humaniste.

Archivo Vallejo accueille les contributions de tous les universitaires de notre université, ainsi que les travaux d'intellectuels nationaux et étrangers. La revue s'adresse aux chercheurs, aux enseignants universitaires, aux professeurs, aux étudiants, aux écrivains et au public intéressé par les questions liées à la réflexion, au travail critique et à la recherche humaniste.





UNIVERSIDAD
RICARDO PALMA
RECTORADO

ARCHIVO VALLEJO

REVISTA DE INVESTIGACIÓN DEL RECTORADO
DE LA UNIVERSIDAD RICARDO PALMA

ISSN: 2663-9254 (En línea)
Vol. 7, n.º 13, enero-junio, 2024
Publicación semestral. Lima, Perú
DOI: 10.59885/archivoVallejo.2024.v7n13

TABLA DE CONTENIDO

Fabla salvaje

- 17 La muerte literaria y la muerte legal en *Fabla salvaje*
IVÁN RODRÍGUEZ CHÁVEZ
- 39 «Aquel día en que cantó la gallina»: una lectura
ecocrítica de *Fabla salvaje*
PEDRO FAVARON PEYÓN
- 65 A cien años de *Fabla salvaje*: lo fantástico, los espejos
y el miedo
MARA L. GARCÍA
- 83 La fabla salvaje de la civilización patriarcal
YOLANDA WESTPHALEN RODRÍGUEZ
- 97 Lo uno y lo múltiple. El arribo de la modernidad en
los Andes: una lectura de *Fabla salvaje* (1923) de
César Vallejo
AMÉRICO MUDARRA MONTOYA

- 119 Reflexiones sobre el t3pico del 1ngel del hogar en
Adelaida, personaje de *Fabla salvaje* (1923)
GABRIELA ISABEL CORDERO SAN MARTIN
- 135 La novela modernista hispanoamericana:
representaciones fantasmag3ricas en *Fabla salvaje* de
C3sar Vallejo
KENT WILANDER OR3 DE LA CRUZ
- 161 Los malos augurios y la suerte como elementos
constitutivos de la muerte en *Fabla salvaje* y en el cuento
«Cera» de *Escalas*, de C3sar Vallejo
GUSTAVO REYNALDO DOMINGUEZ CHINCHA
- 179 Humanismo jur3dico en la representaci3n de los sujetos
de derecho en *Fabla salvaje* y *Escalas* de C3sar Vallejo:
a un siglo de su publicaci3n
NILTON C3SAR VELAZCO L3VANO

Varia

- 213 «¡C3mo le hab3an pegado!»: la desaparici3n de la infancia
en la narrativa corta de C3sar Vallejo
MIGUEL 1NGEL CARHUARICRA ANCO
- 239 Ser madre, detestar la rosa: visi3n transgresora de la
feminidad en *Valses y otras falsas confesiones* (1972) de
Blanca Varela
ADRIANA BERMEJO LOZANO
- 263 La metaficc3n en *Cien a3os de soledad*: sobre los
manuscritos de Melqu3ades
SULTANA WAHN3N

- 289 Melodías del cine: las regias funciones cinematográficas pre-*talkies* en Caracas, 1899-1930
YOLANDA SUEIRO VILLANUEVA
- 321 El guion audiodescrito de la película argentina *El secreto de sus ojos* (Juan José Campanella, 2009): de las imágenes a las palabras
CLAUDIA CABEZÓN DOTY

Reseñas

- 349 De Peralta Barnuevo, Pedro. *Júbilos de Lima y fiestas reales*. Cortez, E. Enrique y Cornelio, José Eduardo (eds.).
JAIME SEBASTIÁN LUNA
- 355 Ward, Thomas. *Buscando la nación peruana*.
MABEL KATELIN BLANCO GARCIA

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Rectorado de la Universidad Ricardo Palma

Vol. 7, n.º 13, enero-junio, 2024

ISSN: 2663-9254 (En línea)

FABLA SALVAJE (1923-2023): A CIEN AÑOS DE SU PUBLICACIÓN





Este artículo se encuentra disponible en acceso abierto bajo la licencia Creative Commons Attribution 4.0 International License.

This article is available in open access under the Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Cet article est disponible en libre accès sous licence Creative Commons Attribution 4.0 International Licence.

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Rectorado de la Universidad Ricardo Palma
Vol. 7, n.º 13, enero-junio, 2024, 17-37

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.59885/archivoVallejo.2024.v7n13.01

La muerte literaria y la muerte legal en *Fabla salvaje*

The literary death and legal death in
Fabla salvaje

La mort littéraire et la mort juridique dans
Fabla salvaje

IVÁN RODRÍGUEZ CHÁVEZ

Universidad Ricardo Palma

(Lima, Perú)

irodriguez@urp.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0003-0688-2035>



RESUMEN

En este artículo se analiza la novela corta *Fabla salvaje*, publicada en 1923, en la que su autor, César Vallejo, desarrolla la historia de Balta Espinar, un joven agricultor que resulta cautivo de una superstición de anuncio de tragedia desatada por la rotura accidental de un espejo, hecho que perjudica su salud mental y le genera un delirio de persecución de un «ser invisible» e inexistente, como su propio doble; y que lo sumirá en un estado de ánimo depresivo, de desconfianza y de fatalismo, que modifica su conducta con su esposa, con quien

se torna hosco, con celos infundados, causándole sufrimiento. Esta superstición, que se refuerza con el canto de una gallina y de dos búhos, cambia la actitud del protagonista frente al mundo y la vida, conduciéndolo a la muerte. El presente estudio se llevará a cabo desde la perspectiva de una interpretación literario-jurídica, especialmente de las figuras de la libertad y la muerte.

Palabras clave: vida; muerte; libertad; suicidio; muerte accidental presunta.

Términos de indización: salud mental; muerte; suicidio (Fuente: Tesoro de la Unesco).

ABSTRACT

This article analyses the short novel *Fabla salvaje*, published in 1923, in which its author, César Vallejo, develops the story of Balta Espinar, a young farmer married to Adelaida, who becomes captive of a superstition of tragedy unleashed by the accidental breakage of a mirror, an event that affects his mental health and generates a delirium of persecution of an «invisible being» and non-existent, like his own double; but this will plunge him into a depressive state of mind, personal insecurity, distrust and fatalism, which modifies his behaviour towards his wife, with whom he becomes sullen, with unfounded jealousy, causing her suffering and without taking into account the pregnancy of their first child. This superstition, which is reinforced by the song of a hen and two owls, has changed Balta Espinar's attitude towards the world and life, leading him to death. The present study will be carried out from the perspective of a literary-legal interpretation, especially of the figures of freedom and death.

Key words: life; death; freedom; suicide; presumed accidental death.

Indexing terms: mental health; death; suicide (Source: Unesco Thesaurus).

RÉSUMÉ

Cet article analyse le roman *Fabla salvaje*, publié en 1923, dans lequel son auteur, César Vallejo, développe l'histoire de Balta Espinar, un jeune fermier marié à Adelaida, qui devient captif d'une superstition de tragédie déclenchée par le bris accidentel d'un miroir, un événement qui affecte sa santé mentale et génère un délire de persécution d'un «être invisible» et inexistant, comme son propre double; mais cela va le plonger dans un état d'esprit dépressif, d'insécurité personnelle, de méfiance et de fatalisme, qui modifie son comportement à l'égard de sa femme, avec laquelle il devient maussade, avec une jalousie infondée, la faisant souffrir et sans tenir compte de la grossesse de leur premier enfant. Cette superstition, renforcée par le chant d'une poule et de deux hiboux, a modifié l'attitude de Balta Espinar à l'égard du monde et de la vie, le conduisant à la mort. La présente étude sera menée dans la perspective d'une interprétation littéraire et juridique, en particulier des figures de la liberté et de la mort.

Mots-clés: vie; mort; liberté; suicide; mort accidentelle présumée.

Termes d'indexation: santé mentale; mort; suicide (Source: Thésaurus de l'Unesco).

Recibido: 16/08/2023

Revisado: 30/08/2023

Aceptado: 07/09/2023

Publicado en línea: 30/11/2023

Financiamiento: Autofinanciado.

Conflicto de interés: El autor declara no tener conflicto de interés.

1. INTRODUCCIÓN

En este trabajo, proponemos efectuar el análisis y la interpretación jurídica de la muerte de Balta Espinar, protagonista de *Fabla salvaje*¹, sobre la cual caben dos posibilidades:

- i. que se trate de una muerte accidental presunta si se tiene en cuenta que Balta cayó al precipicio al sentarse en el borde del abismo sin haber tenido noción del peligro de perder la estabilidad; o
- ii. que el lugar y la forma de sentarse han sido escogidos por Balta para suicidarse simulando una caída accidental.

Fabla salvaje es una novela corta, cuyo autor, César Vallejo, publicó en los Talleres Tipográficos de la Penitenciaría de Lima en mayo de 1923, como el número 9 de la colección La Novela Peruana, dirigida por Pedro Barrantes Castro.

César Vallejo (1892-1938), después de haber pasado por la experiencia injusta de la carcelería en Trujillo, del 6 de noviembre de 1920 al 26 de febrero de 1921, publicó *Trilce* (1922), el poemario más innovador de la literatura peruana y tempranamente consagratorio de su genio poético, de trascendencia universal. Al año siguiente, hará lo propio con dos libros en prosa, *Escalas* y *Fabla salvaje*, que saldrán de la imprenta en marzo el primero y dos meses después, en mayo de 1923, el segundo. Con estas publicaciones, Vallejo se presenta como un escritor que da curso a su creación literaria por los cauces de los géneros de la poesía y la narración.

El presente trabajo hace que nos quedemos con el Vallejo narrador. Siguiéndole las huellas en este género, ya en Europa (1923-1938), publicará en España la novela *El tungsteno* (1931) con el sello de la Editorial Cenit y escribe el relato «Paco Yunque», que fue publicado póstumamente en 1951, según describe Ricardo González Vigil (1998),

1 Para este estudio se utilizará la edición facsimilar de *Fabla salvaje* de 1923, publicada por la Universidad Ricardo Palma el 2020, con prólogo y cuidado de César Ferreyra.

quien califica a este cuento como «un clásico de la cuentística peruana» porque «tritura los esquemas consabidos de la narrativa infantil, buscando el impacto reflexivo en los niños ante una muestra tan cristalina de la injusticia basada en la división de las clases sociales» (p. 25).

Entre los dos primeros libros de narración, *Escalas y Fabla salvaje*, de 1923, y la novela *El tungsteno* (1931) y el cuento «Paco Yunque», hay diferencias de estilo, enfoque y escuela. En *Fabla salvaje*, el estilo es de una prosa poética que presenta la realidad como un mundo fantástico y único a través de la subjetividad del personaje central, dueño y señor de las acciones propias de la historia personal, familiar y social con las cuales desarrolla la trama. En cambio, el estilo de *El tungsteno* y «Paco Yunque» es construido con una prosa de denuncia, crítica y reclamo; en la primera gobierna la superstición y en las otras, la justicia. En *Fabla salvaje*, la realidad constituye el escenario, sin crítica, escrita con pinceladas de simpatía y afecto que van en paralelo con el mundo subjetivo tormentoso del protagonista.

En *El tungsteno*, la realidad de la naturaleza, la social y la humana están construidas como el mundo unificado de la explotación, la desigualdad y la injusticia. Respecto a las escuelas literarias, Ricardo Silva-Santisteban (2004), mediante una propuesta de periodización, ubica a *Fabla salvaje* como modernista-vanguardista; y a *El tungsteno* y «Paco Yunque» como regidas por el compromiso político (2004, pp. 56-57). De mi parte, agregaría que *Fabla salvaje* es una novela de literatura fantástica con una fuerte carga psicológica en tanto que *El tungsteno* y «Paco Yunque» se adscriben a una literatura comprometida y de tesis.

Respecto a la valoración entre la poesía y la prosa de Vallejo, como producto universal del juicio de la crítica y la historia de la literatura, existe el pronunciamiento unánime de la preeminencia de la poesía, admitiéndose que es por ella que el poeta santiaguino ha alcanzado la inmortalidad. Esta dimensión comparativa intergénero, dentro de la propia producción literaria de Vallejo, no despoja a su prosa narrativa de su valor estético, ni priva a *Fabla salvaje* de su naturaleza

y condición de texto literario. Esta novela corta constituye un texto literario, con entidad propia dentro del conjunto de la obra vallejiana y entendida como construcción verbal estética con contenido y mensaje jurídicos, factible de interpretación, argumentación y explicación, así como útil en la enseñanza-aprendizaje de la literatura en el derecho.

La posesión ínsita de sus valores literarios está bien expresada por Ricardo Silva-Santisteban (2004) cuando afirma que «*Fabla salvaje* posee como contrapeso una prosa ejemplar que abrió nuevas posibilidades a la narrativa peruana de la época y una trama turbadora y única dentro de la narrativa del propio Vallejo» (p. 65).

2. ARGUMENTO DE LA NOVELA

En *Fabla salvaje*, César Vallejo ha creado un personaje que acapara el protagonismo de la historia llamado Balta Espinar, y a su lado, en un papel secundario, se encuentra Adelaida, su esposa, quien no actúa al mismo nivel de Balta, ya que no tiene opinión valedera ni capacidad de determinación, sino que se encuentra permanentemente supeditada a la voluntad del varón. No protesta, sino espera; no se enfrenta, pero tolera; tiene un protagonismo pasivo y de respuesta. El otro personaje, de tercer plano en esta historia, le corresponde a Santiago, un niño de ocho años, hermano menor de Adelaida y cuñado de Balta. Por otro lado, Antuca es la envejecida madre de Adelaida, quien solo es mencionada a propósito de unas apariciones pasajeras y, al final de la novela, alcanza una mínima participación de abuela que cuida al nieto recién nacido y asiste a su hija parturienta. Acompaña a Balta como protagonista principal el ser invisible, su otro yo, su doble surgido de la rotura del espejo.

La novela comienza y termina con Balta, y durante todo el discurso es el personaje actuante. El tema es el de la vida-muerte-vida y el de la libertad y el determinismo. La acción dominante es la vida personal de Balta Espinar, quien ve afectada su salud mental merced a una superstición por la rotura accidental del espejo, anunciadora de una desgracia que lo sume en un estado obsesivo que lo posee y dirige

su conducta diaria, configurando un cuadro de fatalismo, inseguridad y celos infundados que lo atrapan, dejándolo sin capacidad de recuperar su normalidad y liberarse de ese determinismo trágico en el que se encuentra cautivo.

Toda la secuencia de acciones cotidianas de Balta se desarrolla sin opciones de romper ese determinismo que domina su conducta, siguiendo el eje de las supersticiones que refuerzan a la rotura del espejo y que se materializan, en primer lugar, en el canto de la gallina, «azorado y plañidero», y que, en opinión del mismo Balta, «cuando canta una gallina, mala suerte, mala suerte», por lo que propone matarla y comerla. También fue motivo que recordara que antes de la muerte de su madre «cantó una gallina vieja» (Vallejo, 2020, pp. 6-7). La otra superstición ingresa al texto ligándola a doña Antuca, quien ha sufrido el daño del aire, que le ha causado una cuasiceguera «al pasar una medianoche, a solas, por una calle, en una de cuyas viviendas se velaba a la sazón un cadáver» (p. 14).

La última superstición se manifiesta en la participación de Santiago, el hermano menor de Adelaida, quien aterrado e impotente al escucharla llorar, intentaba ayudarla sin éxito. En esa circunstancia, él escuchó toda la noche «graznar» sobre el techo de la casa a un búho, habiéndose dado cuenta, además, de que eran dos las aves de mal augurio que peleaban entre sí, y una de las cuales «se fue y no volvió» (Vallejo, 2020, p. 43).

Se aprecia, entonces, que el encadenamiento de las supersticiones funciona como el camino por donde transitan todas las acciones de Balta, enfatizando que aquí también cabe una jerarquización entre ellas, en donde alcanza el rol principal y predominante la rotura del espejo, cuya imagen y vivencia lo acompañarán en la vigilia, el insomnio y el sueño. Se reproduce en el agua corriente de la acequia y en el manantial, que actúa como espejo, en donde el personaje observa «la desconocida imagen» que «le acechaba y relampagueaba ante sus ojos estupefactos y salvajes» (Vallejo, 2020, p. 34). La imagen del espejo y su «doble» están tan arraigadas en su mente, que Balta, en un determinado momento, «recordó también que cierto caballero de la aldea, a

quien traicionaba su mujer, sorprendió al traidor precisamente por un juego de espejos que una feliz coincidencia puso ante sus ojos» (p. 34).

Preso de su delirio de persecución y sin conciencia de su desequilibrio mental, Balta trotó por la jalca, subió hasta zonas escarpadas y peligrosas y escogió un sitio abismal de alto riesgo. «Ahí se sentó, en el mismo borde del peñasco», donde «sus piernas colgaban sobre el abismo» (Vallejo, 2020, p. 31). Indudablemente, Balta estaba buscando la muerte. Al final de la novela, este será el sitio en el que la encontró para ponerle fin a sus tribulaciones que no le dejaron un resquicio de libertad.

Esta cadena de supersticiones que esclavizan la conducta de Balta trae como consecuencia una tendencia de aislamiento, así como una conducta de malas relaciones con Adelaida, su esposa, a quien hace sufrir grandemente con sus rechazos y malos tratos.

Respecto al escenario, se puede reconocer la casa de la aldea (denominada así por el mismo autor) y la casa del campo, referida en el texto como cabaña. Hay también una escena en la chacra, a donde Balta llevó a Adelaida para que le ayudara «en la parva de trigo». Allí, ella le revela que está gestando su primer hijo desde julio (Vallejo, 2020, pp.14-15).

Otro escenario es el de la jalca, en cuya montaña de laderas riscosas, levantadas sobre abismos y precipicios, Balta habilitó un sitio donde se sentó de cara al abismo, con las piernas colgadas, desafiando la estabilidad y el equilibrio de su cuerpo y que luego se convertiría en el lugar de su muerte. Cobra significación especial la casa de la aldea porque en ella se inicia la tragedia con la ruptura del espejo y el canto de las gallinas y también el nacimiento del hijo. Además, de esta casa partió Balta al sitio escogido para su muerte, vistiéndose antes de luto y obligándola también a Adelaida a vestirse de duelo riguroso.

Integra a estos microescenarios el amplio espacio conformado por el pueblo y el campo, que configura un ambiente natural y social de provincia serrana del norte del Perú, de vida apacible y de pequeña población. La pareja es pequeña propietaria que vive de la agricultura

familiar. Él ha completado la instrucción primaria y ella ha aprendido a leer y escribir. Los roles sociales entre el hombre y la mujer están bien definidos y la relación de pareja evidencia la supremacía masculina que entrega al varón la potestad del mando y, por otro lado, coloca a la mujer en estado de obediencia y sumisión, dependiente e incapaz jurídicamente para obrar por sí misma.

En cuanto al tiempo, toda la historia de la novela dura nueve meses, los cuales transcurren desde julio del año anterior, en que se produce la ruptura del espejo y la aparición del ser desconocido o doble, hasta marzo del año siguiente, en que, a la vez, muere Balta y nace su primer y único hijo, describiéndose así el recorrido de la vida-muerte-vida y de la pérdida de la libertad en Balta y la falta de libertad en Adelaida. El lapso de los nueve meses coincide con el ciclo de la gestación de Adelaida que, a su vez, representa el surgimiento de una nueva vida en el hijo como continuidad de la del padre, quien muere el mismo día en que nace aquel.

3. APRECIACIÓN LITERARIA DE LA NOVELA

Fabla salvaje es una novela claramente psicológica, ya que toda su trama discurre gobernada por la mente enferma de su principal protagonista, Balta Espinar. Su conducta dominada por una psicosis incurable delata un personaje de ficción que, a propósito de la rotura del espejo, se desidentifica y despersonaliza, desdoblándose en un ser inexistente que lo atormenta, del que no puede liberarse y, aun peor, que le da la sensación de que lo necesita.

La novela está conformada por una sola historia, estrategia que le determina una estructura simplificada, alejándose de la técnica generalizada de entrecruzar historias. A pesar de la concentración de acciones en un solo personaje, Vallejo maneja acertadamente el suspenso. Ello porque, desde que se plantea el núcleo narrativo de la rotura del espejo que anuncia la tragedia, no se sabe cómo terminará la trama, si con la muerte de Adelaida a manos del marido, el aborto del concebido, la separación de la pareja por el abandono de la esposa, o el suicidio de Balta, como sería una de las hipótesis de interpretación.

Ante tantas interrogantes, el lector no se desprende de la lectura y espera el final tras las brumas del misterio.

El trabajo literario del texto es apreciable en la presentación y en el desarrollo del cuerpo narrativo, que, a su vez, pasa por el título y el nombre del personaje. La frase «fabla salvaje», que oficia de título, ya es un símbolo. «Fabla», como explica Edmundo Bendezú (1992), «es la forma arcaica de “habla” y también de “fábula”»; y el crítico opta por entenderla «como pura ficción o invención» (p. 136), lo que viene a ser el significado más compatible con la interpretación de la novela. También se presenta la necesidad de buscarle un sentido a la palabra «salvaje». De hecho, no se trata de un adjetivo calificativo del habla, ya que el lenguaje que usa Vallejo es más bien poético. Descartada la calificación del plano lingüístico, queda como posibilidad la calificación del personaje en lo concerniente a su comportamiento que traduce su incapacidad de reacción para recuperar su normalidad. Él se deja llevar por actitudes autodestructivas que también dañan a su esposa como ser querido. En ningún momento Balta emprende un esfuerzo mínimo para revertir la alienación que lo ha desentimentalizado y que lo conduce a comportarse agresivamente con su esposa embarazada.

En ese sentido, «salvaje» no se usa como una palabra despectiva o insultante, pero sí apunta a un modo de ser y de obrar fuera de los convencionalismos de autoestima y convivencia social. Balta, desde el punto de vista de la actitud y la conducta socialmente aceptadas, es un antimodelo, pero a la vez es un modelo marginal y contestatario de menor valoración.

El nombre del personaje también es otro símbolo literario. Balta en el Perú es el apellido de un presidente de la República, pero en la novela se le da el valor de nombre de pila o prenombre en su expresión familiar. Sería el hipocorístico de Baltazar. En cuanto al apellido Espinar, esta es otra palabra a la que, al darle la función de patronímico, se le hace conservar su significación de cosa como «sitio poblado de espinos» (Real Academia Española, 2014, definición 1); asimismo, en su valor de actitud atribuida, se le denomina así a un tipo de persona

capaz de «herir, lastimar y ofender con palabras picantes» (definición 3). Con relación al conocimiento que se tiene del personaje, tiene que convenirse que el nombre de Balta Espinar simboliza sintéticamente el perfil fatalista de su personalidad que se proyecta en su conducta con su esposa y consigo mismo.

El lenguaje con el que está escrita *Fabla salvaje* es reconociblemente de una prosa poética, marcadamente regida por una impronta lírica y romántica. En su composición gramatical se identifican regionalismos, cientificismos, arcaísmos y giros cultos y populares. Edmundo Bendezú, en su libro *La novela peruana*, en el apartado correspondiente a *Fabla salvaje*, apunta que «Vallejo todavía estaba escribiendo dentro de la retórica modernista, pero se advierte ya el movimiento hacia una nueva prosa. El arrebato lírico es modernista con sustancia romántica» (1992, p. 137).

Ricardo González Vigil (1998) concurre, igualmente, a la valoración de *Fabla salvaje*, en la que encuentra que

el paisaje andino es retratado con intensidad poética y entrelazado hábilmente a la psicología de los personajes y 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. (pp. 14-15)

Por su parte, Mario Castro Arenas, en su libro *La novela peruana y la evolución social*, describe a *Fabla salvaje* como «la experiencia narrativa de Vallejo más provechosa en el campo fantástico» (1970, p. 215), y que

desde el punto de vista estilístico, [...] es una excelente narración, con vívida descripción de las personalidades de Balta, de su mujer, de personajes que hacen breves apariciones, como el hermanito de Adelaida, y en especial bellas y económicas descripciones del campo y de la aldea del norte del Perú. (p. 216)

Antonio Gonzales Montes, en un estudio más detenido (1993), esbozando una periodización sencilla de la narrativa de Vallejo, ubica a *Fabla salvaje* en la etapa inicial. El crítico vincula esta novela con *Escalas*, señalando que en la primera

se advierte un notorio progreso del narrador en lo que se refiere al uso de sus materiales novelescos, y su misma prosa se torna más transparente y fluida, y ello permite que el lector siga con mayor interés el desarrollo de la singular anécdota. (p. 230)

A partir de esta valoración de partida, Gonzales Montes sigue un razonamiento interpretativo coherente y centrado en el análisis de las acciones narrativas de Balta como el personaje central, para concluir que «*Fabla salvaje* es una novela valiosa en el conjunto de la producción narrativa inicial de César Vallejo, en tanto expresa a cabalidad las concepciones vitales y estéticas que el escritor esgrimía por aquellos años, intensamente vividos» (1993, p. 234).

Como puede apreciarse, *Fabla salvaje* tiene entidad propia y autónoma en cuanto texto literario, junto a valores y elementos estéticos y compositivos que lo ubican válidamente dentro del conjunto de la obra total de Vallejo, sin regatearle sus méritos estilísticos y estructurales que le hacen ganar un sitio en la historia de la narrativa y de la literatura peruana.

4. INTERPRETACIÓN JURÍDICA DE LA NOVELA

No obstante su brevedad argumental y el monopolio de la actuación por parte de Balta Espinar, *Fabla salvaje* contiene una riqueza jurídica importante. Por ejemplo, teniendo en cuenta solo el derecho civil, puede estudiarse el régimen jurídico de la sociedad conyugal en la novela, así como las relaciones de desigualdad en derechos y la subordinación de la mujer a las decisiones del esposo. También se puede estudiar el régimen del menor de edad en la persona de Santiago, hermano de Adelaida, o en la condición legal del hijo recién nacido, al parecer, en el mismo momento de la muerte de su padre, y en las

acciones judiciales que deberá incoar su madre para sanear su situación personal y sus derechos hereditarios.

De todas las posibilidades jurídicas, para este trabajo se ha optado por la muerte de Balta. Esta da oportunidad a varias interpretaciones, de las cuales se explicará la muerte del personaje como suicidio o como muerte accidental presunta, aún más cuando la temática de fondo de la novela se contrae a presentarla como el encadenamiento de la vida-muerte-vida.

Sobre este particular, resulta pertinente recordar que a cada texto literario, en estos estudios de la literatura y el derecho, se le atribuye pedagógicamente el valor de caso; y, como tal, se puede acometer su estudio desde la perspectiva histórica o actual, o —utilizando términos especializados del oficio— diacrónica o sincrónica.

Si se escogiera el enfoque histórico, correspondería efectuar el análisis de la novela, por su publicación en 1923, en el marco de la Constitución Política de 1920, el Código Penal de 1863, que rigió hasta 1924, y en el campo del derecho civil, con el primer Código Civil de 1852, promulgado «por Ley de 29 de diciembre de 1851 para que iniciara su vigencia el 29 de julio de 1852, esto es, 31 años después de la independencia y de empezada, con sus avatares, la vida republicana», tal como precisa el civilista Fernando Vidal Ramírez (2000, p. 63).

Como caso actual, la muerte de Balta Espinar será interpretada a la luz de la Constitución Política de 1993, el Código Penal de 1991, que entró en vigencia el 4 de abril de dicho año y que, a noviembre de 2007, en que se publica la novena edición oficial, Juan Portocarrero Hidalgo diera cuenta en el prólogo que, en sus 16 años de existencia, esta herramienta legal fue objeto de modificación de 141 artículos (2007, p. 7). En el ámbito de la legislación civil, se aplicarán las normas del Código Civil de 1984, cuya elaboración «tuvo una duración de 19 años, pues se inició con la promulgación del Decreto Supremo n.º 95, del 1 de marzo de 1965, y concluyó con el acto de su promulgación el 24 de julio de 1984» (Vidal, 2000, p. 92) para entrar en vigencia ese mismo año el 14 de noviembre.

4.1. Suicidio

Una de las interpretaciones posibles, por la forma de su muerte, es que Balta Espinar se suicidó, porque en el mundo real, creado por la novela, nadie con traza humana le quitó la vida. Fue él solo quien, abandonando su domicilio y a su esposa vestida, a su exigencia, de luto, se encaminó por su propia decisión, consciente o con su razón alterada, al sitio escabroso de la jalca que lo exponía al peligro de muerte. Además, él, a sabiendas del riesgo que significaba, se sentó con las piernas colgadas y de cara al abismo, como buscando su mortal caída. Quedan, entonces, elegidas premeditadamente el lugar, la forma y las circunstancias. Hay una especie de planificación de su muerte. Antes buscó ese sitio y ensayó sentándose en la misma forma en que consiguió morir. A todo esto, y para completar el cuadro de la preparación del suicidio, regresó con Adelaida a su casa del pueblo y la hizo vestir de luto, al igual que él, anticipándole su inminente condición de viuda.

Bien Guillermo Cabanellas (1989) define el suicidio como «el homicidio de uno mismo; la acción de quitarse la vida por un acto voluntario y violento» (t. VII, p. 566), que técnicamente ha ocurrido con Balta Espinar.

El suicidio, entre sus características, no configura delito, porque muerta la persona deja de ser sujeto de derecho y, consecuentemente, no se le puede procesar y menos condenar. Por tal razón, no está regulado por el Código Penal; sin embargo, sí se penaliza en el artículo 113 la instigación y la ayuda a cometer el suicidio, castigándose al instigador con carcelería tanto el intento como su consumación (Ministerio de Justicia [Minjus], 2007 [1984], p. 67).

4.2. La muerte accidental presunta

Otra interpretación, entre las muchas que pueden darse, se inscribe en el derecho civil. El Código Civil peruano de 1984, que se encuentra en vigencia, abre su cuerpo normativo con las reglas que determinan el régimen jurídico de la persona, dedicando su artículo 1 a categorizarla como «sujeto de derecho desde su nacimiento», aunque en el

párrafo siguiente precisa que «la vida humana comienza con la concepción» (Minjus, 2007, p. 22).

En el artículo 5 del Código Civil, el legislador regula la vida humana, junto con la integridad física y otros valores, como un derecho inherente e irrenunciable y que no es objeto de cesión ni de «sufrir limitación voluntaria», excepto «si su exigencia corresponde a un estado de necesidad, de orden médico o quirúrgico o si están inspirados por motivos humanitarios» (2007, p. 23), tal como se explicita y complementa con el artículo 6 del mismo cuerpo legal. Pero este bien jurídico que se llama vida humana es de naturaleza temporal y, si bien la persona que vive ignora cuándo va a morir, sí sabe que en algún momento y de alguna forma dejará de existir.

No obstante que toda la humanidad está segura de la muerte, el derecho expresa la defensa y la protección de la vida como el valor y el bien jurídico indispensable y fundamental para el goce de todos los demás derechos. Este destino inexorable del ser humano hace que todas las legislaciones instituyan la muerte como el fin de la persona (artículo 61 del Código Civil) y se dediquen a regular sus consecuencias jurídicas.

A diferencia de la vida, el Código Civil peruano, al regular las consecuencias de la muerte con la convicción de su inevitabilidad, no la define ni la declara como derecho; no obstante, la indiscutible naturaleza finita de la vida tampoco la clasifica, dejándole estos espacios intelectuales a la doctrina.

Una vez aceptada la distinción elemental entre muerte natural y muerte violenta, la muerte accidental se ubica dentro del concepto de muerte violenta porque es la «acaecida antes del término natural de la vida, ya por enfermedad o por violencia exterior» (Cabanellas, 1994, t. V, p. 476).

¿Cuáles serían los hechos? Es pertinente recordar que Balta Espinar ha regresado con su esposa a la casa de la aldea, que es su domicilio. Después de hacerla vestir de luto a Adelaida, sale de aquella casa preso del aturdimiento, las cavilaciones y la obsesión de la tragedia,

con rumbo a la jalca. Trepa el cerro para llegar al sitio de configuración rocosa de alto riesgo, donde se sentará con las piernas colgadas al vacío y la mirada puesta en el abismo. Luego de permanecer así por un tiempo, es de suponer que pierde el equilibrio y su cuerpo se precipita rodando por la pendiente hasta parar en el fondo del precipicio.

Como no hay testigos y el autor tampoco da información con mayores detalles, el lector puede interpretar que la caída mortal no fue provocada intencionalmente, sino que fue una ocurrencia involuntaria ocasionada por la casualidad, el descuido y la falta de precaución que evite ese fatal desenlace.

Debe quedar en el lector la idea de que las circunstancias de la muerte de Balta Espinar no han sido creadas a propósito, sino que son producto del azar, del imprevisto. En consecuencia, la muerte del personaje puede ser interpretada como muerte accidental presunta, ya que el mismo autor no informa expresamente la muerte, sino que la sugiere a través de los adjetivos de «horrorosa, espeluznante», con los que califica la caída. Y, como no hay cadáver, hace que se presuma la muerte de Balta.

La definición de muerte presunta aportada por Guillermo Cabanellas ayuda a afirmar esta calificación: se trata de aquella «que se supone por las circunstancias de la desaparición o por prolongarse esta largos años» (1994, t. V, p. 477). Pesa en el análisis de este ensayo el factor de «las circunstancias de la desaparición» más que el eje del tiempo.

Relacionando el caso con la norma, sería de aplicación en esta hipótesis el inciso 3 del artículo 63 del Código Civil vigente, que prescribe la procedencia de la declaración judicial de la muerte presunta «cuando exista certeza de la muerte, sin que el cadáver sea encontrado o reconocido» (2007, p. 40).

Viene al caso aclarar que las interpretaciones del fin de la vida de Balta Espinar, como personaje de la novela *Fabla salvaje*, son controvertibles, pero allí está su valor pedagógico que da pie al profesor para promover un juego de roles y la apertura de debates con sus

respectivas argumentaciones y contraargumentaciones, cual abogados de las partes en litigio.

4.3. La muerte literaria

La creación del doble en *Fabla salvaje* es una estrategia estructural de la composición de la novela. Con ella Vallejo diseña la actuación del personaje y lo gobierna, perfilando una personalidad atormentada, sin autocontrol, que vive permanentemente alienado, vacío de su propio yo natural y originario. Respondió al objetivo de construir una novela psicológica, en la que predomina el mundo subjetivo sobre el objetivo, completamente avasallado y reducido a un plano secundario de ambientación difusa e incapaz de marcar un escenario de equilibrio. Esa subjetividad es el resultado de la fuerza de la superstición en personas de mínimo nivel de cultura, que se posesiona de él hasta desquiciar su mente, hacerle sufrir una regresión a estados de insania y convertir en negativa su actitud ante el mundo y la vida.

Xavier Abril (2012) explica tal estrategia narrativa en su estudio titulado «La idea del “doble” en Vallejo», donde señala que «la formulación del “doble” y su vínculo fatal con el espejo pertenecen a Poe» (p. 156), cuya literatura traducida al castellano habría leído Vallejo. Esta idea impulsa a Abril a afirmar que «en ambos casos, en Vallejo y en Poe, el problema fundamental del “doble” está relacionado, mágicamente, con la proyección patética de la figura humana en el espejo» (p. 155). Y, específicamente en *Fabla salvaje*, «el problema de celos en el personaje Balta [...] es el que determina la presencia fugaz del “otro” en el espejo, causa disociadora del ser» (p. 156).

Vallejo, al inicio de *Fabla salvaje*, presenta a Balta como el personaje en su estado originario y, casi de inmediato, ocurre la caída y rotura del espejo, hecho que da nacimiento al ser invisible de rostro desconocido, que ingresará en la mente de Balta y dirigirá su conducta sin que este pueda evitar obedecer sus mandatos. A partir de esta aparición, el protagonista ha perdido la libertad de pensar y obrar por sí mismo, de acuerdo con los dictados de su libre albedrío, convirtiéndose en un robot digitado por su doble: personaje sin corporeidad humana

pero presente e infaltable en el discurso narrativo. Balta crea su doble y se subordina a él al punto de tenerlo presente en la vigilia y en el sueño, induciendo su comportamiento como autómata. Se posesiona tanto de él, que será el autor de su muerte, como se evidencia en el último párrafo del capítulo VII: «Sentose aún más al borde del elevado risco. [...] De súbito, alguien rozó por la espalda a Balta, hizo este un brusco movimiento pavorido hacia adelante y su caída fue instantánea, horrorosa, espeluznante, hacia el abismo» (Vallejo, 2020, p. 48).

De este modo y por este hecho, Vallejo retira a Balta del protagonismo, lo desaparece del escenario textual construido y le pone fin a la historia, porque la historia de la novela es la historia de Balta Espinar. Vale decir, la vida argumental de Balta comienza con la caída y rotura del espejo, que le da vida a su doble, y termina con su propia caída que le pone fin a su vida de personaje protagónico, que es su muerte literaria, deduciéndose que, no obstante ser la fuerza que lo empuja, el doble también muere con él.

El capítulo VIII, con la narración del nacimiento de su hijo, es la continuación de la novela, pero cuya protagonista es Adelaida, configurándose una escena en la que Balta es el gran ausente y se ratifica su fin, justamente, con su ausencia. Asimismo, el nacimiento del hijo cierra el circuito temático de vida-muerte-vida, porque la vida del recién nacido es la vida de continuación de Balta, pero no como vidas en coexistencia, sino como vida de reemplazo.

4.4. El valor de la libertad

La libertad aparece y persiste en la trama de la novela en un plano secundario tanto en Balta como en Adelaida, en modalidades distintas.

La libertad en Balta Espinar se configura en que este personaje ha quedado en un estado de ánimo de incapacidad para ejercer su libertad de pensamiento que le permita organizar y dirigir sus actos respecto a su familia, las relaciones conyugales y los demás, como su suegra Antuca y Santiago, su cuñado. Frente a ellos actúa como un extraño, ignorando los vínculos de parentesco. Con Adelaida, su esposa, más bien da cabida a sentimientos de alejamiento antes que de integración,

de separarse antes que de fortalecer su unión. Su conducta es más bien autodestructiva, sin capacidad de reaccionar ni de liberarse de esa esclavización determinista y fatalista que le priva de decidir por sí mismo en tanto persona de bien, agente de la unidad familiar y de todas las acciones encaminadas a la coexistencia armoniosa y pacífica. Su afección mental proveniente de las supersticiones le ha recortado su libertad de circulación para escoger sus caminos. Él ha marchado hacia el escenario de su muerte sin resistencia, sin duda, sin energía para negarse a hacerlo. Obró sin intentar una opción contraria.

La libertad en Adelaida, por otro lado, se configura en su incapacidad legal interiorizada constitutivamente, que actúa cual barreras insalvables para que obrara por sí misma. El matrimonio o su condición de pareja la acorralan a una apreciable subordinación a la voluntad dominante del marido. Su condición de esposa la ha sumido en la resignación, en la aceptación de su dependencia y en convivir lealmente respetando y acatando las decisiones sobre su propia vida y su propio destino que adopta el marido por ella. Su espacio de libertad se reduce a pequeñas decisiones de la vida doméstica, como bañar y peinar a Rayo, su caballo, iniciativa de ella y sin permiso previo de Balta. Se trata de una libertad que le permite salir de la rutina, y que, sin embargo, sigue siendo una en beneficio de su marido. Definitivamente, Adelaida no tiene libertad de obrar por sí misma y en su beneficio directo o indirecto.

4.5. La interpretación literario-jurídica

Fabla salvaje es un buen ejemplo del estudio del derecho en la literatura. El texto está constituido por una estructura verbal en la que prima su naturaleza artística. Ha sido construido con un lenguaje emocional, con las técnicas y los elementos propios de una obra de arte.

El derecho aparece en la conducta del personaje, cuyos actos y sus consecuencias, expresadas o sugeridas, están cargados de significación jurídica, cuya información puede ser explicable en su relación con la doctrina, la costumbre, la norma o la administración de justicia, o también con todas ellas reunidas en un enfoque integral.

Fabla salvaje ha sido escrita por César Vallejo como obra literaria, y la presencia del derecho como parte de la temática desarrollada en el argumento de la novela no la convierte en un tratado científico del derecho, sino que la idea jurídica es extraída de la obra artística y elaborada fuera del texto literario, construyéndose, como consecuencia, un ensayo jurídico con un lenguaje descriptivo y denotativo, acompañado de las técnicas y los métodos propios de la ciencia del derecho.

Se trata de un caso más del arte y la ciencia en la unidad del conocimiento y la cultura.

REFERENCIAS

- Abril, X. (2012). La idea del «doble» en Vallejo. En O. Aramayo y M. Guzmán (eds.), *Vallejo: antología y análisis de su obra. Tomo I* (pp. 155-175). Universidad Alas Peruanas.
- Bendezú, E. (1992). *La novela peruana. De Olavide a Bryce*. Editorial Lumen.
- Cabanellas, G. (1989). *Diccionario enciclopédico de derecho usual*. Tomos V y VII. Editorial Heliasta.
- Castro, M. (1970). *La novela peruana y la evolución social*. José Godard Editor.
- González Montes, A. (1993). La narrativa de César Vallejo. En R. González Vigil (ed.), *Intensidad y altura de César Vallejo* (pp. 221-263). Pontificia Universidad Católica del Perú.
- González Vigil, R. (1998). Prólogo. En C. Vallejo, *Novelas y cuentos completos* (pp. 7-33). Ediciones Copé.
- Ministerio de Justicia (2007 [1984]). Código Civil [Decreto Legislativo n.º 295]. Lima: 24 de julio de 1984.
- Portocarrero, J. (2007). Prólogo. En Ministerio de Justicia, *Código Penal* (pp. 3-7). Ministerio de Justicia; Editora Perú.

- Real Academia Española (2014). Espinar [como sustantivo y verbo]. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado de: <https://dle.rae.es/espinar?m=form>
- Silva-Santisteban, R. (2004). César Vallejo y su creación literaria. En C. Vallejo, *Obras esenciales* (pp. 11-116). Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Vallejo, C. (2020 [1923]). *Fabla salvaje* [edición facsimilar]. Universidad Ricardo Palma.
- Vidal, F. (2000). *El derecho civil en sus conceptos fundamentales*. Gaceta Jurídica.



Este artículo se encuentra disponible en acceso abierto bajo la licencia Creative Commons Attribution 4.0 International License.

This article is available in open access under the Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Cet article est disponible en libre accès sous licence Creative Commons Attribution 4.0 International Licence.

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Rectorado de la Universidad Ricardo Palma
Vol. 7, n.º 13, enero-junio, 2024, 39-64

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.59885/archivoVallejo.2024.v7n13.02

«Aquel día en que cantó la gallina»: una lectura ecocrítica de *Fabla salvaje*

«Aquel día en que cantó la gallina»: an ecocritical reading of *Fabla salvaje*

«Aquel día en que cantó la gallina»: une lecture écocritique de *Fabla salvaje*

PEDRO FAVARON PEYÓN

Pontificia Universidad Católica del Perú
(Lima, Perú)

pfavaron@pucp.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0002-1985-1679>



RESUMEN

Este artículo plantea una lectura de la novela breve *Fabla salvaje* (1923) desde el punto de vista de la ecocrítica. Aunque esta obra tiene una ineludible trama psicológica, los distintos pasajes psicológicos por los que atraviesa el personaje principal (Balta Espinar) tienen un correlato con fenómenos de la naturaleza que, a su vez, parecen tener correspondencia con ciertas cosmogonías amerindias. La narrativa de Vallejo evidencia una poética indígena que entiende al resto de seres como portadores de agencia y de espíritu; sin embargo, la relación

de los personajes con el territorio, que en un principio se muestra armónica, pronto se revela como hostil e inquietante. *Fabla salvaje* puede ser leída, justamente, como el testimonio dramático de un sujeto transculturado e incapaz de retomar una vinculación saludable con la geografía natal; en este sentido, se puede proponer que Balta Espinar es un alterego de Vallejo y su relación conflictiva con la aldea natal, lo femenino, la paternidad y la naturaleza.

Palabras clave: ecocrítica; transculturación andina; epistemología amerindia; ontología amerindia; heterogeneidad narrativa.

Términos de indización: cultura amerindia; aculturación; identidad cultural (Fuente: Tesauro de la Unesco).

ABSTRACT

This article proposes a reading of the short novel *Fabla salvaje* (1923) from the point of view of ecocriticism. Although this work has an inescapable psychological plot, the different psychological passages through which the main character (Balta Espinar) goes through have a correlation with natural phenomena which, in turn, seem to correspond to certain Amerindian cosmogonies. Vallejo's narrative evidences an indigenous poetics that understands other beings as bearers of agency and spirit; however, the characters' relationship with the territory, which at first appears harmonious, soon reveals itself to be hostile and disturbing. *Fabla salvaje* can be read, precisely, as the dramatic testimony of a transculturated subject incapable of resuming a healthy link with the native geography; in this sense, it can be proposed that Balta Espinar is an alterego of Vallejo and his conflictive relationship with the native village, the feminine, paternity and nature.

Key words: ecocriticism; Andean transculturation; Amerindian epistemology; Amerindian ontology; narrative heterogeneity.

Indexing terms: amerindian cultures; acculturation; cultural identity (Source: Unesco Thesaurus).

RÉSUMÉ

Cet article propose une lecture du court roman *Fabla salvaje* (1923) du point de vue de l'écocritique. Bien que cette œuvre ait une intrigue psychologique incontournable, les différents passages psychologiques que traverse le personnage principal (Balta Espinar) ont une corrélation avec des phénomènes naturels qui, à leur tour, semblent correspondre à certaines cosmogonies amérindiennes. Le récit de Vallejo témoigne d'une poétique indigène qui comprend les autres êtres comme porteurs d'action et d'esprit; cependant, la relation des personnages avec le territoire, qui semble d'abord harmonieuse, se révèle rapidement hostile et inquiétante. *Fabla salvaje* peut être lu, précisément, comme le témoignage dramatique d'un sujet transculturé incapable de renouer un lien sain avec la géographie indigène; en ce sens, on peut proposer que Balta Espinar soit un alterego de Vallejo et de sa relation conflictuelle avec le village indigène, le féminin, la paternité et la nature.

Mots-clés: écocritique; transculturation andine; épistémologie amérindienne; ontologie amérindienne; hétérogénéité narrative.

Termes d'indexation: culture amérindienne; acculturation; identité culturelle (Source: Thésaurus de l'Unesco).

Recibido: 18/07/2023

Revisado: 30/08/2023

Aceptado: 07/09/2023

Publicado en línea: 30/11/2023

Financiamiento: Autofinanciado.

Conflicto de interés: El autor declara no tener conflicto de interés.

1. INTRODUCCIÓN

Aunque la crítica sobre *Fabla salvaje* no es abundante¹, volver a esta novela de César Vallejo (1892-1938) permite reencontrar temas que también se hallan en algunas de sus otras obras poéticas, pero trabajados desde nuevas perspectivas. Este ejercicio propone una visión aún más compleja de una obra creativa que, en buena medida, se resiste a las lecturas unilaterales. Las dinámicas rítmicas y reflexivas de Vallejo escapan a toda definición demasiado segura de sus hallazgos; su poética constantemente presenta «una especie de carácter dual, manifiestamente conflictivo» (Escobar, 1973, p. 61), signada por una constante contradicción interna que, «si bien no coincide con la lógica, en cambio excita la intuición y vigoriza el símbolo» (p. 62). En ese sentido, conviene recordar que los hallazgos que surgen desde una determinada lectura de Vallejo no pueden pretender explicar por completo lo que está en juego en sus obras. La interpretación ecocrítica² que propone este artículo, por lo tanto, debe de ser entendida como un acercamiento tentativo que encuentra diversos asideros en los cuales sostenerse de forma convincente, pero que, por ningún motivo, pretende proponerse como la mejor lectura posible, ni quiere revelar un supuesto enigma de manera definitiva. Dada la complejidad simbólica

1 *Fabla* «es una de las obras menos estudiadas dentro del amplio corpus vallejiano» (Mazzotti, 2021, p. 8).

2 En este artículo se entiende la ecocrítica, de una manera simple y sin limitaciones rígidas, como la línea interpretativa atenta a las relaciones entre naturaleza y literatura, desde una mirada crítica de la supuesta distancia insalvable entre sociedad y territorio establecida por la modernidad hegemónica. Asimismo, se esboza una ecocrítica próxima a los saberes ancestrales de las naciones amerindias de la región andina. Al menos hasta cierto punto, con la propuesta editorial del especial monográfico *Ecocrítica en América Latina*, aparecido en la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, a cargo de Gisella Heffes (2014), en la que se plantea la posibilidad de un desarrollo ecocrítico propiamente indoamericano. Sin embargo, debido a la importancia que la propuesta de este ensayo da a las cosmogonías indígenas, la intención metodológica de Heffes es llevada a un mayor nivel de radicalidad. Esta perspectiva teórica dialoga, asimismo, con William Flores (2017).

de *Fabla* (a pesar de la aparente sencillez de la trama), este texto esboza solo una forma de abordar esta novela corta e intensa, dentro de muchas otras posibles.

Uno de los aspectos de *Fabla* que abogaría a favor del acercamiento ecocrítico es la visión idílica del mundo campesino que Vallejo presenta en las primeras páginas de la novela. El personaje principal, Balta Espinar, es descrito como portador de una virilidad «dulcedumbre andina» (2021, p. 38); se dice que tiene una «sana mirada agraria, diríase vegetal, y lapídea expresión en el vivaz continente, alto, fuerte y alegre siempre» (p. 39). Lo agrario, entonces, aparece aquí con una connotación cercana a la sanidad; esta salud surge, al parecer, de la armonía con los elementos del territorio, y del propio influjo anímico que el «vivaz continente» americano imprime sobre los cuerpos de sus habitantes. Su mirada es vegetal, trazando así una continuidad entre el ser humano y las plantas, que supera la distancia moderna entre «los reinos de la naturaleza». Vallejo afirma también que Balta «era un buen campesino, más de la mitad oscuro aldeano de las campiñas» (p. 39). Y señala que

su ascendencia era toda formada de tribus de fragor, carne de surco, rústicos corazones al ras de gleba patriarcal. Había crecido, pues, como un buen animal racional, cuyas sienas situarían linderos, esperanzas y temores a la sola luz de un instinto cabestreado. (p. 52)

El mismo linaje de Balta da cuenta de la continuidad que hay entre la propia carne cobriza de las «tribus de fragor» y la materia de los surcos; y su corazón permanece cercano al pálpito terráqueo. Vallejo dice de él que «era bárbaro, mas no suspicaz» (2021, p. 52): su rústica nobleza era abundante en ingenuidad y en una confianza plena a los flujos de la vida. Sin embargo, dado los sucesos que tendrán lugar en la trama narrativa, es imaginable que hay algo que ha cambiado en Balta con respecto a sus predecesores, y que lo hizo susceptible a ser presa de violentos delirios, como se verá más adelante.

Por otra parte, su esposa Adelaida era también mujer chacarera y con virtudes semejantes (desde la esfera rural de lo femenino): «era una dulce chola, riente, lloradora, dichosa en su reciente curva de esposa, y pura y amorosa para su caro varón» (Vallejo, 2021, p. 39). Vallejo presenta a la mujer campesina como carente de dobleces y entregada, en alma y cuerpo, al hogar y al marido. Una suerte de arquetipo de la buena compañera para un hombre amoroso, carente de enredadas sofisticaciones, portadores ambos de una «agreste e ingenua sensibilidad» (p. 71). Adelaida vivía acompasada a los movimientos de la Tierra y despertaba con la salida del sol. «Era una verdadera mujer de su casa. Con el cantar del gallo se levantaba, casi siempre sin que la sintiera el marido; con suma cautela, callada persignábase, rezaba en voz baja su oración matinal» (p. 39). Trabajadora y piadosa. La bendición de Dios guía sus labores y sus horas. Limpiaba la casa de madrugada «con escoba que ella misma hacía de verdes y olorosas hierbasantas traídas a esa hora de la campiña» (p. 43). Cabe resaltar el hecho de que la escoba era tejida con hierbas a las que se atribuye santidad; la limpieza y la salud de la morada (espacio en el que se desenvuelve la intimidad de la pareja campesina) deben su discreta pulcritud, entonces, a las plantas del territorio, que impregnan la casa con una fragancia vegetal y curativa. La relación afectiva de Adelaida con la geografía, en una clara reminiscencia a su raigambre indígena, se evidencia con intensidad en el canto de un yaraví, en el que la misma voz femenina parece brotar desde la comunión con el territorio:

Tenía una voz dulce y fluvial: esa voz rijosa y sufrida que entre la boyada es guía en las espadañas yermas, acicate o admonición apasionada en las siembras; esa voz que cabe los torrentes y bajo los arqueados y sólidos puentes, de maderos y cantos más compactos que mármol, arrulla a los saurios dentados y sangrientos [...]; esa voz que enronquece y se hace hojarasca lancinante en la garganta, cuando aquel cabro color de lúcuma, púber ya, de pánico airón cosquillante y aleznada figura de incubo, sale y se va a hacer daño al cebadal del vecino, y hay que llamarlo con silbido del más agudo pífano y a piedra de honda [...]. Voz que

en las entrañas de la basáltica peña índiga de enfrente tiene una hermana encantada, eternamente en viaje y eternamente cautiva... Así era la voz de Adelaida. (p. 44)

El canto de Adelaida, aboliendo (al menos hasta cierto punto) las fronteras lingüísticas entre los seres, es capaz de guiar a los bueyes para salvarlos del peligro o para que no estropeen las siembras; tiene también la potestad, a semejanza de los ríos, de arrullar a los animales y traer de vuelta a los cabríos dominados por sus instintos sexuales. Y parece incluso dialogar con las piedras, como si, por momentos, la voz de Adelaida surgiera de las entrañas minerales³. Cuando acaba de cantar y de peinar al potro, le habla convencida de que el animal puede entenderla: «Mañana, señor, va usted a portarse muy bien. Su dueño quiere tirar la prosa» (Vallejo, 2021, p. 44). Y el potro, inclinando su cabeza, «deponiendo ante la dulce voz de la hembra imperiosa las tablas del fornido y gallardo cuello reluciente» (p. 44), se somete a estas recomendaciones. Para la mujer campesina, todos los seres participan de un flujo semiótico. «El canto de Adelaida, mientras acicala al caballo, se funde en la totalidad de la naturaleza y afecta a objetos y animales [...]. Su canto se funde holísticamente en la naturaleza» (Valenzuela, 2022, p. 155). La racionalidad de las naciones indígenas no confina el lenguaje ni la sociabilidad a los estrechos límites de la especie humana, sino que los amplifica para incluir a los animales, a los ríos, a las montañas, a los vegetales, a las piedras y aun a las estrellas.

Fabla presenta, en un principio, a la pareja campesina como fuente de felicidad intachable: «¡Jamás la espina más leve de un posible olvido hirió su corazón! Fraternal ternura, fe religiosa y ciega, puro y cándido regazo los había unido siempre» (Vallejo, 2021, p. 55). Esta

3 A propósito, Villafán señala:

En la tradición literaria peruana, no tenemos antecedentes precisos de una descripción mágica de esta esencia, en la que la voz de una mujer sea asociada a la naturaleza. En este sentido, antecede a Arguedas, en el que estas asociaciones mágicas son ya la sustancia de su narrativa. (2014, p. 388)

idealización (que también se evidencia en algunos otros pasajes de la poética del autor) parece celebrar la participación humana en el tejido de la vida. Sin embargo, el asunto (como suele pasar con las obras de Vallejo) pronto se complejiza: la trama misma de la novela se encargará de hacer trizas el espacio idealizado de la pareja campesina. La bondad inicial se desbarranca en locura y sufrimiento a partir del desajuste de Balta con su propia naturaleza y con el territorio. ¿Qué es lo que podría explicar este vuelco del relato? Un aspecto fundamental es la propia condición cultural y social del personaje principal: Balta no es ya un indígena, sino un «cholo» (como se le llama en repetidas ocasiones en la novela), es decir, un sujeto transculturado que no pertenece a un *ayllu* ancestral, por lo que sus relaciones comunitarias se han empobrecido. Su vínculo con el territorio ha perdido hondura poética y reflexiva, consciencia ritual y afectiva. Es un pequeño propietario, empobrecido, que trabaja en soledad.

El presente artículo propone que Balta Espinar puede ser considerado una suerte de símbolo del ser humano moderno, que, al romper con el flujo de la vida y hundirse en sus propios infiernos psicológicos, se distancia de la madre tierra y siembra su propia ruina. La variante cultural del personaje parece manifestar la forma particular que esta ruptura toma entre los sujetos transculturados de los mundos andinos de inicios del siglo XX. Tal hipótesis interpretativa tiene sustento, como se verá más adelante, en la propia trama de la novela; además, se refuerza cuando se contrasta con ciertas reflexiones que Vallejo presentó en su tesis de bachillerato, titulada *El Romanticismo en la poesía castellana* (1915). Asimismo, esta propuesta dialoga con los caminos hermenéuticos transitados tanto por Mazzotti (2021) como por Villafán (2014); ambos autores, desde sus propias posiciones, afirman que el drama de *Fabla* debe ser interpretado desde las propias racionalidades transculturales de los pueblos campesinos de la sierra andina. Este artículo, por lo tanto, se desplazará por estas posibilidades y lecturas, tratando de aportar, mediante un acercamiento ecocrítico de estirpe amerindia, una mirada renovada del corpus de la poética de Vallejo, acorde con las preocupaciones ecologistas de nuestro tiempo.

2. LA RUPTURA DE LA UNIDAD DEL SER

La acción dramática se desata cuando Balta rompe un espejo contra los ladrillos del patio de su casa. ¿Cuál es la importancia de este suceso? No es solo que la ruptura del espejo, según ciertas convicciones populares, puede traer años de mala suerte; lo más importante es el hecho extraordinario que suscita la ruptura: «había visto cruzar por el cristal una cara desconocida» (Vallejo, 2021, p. 47), visión que estremeció e hizo perder la fuerza de agarre a Balta. ¿Qué fue esa presencia extraña e intimidante? Luego del estremecimiento, el personaje trata de tomar los fragmentos del espejo para ver nuevamente su rostro; sin embargo, ya no llega a ver en ellos un reflejo unitario, sino una suerte de retrato cubista: «Por aquestos girones brillantes, semejantes a parvas y agudísimas lanzas, pasó y repasó la faz de Balta, fraccionándose a saltos, alargada la nariz, oblicuada la frente, a retazos los labios, las orejas disparadas en vuelos inauditos» p. 37). Así como el cubismo artístico hizo estallar la confianza en la perspectiva renacentista, la propia personalidad de Balta parece desde entonces escindirse. Como se dice a continuación, el espejo y la imagen de Balta no pudieron ser reconstruidos. ¿Se trata de una metáfora de la ruptura del vínculo unitario del ser humano con su propia naturaleza y con la vida?

Tal vez el primer indicio de la escala cósmica que irá adquiriendo el conflicto de Balta es el canto de una gallina que tuvo lugar esa misma tarde. Al escucharla, el hombre dijo: «Cuando canta una gallina, mala suerte, mala suerte... Para que muera mi madre, una mañana, muchos días antes de la desgracia, cantó una gallina vieja, color de habas, que teníamos» (Vallejo, 2021, p. 39). La raigambre indígena permite a los personajes interpretar que el canto irregular del ave anuncia una desgracia. Además, es ocasión para que el narrador ahonde en el perfil psicológico y social del personaje. Se nos dice que Balta «era huérfano de padre y madre, y que, salvo una hermana que tenía en una hacienda remota, la única sangre suya estaba toda contenida en él y nada más» (p. 63). Para quienes conocen la poesía de Vallejo, no escapará que el sentimiento de orfandad reverbera en

buena parte de su trabajo creativo⁴. La partida de los progenitores y el alejamiento de la familia se ensanchan en sus versos, y dan testimonio de un sentimiento de desolación universal, del ser abandonado, incluso, por Dios (como se lamentó el propio Jesús cuando agonizaba crucificado). ¿No es posible entender esta orfandad y desarraigo, asimismo, como un sentimiento bastante común a los campesinos andinos que ya no gozan del amparo de un *ayllu* y han dejado de hablar su lengua ancestral?

Hay algo aún más fundamental que se desata desde la súbita aparición del extraño rostro en el espejo: «Aquel día en que cantó la gallina, Adelaida estuvo gimiendo hasta la hora en que se acostó» (Vallejo, 2021, p. 47). Este suceso, que en una primera lectura podría pasar casi desapercibido, cobrará otra relevancia más adelante: poco a poco, Balta empieza a sentir celos de su esposa; y cuando se entera de que está embarazada, creerá que es otro quien la ha poseído y fecundado. Desde la psicología moderna, estos celos pueden ser atribuidos a la baja autoestima del personaje o a la emergencia de traumas de la infancia, que lo sumen en una crisis con rasgos esquizoides, psicóticos y paranoicos. Sin embargo, las cosmogonías amerindias que confluyen en la escritura de Vallejo exigen pensar otras posibilidades, allende los límites ontológicos de las disciplinas hegemónicas. ¿No habrán sido los gemidos de Adelaida evidencias de una cópula extraña con un ser invisible? Es sabido que entre diversos pueblos indígenas y rurales se consideran posibles las violaciones ejercidas por un ser suprasensible sobre una mujer; y que incluso se piensa que puede quedar embarazada debido a estas agresiones sexuales⁵. Estas posibilidades, además, no se limitan a las cosmogonías indígenas, sino que se refuerzan con la transculturación: como el propio Vallejo recuerda en su tesis de bachillerato, la influencia cristiana («con todo el cortejo de exageraciones

4 La obra de Vallejo manifiesta, según afirma Mazzotti (2021), «una concepción poética de la vida marcada por el dolor, la orfandad y la añoranza por el terruño natal» (p. 5).

5 Tal afirmación viene de mi propio trabajo de campo etnográfico, de más de veinte años, entre comunidades indígenas del Perú. Véase Favaron (2017).

bíblicas») vino a reforzar la creencia en seres malignos, «espíritus sobrenaturales que habitan ocultamente la tierra» (1954, pp. 21-22). En este mismo texto académico, el poeta afirmará «el carácter supersticioso español» y la convicción hispánica acerca «de la existencia de los ángeles caídos que suelen venir a la tierra a perturbar y tentar a la humanidad» (p. 29). Por lo tanto, los sucesos de la novela tienen que ser comprendidos desde los inacabados procesos de transculturación que experimentaban (y en buena medida siguen experimentando) las poblaciones rurales de los Andes bajo la presión expansiva de la modernidad⁶.

Desde la perspectiva de los personajes de la novela, es posible atribuir a los espectros la capacidad de modificar el cuerpo de una persona e, incluso, de fecundarla. Esta hipótesis encuentra cierto asidero cuando poco después se lee que «la vieja Antuca, madre de Adelaida», estaba media ciega por «unas cataratas que cogió hacía muchos años, al pasar una medianoche, a solas, por una calle, en una de cuyas viviendas se velaba a la sazón un cadáver; el aire le hizo daño» (Vallejo, 2021, p. 48). Lo que se afirma acá, entonces, es que una substancia suprasensible (un «aire», como se dice en el castellano regional), emergida del cuerpo de un muerto reciente, tuvo un impacto negativo sobre la propia biología de una persona, al punto de enceguecerla. ¿Sería, entonces, demasiado descabellado, desde esta racionalidad rural y mestiza, postular que un espectro acosador puede desear a una mujer, llegando incluso a fecundarla? Si, al menos por un momento, se ponen entre paréntesis las convicciones ontológicas de la modernidad hegemónica, para ahondar en la propia racionalidad cultural de los personajes, la hermenéutica psicológica tiene por fuerza que atemperarse y sobrepasarse: Balta no estaría sufriendo meras alucinaciones, sino que empezó a transitar hacia la locura, empujado, justamente, por el

6 Esta línea interpretativa sigue el camino ya recorrido por Villafán (2014), cuyo artículo puede ser consultado para una mayor justificación de la propuesta metodológica.

ataque de un espíritu hostil del territorio, una suerte de alma resentida que depreda su vitalidad y destruye el amor de su hogar.

A partir de la aparición de ese doble, el temperamento de Balta se agrió: cambió «notablemente de modo de ser aquel cholo. Con su mujer empezó a conducirse de muy distinta manera que antes, teniendo para ella inusitados arranques de pasión exaltada y dolorosa» (Vallejo, 2021, p. 54). Desde entonces, «unos celos sutiles, como frioleros y acerados picos, sacaron la cabeza y se arrebujaron en sus entrañas, con furtivo y azogado gusaneo montaraz» (p. 67). La recurrencia de estas inquietudes crecerá con insistencia. Lejos de pensar que el ser que vio en el espejo era solo un producto de su imaginación afiebrada, empezó a concebir «la fugitiva idea, sutil, imprecisa, de un ser vivo, real, de carne y hueso, innegable [...]. Alguien es, indudablemente. Alguien debía ser» (p. 68). Presa de este acoso, Balta terminará convencido de que el hijo que lleva su esposa en las entrañas ha sido engendrado por el otro. Esta entidad opaca y oscura se le presentó a Balta de forma contundente en un sueño:

Una noche se soñó en un paraje bastante extraño, llano y monótonamente azulado; veíase solo allí, y poseído de un enorme terror ante su soledad, trataba de huir sin poderlo conseguir [...]. Era como un espejo inconmensurable, infinito, como un océano inmóvil, sin límites. En una claridad deslumbrante, de sol al mediodía, sus náufragas pupilas apenas alcanzaban a encontrar por compañía única su sombra, una turbia sombra intermitente, la que moviéndose a compás de su cuerpo, ya aparecía enorme, ancha, larga; ya se achicaba, eludíase hasta hacerse una hebra impalpable, o ya se escurría totalmente, para volver a pasar a veces tras de sí, como un relámpago negro, jugando de esta suerte un juego de mofa despiadada que aumentaba su pavor hasta la desesperación... (p. 55)

Desde el punto de vista indígena, presente incluso entre muchas comunidades «mestizas» de las zonas rurales, el sueño es también una manera de entrar en vinculación con dimensiones suprasensibles

de la existencia⁷. La percepción onírica le permite a Balta distinguir, con mayor claridad, a su acosador. La sombra que se ciñe sobre él parece separarse progresivamente de su cuerpo, ganar cada vez más autonomía y amplificar su tamaño y su rango de acción. La imagen es ambigua y evidencia de la heterogeneidad de las dinámicas creativas y estéticas de Vallejo⁸: por un lado, al establecer al espectro acosador como sombra de Balta, el narrador parece darnos a entender que, desde una perspectiva moderna y psicológica, se trata de un doble oscuro producido por la fragmentación esquizoide del personaje, una suerte de impulso tanático corporalizado que quiere acabar con su vida; sin embargo, como se verá más adelante, ciertos indicios nos exigen plantear una interpretación alternativa, en la que debemos, si no abandonar los aportes de la psicología moderna, ir más allá de ellos.

En aquel instante insólito, no creyó haber visto a ningún extraño a su espalda, a sus flancos, como en anteriores ocasiones. Era su propia imagen la que él veía ahora, su imagen y no otra. Pero tuvo la sensación inexplicable y absurda de que el diseño de su persona en el cristal operó en ese brevísimo tiempo una serie de vibraciones y movimientos faciales, planos, sombras, caídas de luz, afluencias de ánimo, líneas, avatares térmicos, armonías imprecisas, corrientes internas y sanguíneas y juegos de conciencia tales, que no se habían dado en su ser original. [...] 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

7 «La importancia de los sueños en el Ande tiene que ver con la presencia simbólica del universo en y a través del hombre; por eso los sueños normalmente tienen una connotación metaindividual y hasta metatemporal» (Estermann, 1998, p. 217).

8 Como afirma Mazzotti (2021), Vallejo debe ser considerado como lo que «estilísticamente podría llamarse un poeta mestizo o —relativamente— un autor transcultural» (p. 6).

y desconocido, se rajó de largo a largo, y una de esas mitades separándose fue 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... (Vallejo, 2021, pp. 62-63)

Esta sombra terminará por depredar la sanidad de Balta y tomará, de manera definitiva, gobierno sobre su voluntad. Él ha sido entonces poseído por una «fuerza enigmática pero real». No es, por lo tanto, un asunto resuelto que el doble, para Vallejo, sea un mero asunto psicológico o alucinatorio. Resulta imposible descartar de manera concluyente que no se trate de una posesión demoniaca, que incluso modifica el cuerpo de Balta y, de forma particular, sus expresiones faciales. No conviene olvidar «la vocación de Vallejo por el animismo popular y la imaginación mágica» (Escobar, 1973, p. 35). Según se desprende de la lectura, este ataque espectral podría deberse a los «prístinos poros receptivos de aquel cholo»: los rezagos de sensibilidad indígena que subsisten en el mestizo transculturado, entonces, lo hacen susceptible de sufrir la embestida del doble, al punto de perder la «voz de mando» sobre sí mismo. De ser este el caso, los pensamientos agresivos, huraños y rebalsados en celos que acosan a Balta no pueden ser entendidos como meros productos autónomos de una psique traumatizada, sino que también surgen por la influencia espiritual de un doble que, siendo suprasensible, tiene la suficiente contundencia material para signar la vida de su víctima.

Una interpretación atenta a las racionalidades transculturadas de los personajes no descarta los acercamientos desde la psicología moderna⁹, pero sí, necesariamente, los amplían y relativizan. Como

9 Es más, según afirma Olascoaga (2009), el propio Vallejo anotaría que *Fabla salvaje* era una novela susceptible de ser interpretada desde una perspectiva freudiana.

afirma Villafán (2014), en *Fabla Salvaje* entran en juego «otro tipo de relaciones particulares de raíz andina, diferentes al complejo de Edipo desde una conceptualización de base occidental» (p. 375). Lo que sugiere esta lectura es que los abordajes académicos de la novela no deberían permanecer en el marco paradigmático de la modernidad hegemónica; en todo caso, las interpretaciones deben complementarse desde perspectivas que tomen en cuenta las propias racionalidades de los campesinos transculturados de la sierra norte del Perú. Como es sabido, a principios del siglo XX, la inserción en los modos de producción modernos estaba produciendo rápidas transformaciones culturales en la región, erosionando los vínculos comunitarios y el vínculo afectivo con el territorio; desde el principio de la República, la propiedad privada y el auge de la agricultura exportadora transformaron la faz económica y cultural de la región. Sin embargo, y a pesar de la expansión de la educación pública, de ningún modo puede afirmarse que los campesinos del lugar ya habían dejado de lado sus concepciones indígenas de la vida. Balta, en ese sentido, podría ser pensado como un caso agudo de los malestares ocasionados por la acelerada modernización.

3. LOS ESPASMOS CÓSMICOS

Frente al acoso del espectro, Balta opta por un repliegue sobre sí mismo: «parecía huir del bullicio y buscar más bien la soledad, sin duda ganoso de comprender a tan menguado perseguidor» (Vallejo, 2021, p. 57). Sus pensamientos se harán cada vez más opacos y amargos. Balta se retira a su chacra; sin embargo, lejos de comulgar con el territorio, es incapaz de salir de su angustia y paranoia. Al recordar que descubrió al espectro mediante el espejo, le fue inevitable recordar que un hombre del pueblo, «a quien traicionaba su mujer», pudo sorprender al amante «precisamente por un juego de espejos que una feliz coincidencia puso ante sus ojos» (p. 69). Estas asociaciones le llevaron a reafirmar sus sospechas: «¡Adelaida ama al otro! ¡Al del espejo! Sí. ¡Oh cruel revelación! ¡Oh cruel revelación! ¡Oh tremenda certidumbre!» (p. 69). En el mismo momento en que esa cruda idea pasaba por su mente,

el cielo se desplomó en forma de granizo. Vallejo propone aquí una suerte de correspondencia entre los pensamientos hostiles de Balta y los fenómenos de la naturaleza. Por lo tanto, en este drama hay algo más en juego que un fenómeno psicológico, algo que desborda la interioridad y se plasma en el territorio.

No es un dato menor que las acciones narrativas de la novela duren nueve meses: los sucesos empiezan en la estación seca de los andes peruanos, en junio; y el delirio psíquico de Balta toma su aspecto más lóbrego conforme el año termina y empieza el nuevo. A partir de las primeras lluvias, de octubre y noviembre, el cosmos entero parece complotar contra la salud de Balta. Las nubes son anuncio de su futura debacle: «Era de mañana y, aunque no llovía, el cielo estaba cargado y sin sol. Era una mañana gris, de esas preñadas de electricidad y de hórrido presagio que palpitan en todo tiempo sobre las tristes y rocallas jalcas peruanas» (Vallejo, 2021, p. 66). Su malestar se intensificará junto con la temporada de lluvias: «Triste y siniestra expresión iba cobrando su semblante. En los días de enero, en que caía aguacero o terribles granizadas, y cuando los campos negros y barbechados ya daban la sensación de gruesos paños fúnebres» (pp. 57-58). Balta regresaba a casa después de sus atormentadas caminatas «por los páramos», bajo «las centellas y los truenos» que se sucedían unos a otros «en alternativa desordenada y vertiginosa» (p. 71). Un día un rayo cayó muy cerca de su casa, y el «relámpago abrasó de violáceo fuego la estancia» (p. 74). Es como si el caos psicológico de Balta se conjugase con la furia del cielo. De esta manera, «el paisaje se confunde con el alma del personaje» (Mazzotti, 2021, p. 25). Resulta difícil, sin embargo, discernir de forma definitiva si es la psique del personaje la que influencia en el cosmos, o es el cosmos el que desata la alteración de Balta.

Además de estas manifestaciones celestes, los propios animales parecen contagiados del ánimo crispado de Balta y presienten los signos infaustos que expresa la naturaleza. La gallina que anuncia un mal agüero, casi al principio del relato, es solo una de las muchas manifestaciones de esta conjunción: «¡Oh la medrosa voz animal,

cuando graves desdichas nos llegan!» (Vallejo, 2021, p. 59). La capacidad de anunciar desgracias que se le atribuyen a un cacareo o a un relincho evidencia una concepción amerindia en la que todos los seres vivos participan de procesos semióticos; y sus mensajes pueden ser entendidos por el ser humano sensible. De esta manera, la novela vehiculiza «el sustrato de una cosmovisión indígena, con una naturaleza que cuenta con su propia espiritualidad y plantea una relación bidireccional con los sujetos humanos» (Mazzotti, 2021, p. 19). Los cerdos, por ejemplo, «a causa del eléctrico fluido del aire, hozaban nerviosos el portillo del chiquero, rugiendo y haciendo un ruido ensordecedor» (Vallejo, 2021, p. 58). Y el comportamiento de los puercos, a la vez, exasperaba más al hombre: «“¡Pero qué tienen estos animales del diablo!...”», exclamaba Balta, poseído de una impresión de cólera y sutil inquietud de presagio» (p. 58). Asimismo, «un cerdo maltón, de rojizo cerdaje y grandes púas dorsales, que recién acababa de dejar la leche, por haberse perdido su madre no se sabe por dónde en las jalcas, se puso a gritar como loco, corriendo de aquí para allá» (p. 59). También las aves parecen presa de la inquietud: «Sobre el tejado de enfrente posáronse varias palomas y tórtolas silvestres, de tornasolados cuellos, y asustadas agitáronse aguaitando con sus ardientes ojos amarillos, en todas direcciones» (p. 61).

Algunos seres del territorio parecen enfrentados entre sí de manera pareja a la escisión que sufre Balta: «Un conejo tordillo y zahareño no supo por dónde meterse; peleó con otro, gordo y rufo, y, gritando, se atunelaron ambos por entre los nidos de las gallinas» (Vallejo, 2021, p. 61). Un poco más adelante, el narrador afirma que «sobre el techo graznó toda la noche un búho. Hasta hubo dos de tales avechuchos. Pelearon entre ambos muchas veces, en enigmática disputa. Uno de ellos se fue y no volvió» (p. 78). La victoria de uno sobre otro, y la consecuente fuga del derrotado, presagia el desenlace que tendrá el enfrentamiento de Balta con su propia sombra. «El búho es, en el Ande, el animal anunciador de la muerte por excelencia» (Villafán, 2014, p. 390). La degradación de su salud psíquica y anímica tendrá, incluso, una sintonía con la dejadez que empezaba a signar su propia casa:

Balta se sintió sacudido de un calofrío de inmensa orfandad; y, echando de ver las paredes tan pronto entelarañadas aún más debajo de las soleras; las hendiduras que los pájaros practicaron entre los adobes; las puertas cerradas con candado, el huerto marchito y difunto. (Vallejo, 2021, p. 61)

La orfandad que signa la vida de Balta se manifestará en el descuido de la morada familiar: «La tragedia también acababa de volver a las internas capas de madera de la viga del hogar» (Vallejo, 2021, p. 81). La erosión de la columna que sostiene el techo de la casa parece ser símbolo del hogar (*oikos*, en griego) perdido por el ser humano, presa de una locura endemoniada. Tal metáfora puede ser ampliificada (con cierta libertad interpretativa) para alcanzar una dimensión ecológica que dé cuenta de la destrucción que la civilización patriarcal infringe a la madre tierra y a la fuente de la vida (el eterno femenino, según las propias connotaciones que adquiere la mujer en buena parte de la obra de Vallejo)¹⁰.

El día en que el conflicto psíquico empujaría a Balta a su definitivo desenlace, los sacudimientos cósmicos se sosegaron: «Hacía buen tiempo ahora. Un sol caluroso y dorado esparcía su flama sobre los nacientes brotes de los terrosos sembríos, y el cielo despejábese de momento en momento. El rocío brillaba entre las primeras briznas» (Vallejo, 2021, pp. 81-82). Solo entonces, ante el inminente final, Balta puede volver a sentir el sosiego de «un vasto candor vegetal» (p. 82), y es capaz de comulgar, al menos por un instante, como al principio, con «un infinito espasmo de santidad primitiva» (p. 82). Sin embargo, esta calma se verá prontamente perturbada por el retorno del espectro acosador: «De súbito, alguien rozó por la espalda a Balta, hizo este un brusco movimiento pavorido hacia adelante y su caída fue instantánea,

10 Según afirma Vallejo en su tesis de bachillerato, la mujer es «tierna y sentimental más que el hombre, cristiana y soñadora, dada a los fervores y penumbras religiosas». Por eso mismo, parece tener una mayor inclinación que el varón a comulgar con el amor que es «el alma del mundo, y todo lo grande de la vida es obra suya» (1954, p. 27).

horrorosa, espeluznante, hacia el abismo» (p. 82). El aparente suicidio de Balta (o, tal vez, el asesinato ejercido por el espectro) es el testimonio definitivo de la crisis del personaje, acosado por el oscuro doble. Los celos que injertó el espectro en la mente de Balta fueron como «un parásito persistente, que solo morirá cuando desaparezca el ser humano» (Hopkins, 2020, p. 142); la muerte promete conceder la liberación del insoportable conflicto¹¹. Al mismo tiempo que muere Balta, en la casa nace el hijo de Adelaida, cuyo padre incierto es o quien acaba de fallecer, o el espectro que lo empujó al despeñadero. Sea cual sea la respuesta, lo cierto es que el mundo recibió ese día a un nuevo huérfano que, como presagiando su destino sobre el mundo, «berreaba dolorosamente» (Vallejo, 2021, p. 83)¹².

La importancia que tiene la geografía sobre la poética de Vallejo (y el particular diálogo que en *Fabla* se manifiesta entre la psique de Balta y el resto de seres vivos), si bien evidencia innegables resonancias amerindias, tiene que ver también con una concepción de la naturaleza de estirpe romántica, que acompañaría al poeta andino desde su misma formación universitaria. No puede olvidarse que, en su tesis de bachillerato, Vallejo escribirá que la característica más resaltante del Romanticismo es «el amor a la naturaleza, la tendencia a ver en esta la clave del misterio del mundo y a descubrir en todos y cada uno de los seres un pedazo del gran todo que es la creación» (1954, p. 24). Incluso llegará a tomar como una evidencia innegable la existencia de «leyes perfectamente fijas, entre la obra del individuo y la acción del medio que le ofrecen las condiciones del territorio y clima» (p. 17). También dirá que la naturaleza es «una entidad envolvente del dinamismo espiritual del hombre» y que «labra la materia humana

11 La idea del fallecimiento como promesa de liberación no es ajena a otras reflexiones de Vallejo. En su tesis escribió que la sed de infinito del ser humano «solo encontrará la dicha con la muerte» (1954, p. 26).

12 Según la interpretación de Hopkins (2020), este niño muere a pocas horas de haber nacido (p. 141). De ser esto cierto, «la automatización que genera en el lector la expectativa de la alternancia entre muerte y vida se ve frustrada ante la desaparición del hijo» (p. 144).

ajustándola a moldes determinados, a estados perfectamente precisos» (p. 18). Si se sigue esta línea de pensamiento, la perturbación psíquica de Balta parece emerger desde las propias fuerzas elementales de un territorio como el andino que, en la época de lluvia, deja todo sosiego y muestra su rostro más arisco. La serranía del norte peruano, entonces, es imaginada (desde las complejas y contradictorias dinámicas semánticas de Vallejo) como fuente de paz y de desesperanza, de amor y de tormento: de esta manera, la geografía ejerce sobre los seres humanos aquello que Vallejo llama «la ley del doble mecanismo destructivo y constructivo» (p. 18).

4. CONCLUSIONES

La degradación de Balta lo condujo a una progresiva actitud agresiva contra su esposa, quien sufrirá por la destrucción del hogar idílico: «¡Cómo lloran las mujeres de la sierra! ¡Cómo lloran las mujeres enamoradas, cuando cae el granizo y cuando el amor cae!» (Vallejo, 2021, p. 73). Una vez más, Vallejo traza el vínculo entre las tristezas humanas y los fenómenos celestes. Sin embargo, frente a la degradación del marido, la mujer parece subsistir, resignada, en su «pureza» y su belleza, sufriendo las arremetidas patriarcales del varón y del cielo. Es más, desde una perspectiva no exenta de gozo mórbido, el narrador de *Fabla* señala que, «mientras percuten los truenos, de tarde», sobre la tristeza de Adelaida, los pezones de la mujer campesina se inflan, como sazonados por «el polen del dulce, americano capulí» (p. 73). Como en varios pasajes de la poesía de Vallejo (recuérdese, por ejemplo, a la «andina y dulce Rita de junco y capulí»), la mujer rural parece prometer la reintegración armónica con la naturaleza. El hombre, en cambio, con sus delirios psíquicos y torpezas, maltratando a la mujer y alejándose del hogar campesino, se hunde a sí mismo en la orfandad y la degradación.

Adelaida es presentada como la manifestación más completa de la oralidad campesina (la *fabla salvaje*): «apenas había tenido tiempo para aprender a leer y escribir, y su espíritu hallábase todavía más intacta y en bruto que el de Balta» (Vallejo, 2021, p. 71). Lo salvaje

puede ser entendido, desde un sentido moderno, como «aquello que está fuera de la civilización, en estado agreste, como las plantas silvestres o los animales no domesticados» (Mazzotti, 2021, p. 10). Frente a la orfandad de su marido, el alma de Adelaida reside aún más cerca de su raíz indígena, oral y comunitaria¹³. Balta, aunque de manera incipiente, experimenta una mayor inserción en la escolaridad moderna; y, por eso mismo, se halla más distanciado de la tierra. Alejarse de Adelaida es negar su propia raíz indígena, ya que Balta no tiene a nadie más que ella, quien era «el último cordón umbilical que lo conecta a la existencia» (Villafán, 2014, p. 393). Rechazándola se lanza a sí mismo a una situación psíquica extremadamente incierta que ahonda la orfandad implícita de su propio proceso de transculturación. Las características sociales y culturales del personaje podrían explicar su crisis psicológica y espiritual: por un lado, no es lo suficientemente racionalista y moderno como para permanecer inmune a los espectros del territorio, y poner en duda metódica su existencia; pero, por otro lado, distanciado de la ritualidad indígena y de la armonía con el cosmos, sufre los embates de los seres suprasensibles y del conjunto de la naturaleza con hostilidad, sin conocer los pasos necesarios para exorcizar los peligros espirituales e ignorando cómo volver a armonizarse con el territorio¹⁴. La precariedad anímica de Balta puede ser, de esta manera, interpretada como síntoma de una suerte de transculturación inarmónica y conflictiva, volcada contra sí misma, que falla tanto en su inserción a la modernidad (eurocéntrica) como en su intento de conciliación con las fuerzas primigenias del cosmos.

13 «En cuanto a Adelaida, su círculo familiar es más amplio. Tiene a su madre y un hermanito [...]. Adelaida canta yaravíes, canciones derivadas de los harawis incaicos prehispánicos. Balta no canta, ella sí» (Villafán, 2014, p. 387).

14 Al respecto, Mazzotti señala que

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. (2021, p. 20)

La insistencia con la que Vallejo marca las resonancias entre el estado psicológico del personaje y las manifestaciones de la naturaleza lleva a pensar que el drama de Balta es, en cierta manera, una suerte de cataclismo cósmico que surge, posiblemente, del desajuste del ser humano con la naturaleza. Los ciclos vitales, con sus momentos álgidos y otros de sosiego, no hieren al ser humano que se acomoda a ellos, sino al que se distancia y se opone a estos flujos. Cabría recordar que, en las narraciones orales de las naciones indígenas de los mundos andinos, las lluvias excesivas (y los subsiguientes huaicos), así como las recias sequías, suelen atribuirse a castigos provocados por las transgresiones humanas. A quienes han leído el *Manuscrito de Huarochirí* (siglo XVI), por ejemplo, no se les escapará el hecho de que los relatos recopilados insisten en este aspecto: en diversas oportunidades del documento virreinal, un ser con habilidades extraordinarias (un *waka*) castiga a una comunidad que no cumple con los preceptos de hospitalidad y reciprocidad. Por lo tanto, y dada la reiteración con la que Vallejo, en su obra, «reafirma y expresa su interés por el mundo andino» (Mazzotti, 2021, p. 28), no resulta forzado interpretar que el sufrimiento de Balta, al menos en parte, tiene que ver con el olvido de ciertos principios ancestrales que garantizan el buen convivir con el resto del cosmos. Aunque es cierto que esto no se postula de forma explícita en la narración, esta posibilidad se desprende de las características sociales y culturales de los propios personajes.

No cabe duda de que *Fabla*, como otras creaciones de Vallejo, manifiesta «una 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» (Mazzotti, 2021, p. 8). La idealización de la infancia rural y del amor de pareja¹⁵ coinciden en *Fabla*;

15 Las idealizaciones del amor en la poética de Vallejo tienen una pareja reflexión consciente y crítica cuando el poeta afirma, en su tesis, que la principal y perdurable influencia de la poesía italiana ha sido «la idea del Amor» como

exaltación religiosa en un puro fuego de celestes gozos; es una llama del amor de Dios, bajada al espíritu de la humanidad para enaltecerla e iluminarla, para vivificarla, manteniendo el sentimiento de una ventura remota,

y, al mismo tiempo, se señala una imposibilidad de retornar a ellos, de restablecer los vínculos del sujeto transculturado con lo femenino y con la naturaleza. El mal que aqueja a Balta, aunque se expresa en él de una forma álgida, es compartido por otros mestizos andinos, quienes sufren un doble exilio: por un lado, no pertenecen a la modernidad hegemónica y, por otro, se encuentran desarraigados del amparo del *ayllu* indígena. «El caso de Balta podría representar el de muchos individuos, con distintas variantes» (p. 29). El doble espectral lo aísla de sus vínculos afectivos (sumiéndolo en la orfandad), pero no llega a convencerlo (a la manera de la modernidad cartesiana) de que el cielo y los animales son cuerpos sin alma, sin lenguaje, y que funcionan respondiendo a principios mecánicos. Así pues, su drama es testimonio de una modernidad heterogénea y propiamente andina, con todas sus falencias y posibilidades.

El hecho de que los personajes sean presentados como mestizos andinos trae el recuerdo de que el poeta de Santiago de Chuco era llamado el cholo Vallejo por sus amigos. ¿Sería posible considerar a Balta como un *alter ego* del autor, un doble (justamente) vencido por la locura y la tentación del suicidio? Como no escapará a los lectores versados en la obra y vida de Vallejo, esta hipótesis se sustenta en el hecho de que muchos de los conflictos del personaje son tropos que recorren buena parte de su corpus estético (la aldea natal dejada atrás con la migración, la exaltación de lo femenino al mismo tiempo que su maltrato, la paternidad fallida —el aborto— y la idealización de una vida en contacto con la naturaleza a la que nunca se puede volver). ¿Vallejo se sentía acosado por una suerte de doble salvaje que, desde su húmera intimidad, signaba sus pensamientos y acciones, condenándolo a siempre fallar en sus intentos de integración al mundo letrado de las grandes ciudades (Lima o París), de la misma manera como volvía imposible su retorno a la vida aldeana? ¿No latía en él

de un paraíso celestial [...]. Y este sentimiento de amor puro, bendito por la mano de Dios, atraviesa la Tierra como un soplo de consuelo. (1954, p. 26)

De esta manera, el amor se presenta como un punto de encuentro de la infancia edénica y del ahora, así como del cielo y de la tierra.

una fuerza oscura que podría explicar, al menos en parte, por qué en su poesía la imagen idealizada del amor casi siempre se trueca «en germen de aniquilamiento y dolor personal», y se configura como «una disyuntiva agónica que propicia la destrucción del amante» (Escobar, 1973, p. 23)¹⁶

Vallejo escribió, en su tesis de bachillerato, que hay algo en el alma humana que se rebela contra las virtudes del amor puro; debido a esta dialéctica interna, surgen «las batallas corazón adentro, luchas que deben ser vividas por las musas donde quiera que se encuentren: en las cámaras de los reyes, o en la choza de los míseros» (1954, p. 27). ¿El drama de Balta no sería testimonio de esta tensión tanática, que surge incluso en la más austera casa, y que empuja al ser humano a rebelarse contra las «idealidades puras» (p. 27), para sembrar así su propia desgracia? Vallejo señala que tales conmociones perturban la existencia de todos los seres humanos, sin distinción: se despiertan tanto «en los hombres idólatras del bosque o en los ungidos por la luz del bautismo» (p. 27). Por eso mismo, afirma la universalidad de «los celos y del suicidio» (p. 29). Esta tendencia destructiva no parece ser una mera ocurrencia psicológica (en el sentido que entiende lo psíquico la modernidad hegemónica), sino una respuesta irreflexiva a las propias pulsiones entrópicas del universo. El ser humano moderno, según se desprende, al querer separarse a sí mismo de la relación armónica con la totalidad de la existencia, y al sembrar así su propia ruina y desgarró, lo haría signado por un instinto autodestructivo.

16 En la poética de Vallejo, según afirma Alberto Escobar (1973),

la muerte mora en el amar y en la tensión al amor, fomentando la catarsis (contrición); es el vivir, destruyéndose, en contacto con las revelaciones del sufrimiento; en la partida, en el instante, en la presunta conquista, en el desgarrón de la soledad. (p. 30)

REFERENCIAS

- Escobar, A. (1973). *Cómo leer a Vallejo*. P. L. Villanueva Editor.
- Estermann, J. (1998). *Filosofía andina. Estudio intercultural de la sabiduría autóctona andina*. Abya Yala.
- Favaron, P. (2017). *Las visiones y los mundos: sendas visionarias de la Amazonía occidental*. Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica; Universidad Nacional de Ucayali.
- Flores, W. (2017). Deconstrucciones teóricas, desmitificación y voces indígenas: hacia una ecocrítica latinoamericana. *Revista Internacional d'Humanitats*, (39), 43-48. <http://www.hottopos.com/rih39/43-48Flores.pdf>
- Heffes, G. (2014). Para una ecocrítica latinoamericana: entre la postulación de un ecocentrismo crítico y la crítica a un antropocentrismo hegemónico. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 40(79), 11-34.
- Hopkins, E. (2020). Fábula modernista en *Fábula salvaje* de César Vallejo. *Lejana. Revista Crítica de Narrativa Breve*, (13), 140-148. <https://doi.org/10.24029/lejana.2020.13.438>
- Mazzotti, J. A. (2021). Introducción: *Fábula salvaje* o el «otro yo» de la peruanidad. En C. Vallejo, *Fábula salvaje* (pp. 5-33). Fondo Editorial de la Universidad César Vallejo.
- Olascoaga, J. F. (2009). *El mundo andino en la obra de César Vallejo* [tesis de doctorado; Texas Tech University]. <http://hdl.handle.net/2346/13113>
- Valenzuela, J. (2022). Subjetividad y animalidad en *Fábula salvaje* de César Vallejo. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 51, 149-157. <https://dx.doi.org/10.5209/alhi.85131>
- Vallejo, C. (1954 [1915]). *El Romanticismo en la poesía castellana*. Juan Mejía Baca & P. L. Villanueva, Editores.

- Vallejo, C. (2021 [1923]). *Fabla salvaje*. Fondo Editorial de la Universidad César Vallejo.
- Villafán, M. (2014). *Fabla salvaje*, de César Vallejo: más acá del complejo de Edipo. En G. Flores (ed.), *Vallejo 2014. Actas del Congreso Internacional Vallejo Siempre*. Tomo 1 (pp. 375-400). Editorial Cátedra Vallejo.



Este artículo se encuentra disponible en acceso abierto bajo la licencia Creative Commons Attribution 4.0 International License.

This article is available in open access under the Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Cet article est disponible en libre accès sous licence Creative Commons Attribution 4.0 International Licence.

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Rectorado de la Universidad Ricardo Palma
Vol. 7, n.º 13, enero-junio, 2024, 65-81

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.59885/archivoVallejo.2024.v7n13.03

A cien años de *Fabla salvaje*: lo fantástico, los espejos y el miedo

A hundred years after Fabla salvaje:
the fantastic, mirrors and fear

Cent ans après Fabla salvaje: le fantastique,
les miroirs et la peur

MARA L. GARCÍA

Brigham Young University

(Utah, Estados Unidos)

mara_garcia@byu.edu

<https://orcid.org/0000-0003-4860-077X>



RESUMEN

El 2023 es un año ecuménico porque se cumplen cien años de la publicación de *Escalas* y *Fabla salvaje*. En esta segunda novela, Vallejo utiliza lo fantástico, los espejos y el miedo para materializar preocupaciones y obsesiones de los sujetos masculinos, ocasionando el caos en sus vidas. En cambio, el papel de la mujer en esta obra es relevante porque ella abre el portal a lo desconocido y es el instrumento para que ocurra lo inadmisibles. En esta novela breve, el autor de *Trilce* se vale de lo fantástico para resaltar los valores morales de la mujer andina. La

irrupción de lo increíble no solo causa horror e inquietud en el receptor y los personajes, sino que destruye al varón que pone en duda la honorabilidad de la fémina campesina. Para propósitos de este análisis, utilizaremos algunos estudios críticos de Todorov, David Roas, Pampa Arán, entre otros, por ser relevantes en esta investigación.

Palabras clave: César Vallejo; *Fabla salvaje*; fantástico; miedo.

Términos de indización: mujer; hombre; valores morales; imaginación (Fuente: Tesauruso de la Unesco).

ABSTRACT

The year 2023 is ecumenical because it is the hundredth anniversary of the publication of *Escalas* and *Fabla salvaje*. In this second novel, Vallejo uses the fantastic, mirrors and fear to materialise the concerns and obsessions of the male subjects, causing chaos in their lives. In contrast, the role of the woman in this work is relevant because she opens the portal to the unknown and is the instrument for the unacceptable to occur. In this short novel, the author of *Trilce* uses the fantastic to highlight the moral values of Andean women. The irruption of the unbelievable not only causes horror and disquiet in the receiver and the characters, but also destroys the male who questions the honour of the peasant woman. For the purposes of this analysis, we will use some critical studies by Todorov, David Roas, Pampa Arán, among others, as they are relevant to this research.

Key words: César Vallejo; *Fabla salvaje*; fantastic; fear.

Indexing terms: women; men; moral values; imagination (Source: Unesco Thesaurus).

RÉSUMÉ

2023 est une année œcuménique car c'est le centième anniversaire de la publication d'*Escalas* et de *Fabla salvaje*. Dans ce deuxième roman, Vallejo utilise le fantastique, les miroirs et la peur pour matérialiser les préoccupations et les obsessions des sujets masculins, provoquant

le chaos dans leur vie. En revanche, le rôle de la femme dans cette œuvre est important car elle ouvre le portail vers l'inconnu et est l'instrument qui permet à l'inacceptable de se produire. Dans ce court roman, l'auteur de *Trilce* utilise le fantastique pour mettre en évidence les valeurs morales des femmes andines. L'irruption de l'incroyable provoque non seulement l'horreur et l'inquiétude chez le récepteur et les personnages, mais détruit également l'homme qui remet en question l'honneur de la paysanne. Aux fins de cette analyse, nous utiliserons certaines études critiques de Todorov, David Roas, Pampa Arán, entre autres, car elles sont pertinentes pour cette recherche.

Mots-clés: César Vallejo; *Fabla salvaje*; fantastique; peur.

Termes d'indexation: femme; homme; valeur morale; imagination (Source: Thésaurus de l'Unesco).

Recibido: 31/07/2023

Revisado: 30/08/2023

Aceptado: 07/09/2023

Publicado en línea: 30/11/2023

Financiamiento: Autofinanciado.

Conflicto de interés: La autora declara no tener conflicto de interés.

1. INTRODUCCIÓN

El 2023 es un año importante para la crítica vallejana porque se cumplen cien años de la publicación de *Escalas* (1923) y *Fabla salvaje* (1923). Además, se celebra el centenario de la llegada, por primera vez, de César Vallejo a París. En este contexto, las instituciones culturales, peruanas y extranjeras se han sumado para conmemorar un siglo de estos acontecimientos relacionados al poeta de los andes peruanos.

César Vallejo (1892-1938) es el poeta peruano más aclamado del habla castellana cuya pluma prístina presenta una gama de temas, como el dolor humano, el amor, la solidaridad universal, el hogar, etc., así como el uso de técnicas innovadoras que siguen sorprendiendo a los lectores. Si bien Vallejo es reconocido por su obra poética, el autor de *Trilce* ha escrito casi todos los géneros literarios, y uno de ellos es el narrativo, en el cual se inició en 1923 con *Escalas* (dividida en «Cuneiformes» y «Coro de vientos») y la novela breve *Fabla salvaje*. La prosa del poeta no ha sido muy estudiada ni propalada como su obra lírica; sin embargo, últimamente, la crítica está navegando en su narrativa con más interés, produciendo estudios valiosos y originales sobre esta producción.

2. ESTUDIOS SOBRE *FABLA SALVAJE* Y SU ARGUMENTO

Algunos críticos han notado el recurso del doble en *Fabla salvaje*. Para Alan Sicard, «no se trata de la descripción de un caso patológico, sino [de] la escenificación por medio del doble, del drama de la orfandad» (citado en González Montes, 2014, p. 52). Por otro lado, González Vigil resalta que «*Fabla salvaje* no es solo una historia de celos patológicos. Representa una tragedia en la que la parte salvaje del ser humano y, en general, de la naturaleza se apodera de la mente de Balta» (2012, p. 16). Así pues, además de corroborar lo ya dicho por la crítica en *Fabla salvaje* sobre el doble, mostraremos que esta obra narrativa tiene características para considerarse una obra del género fantástico.

El argumento se resume en las siguientes líneas: Es el mes de julio y Balta se dirige al corredor de la casa. Al observarse frente al espejo y verse reflejado, este «se hizo trizas en el enladrillado pavimento» (Vallejo, 2012, p. 135), dejando un áspero y ligero ruido en el espacio. A partir de entonces, después de haber sido esposos felices, el matrimonio de Balta y Adelaida se desborona. El marido se siente acechado por un ser extraño, piensa que Adelaida le es infiel y que los amantes se burlan de él. Sus celos extremos lo llevan a maltratar psicológicamente a su mujer. Ella está embarazada desde el mes de julio y sufre estoicamente, sin saber que su marido se siente perseguido

por la chacra y los potreros, por un ser fantasmal. Más tarde, Balta se dirige a un risco en donde, mientras contempla el paisaje, siente que lo empujan y de pronto perece en un abismo. Ese mismo día, la esposa, en su casa, da a luz a un niño varoncito, sin sospechar que su esposo ha caído en un barranco y está muerto.

3. ASPECTOS TEÓRICOS SOBRE LO FANTÁSTICO Y EL MIEDO

Muchos críticos se han planteado y siguen respondiendo a la interrogante de qué es lo fantástico¹; y han propuesto respuestas y definiciones que, con el tiempo, han ido incrementando y reforzando las características de este género. Roger Caillois afirma que «lo fantástico manifiesta un escándalo, una laceración, una irrupción insólita, casi imposible en el mundo real» (citado en Minc, 1977, p. 14). Los efectos de lo fantástico «abarcaban un amplio rango entre el terror y la mera conmoción intelectual (temor, angustia, incertidumbre, extrañeza, inquietud y otros)» (Sardiñas, 2007, p. 8). Flora Botton Burlá afirma que «lo fantástico puede provocar en el lector una gama de sentimientos que van desde el asombro y el desconcierto hasta el horror» (1983, p. 185). Al referirse al efecto que produce lo fantástico en el receptor, Román Capeles, con base en Todorov, postula que «la existencia de la dualidad —duda y credibilidad— guiará al lector a lo fantástico. Recuérdese que si no crea la duda en el lector, el relato no es fantástico» (1995, p. 10)².

1 Entre los elementos que tradicionalmente estructuran lo fantástico, se pueden incluir los siguientes: los elementos tomados de las supersticiones populares, la psiquiatría, lo parapsicológico, lo horrible y lo macabro, lo mítico, lo irónico, lo patético y lo alegórico (Minc, 1977).

2 Por su parte, Todorov señala tres condiciones que definen un texto como fantástico: En primer lugar, es necesario que el texto obligue al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas reales, y a vacilar entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los acontecimientos evocados. Luego esta vacilación puede ser también sentida por un personaje [...]. Finalmente, es importante que el lector adopte una determinada actitud frente al texto: deberá rechazar tanto la interpretación alegórica como la interpretación «poética». (1981, p. 30)

Los críticos coinciden en que lo fantástico implica la irrupción de lo intranquilizador en un espacio real conocido, donde lo sobrenatural y lo extraño sorprenden e inquietan a los personajes y a los lectores. Los receptores entran en una atmósfera donde los hechos acontecidos son inconcebibles para ellos. Lo inexplicable y la incertidumbre se mantienen hasta el final, sin que exista una explicación lógica de lo acontecido: «el cuento fantástico con frecuencia no termina [...] y el enigma no se resuelve» (Botton, 1983, p. 43).

Uno de los elementos presentes como característica de lo fantástico es el miedo ante los sucesos extraños que invaden nuestro mundo, que terminan desestabilizando y rompiendo la realidad. Según la óptica de H. P. Lovecraft, «el miedo es una de las emociones más antiguas y poderosas de la humanidad, y el miedo más antiguo y poderoso es el temor a lo desconocido» (s. f., p. 3). El pavor existe desde los orígenes de la humanidad ante una situación extraña y de peligro, donde el sujeto se siente intimidado por algo que no comprende o no puede controlar. En el artículo «El saber de los fantasmas: imaginario y ficción», Lucero de Vivanco Roca Rey anota: «los fantasmas son invocados desde la superstición, la magia, la alucinación, el sueño» (2009, p. 217).

El miedo también ha sido estudiado en la literatura en los relatos góticos, cuentos populares, historias de aparecidos y de fantasmas, etc., que se han alimentado de la superstición y de lo fantástico. Según la perspectiva de David Roas, «el miedo es una condición necesaria para la creación de lo fantástico, porque es su efecto fundamental, producto de esa transgresión de nuestra idea de lo real» (2011, p. 88). Para el crítico español, el género fantástico, al transgredir y romper las leyes de nuestro mundo, produce sentimientos de inquietud y angustia en los personajes y en el lector. César Vallejo es uno de los representantes del género fantástico y en su narrativa de *Escalas y Fabla salvaje* están presentes el miedo, la inquietud, la vacilación del personaje y del receptor, el desdoblamiento, que son características propias de lo fantástico, las cuales, en la obra del poeta santiaguino, proyectan y materializan obsesiones y temores de los personajes masculinos y elevan los valores de la mujer andina peruana.

César Vallejo presenta narraciones donde lo inadmisibile invade el espacio normal de los personajes, suscitando el desorden en sus rutinas, pasando de un estado de tranquilidad a uno incomprensible y amenazador. El personaje central de *Fabla salvaje* sufre celos y desvaríos, sintiéndose acechado por sombras y presencias extrañas. El protagonista experimenta pánico ante la presencia de lo inadmisibile, y la aparición de un ser extraño arruina su relación de pareja, ocasionándole la muerte espiritual y física. Por otro lado, el papel de la mujer es relevante porque ella es la que abre el acceso a lo desconocido y es el mecanismo para que entre lo sobrenatural en el espacio real textual. A partir de la irrupción de lo inconcebible, el personaje principal se muta en un hombre violento lleno de celos que termina destruido por lo extraño y muere en un abismo.

Vallejo utiliza lo fantástico para resaltar a la mujer andina, tradicional, esencia del hogar, añorada como «la dulce Rita de junco y capulí» del poema «Idilio muerto». La mujer para el poeta es la depositaria de las tradiciones y supersticiones, la esencia y la proveedora de la vida. La incursión de lo inadmisibile no solo causa horror e inquietud en el receptor y los personajes, sino que destruye al varón que pone en duda la honorabilidad de la joven campesina. El invasor se encarga de vengar la reputación y el honor mansillados de la fémima andina por el sujeto masculino. En la novela, a Adelaida se la describe como a la típica mujer serrana: una chola dulce, sensible y amorosa con Balta. Es la mujer tradicional de su casa, hacendosa, que se sacrifica por el hogar y el bienestar de su marido. Ella trae consigo una fuerte tradición basada en el cuidado y respeto de su familia, y carece de autoridad y voz propia. Es una damisela recatada que todo el tiempo está ocupándose de los quehaceres de su casa.

4. DOBLES, SOMBRAS O REFLEJOS

En *Fabla salvaje*, un elemento presente es el doble en forma de sombras o reflejos que perturban la tranquilidad de la pareja campesina. Según David Roas, «el doble es uno de los motivos centrales del universo fantástico [...] la idea de un ser duplicado nos hace dudar no ya

solo de la coherencia de lo real, sino que rompe esa concepción que tenemos de nosotros mismos» (2002, p. 43).

Uno de los espacios en la narrativa de César Vallejo es el ámbito rural con sus misterios y lugares propicios para la intromisión de sucesos insólitos. El ámbito que recrea el autor de *Trilce*, con la presencia de los dobles en forma de siluetas, y el horror son propios del género fantástico. Miguel Gutiérrez Correa, en su libro *Vallejo narrador*, menciona que, en la época en que Vallejo escribe *Escalas* y *Fabla salvaje*, los autores habían sido influenciados por lo extraño, lo anómalo y el horror: «de modo que el Vallejo de *Escalas* e incluso de *Fabla salvaje* hay que ubicarlo en la tradición a la que se suele llamar de manera genérica literatura fantástica» (1986, p. 20).

El espacio andino es un ámbito rico en creencias populares y supersticiones que se han transmitido oralmente a través de las generaciones. Los cuentos de aparecidos y la creencia de que los animales ven y sienten cuando los muertos visitan el mundo de los vivos constituyen parte de la cultura de Santiago de Chuco y de la serranía peruana. Lo fantástico surge de lo increíble y lo cotidiano; lo que es familiar se vuelve angustiante y terrorífico, lo cual se manifiesta con mayor intensidad en el personaje de Balta. Cuando se le hizo trizas el espejo, cantó la gallina, rebuznó el caballo y ocurrieron otros sucesos inusuales; estos fueron suficientes indicios para que la pareja los tome como malos augurios. Para Lovecraft, lo fantástico «siempre tiene que ver con el extrañamiento, con la desfamiliarización de nuestro mundo, con la abolición de nuestra concepción de lo real» (citado en Roas, 2002, p. 43). Los malos presagios y la presencia de un ser extraño en su entorno ocasionan que Balta se sienta amenazado por la fatalidad y se fragmente como individuo, lo que conlleva, primero, su muerte simbólica y, posteriormente, la muerte física. A esto se agrega la superstición de la pareja que aumenta el miedo entre ellos. Esto se ve reflejado en las palabras de Balta a su mujer: «Es necesario comerla —dijo Balta, poniéndose de pie—. Cuando canta una gallina, mala suerte, mala suerte... Para que muera mi madre, una mañana, muchos días antes de la desgracia, cantó una gallina vieja, color de habas, que teníamos» (2012, p. 136).

El mundo andino está preñado de creencias y supersticiones que vinculan a los humanos con componentes que no pertenecen a ese entorno. Antenor Samaniego, al referirse a la superstición del autor de *Los heraldos negros* en general, agrega: «[Vallejo] siente con mayor agudeza la multiplicidad de vibraciones del mundo que lo rodea» (1954, p. 66). La maldición del espejo roto y la imagen de las astillas ocasionan la disgregación de Balta y de su fogón familiar.

5. FRAGMENTACIÓN DEL PERSONAJE Y DE LA RELACIÓN FAMILIAR

En *Fabla salvaje*, Balta percibe situaciones anormales y experimenta un desorden en su matrimonio, atribuyendo el caos a su vinculación con un invasor que ha irrumpido en sus vidas. Estos sucesos extraños abren la puerta de su hogar a lo inadmisibile; y el sobresalto y la inquietud irrumpen en la vida de la pareja, fragmentando el amor que los unía y su relación familiar. El campesino se vuelve distante y Adelaida se convierte en una mujer sufrida y calumniada. David Roas, en *Tras los límites de lo real*, postula:

Lo que caracteriza a lo fantástico contemporáneo es la irrupción de lo anormal en un mundo en apariencia normal, pero no para mostrar la evidencia de lo sobrenatural, sino para postular la posible anormalidad de la realidad, para revelar que nuestro mundo no funciona como creíamos. (2011, p. 107)

Al producirse la confrontación de lo extraño en el espacio de la realidad y no haber explicación lógica, se fractura el mundo de Balta, generando la duda y la inquietud tanto en el personaje como en el lector. Según Rosemary Jackson, lo fantástico «arranca al lector de la aparente comodidad y seguridad del mundo conocido y cotidiano, para meterlo en algo más extraño» (1986, p. 32).

Lo sobrenatural ha irrumpido en el hogar de Balta y Adelaida, ocasionando la destrucción de la tranquilidad de la pareja. Lo que se oculta tras la puerta de este hogar andino representa la presencia de lo funesto y prepara el terreno para la irrupción de lo inadmisibile. Al

respecto, podemos citar a Pampa Arán, quien afirma que «porque lo conocido y lo desconocido coexisten, el mundo del fantástico parece ilegal, desconsoladamente absurdo e intranquilizante» (1999, p. 49).

El incidente del espejo no solo destruyó la relación familiar de Balta, quien atribuyó este fenómeno a que estaba trastornado por el sueño. Él creyó observar que alguien se había asomado por la espalda al cristal, pero duda de lo ocurrido. Como lectores, tampoco podemos aceptar que Balta haya visto cruzar por el cristal al ser fantasmal. La presencia extraña y sobrenatural no solo se le aparece a él en su casa, también le persigue por los caminos que recorre:

Después de algunos meses, aconteció a Balta muy parecida cosa a la que sucedió aquella tarde de julio ante el espejo. Entre el juego de ondas que producían sus labios al sorber el agua, habían percibido sus ojos una imagen extraña [...]. ¿Quién jugaba con él así, por las espaldas, y luego se escabullía con tal artimaña y tal ligereza? [...]. Vaciló. Creyose en ridículo, burlado. (Vallejo, 2012, p. 145)

El agua del espacio andino se transforma en un espejo de la naturaleza, donde nuevamente Balta percibe una presencia inusual. Él no puede creer lo que ocurre: por segunda vez visualiza una imagen extraña en la fuente; y se lo cuenta, con duda, a un amigo. Notamos que Balta tampoco le da crédito a la presencia invasora que le persigue y que está destruyendo su paz. A la única que no le comparte sus miedos es a su mujer y se limita a culparla de lo que le ocurre. El incidente del espejo y del agua ha modificado la vida tranquila de Balta y ahora se siente acosado, sin entender el motivo de la persecución. La vacilación del narrador ante un acontecimiento extraño es un rasgo de lo fantástico. Al respecto, Todorov señala: «lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural» (1981, p. 24).

La presencia quimérica se materializa y adquiere corporeidad, aumentando el miedo y la angustia del campesino. Lo inadmisibile

ha invadido el entorno de Balta y altera su sosiego y la de su hogar, empujándolo al limbo de la locura. Cuando el personaje se encuentra cerca al agua, aparece la presencia invasora para atormentarlo, dejando de ser el agua el elemento purificador, liberador, acunador y maternal, para convertirse en un componente que le inquieta y maltrata:

Balta hubo de ir una mañana a los potreros [...]. Iba solo. De pronto, y sin darse cuenta, bajaron sus pupilas a la corriente y tuvo que hacerse él a un lado, despavorido. Otra vez asómose alguien al espejo de las aguas [...]. Balta dio gritos de alerta:

—¡Quién va!... ¡Guarda, sinvergüenza!...

Y persiguió a su presa, decidido. Mas todo en vano [...] sin resultado. (Vallejo, 2012, pp. 146-147)

El ser extraño aparece cuando el campesino se encuentra solo y constantemente va asediando los caminos y espacios que este frecuenta. El caos continúa y el ser extraño va apoderándose, incluso, del espacio onírico, y Balta empieza a soñar con un espejo infinito, en un paraje extraño, «poseído de un enorme terror ante su soledad» (Vallejo, 2012, p. 147). Como lectores, atribuimos que sus preocupaciones, falta de sueño y desconfianza en su mujer le están perturbando. Su obsesión por la presunta infidelidad de Adelaida lo ha transformado en un ser obsesivo que siente que se burlan de él y que tiene miedo de perder a su mujer. Al respecto, cabe citar a David Roas y Ana Casas, quienes señalan: «el acontecimiento insólito provoca una interrogación sobre la validez de la ley; supone un desafío a la razón, en la medida en que la irrupción de lo imposible introduce brechas en la visión homogeneizadora del mundo» (2016, p. 166).

6. LA COCINA: FUENTE DE ALIMENTO FÍSICO Y ESPIRITUAL

Balta siente miedo en el exterior, espacio conocido por él, y se refugia en el ámbito interior junto a Adelaida, quien se halla moliendo en el batán de la cocina. La singularidad de *Fabla salvaje* radica en introducir a los lectores en un espacio de miedo y ambigüedad donde lo

anormal invade los ámbitos privados del protagonista. Estos espacios se vuelven perturbadores para él, quien experimenta miedo, soledad y delirio al sentirse acechado o enfrentarse contra fuerzas sobrenaturales. Estas presencias tangibles o intangibles arremeten la estabilidad de Balta, abriendo una puerta a un lugar escalofriante y de miedo. Él se escapa del ámbito exterior cotidiano real, que representa un tormento para él, y encuentra un lugar de refugio en el espacio interior del fogón. La cocina representa la zona de amparo donde el marido de Adelaida se siente acompañado y protegido por su mujer. Este espacio femenino no solo cumple el rol de proveer el alimento físico, sino que se convierte en un ámbito donde la mujer proyecta su amor y solidaridad con su esposo; asimismo, se transforma en una fortaleza donde no entra el miedo ni lo sobrenatural.

Es muy simbólico que Balta busque refugio en el espacio doméstico de la cocina, lugar donde está Adelaida, mujer tradicional abnegada. Allí, Balta recibe el alimento, no solo tangible, «el caldo y el rocoto», sino también el bocado espiritual que lo protege de sus temores. Adelaida, a diferencia de su esposo, no percibe presencias extrañas; sin embargo, indirectamente, lo que le sucede a él le afecta a ella y a su tranquilidad hogareña.

El miedo no solo se ha posesionado de la vida rutinaria del campesino, sino también de sus sueños, como se indicó anteriormente. Balta no puede pernoctar, mientras su mujer y su suegra dormían tranquilamente. El esposo se siente incomprendido y busca la soledad, y en una de sus caminatas

creyó sentir en el aire una presencia material oculta, de una persona que le estaba viendo y oyendo cuando él hacía y meditaba en aquel instante. Creyó percibir su aliento y, aún más, una palabra suelta, tañida en voz baja, muy bajita, que se escabulló rápidamente. (Vallejo, 2012, p. 155)

Balta duda de lo sucedido y piensa que alguien le está jugando una broma mientras hacía su solitario peregrinaje. La escabrosa

imagen lo persigue y lo acecha constantemente, ya sea en el espejo, el manantial o en las corrientes de agua. De ser un cholo tranquilo y amoroso, Balta Espinar se ha transformado en un ser temeroso y violento. Cabe traer a colación el punto de vista de Ana María Morales, quien señala: «lo que la literatura fantástica busca es desazón, inquietud, extrañeza [...]. En el relato fantástico, lo anómalo es más inquietante que lo que evidentemente sobrepasa la comprensión» (2000, p. 59). El malestar y la incomodidad han entrado repentinamente a la vida de Balta, sin una explicación lógica.

Adelaida no entiende el cambio que ha ocurrido en su esposo, pero continúa con su desprendimiento y paciencia: «sollozó, sollozó mucho, enjugándose con el revés de su largo traje plomo, como hacen las dulces mujeres de las sierras dolientes del Perú» (Vallejo, 2012, p. 158). Ella, a pesar de estar esperando un hijo de Balta, tiene que aguantar los celos de su esposo, recibiendo indiferencia y maltrato psicológico. Luego su marido la lleva al pueblo y la obliga a vestirse de negro como un presagio de su muerte. Es muy simbólico el ritual que realiza Balta, enlutando a su mujer antes de su muerte, para crear un ambiente de dolor como si se tratara de su funeral. El color negro metafóricamente representa la confusión de Balta y la tragedia que sucederá más adelante. Al amanecer, el campesino «volvió al campo, abandonando a Adelaida en la morada de la aldea. Ella permanecía dormida y enlutada sobre el lecho» (p. 164).

Balta se dirige meditabundo al risco en donde observa el ambiente como si fuera una pintura:

Sentose aún más al borde del elevado risco. El cielo quedó limpio y puro hasta los últimos confines. De súbito, alguien rozó por la espalda a Balta, hizo este un brusco movimiento pavorido hacia adelante y su caída fue instantánea, horrorosa, espeluznante, hacia el abismo. (Vallejo, 2012, p. 164)

En el momento en que alguien toca su espalda, Balta cae al abismo, quedando enterrado en la naturaleza. Ese mismo día, Adelaida

da a luz a un varoncito, ignorante de lo que le ocurrió a su esposo. La muerte violenta de Balta se sustituye por el nacimiento y el llanto de su primogénito.

7. UN FINAL ABIERTO Y AMBIGUO

Como en todo cuento fantástico, la novela carece de desenlace, dejando un final abierto y ambiguo. Los lectores tenemos que llenar los blancos y tomar una posición ante la intromisión de lo irreal. Al respecto, Ana María Morales corrobora esta aseveración cuando anota que «el relato fantástico tiende a quedar sin un final cerrado» (2000, p. 54). La conclusión de *Fabla salvaje* nos penetra en un espacio enardecedor:

Un cirio que ardía ante el ara empezó a chorrear; su pabito giraba a pausas y en círculo, chisporroteando, y, cuando la mano trémula de la abuela fue a despavesarlo y a arreglarlo, hallolo mirando largamente a la puerta que permanecía entornada al corredor. (Vallejo, 2012, p. 167)

La lluvia, al final, además de ser un elemento renovador, se presenta como un influjo espiritual dentro de la casa de Balta. El dormitorio donde se encuentra Adelaida y su hijo se transforma en un escenario ritual donde están presentes los elementos de la naturaleza. La novela culmina nueve meses después de que Balta tuvo por primera vez la visión en el espejo en julio: «Era el mes de marzo y empezó a llover» (Vallejo, 2012, p. 167).

8. CONCLUSIONES

César Vallejo, desde sus inicios como poeta, ha tenido predilección por el género fantástico donde cunden el miedo y el misterio. En su poema inicial, «Fosforescencia», publicado en 1913 en la revista *Cultura Infantil*, ya vemos al autor de *Trilce* que flirtea con lo extraño. Este poema constituye un antecedente de la poesía y literatura fantástica peruana. Aunque vallejo es menos conocido como narrador, *Escalas*

y *Fabla salvaje* contienen elementos de lo fantástico, donde el poeta universal hace gala de su genio creativo por las técnicas narrativas innovadoras que utiliza.

Vallejo es un escritor cuya obra narrativa se vale de lo inadmisibles y el miedo para destacar sobre estos la moral y la abnegación de la mujer andina peruana. Así como en otras obras del poeta, la importancia de la figura femenina radica en que ella «abre la puerta a lo insólito y es el instrumento para que lo inadmisibles se produzca en el espacio normal» (García, 2017, p. 16), en este caso, el espacio andino.

Con la presencia de lo extraño y de retazos fantásticos en *Fabla salvaje*, Vallejo crea un ambiente de misterio, ante el cual el lector se compromete a llenar los vacíos del texto, al mismo tiempo que queda maravillado con el final abierto.

Fabla salvaje, después de un siglo de su creación, sigue empujando estudios críticos innovadores. Este texto narrativo, con tintes fantásticos, es un ejemplo del talento y del espacioso mundo narrativo de César Vallejo, dejando en evidencia que su pluma no solo se limitó a la poesía, sino que incursionó magistralmente en otros géneros literarios.

REFERENCIAS

- Arán, P. O. (1999). *El fantástico literario: aportes teóricos*. Narvaja Editor.
- Botton, F. (1983). *Los juegos fantásticos. Estudio de los elementos fantásticos en cuentos de tres narradores hispanoamericanos*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- García, M. L. (2017). El amor filial y el miedo en «Más allá de la vida y la muerte» de César Vallejo. *Espergesia*, 4(3), 15-22. <https://doi.org/10.18050/rev.espergesia.v4i3.1375>
- González Montes, A. (2014). *Vallejo, la prosa del universo*. Axiara Ediciones; Academia Norteamericana de la Lengua Española.

- González Vigil, R. (2012). Prólogo. En C. Vallejo, *César Vallejo, narrativa completa* (pp. 7-52). Ediciones Copé.
- Gutiérrez, M. (1986). *Vallejo, narrador*. Fondo Editorial del Pedagógico San Marcos.
- Jackson, R. (1986). *Fantasy: literatura y subversión*. Catálogos Editora.
- Lovecraft, H. P. (s. f.). *El horror sobrenatural en la literatura* [Archivo PDF]. Libros Tauro. <https://web.seducoahuila.gob.mx/biblioweb/upload/Lovecraft,%20H.P%20-%20El%20horror%20sobrenatural%20en.pdf>
- Minc, R. S. (1977). *Lo fantástico y lo real en la narrativa de Juan Rulfo y Guadalupe Dueñas*. Senda Nueva de Ediciones.
- Morales, A. M. (2000). Las fronteras de lo fantástico. *Signos*, 2(2), 47-61.
- Roas, D. (2002). El género fantástico y el miedo. *Quimera*, (218-219), 41-45.
- Roas, D. (2011). *Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico*. Páginas de Espuma.
- Roas, D. y Casas, A. (2016). *Voces de lo fantástico en la narrativa española contemporánea*. EDA Libros.
- Román, M. (1995). *El cuento fantástico en Puerto Rico y Cuba: estudio teórico y su aplicación a varios cuentos contemporáneos*. Clark Atlanta University.
- Samaniego, A. (1954). *César Vallejo, su poesía*. Juan Mejía Baca & P. L. Villanueva, Editores.
- Sardiñas, J. M. (2007). El pensamiento teórico hispanoamericano sobre literatura fantástica: un recuento (1940-2005). En J. M. Sardiñas (ed.), *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica* (pp. 7-33). Fondo Editorial Casa de las Américas.

- Todorov, T. (1981). *Introducción a la literatura fantástica*. Premia Editora.
- Vallejo, C. (2012). *Fabla salvaje*. En César Vallejo, *narrativa completa* (pp. 133-167). Introducción, edición y notas de Ricardo González Vigil. Ediciones Copé.
- Vivanco, L. de (2009). El saber de los fantasmas: imaginarios y ficción. *Alpha*, (29), 217-232. <https://www.scielo.cl/pdf/alpha/n29/art15.pdf>



Este artículo se encuentra disponible en acceso abierto bajo la licencia Creative Commons Attribution 4.0 International License.

This article is available in open access under the Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Cet article est disponible en libre accès sous licence Creative Commons Attribution 4.0 International License.

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Rectorado de la Universidad Ricardo Palma
Vol. 7, n.º 13, enero-junio, 2024, 83-95
ISSN: 2663-9254 (En línea)
DOI: 10.59885/archivoVallejo.2024.v7n13.04

La fabla salvaje de la civilización patriarcal¹

The fabla salvaje of the patriarchal civilisation

La fabla sauvage de la civilisation patriarcale

YOLANDA WESTPHALEN RODRÍGUEZ
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
(Lima, Perú)
ywestphalenr@unmsm.edu.pe
<https://orcid.org/0000-0003-2424-1899>



RESUMEN

Este artículo examina la obra *Fabla salvaje* de César Vallejo, publicada en 1923, en el contexto de la civilización patriarcal en el Perú de principios del siglo XX. Se explora el trasfondo social y cultural de la época, marcado por levantamientos campesinos, movimientos indígenas, activismo universitario y cambios en los roles de género. Se analiza la representación de la masculinidad y feminidad en la novela, con especial atención en el conflicto psicológico del protagonista

1 El presente texto tiene como base la ponencia leída por la autora en la 27 Feria Internacional del Libro de Lima, el 22 de julio de 2023.

Balta y su proyección de normas culturales patriarcales en su esposa Adelaida. Asimismo, se propone que el conflicto interno de Balta sería la manifestación de patrones culturales arraigados de masculinidad en el contexto de una modernidad neocolonial. A través de un análisis textual detenido, se profundiza en las complejidades de las dinámicas de género, las modernidades híbridas y la tensión entre normas tradicionales y emergentes de la sociedad, sugiriendo, finalmente, que el destino trágico de Balta encarna los conflictos y fracasos del orden patriarcal en un cambiante panorama peruano.

Palabras clave: masculinidad; feminidad; civilización patriarcal; neocolonialismo; roles de género; modernidades híbridas.

Términos de indización: rol sexual; hombre; conflicto social (Fuente: Tesaurus de la Unesco).

ABSTRACT

This article examines César Vallejo's *Fabla salvaje*, published in 1923, in the context of patriarchal civilisation in early twentieth-century Peru. It explores the social and cultural background of the time, marked by peasant uprisings, indigenous movements, university activism and changing gender roles. The representation of masculinity and femininity in the novel is analysed, with special attention to the psychological conflict of the protagonist Balta and his projection of patriarchal cultural norms onto his wife Adelaida. It also questions the interpretation of Balta's internal conflict as the result solely of personal psychological disturbances; and proposes an alternative perspective that sees it as a manifestation of entrenched cultural patterns of masculinity in the context of a neo-colonial modernity. Through careful textual analysis, the article delves into the complexities of gender dynamics, hybrid modernities and the tension between traditional and emerging norms of society, ultimately suggesting that Balta's tragic fate embodies the conflicts and failures of the patriarchal order in a changing Peruvian landscape.

Key words: masculinity; femininity; patriarchal civilisation; neo-colonialism; gender roles; hybrid modernities.

Indexing terms: gender roles; men; social conflicts (Source: Unesco Thesaurus).

RÉSUMÉ

Cet article examine la *Fabla salvaje* de César Vallejo, publiée en 1923, dans le contexte de la civilisation patriarcale du Pérou du début du vingtième siècle. Il explore le contexte social et culturel de l'époque, marqué par des soulèvements paysans, des mouvements indigènes, l'activisme universitaire et l'évolution des rôles des hommes et des femmes. La représentation de la masculinité et de la féminité dans le roman est analysée, avec une attention particulière au conflit psychologique du protagoniste Balta et à sa projection des normes culturelles patriarcales sur sa femme Adelaida. Il est également proposé que le conflit interne de Balta soit la manifestation de modèles culturels de masculinité enracinés dans le contexte d'une modernité néocoloniale. Grâce à une analyse textuelle minutieuse, il explore les complexités de la dynamique des genres, les modernités hybrides et la tension entre les normes traditionnelles et émergentes de la société, suggérant finalement que le destin tragique de Balta incarne les conflits et les échecs de l'ordre patriarcal dans un paysage péruvien en pleine mutation.

Mots-clés: masculinité; féminité; civilisation patriarcale; néocolonialisme; rôles de genre; modernités hybrides.

Termes d'indexation: rôle sexual; homme; conflit social (Source: Thésaurus de l'Unesco).

Recibido: 15/08/2023

Revisado: 30/08/2023

Aceptado: 07/09/2023

Publicado en línea: 30/11/2023

Financiamiento: Autofinanciado.

Conflicto de interés: La autora declara no tener conflicto de interés.

Fabla salvaje fue publicada por César Vallejo en 1923, período muy importante en el contexto general de la joven república peruana. Por un lado, la expansión de las haciendas tradicionales a costa de las comunidades llevó a levantamientos campesinos como el de Rumi Maqui y el surgimiento del fenómeno del bandolerismo y las montoneras a lo largo de las provincias andinas del país. Estas movilizaciones en el campo son el telón de fondo para el surgimiento del movimiento indigenista. Estas movilizaciones campesinas coexisten, por otro lado, con el surgimiento de las universidades populares, precedidas de la lucha por las 8 horas y la huelga por el abaratamiento de las subsistencias de la década anterior. Surge, asimismo, un naciente movimiento de obreros y artesanos en las novísimas urbes. Estas contradicciones también se reflejan en la celebración, de marcado corte hispanista, del centenario de la independencia del país y la realización de la famosa marcha del 23 de mayo de 1923, en la que se manifestaron más de 5000 estudiantes contra la consagración del Perú al Corazón de Jesús. Estas demandas democráticas y anticlericales llevaron a la palestra a figuras como Haya de la Torre y Mariátegui. Tales demandas también incluían importantes redefiniciones de género: el ángel del hogar o la mujer nueva y la configuración de nuevas masculinidades frente a los desafíos de una situación inédita.

Así, *Fabla salvaje* ha sido leída por Antonio González Montes (2014) en clave psicoanalítica y por José Antonio Mazzotti (2021) como una propuesta implícita de la inviabilidad del orden civilizatorio en un contexto neocolonial. Desde el campo de los estudios literarios, con un enfoque de género, se viene discutiendo los análisis críticos

tradicionales de períodos históricos como el siglo XIX, el entre siglos y los inicios del siglo XX², así como la necesidad de una relectura de nuestra historia literaria que cuestione los paradigmas interpretativos y los estereotipos de la mujer configurados por los escritores románticos, realistas y modernistas de dichos períodos³. Por ello, me parece imprescindible examinar y resignificar las representaciones de masculinidad y feminidad presentes en *Fabla salvaje* como parte de una nueva lectura de la historia literaria que rompa con los estereotipos tradicionales.

Cuestionaremos, en ese sentido, el planteamiento del doble espejo del protagonista Balta como la proyección de una perturbación mental individual que lo acerca al instinto, la barbarie y las fuerzas sin control, para verlo como producto de un proceso de individuación que lo enfrenta a la proyección de esquemas culturales de índole patriarcal que necesitan reafirmar la posesión y el control de la mujer dentro del nuevo orden social. Nuevo orden que lleva al protagonista al devastamiento de la familia y la ruptura del pacto de responsabilidad que implica la paternidad, además de a su propia autodestrucción.

Tal como señala Ricardo González Vigil, citado por Mazzotti (2021), el título *Fabla salvaje* alude al habla, la fábula y la confabulación. Pero ¿cuál es la fábula de la que nos hablan? ¿Y qué fabla es la salvaje? ¿Quién o quiénes representan lo salvaje?

Mazzotti vincula el nombre del protagonista Balta a Baltazar, uno de los reyes magos del cristianismo (2021, p. 11). Balta es, sin embargo, un término que entre sus significados posibles alude también a un linaje visigodo, bárbaro. En la monarquía militar goda, Balta fue fundada por Alarico el Grande, caudillo militar visigodo cuyo reinado se sitúa entre el 395 y el 410, en la Diócesis de las Españas en el siglo V. Y es pertinente porque el nombre se asocia a la existencia de un linaje de bárbaros godos en la historia de España, el colonizador del mundo

2 Confróntese con Cárdenas (2023).

3 Véase: Bouzaglo (2016), Grau (2008), Molloy (2012); Morales (2022) y Peluffo (2016).

prehispánico. No es casual que el nombre de la protagonista, Adelaida, también sea de origen germánico.

La trama de la novela alude a una pareja de jóvenes recién casados, Balta y Adelaida, que viven en una chacra en un ambiente bucólico y feliz. ¿Cómo caracteriza Vallejo a los protagonistas? Balta representa la «viril dulcedumbre andina» (2021, p. 38) y es un agricultor de «sana mirada agraria, diríase vegetal» (p. 39); y Adelaida era «una dulce chola, riente, lloradora, dichosa en su reciente curva de esposa, y pura y amorosa para su caro varón», «una verdadera mujer de su casa» (p. 39), caracterización en la que se insiste más de una vez.

Sin embargo, Balta y Adelaida no son bárbaros visigodos. Ambos son calificados como cholos, término que, de acuerdo con la Real Academia Española (2014), en el *Diccionario de la lengua española*, alude a dos conceptos: a un «mestizo de sangre europea e indígena», y también se dice de «un indio que adopta los usos occidentales». La superposición de costumbres es evidente en el relato, así como la naturalización de la contradicción entre muchas de ellas. Adelaida, por un lado, es católica, se persignaba callada y rezaba en voz baja su oración matinal, pero también, por otra parte, creía en la mala suerte por la ruptura de un espejo, por el cantar de una gallina o en el mal de ojo. Balta «[h]abía 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» (Vallejo, 2021, p. 54). De hecho, compartía la racionalidad con creencias y supersticiones. Las tradiciones culturales del colonizador coexisten con —y se superponen a— las tradiciones culturales andinas.

Fabla salvaje es, entonces, una representación literaria de modernidades híbridas, fragmentadas y especulares, tal como estas se configuran en el seno de una familia también híbrida, que transita entre la chacra y el pueblo y en la que coexisten las tradiciones y creencias del mundo andino no-urbano con costumbres asociadas a la modernidad y racionalidad occidentales. A continuación, presentaré,

desde mi lectura, cómo se desarrollan los acontecimientos, para luego hacer una breve reflexión al respecto.

La felicidad del novísimo matrimonio se comienza a resquebrajar a partir del momento en el que Balta rompe un espejo, asustado al sentir la presencia de una figura extraña reflejada en él. Es la primera imagen de la presencia de un doble, imagen que producto de la ruptura irreversible se presenta como un cuerpo fragmentado: «alargada la nariz, oblicuada la frente, a retazos los labios, las orejas disparadas en vuelos inauditos...» (Vallejo, 2021, p. 37). Balta recoge algunos pedazos, pero su reconstrucción es imposible. La visión de esta silueta fantasmal se le vuelve a aparecer mientras bebe agua en una fuente y, posteriormente, va a manifestarse innumerables veces hasta que la transformación es total y aparece en el espejo, ya no la imagen fragmentada del otro, sino una imagen completa. Hay un desdoblamiento o duplicación y la imagen especular se identifica plenamente con la de Balta.

La presencia de este doble, a quien el protagonista reconoce como un otro especular, se ha intentado explicar como una obsesión patológica analizable desde el punto de vista psicoanalítico, debido al anuncio perturbador del embarazo de su mujer y la próxima llegada del hijo, convertido en el rival y la causa de los celos de Balta. La parte salvaje alude a lo instintivo, lo primitivo y no racional, que se apodera del alma de Balta, produce un desequilibrio mental y rompe la armonía naturaleza-humanidad tradicional del mundo andino.

Quiero proponer otra perspectiva de análisis. Considero que en *Fabla salvaje* no se trata de trastornos psicológicos individuales, sino más bien de la proyección de esquemas culturales internalizados como expresión de un tipo de masculinidad, patrones culturales del machismo, manifestado en los celos como proyección de sí mismo en el otro. Más que de instintos primitivos, se trata de viejas relaciones patriarcales modélicas resignificadas como expresión de la modernidad instrumental neocolonial. Lo irracional no es expresión de lo primitivo, sino de la racionalidad, de la lógica de la irracionalidad y la barbarie de la civilización patriarcal.

La figura recurrente del doble en la novela plantea el problema de la identidad y de la relación con el otro. Balta está en el proceso de construir y afirmar lo que Carl Jung (2007) llama un proceso de individuación que le permita estar en armonía con el otro y con los patrones culturales de la nueva sociedad. La figura especular fragmentada lo lleva a la contemplación narcisista de una imagen que lo perturba, que lo sitúa frente a un desdoblamiento, una imagen modélica de patrones de conducta que provienen de esquemas culturales naturalizados por el inconsciente colectivo de las que él debe apropiarse con el fin de poder establecer relaciones armónicas con los demás en el seno de la naciente modernidad. Sin embargo, las relaciones de Balta con su doble especular no son eufóricas, sino disfóricas.

¿Cuáles son los patrones culturales que perturban a Balta?: la figura contradictoria de la propia Adelaida. Ella es una chola que, luego de hacer su trabajo doméstico, hace un trabajo de hombre y se hace cargo del cuidado de Rayo, el caballo de su marido, y lo trasquila. Cuando Balta regresa de su trabajo en el campo, se produce el siguiente diálogo:

—¿Qué estás haciendo?

Balta llegó y su mujer se echó a reír, respondiéndole, bajo un halo llameante de casta verecundia:

—Nada. Ya está. Ya está terminado.

—Conque solo para pelar al animal vengo, suspendiendo y abandonando tanto trabajo que hay allá... ¡Qué tal mujercita! (Vallejo, 2021, pp. 46-47)

Balta considera que él solo llega para hacer un trabajo menor. Y cuando Adelaida le anuncia que está embarazada, el narrador nos dice que «se abrazaron de padre a padre» (Vallejo, 2021, p. 52). Esta afirmación no solo equivale a una relación de pares, sino a la constatación de que ella va a asumir ambos roles, el de madre y padre. Es recién luego de este anuncio que ya no solo Balta se enfrenta a un doble, sino

que comienzan las sospechas respecto de su mujer. Se ve obligado a redefinir su masculinidad y la relación matrimonial misma.

Balta es un hombre común y corriente. El narrador afirma que «era un hombre no inteligente acaso, pero de sentido común y muy equilibrado. Había estudiado, bien o mal, sus cinco años de instrucción primaria» (Vallejo, 2021, p. 54); no se trata, por lo tanto, de un caso especial. La inseguridad surge como una respuesta a esa nueva imagen de mujer, un ángel del hogar que ocupa espacios que creía solo suyos. La angustia por la mimetización del protagonista con el doble de sí mismo, es decir, la proyección modélica de lo que debe ser dentro de estos patrones culturales —el dueño y señor de Adelaida—, enfrenta la inseguridad y la falta de control en que objetivamente se encuentra.

Quiere decírselo a Adelaida, pero teme el ridículo. Es consciente de lo absurdo de sus sospechas. Es sintomático, sin embargo, que solo confiese sus preocupaciones a un amigo, quien revela que eso también le ha pasado a él y que le dijeron que eran rasgos de locura. Al parecer una locura colectiva. La identidad progresiva con estos arquetipos del inconsciente colectivo lo carcomen. La imagen del doble va obsesionándolo y apoderándose de él cada vez más, y cambia su actitud hacia Adelaida. El recelo y las sospechas se acrecientan, y pasa de arrebatos de pasión para afirmar su masculinidad, hasta un profundo temor a la soledad. La autocomplacencia ante ese desdoblamiento de un sí mismo es la «tenia» que consume a Balta: la asunción de los esquemas culturales de género del mundo neocolonial y la grave crisis que producen estos patrones en un personaje de «sana mirada agraria, diríase vegetal» (Vallejo, 2021, p. 39).

El gozo del reconocimiento en la imagen narcisista del doble, la fascinación que ejerce en Balta la conciencia arquetípica de la masculinidad patriarcal, resignificada en la modernidad capitalista de la racionalidad instrumental, pacta con las fuerzas malignas de la superstición y la magia negra para producir una suerte de pacto diabólico que solo puede satisfacerse con el control total, la posesión absoluta sobre el otro, en este caso, sobre su mujer, Adelaida. El

doble extraño del espejo en el que inicialmente no se reconocía, el extrañamiento del espejo roto y el fragmento, se transforma en un sí mismo otro, y Balta adquiere la apariencia del otro.

Adelaida, por su lado, percibe el cambio de actitud, pero no entiende por qué. En realidad, no es consciente de la situación contradictoria en la que ella misma se encuentra. Su nombre significa persona noble por naturaleza, caracterización que corresponde a las del ángel del hogar: esposa sencilla, amable y espiritual. Esta es la típica construcción hegemónica de lo femenino, inscrita dentro del arquetipo del inconsciente colectivo del ideario burgués-liberal y neocolonial, paradigma que impondrá la virtud doméstica como modelo de la madre y la pareja en el seno del matrimonio de la joven república peruana.

No obstante, a este modelo se superpone el del matrimonio como intercambio de recursos de la tradición andina, lo cual lleva a que Adelaida no solo acarree agua en los cántaros, tal como siempre lo han hecho su madre y su abuela, y cumpla todas las tareas del hogar, sino que ella misma es un recurso, más allá y fuera de las tareas de exclusiva incumbencia femenina, por eso asume tareas como la de trasquilar al caballo:

Un día Balta estuvo en la chacra, lejos. La mujer, agotadas sus faenas, propias de su incumbencia femenina, fue al corral y sacó a Rayo. El caballo venía buenamente a la zaga de Adelaida, que lo ató al alcanfor del patio, y trajo seguidamente las tijeras. Se puso a pelarlo. (Vallejo, 2021, p. 45)

Adelaida es un ejemplo claro de las características de una mujer de su entorno y de su época. Apenas ha tenido tiempo de aprender a leer y escribir, por lo que el narrador nos señala que su espíritu se hallaba todavía más intacto y en bruto que el de Balta, por quien Adelaida sentía un religioso respeto. En general, este no se habría atrevido a exigirle en ningún momento una confesión, o a arrancarle una punta siquiera del hilo en que los dos estaban enredándose de modo irremediable y fatal. Sin embargo, ella tiene sus propios sentimientos y requerimientos. Está feliz de tener un hijo, le plantea a su marido

su deseo de ir al pueblo e insiste en este pedido. Y cuando Balta finalmente la acusa de estar con otro, ella hace sentir su voz de queja planteando enfáticamente:

—¡Qué he hecho yo! ¡Me bota! ¡Me bota de ese modo!

Murmuraba Adelaida sus lamentos y sus quejas, y, al hacerlo, no se dirigía a su marido. Decía:

—¡Me bota de ese modo! (Vallejo, 2021, p. 80)

El narrador señala claramente que no se dirigía a su marido. ¿A quién entonces? ¿Quién es este narratario implícito?

Desde el punto de vista de género, la contradicción no está en la ruptura del equilibrio naturaleza-humanidad tradicional del mundo andino, sino en el conflicto naciente entre dos propuestas distintas de relaciones entre masculinidad y feminidad y de pareja. Pensar que la crisis de Balta trastoca el orden natural (esto porque la mujer simboliza la naturaleza, ubicándola en ese ámbito) implica que se percibe a la mujer como aquello que debe ser controlado y domesticado, y que el hombre se piensa a sí mismo como la cultura. Adelaida no representa la naturaleza; ella resignifica su propio rol; parece tener una vida simple pero propia; va a tener un hijo y está feliz por esto; tiene algunas demandas y levanta su voz hacia un interlocutor que escuche sus quejas y demandas.

La imposibilidad de conciliar el temor de no poder materializar estos nuevos objetivos con la realidad de su nueva vida familiar es lo que a Balta le causa angustia y perturba su conducta. La sospecha, la duda, el recelo, propias de los celos, así como la inquietud del protagonista, surgen como una expresión consustancial a la imagen, aunque fragmentada, en la que él se subsume. El principio masculino se configura, desde el punto de vista de la cultura patriarcal, según Celia Amorós, «como obcecación y unilateralidad, como las anteojeras de alguien que no puede alcanzar la lucidez de la autoconsciencia ni la sensibilidad para lo verdaderamente universal» (1991, p. 43).

Se rompe, entonces, la coexistencia entre el pacto de armonía e intercambio de recursos del matrimonio tradicional andino y la imagen del ángel del hogar. Fracasa el proyecto patriarcal del nuevo orden civilizatorio en condiciones de una modernidad neocolonial. El suicidio de Balta representa el naufragio del paradigma que busca imponer el control y la posesión total de la mujer, al igual que la necesidad de ocultar la inseguridad frente a las imágenes híbridas de una nueva mujer con una crisis exacerbada de celos. Lo único que Balta puede ofrecer en las condiciones de asunción indiscriminada y esquizofrénica del discurso del Otro es un cada vez mayor acoso y maltrato; ya no puede ni siquiera cumplir con el papel de proveedor y protector que le asignaba el intercambio de recursos en el antiguo orden. Enfrentado a la nueva responsabilidad que significa el nacimiento del hijo, colapsa. La presencia de este doble espectral se convierte en una obsesión y termina con la autodestrucción del protagonista y la destrucción del núcleo familiar compuesto por Balta, su esposa y el hijo que esperan, quien nace cuando el protagonista muere. Cuando se convierte en la imagen del Otro salvaje de la civilización patriarcal y se mimetiza con ella, se suicida. Adelaida, aún ignorante de la muerte de su esposo, debe seguir adelante y asumir la responsabilidad monoparental frente al nacimiento del hijo. Suicidio, feminicidio, abandono, familias monoparentales, tal parece que la fabla salvaje del paradigma civilizador está todavía muy vigente, así como la inviabilidad del orden civilizatorio de género en un contexto neocolonial.

REFERENCIAS

- Amorós, C. (1991). *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. Anthropos.
- Bouzaglo, N. (2016). *Ficción adulterada: pasiones ilícitas del entresiglo venezolano*. Beatriz Viterbo Editores.
- Cárdenas, M. (2023). *Blanca Sol* o el arte de la seducción. En M. Cabello de Carbonera, *Blanca Sol (novela social)*. Edición crítica de Oswaldo Voysesst (coord.) (pp. 280-297). Ediciones MYL.

- González Montes, A. (2014). *Introducción a la narrativa de Vallejo*. Editorial Cátedra Vallejo.
- Grau, E. (2008). *Las olvidadas: mujer y modernismo. Narradoras de entre siglos*. Promociones y Publicaciones Universitarias.
- Jung, C. G. (2007). *Dos escritos sobre psicología analítica*. Trotta.
- Mazzotti, J. A. (2021). Introducción: *Fabla salvaje* o el «otro yo» de la peruanidad. En C. Vallejo, *Fabla salvaje* (pp. 5-33). Fondo Editorial de la Universidad César Vallejo.
- Molloy, S. (2012). *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*. Eterna Cadencia.
- Morales, L. A. (2022). Femenidades ideales, deseos reales: *Blanca Sol* (1888), de Mercedes Cabello de Carbonera, y *La muñeca* (1895), de Carmela Eulate Sanjurjo, y la visibilización de las contradicciones éticas de los proyectos regeneracionistas patriarcales del entre siglos latinoamericano. *Estudios Filológicos*, (70), 45-62. <http://dx.doi.org/10.4067/S0071-17132022000200045>
- Peluffo, A. (2016). *En clave emocional. Cultura y afecto en América Latina*. Prometeo Libros.
- Real Academia Española (2014). Cholo, la. En *Diccionario de la lengua española*. <https://dle.rae.es/cholo?m=form>
- Vallejo, C. (2021 [1923]). *Fabla salvaje*. Fondo Editorial de la Universidad César Vallejo.



Este artículo se encuentra disponible en acceso abierto bajo la licencia Creative Commons Attribution 4.0 International License.

This article is available in open access under the Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Cet article est disponible en libre accès sous licence Creative Commons Attribution 4.0 International Licence.

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Rectorado de la Universidad Ricardo Palma
Vol. 7, n.º 13, enero-junio, 2024, 97-117

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.59885/archivoVallejo.2024.v7n13.05

Lo uno y lo múltiple. El arribo de la modernidad en los Andes: una lectura de *Fabla salvaje* (1923) de César Vallejo

The one and the multiple. The arrival of modernity in the Andes: a reading of César Vallejo's *Fabla salvaje* (1923)

L'un et le multiple. L'arrivée de la modernité dans les Andes: une lecture de *Fabla salvaje* (1923) de César Vallejo

AMÉRICO MUDARRA MONTOYA

Universidad Nacional Mayor de San Marcos
(Lima, Perú)

amudarram@unmsm.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0002-8008-7251>



RESUMEN

La presente investigación postula que en *Fabla salvaje* (1923), novela de César Vallejo, se representa una violencia epistémica que marca el ingreso pleno de la subjetividad moderna al mundo andino. La novela propone, entonces, cómo la modernidad, por medio de las dinámicas de aislamiento y negación del diálogo, penetra en la calma del mundo

andino y quiebra las prerrogativas de la familia o la horizontalidad animal al volverlas extrañas e inútiles. Este fenómeno se ve representado en Balta Espinar, protagonista de la novela, así como en sus relaciones con su esposa y con la naturaleza que lo rodea. Para demostrar esta hipótesis, se recurrirá fundamentalmente a los aportes de los filósofos franceses Gilles Deleuze y Félix Guattari. El objetivo es mostrar de qué manera la novela narra el distanciamiento con respecto a la multiplicidad de la vida circundante y la concentración en la unidad del sujeto. El tránsito de lo múltiple a lo único desemboca, finalmente, en la aniquilación del protagonista.

Palabras clave: César Vallejo; *Fabla salvaje*; modernidad; mundo andino; multiplicidad.

Términos de indización: cultura amerindia; identidad; suicidio (Fuente: Tesoro de la Unesco).

ABSTRACT

This research postulates that *Fabla salvaje* (1923), a novel by César Vallejo, represents an epistemic violence that marks the full entry of modern subjectivity into the Andean world. The novel proposes, then, how modernity, through the dynamics of isolation and denial of dialogue, penetrates in the calm of the Andean world and breaks the prerogatives of the family or animal horizontality by rendering them strange and useless. This phenomenon is represented in Balta Espinar, the protagonist of the novel, as well as in his relations with his wife and with the nature that surrounds him. In order to demonstrate this hypothesis, the contributions of the French philosophers Gilles Deleuze and Félix Guattari will be used. The aim is to show how the novel narrates the distancing from the multiplicity of the surrounding life and the concentration on the unity of the subject. The transition from the multiple to the unique leads, finally, to the annihilation of the protagonist.

Key words: César Vallejo; *Fabla salvaje*; modernity; Andean world; multiplicity.

Indexing terms: amerindian cultures; identity; suicide (Source: Unesco Thesaurus).

RÉSUMÉ

Cette recherche postule que *Fabla salvaje* (1923), un roman de César Vallejo, représente une violence épistémique qui marque l'entrée complète de la subjectivité moderne dans le monde andin. Le roman propose donc comment la modernité, à travers la dynamique de l'isolement et le refus du dialogue, pénètre dans le calme du monde andin et brise les prérogatives de la famille ou de l'horizontalité animale en les rendant étranges et inutiles. Ce phénomène est représenté par Balta Espinar, le protagoniste du roman, ainsi que dans ses relations avec sa femme et avec la nature qui l'entoure. Pour démontrer cette hypothèse, nous nous appuyerons sur les contributions des philosophes français Gilles Deleuze et Félix Guattari. L'objectif est de montrer comment le roman raconte la distanciation par rapport à la multiplicité de la vie environnante et la concentration sur l'unité du sujet. Le passage du multiple à l'unique conduit, à la fin, à l'anéantissement du protagoniste.

Mots-clés: César Vallejo; *Fabla salvaje*; modernité; monde andin; multiplicité.

Termes d'indexation: culture amérindienne; identité; suicide (Source: Thésaurus de l'Unesco).

Recibido: 15/08/2023

Revisado: 30/08/2023

Aceptado: 07/09/2023

Publicado en línea: 30/11/2023

Financiamiento: Autofinanciado.

Conflicto de interés: El autor declara no tener conflicto de interés.

1. INTRODUCCIÓN

La mayoría de las lecturas en torno a *Fabla salvaje*¹ (1923) atiende la cuestión del doble y la manera cómo el desdoblamiento de la subjetividad de Balta Espinar, el protagonista de la novela, conduce a su trágico desenlace. Este asunto es innegable, ya que, desde la escena inicial que narra la ruptura de un espejo, «aparece» una especie de sombra que perseguirá a Balta hasta su suicidio final (Vallejo, 2013, p. 135). Sin embargo, es importante destacar que la aparición de esa otra presencia comienza, más bien, con la fragmentación del reflejo del protagonista: «Por aquestos girones brillantes, semejantes a parvas y agudísimas lanzas, pasó y repasó la faz de Balta, fraccionándose a saltos, alargada la nariz, oblicuada la frente, a retazos los labios, las orejas disparas en vuelos inauditos...» (p. 135). En tal sentido, desde el inicio de la novela, existen indicios para pensar que la dinámica propuesta va más allá de la problemática del doble. Por esa razón, es necesario repensar la novela de Vallejo a cierta distancia de la extensa y prestigiosa tradición del otro. En otros términos, no basta con insertarla en un corpus literario bastante explorado con obras como *El retrato de Dorian Gray* (1890), de Oscar Wilde, o *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (1886), de Robert Louis Stevenson, sin mencionar a «William Wilson» (1839), célebre relato de Edgar Allan Poe, en el que la persecución y la muerte en manos del «otro yo» es innegable e indemostrable al mismo tiempo, debido a la ambigüedad que gobierna la narración.

La aproximación propuesta en esta investigación postula que en *Fabla salvaje* se manifiesta una violencia epistémica que señala el ingreso de la modernidad en el mundo andino a través de un tipo de subjetividad específica que conlleva el aislamiento silencioso del protagonista y provoca su fin. La lectura que se propone busca evidenciar que la fragmentación que se menciona al inicio de la

1 Para el análisis propuesto, se utilizará la última edición de la narrativa completa de César Vallejo preparada por Ricardo González Vigil (2013). De ahora en adelante, todas las referencias a la novela corresponden a la edición mencionada.

novela implica la crisis de la subjetividad moderna, que es finalmente expuesta como una amenaza contra la existencia del propio individuo. Es la modernidad, entonces, en su completo absurdo, la que penetra la calma del mundo andino.

2. EL TÓPICO DE LA FRAGMENTACIÓN Y LA LÓGICA DEL DOBLE

En principio, con el fin de evidenciar la validez de esta hipótesis, es necesario destacar que la fragmentación a la que se alude al inicio supone una realidad que se impone por encima de la lógica del doble. El personaje principal, conforme avanza la historia, es acorralado a partir de una sumatoria de factores que «deberían» ser normales o funcionales dentro de su entorno, como los animales y el paisaje que lo rodea. No obstante, estas realidades adquieren matices diferentes y se convierten en entidades extrañas², a tal punto que ponen en peligro la existencia del protagonista. Más allá de una mirada maniquea, *Fabla salvaje* aproxima al lector a la experiencia del desmoronamiento psíquico y epistémico del protagonista ocasionado por el fin de la unidad y la emergencia de su derrota, una que, como se sabe, conduce a Balta al suicidio.

En tal sentido, la locura de este personaje no tiene que ver principalmente con la división en dos, sino con la experiencia del fin del control sobre la multiplicidad de la experiencia. Al respecto, Cesar López (2023) plantea que la constatación del fin de la unidad cartesiana se vuelve una realidad tangible a comienzos del siglo XX, a partir de la propuesta surrealista de recuperar el sueño como una fórmula para rescatar lo que se había perdido por la eliminación de esta dimensión como elemento constitutivo de lo humano (p. 158). En *Fabla salvaje*, resulta evidente que la recuperación de lo onírico como un espacio para revelar la multiplicidad de la experiencia en el mundo es patente en algunos pasajes:

2 Jorge Valenzuela (2022) anota que en la novela aparecen por lo menos trece animales (p. 154).

Había tomado una vaga aversión por los espejos. Balta los recordaba con informe y oscuro desagrado. Una noche se soñó en un paraje bastante extraño, llano y monótonamente azulado; veíase solo allí, poseído de un enorme terror ante su soledad, trataba de huir sin poderlo conseguir. En cualquier sentido que fuese, la superficie aquella continuaba. **Era como un espejo inconmensurable, infinito, como un océano inmóvil, sin límites.** (Vallejo, 2013, p. 147; énfasis nuestro)

La soledad, como se aprecia, se aborda desde la imagen inicial del protagonista frente al espejo. No obstante, se evidencia que este objeto, en el plano onírico, revela la imagen de un universo que parece ser infinito y que, a todas luces, supera la subjetividad de Balta. En esa dirección, la conciencia de la relación rota con el mundo circundante y la imposibilidad comunicativa son dos factores clave que profundizan la locura del personaje principal. Lo siniestro en la novela es la inconmensurable experiencia del abandono, expresada en la incapacidad de establecer diálogo alguno con sus seres queridos, especialmente con su esposa: «Quiso decírselo a Adelaida, pero, temiendo hacer el ridículo ante su mujer, optó por guardarle reserva del incidente» (Vallejo, 2013, p. 146); «Observaba con ella, en este respecto, el más hermético y cerrado silencio» (p. 148). Vale anotar, además, que Adelaida se ve sujeta al maltrato psicológico y a los celos que, conforme avanza la narración, se vuelven cada vez más intensos e injustificados: «Y [Balta] pensó: ¿cómo era que ella no se hubiera percibido en ninguna ocasión de la presencia de aquel sabueso? ¡Adelaida ama al otro! ¡Al del espejo! ¡Sí! ¡Oh cruel revelación! ¡Oh tremenda certidumbre!» (p. 156).

El desborde emocional del protagonista y, más específicamente, su situación de orfandad con respecto del mundo circundante, como diría el mismo Vallejo, son el resultado de la propuesta cartesiana del ego pensante y su extensión a nivel mundial por medio de la globalización propiciada por el sistema capitalista. A raíz de la difusión del proyecto moderno, esta lógica sostenida en el axioma de la unidad del sujeto entendido como «cosa pensante» se fue extendiendo a otras

partes del globo. Según López (2023), al final, esta concepción de mundo desencadenó que ni siquiera los animales sean capaces de sostener a la especie humana, ya que no habría nada que compartir con estas criaturas (p. 162). De esta manera, todas las otras formas de vida son concebidas como casi enemigas del hombre. Esta confrontación entre la especie humana y las otras formas de vida que habitan el planeta puede ser concebida como una de las consecuencias del planteamiento que inaugura la modernidad en el *Discurso del método* (p. 163).

3. LO MÚLTIPLE INCONTROLABLE

Para salir del lugar común de la dicotomía hermenéutica al leer la primera novela de Vallejo, se propone que el reverso de la unidad es la conciencia de lo múltiple, que dentro de la narración es concebido como un elemento amenazador. Del mismo modo, es necesario comprender que la unidad amenazada es aquella que remite al ambiente andino. No se tiene la certeza de que Vallejo haya estado en contra de estas imágenes idealizadas y bucólicas. Se podría, incluso, cuestionar esto último con la lectura de *Los heraldos negros* (1918) y su impronta modernista. Empero, sí es posible afirmar que aquella persecución absurda instalada en la psique de Balta implica una transformación profunda. De alguna manera, la armonía entre los ámbitos de la naturaleza y la cultura se ve amenazada desde una exterioridad extraña. Con esta última afirmación, se quiere agregar un tercer aspecto: la llegada de la modernidad y su atentado contra el equilibrio cultural conseguido por el hombre andino.

Se trata de la inevitable transformación de lo humano gestada a inicios del siglo XX, hecho que fue pautado a partir de la Primera Guerra Mundial y se completó con la Segunda³. La crítica intuitiva

3 Al respecto, una lectura que sigue una dirección distinta a la propuesta en la presente investigación, pero que resulta muy sugerente, es la planteada por José Antonio Mazzoti (2021), quien sostiene que *Fabla salvaje* cuestiona el mestizaje imposible y, de esa forma, constituye uno de los textos narrativos clave que discute la nacionalidad en la primera parte del siglo xx (pp. 28-31).

de Vallejo trasciende el panorama nacional y se inserta en un plano global. En otras palabras, *Fabla salvaje* no es una obra localista, sino un texto que aspira a brindar una comprensión de lo que sucede en las sociedades occidentales con relación a las modificaciones profundas de la subjetividad humana. Un detalle adicional que brinda una pista al respecto es la fecha de publicación. La novela de Vallejo aparece un año después de *Trilce* (1922). Si bien la prosa narrativa empleada en la novela no cumple con el riesgo asumido en el poemario, la idea de una transformación radical sí resulta bastante clara, incluido el trágico episodio que se narra.

Entrando en materia, el fin del hombre cartesiano, o de la certeza de un ego unitario y unificador, comienza en el siglo XX con el advenimiento de lo irracional como una condición de verdad. Con esta última expresión, se alude a la tecnificación que condujo a dos conflictos en los que la creatividad humana se empleó para perfeccionar la destrucción. Aquella razón inaugurada por Descartes se resquebrajó bajo prácticas que solo demostraron una sucesión de deseos autodestructivos. En *El anti-Edipo* (1974), de Gilles Deleuze y Felix Guattari, además de cuestionar el psicoanálisis, el cual fue concebido como una herramienta que desnudaba las trampas del deseo, se propone que este es más anárquico de lo que se piensa y controlarlo no resulta el modo más idóneo de asumirlo como una realidad (pp. 11-18).

En ese sentido, el descentramiento de lo humano, desde la perspectiva de estos pensadores franceses, no es una revuelta contra él, sino la comprensión de un mundo más amplio, en el cual lo humano no puede ser entendido como el centro sin más, sino como uno de los ápices de una estructura rizomática más compleja (Deleuze y Guattari, 2020, p. 36). Desde este punto de vista, las apariciones, las sombras y los sobresaltos que enfrenta el protagonista de *Fabla salvaje* pueden ser cualificados como aquel encuentro con lo deseante o con lo maquinal (Deleuze y Guattari, 1974, p. 87). En otras palabras, el sentido de la locura, en la lógica que propone la novela, se corresponde con una modificación honda en la percepción del mundo y no solo con un ánimo supersticioso, como pareciera al inicio cuando Balta y Adelaida

se muestran preocupados por haber roto un espejo o haber escuchado el canto de una gallina (Vallejo, 2013, pp. 135-136). Sobre esto último, el protagonista señala que «cuando canta una gallina, mala suerte, mala suerte... Para que muera mi madre, una mañana, muchos días antes de la desgracia, cantó una gallina vieja, color de habas, que teníamos» (p. 136)⁴.

Si bien es cierto que lo colonial tiende a expresarse de múltiples maneras en las poblaciones sometidas al poder de Occidente, es necesario recordar que la modernidad se instauró en estos pueblos principalmente a través de un tipo de subjetividad que fue establecida como la piedra de toque de la civilización (Deleuze y Guattari, 1974, p. 157). Es decir, la verdadera forma colonial es el racionalismo. De esta manera, el quiebre psicoafectivo experimentado por Balta se manifiesta en la pérdida de un equilibrio que no depende necesariamente de la razón, sino de la armonía que se había establecido entre la naturaleza y la cultura. La novela, en un inicio, retrata un mundo en el que el protagonista y su entorno han alcanzado una convivencia armoniosa (Mudarra, 2019, p. 93).

En tal sentido, la locura de Balta puede ser entendida más bien como el resultado de un forzado reordenamiento del sentir. Es decir, lo que realmente cambia en el mundo representado es el orden estético que organiza la experiencia del protagonista. Así, Balta ingresa a un segundo régimen de la experiencia que rebasa las capacidades del primer orden regido por la racionalidad moderna, la cual es en realidad el colonizador por excelencia. Esta última incluye el sabotaje que experimentaron el sueño y lo animal con la inauguración de la

4 Una lectura que aprovecha de manera coherente este aspecto es la de Jorge Valenzuela (2022), quien sostiene que

guiado más por el temor que por la realidad, [Balta] empieza a tener una relación con el mundo fuera de los cauces de la relación causa-efecto [...]. De este modo, su interioridad empieza a ser colonizada por la superstición y por el fantasma. (p. 154)

Se puede observar que, desde la perspectiva del autor citado, la superstición constituye una potencia colonial y fantasmática.

modernidad. El declive de la conciencia del narrador, por tal razón, puede ser visto como la crisis de ese régimen de la experiencia. En tal sentido, conforme avanza la novela, el lector puede observar cómo esas otras fuerzas vinculadas a la naturaleza, lo animal y lo onírico se ven liberadas y van consumiendo al protagonista poco a poco.

Si se entienden estas premisas en bloque, el yo construido por el pensamiento cartesiano, una de las piezas clave que instaura la modernidad, llegó a su final, puesto que luego de su arribo a las bases del conocimiento solo se convirtió en un elemento operativo que no habría de fundamentar lo humano, sino lo inhumano, bajo el disfraz de la razón y su carácter de dominio (López, 2023, p. 166). En ese sentido, más que un doble como forma de analítica idónea de las pasiones desordenadas de la humanidad, es posible afirmar que el deseo entendido como multiplicidad sería la forma más exacta para comprender *Fabla salvaje*.

La locura en Balta es consecuencia de la llegada de una fuerza externa y extraña al mundo andino que lo desconfigurará en su interioridad quebrada y desestructurará también su universo: «Recogió algunos pedazos más. En vano. Todo el espejo habíase deshecho en lingotes sutiles y menudos y en polvo hialóideo, y su reconstrucción fue imposible» (Vallejo, 2013, p. 135). Como se indica en el fragmento citado, es «en vano» intentar reorganizar la imagen de un todo articulado e intacto. Es en vano intentar recuperar aquello que se ha manifestado como fragmentario. El rostro es más de uno; es una dispersión.

De este modo, el fin de la unidad no es el hallazgo de lo otro, sino de una sucesión de relaciones que no se pueden controlar u ordenar de tal modo que existan certezas en la construcción de la subjetividad. Bajo ese parámetro, más allá de la simple locura, es posible afirmar una circunstancia esquizo para intentar comprender la lógica del deseo que desmonta el plano de la realidad y desbarata el equilibrio mental del protagonista (Deleuze y Guattari, 1974, pp. 347-350)⁵. Para precisar

5 Se puede también abrir una discusión desde el rostro, tal como lo concibe Emmanuel Levinas (2016), en esta sección, debido a que la pérdida de la faz se

estas afirmaciones, es importante confirmar la tensión que produce el contacto con lo múltiple cuando este aparece como aquello que desborda lo humano:

Balta, sentado en el filo de la roca, miraba todo esto como en una pintura. De su cerebro dispersábanse tumefactas y veladas figuras de pesadilla, bocetos alucinantes y dolorosos. Contempló largamente el campo, el límpido cielo turquí, y experimentó un leve airecillo de gracia consoladora y un basto candor vegetal. Abríase su pecho en un gran desahogo, y se sintió en paz y en olvido de todo, penetrado en un infinito espasmo de santidad primitiva.

Sentose aún más al borde del elevado risco. El cielo quedó limpio y puro hasta los últimos confines. De súbito, alguien rozó por la espalda a Balta, hizo este un brusco movimiento pavorido hacia adelante y su caída fue instantánea, horrorosa, espeluznante, hacia el abismo. (Vallejo, 2013, p. 165)

Se presencian dos momentos en las secciones citadas. Uno que se refiere a la santidad primitiva, de comunión con la naturaleza,

conecta con el fin de un régimen de comprensión ética. A pesar de que el filósofo judío intenta reconstruir desde la fenomenología una exigencia, quizá mucho más profunda en el campo del reconocimiento, el quiebre ha sido instaurado. La implantación de un rostro resquebrajado en los espejos y afilados, como miradas amenazantes, manifiesta que la extrañeza para sí mismo se originaría en la incapacidad de captarse plenamente. Esto quiere decir que Balta es enemigo de sí mismo desde el momento en que no puede instaurar comunión ni siquiera con Adelaida, su amada esposa. Es paradigmática, en esta dirección, la siguiente cita de Levinas: «El ser que piensa parece al principio que se ofrece a una mirada que lo concibe como integrado en un todo. En realidad, no se integra en él más que una vez muerto» (p. 53). La ética depende, así, del mundo de la vida que se encuentra más allá del control racional. Es posible afirmar que Balta se aleja poco a poco de la vida por el peso de la razón, y no al contrario; una razón compleja, no por la pérdida de sí misma. El rostro perdido y ahora vuelto enemigo infinito es muestra del peso de la vida en la relación familiar y animal. El personaje es asaltado por su incapacidad de no saberse incluso animal entre animales.

el espacio de solaz de Balta, y luego, probablemente, el roce fatal de aquel otro yo que lo conduce a la muerte. El lector es testigo de una disonancia entre lo humano y lo natural; además, observa cómo en el momento más próximo y pleno de paz con la naturaleza, cuando parece haber alcanzado la concordia y sus preocupaciones por esa sombra que lo acecha se han desvanecido, el protagonista siente el toque de esa «otra conciencia», esa que precisamente rechaza y niega cualquier aproximación a una experiencia «primitiva», la cual lo había envuelto en una calma casi sublime. El desdoblamiento de Balta, por eso, es aquel que no se place en la multiplicidad y conduce al protagonista al abismo. Es válido arriesgarse a sostener que el *cogito* cartesiano posee algo de demoníaco. Frente al yo unitario y al yo múltiple, el personaje principal de *Fabla salvaje* sucumbe ante el primero.

Continuando con el planteamiento inicial, es posible corroborar que no es lo doble sino lo múltiple el telón de fondo de la novela, ya que, al plantearse el fin del sujeto como la unidad del saber, se anulan todas las repercusiones fenomenológicas de este. Por un lado, desaparece la comunión con el espacio, en este caso el andino y todo lo que implica. El protagonista, en su proceso de disolución, encuentra en el entorno y en quienes lo habitan una amenaza. De allí, tal vez, su resolución de mantenerse alejado del pueblo: «Desde el domingo en que conversó con su amigo en la plaza, no había vuelto al pueblo. Cuantas veces se ofreció la necesidad de que lo hiciera por razones domésticas, negábase a ello, invocando diversos inconvenientes o pretextando cualquier futilidad» (Vallejo, 2013, p. 148). Por otro lado, también se plantea el fin de la relación amorosa de Balta con Adelaida y el final de la proximidad con sus animales. Al respecto de esto último, se indica, por ejemplo, que

todo detonaba en los nervios, y una vaga impresión funesta suscitaba en el ánimo [de Balta]. Tal un cerdo maltón, de rojizo cerdaje y grandes púas dorsales, que recién acababa de dejar la leche, por haberse perdido su madre no se sabe por dónde en las jalcas, se puso a gritar como loco, corriendo de aquí para allá,

entre los demás. Balta le dio una pedrada, y el pobrecito bajó la voz, y así, de rato en rato, se estuvo quejando toda la tarde. ¡Oh la medrosa voz animal, cuando graves desdichas nos llegan! (p. 150)

El núcleo familiar, como se aprecia, será puesto en cuestión a partir de la irrupción de lo moderno. En tal sentido, las rupturas o los resquebrajamientos de la estabilidad son coherentes con la crisis humana que deviene desde los orígenes de la modernidad. Al parecer, el esposo de Adelaida no está «preparado» para las exigencias del mundo moderno. El lector no conoce la causa directa de la armonía familiar en la novela y, por ello, solo llega a enterarse de la crisis que afronta el protagonista. Por el contrario, el personaje de Adelaida, esposa del protagonista, es presentado en franca proximidad con el cosmos:

El caballo venía buenamente a la zaga de Adelaida, que lo ató al alcanfor del patio, y trajo seguidamente las tijeras. Se puso a pellarlo. Mientras hacía esto cantaba un yaraví, otro.

Tenía una voz dulce y fluvial; esa voz rijosa y sufrida que entre la boyada es guía en las espadañas yermas, acicate o admonición apasionada en las siembras; esa voz que cabe los torrentes y bajo los arqueados y sólidos puentes, de maderos y cantos más compactos que mármol, arrulla a saurios dentados y sangrientos en sus expediciones lentas y lejanas en los remansos alvinos, y a los moscardones amarillos y negros en sus vagabundeos de peciolo en peciolo; esa voz que enronquece y se hace hojarasca lancinante en la garganta, cuando aquel cabro color de lúcuma, púber ya, de pánico airón cosquillante y aleznada figura de incubo, sale y se va a hacer daño al cebadal del vecino [...]. Voz que en las entrañas de la basáltica peña índiga de enfrente tiene una hermana encantada, eternamente en viaje y eternamente cautiva...

Así era la voz de Adelaida. (Vallejo, 2013, pp. 139-140)

Se puede asumir, hipotéticamente, que Balta también poseía estas cualidades, que lo mantenían en contacto con su entorno y los seres que lo habitaban, pero, al iniciar la novela, las ha perdido. De hecho, la caracterización de la voz de su esposa establece una relación cósmica próxima al concepto de devenir, propuesto por Deleuze y Guattari (2020), en tanto consigue establecer una relación rizomática con su entorno, es decir, una red de conexiones de distinta naturaleza e intensidad (pp. 307-315). En términos más sencillos, la esposa de Balta consigue una relación plena a través del sonido y este le permite establecer conexiones con lo animal, lo vegetal y lo mineral: se halla conectada con su territorio y con las criaturas que se depositan en este. Inclusive, esta exposición plena a los lazos de existencia es la que le permiten continuar luego de la muerte de su esposo.

En todo caso, si bien la figura femenina puede ser leída con estas características como una aproximación idealista y, tal vez, con cierto sesgo machista por parte de Vallejo, la locura de Balta coloca a lo masculino como expuesto a circunstancias que lo dividen de sí y de lo cósmico. En efecto, la degradación de Balta queda en evidencia al ser contrastada con la situación de su esposa, recurso empleado en algunos pasajes de la novela: «Balta, confundido y exhausto, golpeó la sien contra el lecho y cambió de posición en las almohadas. Su mujer reposaba a su lado, tranquila» (Vallejo, 2013, p. 153). En la actualidad, a partir de un grupo de ciertas investigaciones que intentan romper estos paradigmas, la situación de Adelaida resulta más interesante de ser analizada en tanto permite considerar hasta qué punto obedece a un paradigma de género o a uno relacionado con los regímenes del sentir, ello en vista de que consigue establecer relaciones horizontales —ajenas a la verticalidad de una jerarquía— con las otras vidas, a diferencia de su quebrado marido.

4. EL ADVENIMIENTO DE LA MODERNIDAD EN EL ESPACIO ANDINO

Volviendo al espacio y los lazos perdidos por Balta, desde el inicio de *Fabla salvaje* es conveniente mencionar una doble lectura. Si es que nunca existió el modo idílico de vida andina, Vallejo procede

correctamente al plantear la locura como la manifestación de esa falsa realidad, de su utopismo, de todo aquello que implica el rebatimiento de algún enfoque idealista. En otros términos, lo andino no está exento de la aciaga realidad occidental y sería reduccionista plantear una lectura contraria al advenimiento de sus concreciones más violentas. En ese sentido, el poeta trujillano plasma en su breve texto un anuncio, más que realista, cimentado en el absurdo mismo. Sin embargo, es posible plantear una segunda forma de entender el divorcio con el espacio andino y todo lo que este implica. Esta segunda aproximación se fundamenta en que Vallejo se ha mostrado más interesado, si se remite esta lectura a *Los heraldos negros*, en destacar que su relación con el espacio andino está marcada por la existencia de un cariño profundo por el terruño. Obviamente, debe leerse esta relación a distancia de una mirada no tan afincada en la *episteme* indígena, pero sí próxima a ciertas prácticas y hábitos en los que lo andino se ha sedimentado, pese al arduo proceso de sincretismo que afrontó el norte del país.

Sin duda, la mirada de Vallejo no es una de tipo indígena o indigenista ni siquiera, incluso si es considerado un referente o antecedente clave dentro de esta estética. Esto quiere decir que su inclinación hacia ciertas dinámicas de tipo nativo no se encontraría en su modo de proponer el despliegue de la narración, es decir, a nivel formal o técnico. Obviamente, no se le puede recriminar esto al famoso escritor peruano. Lo afirmado hasta este momento permite comprender que la fragmentación del yo se manifiesta en *Fabla salvaje* desde la dolorosa apertura a una suma incontrolable de percepciones en Balta. El descontrol no solo es mental, sino estético, razón por la cual se justificaría la elección de la segunda toma de partido, aquella que recupera ciertas prácticas andinas a partir del recuerdo cariñoso por el espacio habitado durante la infancia. En todo caso, la multiplicación de su rostro en el espejo roto abre la posibilidad de pensar en más de un sentir. El sentir compartido del que goza Adelaida es perdido por Balta, y cuando este se encuentra próximo a la paz del reencuentro con la naturaleza es demasiado tarde o, mejor dicho, resulta inútil recuperar la cordura propia de la experiencia comunal una vez que el

protagonista ha sido despojado de todo aquello que le permitía vincularse armoniosamente con su entorno.

La novela pone en escena un momento límite de la *episteme* occidental en un lugar ajeno a su lógica, el espacio andino. Este hecho conduce a su autodestrucción. Sin embargo, en el momento previo a la muerte del personaje principal, surge una fuerza que actúa sobre él a despecho de la paz que encuentra en la experiencia de la naturaleza. La ruptura gnoseológica sería la causa no solo de su muerte, sino de la instalación de la muerte en el mundo andino. Es decir, resulta imposible que el régimen estético occidental pueda instalarse plenamente en el mundo andino sin torcer ni menoscabar las redes de sentido y las prácticas instaladas allí previamente. Esta situación se representa en la novela por medio de una comunión con el entorno que resulta irrealizable, ya que es impedida por ese otro yo que llega para amenazar la calma de Balta y poner en peligro la unidad cósmica que articula el orden andino.

Vallejo no se opone a lo andino de manera terrorífica desde lo animal ni es coherente con la *episteme* occidental. Tampoco se aleja de lo autóctono ni está interesado en el paisaje ornamentalmente. No está dispuesto a situar el territorio andino desde un principio enmarcado en la *episteme* hegemónica. Por todo ello, la caracterización de Balta permite observar que ni el dominio ni la ausencia de relación le hubiera asegurado conservar su vida. Su crisis se debe principalmente a que no encuentra la manera de articularse ante la aparición de una multiplicidad de relaciones cognitivas y sensoriales que no puede ser unificada/controlada por la instauración del sujeto cartesiano y la lógica detrás de la modernidad.

Si no se plantea el tópico del desdoblamiento, sino del resquebrajamiento del yo en varias dimensiones, es decir, la ampliación de las percepciones, las relaciones con las manifestaciones animales se conectan con la pérdida de control de la verdad, del saber y de la subjetividad. Lo que se obtiene a través del agrietamiento del rostro es el encuentro con muchos rostros, la impotencia de controlarlos y la anulación de la regencia de lo humano, que ya estaba cuestionada

desde hace mucho, pero que se manifiesta, paradójicamente, como una exterioridad extraña para el hombre andino. La llegada de ese otro yo, que es causa de la desaparición del protagonista, abre la posibilidad de entender que existe más mundo por comprender, pero que el personaje principal no se encuentra con la disposición adecuada para participar en el mismo, hecho que lleva a ese otro a acabar con su vida.

Se está ante una cuestión epistémica en el libro mismo. Se tiene la opción de plegarse hacia una lógica occidental desde una lectura específica de la locura, que la concibe como el resultado de la razón resquebrajada ante la naturaleza, la superstición o lo animal, o, por el contrario, atender a mecanismos más amplios de comprensión que se encuentran afincados en el pensamiento amerindio, aunque solo de forma parcial, casi como un sutil guiño de Vallejo hacia el lector⁶. Esto quiere decir que *Fabla salvaje* se vincula mejor con una vertiente de lectura más afín con investigaciones contemporáneas sobre literatura emparentada con formas o restos indígenas de pensamiento.

Según lo expuesto hasta el momento, es necesario disentir de lecturas que se valdrían de asuntos más próximos a textos como «La agonía de Rasu Ñiti» (1962), del célebre escritor peruano José María Arguedas, en las que una sumatoria de potencias vitales amplían la capacidad de los personajes de experimentar la realidad y las redes de sentido que la sostienen. En el caso de Balta, su relación con esa multiplicidad omniabarcante, que arrastra una serie de conexiones con la realidad circundante, lo conduce a una tensión suicida por no comprender esa «inestabilidad» estética, hecho que contrasta radicalmente con la claridad corporal que Rasu Ñiti expresa por su

6 Esta última aproximación ha sido expuesta en un trabajo anterior, en el cual se señala que la comunión con la naturaleza implica la plenitud del hombre andino (Mudarra, 2019, pp. 94-95). Esta lectura es próxima a la de Macedonio Villafán (2014), quien realiza un énfasis pertinente en el papel de lo autóctono dentro del universo representado en *Fabla salvaje*; por esa razón, en opinión del autor citado, la aplicación del esquema del complejo de Edipo para explicar las relaciones interpersonales de los personajes principales resulta poco efectiva y, más que esclarecer, impide observar el peso del factor cultural en la novela.

sintonía con el *wamani*. Se puede indicar, asimismo, que el final de la novela ayuda a reforzar ese contraste al contraponer, por un lado, un tipo de hombre que carece de disposición para la modernidad por la fractura que esta ejercería sobre él y, por otro, el advenimiento de un nuevo hombre, el hijo de Balta, quizá más acorde con las necesidades del siglo. Por ello, tal vez, la necesidad de terminar la novela aludiendo al menor:

Por la tarde de aquel mismo día, en la casa de la aldea, Adelaida, ignorante aún del espantoso fin de su marido, yacía en el lecho, descarnada y llorando.

Doña Antuca, sentada en el umbral del dormitorio, velaba el sueño del nieto, que acababa de nacer esa mañana. El niño, de vez en vez, sobresaltábase sin causa y berreaba dolorosamente. (Vallejo, 2013, p. 167)

Se tiene, por tanto, el contraste entre la pérdida de la vida de Balta y el nacimiento de ese otro real que, frente a la incapacidad del padre para articular pacíficamente dos horizontes de sentido, representa la esperanza de un futuro acuerdo. En todo caso, aquel estallido estético no debería ser relacionado con lo irracional, salvo para indicar un modo de comprender más que prejuicioso. La problematización del origen de la percepción del ego cartesiano rebasaría la aparente vida calma y unitaria del personaje principal de *Fabla salvaje*. Por tal motivo, no es banal la comparación entre el personaje arguediano, que se encuentra bajo la disposición de asumir las potencias de sentido, y el vallejiano, sobrepasado por esas mismas percepciones que no solo lo descentran, sino lo anulan en tanto individualidad. Por este motivo, el quiebre de la psique de Balta es producto de una exterioridad y no de pautas propias de su vida familiar.

La inserción del personaje de Balta en el mundo moderno acontece como un último movimiento de colonización o colonización del ser, como la denomina Aníbal Quijano (2019, pp. 256-262). Aquel quiebre de la armonía no es producto de un hecho interno, sino de una llegada colonial que toma por sorpresa a la experiencia de la vida

andina y la condena a su desaparición. Es decir, se puede postular que en la novela de Vallejo el lector es testigo de una sutil violencia epis-témica que marcaría el ingreso pleno a la modernidad o, mejor dicho, de la subjetividad moderna al mundo andino. Cuando se menciona el asunto desde la sutileza, no se quiere plantear que no son claras las consecuencias en la novela, sino que, justamente, aquel procedimiento aparentemente irrelevante de fragmentación inicial implica el final de un modo de entendimiento. Es la modernidad, entonces, en su completo absurdo, la que penetra la calma del mundo andino y todas sus prerrogativas como la familia o la horizontalidad animal. No solo las invade y las coloniza, sino que las vuelve extrañas e inútiles, y literalmente enemigas de la subjetividad moderna.

5. BALANCE FINAL

Desde el punto de vista esbozado en esta investigación, resulta claro que la experiencia de la locura es producto del ingreso de lo moderno; o, mejor dicho, es resultado de la crisis de la modernidad anticipada por el vate peruano. Vallejo, a través de su novela, consigue brindar un diagnóstico de la forma en que esta lógica penetra en un lugar y en una psique tan distante como la del hombre andino. Este aspecto, sin duda, puede ser atribuible a la intuición vallejana, pese a que es un error olvidar que las lejanas noticias de la Gran Guerra (1914-1919) son un factor clave para comprender las contradicciones inherentes al proyecto moderno y a una subjetividad centrada en el hombre a costa de la ignorancia de otras formas de vida. La carga absurda y nihilista de este conflicto bélico resultó imposible de ser negada y sus resonancias pueden haber quedado atrapadas en la estructura novelesca vallejana.

De alguna forma, las profundas transformaciones de la subjetividad que se ampliaron con la Segunda Guerra Mundial pueden ser un indicio clave para comprender cómo Vallejo consigue vislumbrar las tensiones del proyecto moderno y su complejo arribo al mundo andino. De este modo, la agónica *episteme* hegemónica es la que se hace presente de manera parasitaria en el cosmos andino para atentar contra él y el resto de su futuro. La colonización ontológica parece ser bastante

clara, ya que es el culmen de una potencia que invade a Balta, condena a su familia y, evidentemente, al mundo andino en su totalidad. La comunión indígena no pertenece a ese patrón en el que la cercanía con animales, vegetales o el espacio mismo supone atentar contra las «buenas costumbres» del saber y la razón. Por el contrario, desde la perspectiva implícita de la novela, el hombre andino consigue vincularse óptimamente con su entorno, de una manera que, desde la óptica del proyecto moderno, solo puede ser catalogada como premoderna o, inclusive, bárbara.

Fabla salvaje, finalmente, grafica la ausencia de certezas antropológicas y la extinción de estas frente a un cosmos con el cual ya no se puede alcanzar ninguna alianza, en vista de que el origen de las mismas fue condenado por un ser empoderado por sí mismo, que se convirtió en el centro de la realidad a costa de perder la conexión con todo aquello que lo rodea. En síntesis, *Fabla salvaje* no es más que la certificación del ingreso del colectivo andino y su espacio a una lógica de crisis establecida por el proceso de modernización. Esta lógica resultó imposible de ser eludida, tal como acontece en la exasperada situación de Balta, presa del tiempo inhumano que se avecinaba y que se experimenta en la actualidad, tal vez una de las primeras víctimas de ese desacuerdo esencial que atraviesa al hombre contemporáneo.

REFERENCIAS

- Deleuze, G. y Guattari, F. (1974). *El anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. El Corregidor.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2020). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-Textos.
- Levinas, E. (2016). *Totalidad e infinito*. Ediciones Sígueme.
- López, C. A. (2023). Una lectura arqueológica sobre la (im)pertinencia de la vanguardia y el surrealismo en el plan estético de Gamaliel Churata. *Escritura y Pensamiento*, 22(46), 157-180. <https://doi.org/10.15381/escrypensam.v22i46.25198>

- Mazzotti, J. A. (2021). Introducción. *Fabla salvaje* o «el otro yo» de la peruanidad. En C. Vallejo, *Fabla salvaje* (pp. 5-33). Fondo Editorial de la Universidad César Vallejo.
- Mudarra, A. (2019). La figuración lírica como mecanismo de representación en *Fabla salvaje*, de César Vallejo. *Archivo Vallejo*, 2(3), 83-98. <https://doi.org/10.31381/archivoVallejo.v2n3.5173>
- Quijano, A. (2019). *Ensayos en torno a la colonialidad del poder*. Ediciones del Signo.
- Valenzuela, J. (2022). Subjetividad y animalidad en *Fabla salvaje* de César Vallejo. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, (51), 149-157. <https://doi.org/10.5209/alhi.85131>
- Vallejo, C. (2013). *Fabla salvaje*. En César Vallejo, *Narrativa completa* (pp. 133-167). Introducción, edición y notas de Ricardo González Vigil. Ediciones Copé.
- Villafán, M. (2014). *Fabla salvaje*, de César Vallejo: más acá del complejo edípico. En G. Flores (ed.), *Vallejo 2014. Actas del Congreso Internacional Vallejo Siempre. Tomo I* (pp. 375-400). Editorial Cátedra Vallejo.



Este artículo se encuentra disponible en acceso abierto bajo la licencia Creative Commons Attribution 4.0 International License.

This article is available in open access under the Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Cet article est disponible en libre accès sous licence Creative Commons Attribution 4.0 International License.

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Rectorado de la Universidad Ricardo Palma
Vol. 7, n.º 13, enero-junio, 2024, 119-134

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.59885/archivoVallejo.2024.v7n13.06

Reflexiones sobre el tópico del ángel del hogar en Adelaida, personaje de *Fabla salvaje* (1923)

Reflections on the topic of the angel of the home in Adelaida, a character in *Fabla salvaje* (1923)

Réflexions sur le thème de l'ange du foyer chez Adelaida, personnage de *Fabla salvaje* (1923)

GABRIELA ISABEL CORDERO SAN MARTIN

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

(Lima, Perú)

gabriela.cordero@unmsm.edu.pe

<https://orcid.org/0009-0008-5495-2417>



RESUMEN

César Vallejo es una de las figuras más representativas de la literatura peruana y sus obras han sido abordadas desde distintas perspectivas que se han ido debatiendo hasta hoy. De este modo, la novela *Fabla salvaje*, pese a su corta extensión, es un texto complejo que ha sido leído principalmente como una representación del conflicto de identidad, la demencia o la masculinidad. En vista de esta predominancia, consideramos que la aproximación al personaje femenino en la novela es

necesaria para generar una lectura que dialogue con otras propuestas estéticas cercanas a la obra. En ese sentido, el presente trabajo dialogará con el tópico decimonónico del «ángel del hogar» que se encuentra presente en el arte pictórico y literario y que constituye un estereotipo sobre el papel de las mujeres en la sociedad. El objetivo será reconocer las diferencias y las similitudes que presenta la conformación de dicho tópico en Adelaida y Lucía, personajes de *Fabla salvaje* y *Aves sin nido*, respectivamente.

Palabras clave: César Vallejo; ángel del hogar; rol de género; personaje femenino; identidad.

Términos de indización: rol sexual; mujer; identidad (Fuente: Tesoro de la Unesco).

ABSTRACT

César Vallejo is one of the most representative figures of Peruvian literature and his works have been approached from different perspectives that have been debated until today. Thus, the novel *Fabla salvaje*, despite its short length, is a complex text that has been read mainly as a representation of identity conflict, dementia or masculinity. In view of this predominance, we consider that an approach to the female character in the novel is necessary in order to generate a reading that dialogues with other aesthetic proposals close to the work. In this sense, the present work will dialogue with the nineteenth-century cliché of the «angel of the home», which is present in pictorial and literary art and which constitutes a stereotype of the role of women in society. The aim is to recognise the differences and similarities in the conformation of this cliché in Adelaide and Lucia, characters in *Fabla salvaje* and *Aves sin nido*, respectively.

Key words: César Vallejo; angel of the home; gender role; female character; identity.

Indexing terms: gender roles; women; identity (Source: Unesco Thesaurus).

RÉSUMÉ

César Vallejo est l'une des figures les plus représentatives de la littérature péruvienne et ses œuvres ont été abordées sous différentes perspectives qui ont été débattues jusqu'à aujourd'hui. Ainsi, le roman *Fabla salvaje*, malgré sa courte durée, est un texte complexe qui a été lu principalement comme une représentation du conflit identitaire, de la démence ou de la masculinité. Face à cette prédominance, nous considérons qu'une approche du personnage féminin du roman est nécessaire pour générer une lecture qui dialogue avec d'autres propositions esthétiques proches de l'œuvre. En ce sens, le présent travail dialoguera avec le cliché du XIXe siècle de «l'ange du foyer», présent dans l'art pictural et littéraire et qui constitue un stéréotype du rôle de la femme dans la société. L'objectif est de reconnaître les différences et les similitudes dans la conformation de ce sujet chez Adelaida et Lucía, personnages de *Fabla salvaje* et *Aves sin nido*, respectivement.

Mots-clés: César Vallejo; ange du foyer; rôle de genre; personnage féminin; identité.

Termes d'indexation: rôle sexual; femme; identité (Source: Thésaurus de l'Unesco).

Recibido: 07/08/2023

Revisado: 30/08/2023

Aceptado: 07/09/2023

Publicado en línea: 30/11/2023

Financiamiento: Autofinanciado.

Conflicto de interés: La autora declara no tener conflicto de interés.

1. INTRODUCCIÓN

Con el libro de cuentos *Escalas* y la novela breve *Fabla salvaje*, ambas publicadas por primera vez en 1923, César Vallejo consolida su etapa inicial como narrador. Entre las obras cercanas a la fecha de publicación de sus textos, encontramos la narrativa de Clemente Palma, Ventura García Calderón, Abraham Valdelomar, Lastenia Larriva de Llona, entre otros. De igual manera que en las obras de finales del siglo XIX, muchos de estos autores abordaron, con distintas representaciones, el problema del indio, la identidad, la educación y lo nacional.

Fabla salvaje continúa el tratamiento de los ejes mencionados y nos sitúa en un pueblo donde vive un matrimonio de «cholos». En el texto, tal vez debido a su extensión, no se indica el origen preciso de los personajes, tampoco el nombre del lugar en el que habitan. Sin embargo, las ilustraciones que acompañan al libro y algunas pistas dejadas por Vallejo nos remiten a la historia de dos campesinos mestizos que viven en un espacio andino. Hay una caracterización y una historia que permiten, como en toda obra literaria lograda, más de una interpretación. A pesar de ello, *Fabla salvaje* aún exige un análisis crítico que dialogue con los pocos trabajos que la han tenido como objeto de estudio.

Para nuestro análisis hemos optado por emplear la edición facsimilar de la novela, publicada por el Fondo Editorial de la Universidad Ricardo Palma en el año 2020. La pertinencia de la elección se debe a que consideramos importante acercarnos a la primera versión de la obra, recreando el ambiente de la época. Esta edición incluye la publicidad que hacía factible la circulación de los textos, además de ilustraciones del artista Raúl Vizcarra, las cuales acompañan la narración. También se mantienen la tipografía y la estética de la primera publicación.

En el prólogo, César Ferreira (2020) invita a los lectores a reconocer el contexto de la obra: la Lima de los años 20 en la que Vallejo vivió. Asimismo, al final de la novela, aparece una lista de nombres de autores de la época de los cuales somos testigos. De este modo, los vínculos del autor con su entorno sugieren una posibilidad de lectura

que conecte la obra vallejana con las demás publicaciones de la serie «La novela peruana». Por último, es evidente la escasa presencia de autoras entre los nombres de la colección, lo cual exige una búsqueda más profunda para entender a Vallejo dentro de un contexto literario que incluya a las escritoras de su época.

2. ESTUDIOS PREVIOS

Como anticipamos, la novela *Fabla salvaje* narra la vida de dos esposos campesinos, ambos mestizos, que viven en un ambiente rural. Desde el inicio, la tranquilidad se perturba por la aparición de un intruso en la mente de Balta, el cual desencadenará una serie de conflictos en su vida conyugal. A medida que se desarrolla la paranoia que siente el personaje frente a la presencia amenazadora del «otro», Adelaida interviene en esta línea con la noticia de su embarazo. Este hecho aumenta el conflicto de su esposo y siembra en él la sospecha de haber sido traicionado por la coincidencia entre el mes en que Adelaida creía haber concebido y la aparición de la sombra en el espejo.

Aunque la novela se ha analizado desde distintas perspectivas, se ha tenido como eje al cholo Balta, pues el texto se centra en el desarrollo de su psicología y esconde dentro de sí construcciones metafóricas que dialogan con la esencia del personaje. Muñoz-Díaz (2021), en su artículo «Entre lo gótico y lo pedagógico: la crisis de la masculinidad del cholo en *Fabla salvaje*», plantea el origen del desequilibrio psíquico de Balta en su precaria posición social como «salvaje» ante los ojos de los hombres leídos y cultos (pp. 64-65). Por ello, hay un vínculo entre dicho personaje y los animales, es decir, entre el hombre y la naturaleza salvaje, y el propio título nos da una pista sobre ello.

Se pueden establecer nexos entre Balta y las apariciones de los animales. Sus reacciones violentas y su mismo razonamiento lo convierten en un incivilizado. Así también, el espacio rural propicia que estos rasgos se incrementen, pues su aislamiento de la ciudad lo ensimisma en sus pensamientos. La crisis de su masculinidad inicia desde el embarazo de su esposa, como mencionamos anteriormente.

Su tránsito hacia la animalidad se hace más visible luego de este suceso, según Jorge Valenzuela (2022), en su artículo «Subjetividad y animalidad en *Fabla salvaje* de César Vallejo».

Por último, el enfoque predominante de los análisis y las interpretaciones de la obra se construyen en el vínculo de lo psicológico y la figura del doble¹, esta última proveniente de los estudios dedicados al elemento fantástico, el misterio, la otredad y lo extraño. En síntesis, el eje de las lecturas críticas se ha mantenido en el protagonista de la novela y los elementos que lo rodean. Por esta razón, decidimos tener un acercamiento analítico sobre Adelaida, pues ella también cumple un rol fundamental en el texto y puede desprender de sí diversas lecturas.

3. GÉNESIS DEL ÁNGEL DEL HOGAR

Desde los primeros acercamientos al texto, podemos notar que la figura de la mujer en la obra responde a una tradición no solo literaria, sino proveniente de las convenciones sociales de la época. En la literatura, dicha representación ha ido cambiando junto con el curso de la historia. Las representaciones de los tópicos de la mujer en el pedestal y del ángel del hogar comparten características que nacen desde los estereotipos en torno a la misma.

Esto puede vislumbrarse en la tradición hispanohablante, que presenta una evolución clara sobre el tópico del ángel del hogar. Cantero Rosales (2007) resalta el hito que significó el ensayo *La perfecta casada*, publicado en 1583 por Fray Luis de León, el cual obtuvo gran popularidad en la prosa renacentista de la época. Lo que propone el autor español es esclarecer el lugar de la mujer en la sociedad y las funciones que debe cumplir:

1 Por mencionar algunos ejemplos: «Lo inadmisibles y retazos fantásticos en la narrativa vallejeana» (2008), de Mara L. García; «El otro o la presencia del miedo: una aproximación al tema del doble en *Fabla salvaje* de César Vallejo» (2013), de Shéridan Medina Cabrera; y «*Fabla salvaje* o el “otro yo” de la peruanidad» (2021), de José Antonio Mazzotti.

Que es decir que, desta casada perfecta es parte también no ser en el tratamiento de su persona alguna desaliñada y remendada, sino que, como ha de ser en la administración de la hacienda granjera, y con los pobres, así por la misma forma a su persona ha de traer limpia y bien trazada [...] Porque la que con su buen concierto y gobierno da luz y resplandor a los demás de su casa, que ella ande deslucida en sí, ninguna razón lo permite. (De León, 2003, pp. 84-85)

Así, notamos que no solo se le exige a la mujer cumplir sus funciones administrativas del hogar con total orden y honestidad, sino que, de igual manera, debe cuidar su imagen exterior; pues ella misma es imagen de su hogar.

Posteriormente, en los siglos XVIII y XIX, las funciones que la sociedad patriarcal y capitalista impone sobre la mujer son más extremas. Serán características necesarias del ángel las actividades de resguardo y protección, así como las de brindar amor y seguridad a los miembros del hogar. Bermúdez (2008) aclara ello en la siguiente cita:

La argumentación que se expande en América durante el siglo XIX siempre hablará de la mujer como «el ángel del hogar», el alma de la familia, la contraria complementaria del hombre. Su trabajo se proyecta como relacional, administrativo, emotivo, educativo y supervisor, más que como comercial o político. (p. 2)

De esta manera, se fueron gestando los estereotipos sobre las mujeres casadas, sus funciones en la vida conyugal (dentro del hogar) y los estándares que las acompañarán para definir sus roles en el correcto funcionamiento de la sociedad.

Torres-Pou (1990), en «Clorinda Matto de Turner y el ángel del hogar», también habla de una evolución del tópico. En principio, el tópico de la mujer en el pedestal significaba que esta era más idealizada, glorificada y deificada, incluso se la comparaba con la Virgen María. En cambio, las mujeres que encajaban en el tópico del ángel del hogar tenían mayor movilidad y acción; algunas actuaban como agentes

del progreso para cambiar la situación de sus familias porque eran impulsoras de la educación y brindaban apoyo espiritual.

Al respecto, Isabel Bermúdez (2008) hace un repaso del tópico en su artículo «El ángel del hogar: una aplicación de la semántica liberal a las mujeres en el siglo XIX andino», el cual parte de la representación de la mujer desde una visión religiosa occidental: por un lado, las mujeres naturalmente malvadas y pecadoras; por otro lado, las mujeres bondadosas y puras. La evolución en la representación de dichos personajes respondía a la necesidad de mantener el *status quo* y el modelo de mujer para el funcionamiento de la nueva nación (p. 12).

En ambos textos se cuestiona una de las características principales de las mujeres ángeles del hogar: la educación. Al ser ella la base de la familia y la promotora de la educación, eventualmente resulta una amenaza para los mecanismos sociales dentro de una estructura patriarcal. Torres-Pou (1990) se extiende sobre las descripciones y plantea que los tipos de ángeles que existen responden a la ideología detrás del texto literario —liberal o conservador—, a partir de las motivaciones de Matto de Turner al representar a las mujeres en su obra.

4. ADELAIDA COMO ÁNGEL DEL HOGAR

Para analizar al personaje femenino de *Fabla salvaje* (1923), dialogaremos con una de las obras más representativas del tópico a tratar. *Aves sin nido* (1898) se publica 25 años antes que el texto de Vallejo, lo que nos lleva a preguntarnos si es factible comparar sus aspectos debido a la distancia temporal que guardan ambas novelas. Al respecto, somos conscientes de la necesidad de incluir en el diálogo otros textos publicados en ese margen temporal; sin embargo, esta es una línea por explorar en futuras investigaciones que complementen una lectura desde la cuestión del género y sus polémicas dentro de la literatura. Por el momento, la pertinencia de comparar estas dos novelas se justifica en que comparten representaciones del tópico decimonónico mencionado.

La prosa de Clorinda Matto de Turner dota de individualidad y características a sus personajes femeninos. En la obra cumbre de la autora, *Aves sin nido*, la extensión, propia de la novela decimonónica, permite conocer con mayor detalle a los personajes. En este caso, nos ocuparemos de Lucía Marín, quien es descrita como una mujer inteligente y perspicaz. Asimismo, se habla sobre su aspecto de la siguiente manera:

De alta estatura y color medianamente tostado, [...] ojos hermosos sombreados por espesas pestañas y cejas aterciopeladas; llevaba además ese grande encanto femenino de una cabellera abundante y larga que [...] caía sobre sus espaldas como un manto de carey ondulado y brillante. (Matto de Turner, 1994, p. 10)

Lucía es una mujer que tiene virtudes que no se limitan a su aspecto físico. Sus rasgos no son propiamente los de una mujer blanca, sino de una mestiza. En la misma línea, en *Fabla salvaje*, Adelaida es descrita por primera vez como una «dulce chola, riente, lloradora, dichosa en su reciente curva de esposa, y pura y amorosa» (Vallejo, 2020, p. 7). Tanto Lucía como Adelaida tienen en común el ser mestizas y, además, son mujeres virtuosas, amables y buenas esposas. En el caso de la segunda, el estereotipo de mujer ángel se mantiene, pero ya no se representa en su apariencia física, puesto que no entra en el canon de belleza occidental ligado a la Virgen María.

En la novela de Vallejo, las descripciones sobre el personaje femenino se detienen en detalles del rostro, gestos y expresiones de emoción que siente en determinados momentos. Sobre su aspecto físico, se menciona que tiene largas trenzas negras y una voz melodiosa; además, lo que nos ayuda a sustentar nuestra afirmación anterior son las imágenes de la autoría de Raúl Vizcarra, que dialogan con el texto. Por ello, concluimos que estamos ante una mujer mestiza y campesina que se aleja de los cánones de belleza europeos.

Los ángeles del hogar deben ser esposas que prontamente tendrán una familia y que también son bondadosas y cuidadoras de los suyos. Matto (1994) agrega sobre Lucía: «el matrimonio había dejado

en su fisonomía ese sello de gran señora que tan bien sienta a la mujer joven cuando sabe hermanar la amabilidad de su carácter con la seriedad de sus maneras» (p. 10), lo cual termina de configurar al personaje dentro del tópico mencionado. Como sucede también con doña Petronila, estas representaciones femeninas siempre nacen a partir de los roles que las mujeres tenían en la sociedad, en cuanto madres y esposas.

Entonces, ¿podríamos decir que Adelaida es un ángel del hogar similar a los personajes de Matto de Turner?, ¿existen diferencias sustanciales entre ambas representaciones?, ¿su personaje cuestiona el orden patriarcal en la novela y, por ende, el de la sociedad de su época?

Figura 1

Ilustración de Raúl Vizcarra que retrata el aspecto físico de Adelaida

LA NOVELA PERUANA—N. 9—21



—Si ya no me quisieras un día, Adelaida!....

Nota. Transcribimos la cita de la imagen incluida en la edición facsimilar de *Fabla salvaje*: «—Si ya no me quisieras un día, Adelaida!...» (Vallejo, 2020, p. 21).

Figura 2

Ilustración de Raúl Vizcarra que retrata el aspecto físico de Adelaida.

38— F A B L A S A L V A J E — C E S A R V A L L E J O



El llanto la ahogó. Inclínó su morena cabeza exangüe, y, con desolada amargura, sollozó, sollozó...

Nota. Transcribimos la cita de la imagen incluida en la edición facsimilar de *Fabla salvaje*: «El llanto la ahogó. Inclínó su morena cabeza exangüe, y, con desolada amargura, sollozó, sollozó...» (Vallejo, 2020, p. 38).

En su artículo sobre la masculinidad en *Fabla salvaje*, Muñoz-Díaz (2021) propone que el final trágico de Balta es inevitable porque no posee una formación letrada, al igual que Adelaida. El ambiente idílico del campo se perturba por la enfermedad y, más precisamente, por el desconocimiento del trastorno. Asimismo, es notable que el narrador mencione la incapacidad de la esposa para identificar las razones del cambio en el cholo Balta: «Su agreste e ingenua sensibilidad apenas había notado solo el aspecto exterior [...]. Cuando quería saberlo [...] fallaban sus fuerzas de investigación, y todo razonamiento volvía atrás, impotente y pequeño para tamaña empresa» (Vallejo, 2020, p. 36). A continuación, el narrador explica el hecho: «Adelaida apenas había

tenido tiempo para aprender a leer y escribir, y su espíritu hallábase todavía más intacto y en bruto que el de Balta» (p. 36). Cabe anotar que antes se describe a este último como «un hombre no inteligente acaso, pero de gran sentido común y equilibrado. Había estudiado, bien o mal, sus cinco años de instrucción primaria» (p. 18); sin embargo, luego de que su amigo comenzara a advertirle que podría estar percibiendo rasgos de locura, el narrador refiere: «Balta no pudo comprender nada de esto. El relato de su amigo resultole muy profundo y complicado» (p. 19).

De lo mencionado, podemos deducir que incluso dentro de *Fabla salvaje* la instrucción de Balta es superior a la de su esposa. La representación de Adelaida estaría más cerca de los estereotipos en torno de las mujeres, como se ve en el texto de Torres-Pou (1990), quien parafrasea a Bridget Aldaraca: «se la considera un ser más natural que el hombre [...], de ahí que se le atribuya una pureza innata y una ignorancia superable hasta ciertos límites» (p. 4). A pesar de la falta de educación occidental en ambos personajes, ella no pisa siquiera el primer peldaño, que supone el aprendizaje de la escritura y la lectura.

Esto respondería a su condición de clase: Adelaida es una mujer de la sierra que no pudo educarse por la precariedad de su situación y los prejuicios existentes en su entorno. En la novela se dice que «no había tenido tiempo» para aprender, lo que puede interpretarse como la urgencia por instruirse en otras labores y desempeñarse en los quehaceres del hogar. De hecho, en varios momentos se enuncia que Adelaida es una verdadera mujer de su casa y, en uno de ellos, la afirmación conduce a un escenario de su niñez, en la que ella se encuentra con su cántaro recogiendo agua de un pozo. Así, se demuestra que está vinculada a las actividades del hogar desde una edad muy temprana.

Por ende, la educación pasa a un segundo plano y las supersticiones de los personajes los guían para intuir que algo malo sucederá. Desde la primera escena, el espejo roto y el canto de la gallina anuncian la muerte venidera. Esta es una de las principales diferencias presentes en la representación de Adelaida como ángel del hogar. Ella no es como Lucía Marín, no tiene su perspicacia, tampoco es una figura

de caridad, de carácter transgresor, pues su personaje no llega a desarrollarse más allá de su espacio hogareño y porque la caridad se vincula al privilegio de clase (Peluffo, 2004, p. 107)². Si bien es cierto que se la caracteriza como pura e inocente (mujer-ángel), su espacio principal es su casa, sus labores domésticas y su marido.

Respondiendo a los cuestionamientos anteriores, nos aventuramos a decir que el personaje femenino de Vallejo corresponde al estereotipo del ángel del hogar debido a las descripciones de su personalidad, sus ocupaciones y sus actitudes. No obstante, Adelaida no se mantiene como un apoyo espiritual para su esposo, pues a él le resulta tortuoso sospechar que ella le es infiel. En un momento, el «otro» en el espejo se transforma y Adelaida forma parte de los miedos de Balta. Él no la percibe de la misma manera, luego la trata distinto, le causa molestias, enojo y melancolía, todo lo cual lo lleva a reflexionar mientras el narrador describe el paisaje serrano.

Asimismo, la representación de la mujer en la obra no remece el orden patriarcal de la misma forma en la que lo hace en *Aves sin nido*. Adelaida no está retratada como una mujer capaz de salvar su hogar: solo si su futuro hijo fuera educado, ella podría lograr que haya un mejoramiento de la nación. El mensaje de Vallejo es claro sobre este punto. Sin embargo, hay una distancia importante con la obra de Matto tanto en la forma como en el contenido. La autora cusqueña se detiene en los personajes y los hace dialogar mucho más, propone un universo más grande debido a la extensión de su novela, pero también a la preocupación que tiene en torno a la imagen de la mujer.

En *Fabla salvaje*, ante una situación desafortunada, Adelaida llora desconsoladamente. Desde el inicio hasta el final de la obra, el mal presagio y el deterioro mental que se refleja en los cambios de humor de su esposo le provocan sufrimiento. Las imágenes que evoca Vallejo durante la narración de su tristeza y las escenas de llanto nos hacen

2 Para ampliar la información sobre la caridad, puede revisar el artículo «Bajo las alas del ángel de caridad: Indigenismo y beneficencia en el Perú republicano» de Ana Peluffo (2004).

pensar en la tradición romántica, la misma que también se percibe en las escenas del paisaje que acompaña los dilemas del protagonista. Sobre todo, esta idea puede percibirse en la siguiente cita:

¡Cómo lloran las mujeres de la sierra! ¡Cómo lloran las mujeres enamoradas, cuando cae el granizo y cuando el amor cae! ¡Cómo toman un pliegue de la franela, descolorida y desgarrada en el diario quehacer doméstico, y en él recogen las calientes gotas de su dolor, y en él las ven largo rato, las restregan [sic], como probando su pureza, mientras percuten los truenos, de tarde, cuando el amor infla sus pezones, que sazonara el polen del dulce, americano capulí; los alza a gran altura y los deja caer y otra vez los levanta! (Vallejo, 2020, p. 39)

La belleza de la protagonista se vincula al sufrimiento; está descrita de forma idealizada, con mucho detalle, en una prosa que busca ser poética. El autor estudió la tradición romántica, la cual luego lo llevará a publicar su tesis titulada *El Romanticismo en la poesía castellana* (1915). Para la publicación de su novela breve, Vallejo era ya un poeta; por ello, muchos pasajes tienen resonancia de la voz que va formando a lo largo de su vida.

En suma, las mujeres-ángeles poseen las mismas características. Torres-Pou (1990) cita a Alcara para suscribir que estas son naturalmente puras, bondadosas, preocupadas por el hogar. Asimismo, tienen mayor sensibilidad y ternura. Ellas pueden expresar con mayor facilidad sus emociones por su propensión al llanto (p. 4). La misma dinámica se mantiene en el personaje de Adelaida, ya que asume una actitud contraria a la de Balta, quien calla los problemas que atraviesa e incluso cuestiona la preocupación de su esposa para aparentar que no sucede nada.

5. CONSIDERACIONES FINALES

A modo de conclusión, consideramos que la personificación de Adelaida como ángel del hogar comparte similitudes con uno de los personajes

femeninos de Matto, pues responden al estereotipo de la mujer como ángel, símbolo de pureza y bondad. En cuanto a las diferencias, sostenemos que subyacen a la cuestión de la educación vinculada a la actividad campesina de la protagonista y a los factores sociales y económicos de su entorno. Además, la movilidad como ángel del hogar es bastante menor que en otras representaciones, pues no tiene mucha acción al estar configurada a partir del personaje masculino.

Por último, creemos que la representación de Adelaida se relaciona con el movimiento romántico, el cual fue estudiado por Vallejo en la tesis que sustentó y cuya revaloración es también necesaria para reconocer los rasgos de la primera etapa de su narrativa. Remarcamos la necesidad de estudiar la prosa vallejana en diálogo con los textos literarios de los autores y las autoras de su época, con el fin de ampliar los estudios sobre la cuestión de género en la literatura peruana y latinoamericana de entre siglos.

REFERENCIAS

- Bermúdez, I. C. (2008). El ángel del hogar: una aplicación de la semántica liberal a las mujeres en el siglo XIX andino. *Historia y Espacio*, 4(30). <https://doi.org/10.25100/hye.v4i30.1671>
- Cantero, M. A. (2007). De «perfecta casada» a «ángel del hogar» o la construcción del arquetipo femenino en el XIX. *Tonos. Revista Electrónica de Estudios Filosóficos*, (14). <https://www.um.es/tonosdigital/znum14/secciones/estudios-2-casada.htm>
- Ferreira, C. (2020). En torno a *Fabla salvaje* de César Vallejo. En C. Vallejo, *Fabla salvaje* (pp. vii-xv). Fondo Editorial de la Universidad Ricardo Palma.
- García, M. L. (2008). Lo inadmisibile y retazos fantásticos en la narrativa vallejana. *ConNotas. Revista de Crítica y Teoría Literaria*, 6(11), 199-210. <https://connotas.unison.mx/index.php/critlit/article/view/173>

- León, Fray L. de. (2003). *La perfecta casada*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc0p0w9>
- Matto de Turner, C. (1994). *Aves sin nido*. Biblioteca Ayacucho.
- Mazzotti, J. A. (2021). *Fabla salvaje* o el «otro yo» de la peruanidad. *El Jardín de los Poetas*, 7(13), 189-207. <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/eljardindelospoetas/article/view/5777>
- Medina, S. (2013). El otro o la presencia del miedo: una aproximación al tema del doble en *Fabla salvaje* de César Vallejo. *Espergesia*, 1(1), 45-53.
- Muñoz-Díaz, J. (2021). Entre lo gótico y lo pedagógico: la crisis de la masculinidad del cholo en *Fabla salvaje*. *Archivo Vallejo*, 4(8), 59-82. <https://doi.org/10.31381/archivoVallejo.v4n8.5222>
- Peluffo, A. (2004). Bajo las alas del ángel de caridad: indigenismo y beneficencia en el Perú republicano. *Revista Iberoamericana*, 70(206), 103-115. <http://dx.doi.org/10.5195/reviberoamer.2004.5586>
- Torres-Pou, J. (1990). Clorinda Matto de Turner y el ángel del hogar. *Revista Hispánica Moderna*, 43(1), 3-15. <http://www.jstor.org/stable/30203235>
- Valenzuela, J. (2022). Subjetividad y animalidad en *Fabla salvaje* de César Vallejo. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 51, 149-157. <https://doi.org/10.5209/alhi.85131>
- Vallejo, C. (2020 [1923]). *Fabla salvaje* [edición facsimilar]. Fondo Editorial de la Universidad Ricardo Palma.



Este artículo se encuentra disponible en acceso abierto bajo la licencia Creative Commons Attribution 4.0 International License.

This article is available in open access under the Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Cet article est disponible en libre accès sous licence Creative Commons Attribution 4.0 International Licence.

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Rectorado de la Universidad Ricardo Palma
Vol. 7, n.º 13, enero-junio, 2024, 135-159

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.59885/archivoVallejo.2024.v7n13.07

La novela modernista hispanoamericana: representaciones fantasmagóricas en *Fabla salvaje* de César Vallejo

The Hispano-American modernist novel: phantasmagorical representations in *Fabla salvaje* by César Vallejo

Le roman moderniste hispano-américain: représentations fantasmagoriques dans *Fabla salvaje* de César Vallejo

KENT WILANDER ORÉ DE LA CRUZ

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

(Lima, Perú)

kent.ore@unmsm.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0002-8255-3113>



RESUMEN

En el presente artículo se pretende analizar y explicar, a partir de la novela breve de César Vallejo, *Fabla salvaje*, cómo se construyen y desarrollan las representaciones fantasmagóricas en las que están

envueltos los personajes, seres y ambientes de la narración. Asimismo, para este fin, es necesario reconocer y partir de la idea central que señala que esta novela está inscrita dentro de los cánones del movimiento modernista en su versión de la narrativa decadentista, donde el hombre y su condición individual y cultural están condenados a la miseria, a la destrucción moral y espiritual y al aniquilamiento de las instituciones tradicionales que este movimiento representa, como el amor y la fidelidad. El análisis literario utilizará, por un lado, categorías narratológicas y hermenéuticas que parten del reconocimiento de los elementos textuales, como el narrador, el espacio, el tiempo y el sentido global del texto; y, por otro, empleará categorías propias del decadentismo literario desarrolladas por Gabriela Mora.

Palabras clave: modernismo; decadentismo; maldad; perversión; soledad.

Términos de indización: concepto moral; cambio social; estilo literario (Fuente: Tesouro de la Unesco).

ABSTRACT

This article aims to analyse and explain, based on César Vallejo's short novel *Fabla salvaje*, how the phantasmagorical representations in which the characters, beings and environments of the narrative are involved are constructed and developed. Likewise, for this purpose, it is necessary to recognise and start from the central idea that this novel is inscribed within the canons of the modernist movement in its version of the decadentist narrative, where man and his individual and cultural condition are condemned to misery, to moral and spiritual destruction and to the annihilation of the traditional institutions that this movement represents, such as love and fidelity. The literary analysis will use, on the one hand, narratological and hermeneutic categories based on the recognition of the textual elements, such as the narrator, space, time and the global meaning of the text; and on the other hand, it will use the categories of literary decadentism developed by Gabriela Mora.

Key words: modernism; decadentism; evil; perversion; solitude.

Indexing terms: moral concepts; social change; literary style (Source: Unesco Thesaurus).

RÉSUMÉ

Cet article vise à analyser et à expliquer, à partir du court roman *Fabla salvaje* de César Vallejo, comment se construisent et se développent les représentations fantasmagoriques dans lesquelles sont impliqués les personnages, les êtres et les environnements du récit. De même, à cette fin, il est nécessaire de reconnaître et de partir de l'idée centrale que ce roman s'inscrit dans les canons du mouvement moderniste dans sa version du récit décadentiste, où l'homme et sa condition individuelle et culturelle sont condamnés à la misère, à la destruction morale et spirituelle et à l'anéantissement des institutions traditionnelles que ce mouvement représente, telles que l'amour et la fidélité. L'analyse littéraire utilisera, d'une part, les catégories narratologiques et herméneutiques basées sur la reconnaissance des éléments textuels, tels que le narrateur, l'espace, le temps et le sens global du texte et, d'autre part, les catégories du décadentisme littéraire développées par Gabriela Mora.

Mots-clés: modernisme; décadentisme; mal; perversion; solitude.

Termes d'indexation: concept moral; changement social; style littéraire (Source: Thésaurus de l'Unesco).

Recibido: 26/07/2023

Revisado: 30/08/2023

Aceptado: 07/09/2023

Publicado en línea: 30/11/2023

Financiamiento: Autofinanciado.

Conflicto de interés: El autor declara no tener conflicto de interés.

1. INTRODUCCIÓN: EL ORIGEN DE LA DEMENCIA O EL PRIMER PASO DEL FANTASMA IMAGINARIO

¿Por qué Balta Espinar se dirigió a coger el espejo? «Dirigiose con paso negligente hacia la puerta y cayó al corredor» (Vallejo, 2005, p. 37), nos comunica el narrador de *Fabla salvaje*. Desde ese momento, la configuración del plano narrativo se origina en el mismo absurdo de la existencia o el plano de una realidad entrecortada, irreal, obtusa y fragmentada cognitivamente, porque nada, según hace notar el narrador en líneas posteriores, había obligado al esposo fiel a ir por los pasillos, rastrear con su mirada el objeto de deseo y escudriñar en la lámina refleja el sentido de su inmanente sinsentido. ¿O había escuchado una voz interna producto de su paranoia que había existido anteriormente a la propia realidad narrativa del discurso? Nunca lo sabremos a ciencia cierta, pero lo que no se puede eludir gratuitamente es que había «algo» que trataba de encontrar desesperadamente Balta dentro del enmarcado vidrio. ¿Qué buscaba o pensaba encontrar ahí?

El plano de la narración de este suceso misterioso no permite comprender, no sin dificultades, este problema a la hora de su análisis, ya que es la personalidad decadente del personaje principal quien transforma la realidad y la estructura a imagen y semejanza de sus conflictos. Esta es una de las razones, tal vez, por las cuales al filósofo español Antonio Escohotado (en Seagram's España [entrevista], 2019) le gustaba decir que la fantasía de un sueño tiene en sí misma una vitalidad reducida, limitada en espacio y en ontología natural, porque no brinda una extensión de proyección fenomenológica de expansión semántica; no obstante, en la realidad real de los seres humanos o sus representaciones, creía Escohotado, sí era posible la apertura a la polisemia y la superación textual referencial, como también interpretaba el propio Paul Ricoeur (2011), capaz de poseer y ofrecer significados que dieran respuestas a hechos aparentemente inconexos o complejos de comportamientos y conductas dispares o poco lógicas.

Por lo tanto, es desde el plano de la realidad real narrativa que se tratará de hallar las respuestas a lo enteramente extraordinario en el plano universal de la ficción representada por la visión y la personalidad de los protagonistas, quienes crean dimensiones fantasmagóricas,

decadentes e irreales. Lo fantástico, como argumenta David Roas (2019)¹, es un corte súbito de la realidad, mas no su estandarización; en tal sentido, es una de las esferas que se subordinan o relacionan a la mentalidad del protagonista cuando este entra en contacto con otras fuerzas operantes del entorno. En el mundo de la novela, vive un «algo» que no coincide con la realidad, un «aquello» que no se adhiere ni se logra mezclar con lo normal cotidiano, con lo sólito de la existencia; se trata de una fuerza inconexa y desestabilizadora que subyace, como una vena amarga y enervante, en el corazón de los diálogos, en la descripción de las acciones brutales y en el relato del discurso, por intermedio de la voz de un narrador esteticista; pero que solo es la representación fantasmagórica de lo que sucede en el interior de un personaje en ciernes de la demencia.

2. ¿ES FABLE SALVAJE UNA NOVELA MODERNISTA?

El crítico y profesor peruano Augusto Tamayo Vargas (1976) sitúa esta obra narrativa de César Vallejo como una creación literaria posmodernista. La obra fue publicada en 1923, luego de que aparecieran sus famosos poemarios, *Los heraldos negros* (1919) y *Trilce* (1922). Sin embargo, los elementos textuales narrativos que logran reconocerse

1 En el libro de David Roas, intitulado *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico* (2019), el autor define a la literatura fantástica, la estética de lo fantástico propiamente dicho, como aquel fenómeno que subvierte la realidad (aparente), afectando lo cotidiano, transgrediendo los límites de lo común y lo normal a partir de una acción inadmisibile a la conciencia; y por ello es que lo fantástico está vinculado con lo imposible o lo absurdo a toda lógica humana o científica de las cosas. No obstante, el autor también advierte que lo fantástico no es aquella dimensión compuesta exclusivamente por hechos mágicos, maravillosos o sobrenaturales, poblado por hechiceros, demonios, hadas, monstruos y fantasmas, sino que es aquel espacio real transgredido por un hecho o sentido irracional, inesperado, sorprendente, el cual permite observar y reflexionar acerca de la existencia de un espacio misterioso y oscuro, ajeno a la realidad humana. De esta manera, se puede comprender lo fantástico como un quebrantamiento de los códigos racionales de la realidad (aparente) en la que actúan y piensan los seres humanos: es la alteración de la secuencia cotidiana del mundo real.

en su interior, así como el mismo tema de composición, inscriben a esta novela breve dentro del movimiento modernista hispanoamericano.

El modernismo, según los estudios de Max Henríquez Ureña (1962), Ángel Rama (1970), Françoise Pérus (1976), E. Anderson Imbert (1995), Gabriela Mora (1996) y Miguel Oviedo (2012), fue un movimiento espiritual y de crítica social, adorador de la belleza y la cultura artística. En él convergían distintos estilos y diversas escuelas (Romanticismo, decadentismo, naturalismo, simbolismo y parnasianismo), creando un sincretismo estético e integrador. La escritura modernista no fue simplemente imitativa de las formas, como ocurría en años anteriores con otros movimientos poéticos, sino que supo hacer suyos los conocimientos anteriores de la tradición literaria y construir un discurso propio utilizando recursos que encontraba en su entorno natural. Su máximo esplendor estuvo siempre referenciado en la poesía con Rubén Darío² a la vanguardia, pero también hubo entre ellos narradores que supieron compendiar estos principios artísticos y llevarlos a crear historias dentro del mismo contexto latinoamericano³.

-
- 2 Pedro Salinas (1891-1951), autor de la *Voz a ti debida*, en 1948 (y recién reeditado en 2005), publica su estudio sobre el concepto Rubén Darío desde una perspectiva muy inteligente, porque suma en su análisis al poeta y al crítico que él mismo representa, lo cual le permite reconocer y comprender la escritura del nicaragüense como una no determinada ni terminada en ninguna faceta; y acerca, por el contrario, al lector a aquella escritura plurivalente y dinámica, no desde la determinación de un movimiento, sino desde la implicancia que lleva su volátil interpretación del mundo y del arte de acuerdo a los cambios sociales, estéticos, ideológicos, existenciales y políticos que él experimenta, siente, observa, piensa, lee y escribe. Darío y sus temas son el centro de la biografía y crítica literaria ejercida por Salinas; siendo allí el espacio integrado propicio de tratamiento, autopsia y explicación de los significados y la morfología de por qué Darío gustaba y practicaba esos extraños (no se olvide el gusto con que escribió *Los raros*) tópicos del amor sensual, la posesión, el pecado, la tragedia de psiquis, el idealismo, la profecía, lo exótico, la mitología, el erotismo, la dualidad, la agonía y la angustia, a través del dulce cantar versificado y narrativo de influencia parnasiana, simbólica, decadente, romántica, realista y naturalista.
 - 3 De ahí que, si bien el modernismo tiene un amplio significado esteticista, no obstante, posee este movimiento en sus escritores y sus creaciones una profunda

Asimismo, en esta línea de la narrativa modernista, sucede que se logró practicar una poética especial, como es el caso del decadentismo, tendencia proveniente de Francia y que contenía una variedad de tópicos que construían una imagen terrible de la condición humana, venida a menos por cuestiones de corrupción iconoclasta, como defendía el mismo poeta Charles Baudelaire (2012) en sus notas y fragmentos póstumos entre los años 1854 y 1866. Gabriela Mora (1996), en su estudio sobre narradores modernistas⁴ de finales del siglo XIX (caso de Manuel Gutiérrez Nájera) y de inicios del siglo XX (expediente Clemente Palma), logra reunir y sintetizar algunos de los tópicos que pertenecen al decadentismo, resaltando la psicología anormal, la temática religiosa y esotérica, el culto a la belleza como medio de salvación, el amor perverso y contradictorio, la figura angelical femenina, la obsesión masculina y la misoginia, la desmitificación de instituciones tradicionales, el misterio como algo inexplicable, la estética del mal, las acciones en espacios cerrados y la crítica social.

En ese sentido, en el presente estudio, notamos que *Fabla salvaje* construye su realidad narrativa de personajes y hechos fortuitos, desarrollando en mayor o menor medida muchos de estos puntos del decadentismo como vertiente del movimiento modernista hispanoamericano. Su dimensión fantasmagórica es y surge por efecto de la misma representación decadente que sufren los elementos de la historia y de un hombre, Balta Espinar, quien ve en la forma de su mujer la respuesta a lo fantástico y misterioso y la cura o sanación de su tormentosa locura aciaga y destructora.

conciencia sociológica y crítica del mundo real en el cual están inmersos. Y aun el viaje exotista que realizan con inspirado espíritu parnasiano muchos poetas es efecto de un cuestionamiento en contra de la realidad que los oprime y fustiga, obligándolos a tomar perspectiva y escapar. El modernismo explícitamente es realista en cuanto su fondo y su forma.

- 4 Su libro se titula *El cuento modernista hispanoamericano* (1996). En esta obra, la autora analiza la creación cuentística de cinco narradores hispanoamericanos, Manuel Gutiérrez Nájera, Rubén Darío, Leopoldo Lugones, Manuel Díaz Rodríguez y Clemente Palma, afirmando que estas escrituras desarrollan, de manera personal, características inequívocas dentro de la temática y la morfología poéticas del movimiento modernista.

3. EL SENTIDO DE LO RELIGIOSO Y LO ESOTÉRICO, EL ALBUR Y LA MUERTE

Desde lo ocurrido aquella mañana con Balta cuando miró y quebró el espejo por razones incógnitas, el tema reloj que marcará decididamente la sintonía de los hechos y de la reunión conversacional de los personajes será la cuestión del destino, el albur por aquello que es inevitable que ocurra y traiga, finalmente, a la vida cotidiana el accidente de la muerte o el acontecimiento funesto, tal como sucedía habitualmente en la clásica tragedia griega representada por Esquilo, Sófocles y Eurípides. No obstante, en la historia narrativa, las acciones se presentan al ritmo de una secuencia organizada que está en vital confluencia con los sentimientos y las emociones de lo religioso: «¡Jesús! ¡Dios me ampare!» (Vallejo, 2005, p. 38). Es decir, la idea cristiana del castigo de Dios se relaciona directamente, «¡Ay Señor! Qué va a ser de nosotros...» (p. 38), con las creencias tradicionales del mundo andino, «Cuando canta una gallina, mala suerte, mala suerte...» (p. 38), que vaticinan y advierten prestidigitadoramente para officiar o desencadenar en el plano de la realidad real una retahíla de representaciones de lo macabro, lo perverso y lo violento, y que terminará en el horizonte de la muerte: «Fue una noche triste en el hogar» (p. 41). Son dos perspectivas las que se unen en esta fiesta de lo fatal: i) el mundo occidental y su cultura moral religiosa; y ii) el universo amerindio con sus conocimientos empíricos del mundo humano y sabedor del espacio de los espectros ancestrales. Una especie de sincretismo gnoseológico cultural confluye plácidamente para hablar del hombre «alegre» que sufre un ataque enfermizo de sus demonios y los fantasmas de la naturaleza.

Pero también hay aquí, más allá de la superficie narrativa, una extraña complacencia de obscuridad y malevolencia por describir sistemáticamente que lo religioso y conservador de los «esposos felices hasta entonces» (Vallejo, 2005, p. 38), relatado por la voz del narrador, representa el quebrantamiento de una imagen e institución tradicional que ha sido consagrada por los principios del bien y la armonía: «¿Dónde te has ido, por Dios?» (p. 54), «¡Pero por Dios, Balta!» (p. 54). Expresiones como estas son aquellas donde los personajes en diálogo

asumen por instantes la dirección narrativa, para exponer con mayor verosimilitud y desesperación la perturbación del alma, testimonio irrefutable de que algo ha cambiado y la decadencia es el sendero único que conducirá hasta su «corrupción».

El tema del albur, fuerza siniestra que abraza la realidad con significaciones plurivalentes de lo funesto como un hecho inminente, no escatima esfuerzos en acrecentar la intriga narrativa a cada momento: «¡Pero qué tienen esto animales del diablo!...», exclamó Balta, poseído de una impresión de cólera y sutil inquietud de presagio» (Vallejo, 2005, p. 47). En esta escena, se ve al protagonista pensar conspirativamente y caminar advertido y atento como un paranoico entre los pasadizos de su casa del pueblo y la estancia de la chacra a donde ha llevado a su noble esposa, figura solemne del amor matriarcal y la piedad religiosa para sufrir: «Sobre el techo graznó toda la noche un búho. Hasta hubo dos de tales avechuchos. Pelearon entre ambos muchas veces, en enigmática disputa. Uno de ellos se fue y no volvió» (p. 58).

4. LA PERVERSIÓN Y LA PSICOLOGÍA ANORMAL DEL AMADO ESPOSO

El tema de la novela se puede resumir en la historia de la decadencia mental, espiritual y biológica del esposo de Adelaida, Balta Espinar. El protagonista representa al antihéroe moderno en contraposición al héroe virtuoso, galante y caballeroso; encontrándose, más bien, lleno y radiante de las virtudes perversas del sujeto decadente, paranoico, obsesivo, temeroso, destructor y suicida⁵. Se trata de un ser que encarnaba la traición y la corrupción, capaz de incriminar de un delito contra el honor a su piadosa esposa y cándida compañera, sin la menor prueba real, y solo dejándose llevar por sospechas de orden subjetivo e irrisoria fantasmagoría. ¿Era la primera vez que ocurría este tipo de «caída» por parte de Balta? No se tiene razón ni respuesta

5 Algo similar acontece con el protagonista esquizofrénico de la obra de Robert Louis Stevenson en *El Extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, que durante el día y la noche era gobernado por distintas fuerzas de la razón y la locura.

alguna de ello en toda la narración; sin embargo, no cabe duda de que, si fue la primera o repetida vez que ocurriera, resultó ser la más perversa y obscena, por el hecho de la forma y la semántica del acto de cierre narrativo en el capítulo VIII.

A través de una visión sintética, el narrador nos informa que Balta es un hombre rudo del campo, tenaz pero al mismo tiempo sobrio y responsable. No es culto ni reflexivo, pero sí es dueño de un espíritu intuitivo y sagaz. Luego, a causa de un salto en el tiempo (analepsis), la voz heterodiegética nos hace recordar el día de los esponsales y los felices momentos de su alianza. El personaje que describe las cualidades del protagonista trata de dibujar, con sumo esfuerzo estilístico, la imagen de un sujeto cándido, común, sencillo, sin pretensiones ni soberbias ni mucho menos alucinaciones ideológicas que puedan afectar o hayan sido motivo de desencadenar una crisis personal futura en su vida; y, más bien, consigue crear con estos alegatos una condición común desde la cual lo fantástico y lo maravilloso hacen su aparición, creando caos y destrucción: «la tragedia empezaba» (Vallejo, 2005, p. 46). Nada es gratuito en la retórica del narrador y todo hace pensar que está planificado para el fracaso humano, porque arrastra al lector a través de cada intervalo de los ocho capítulos que componen la novela, advirtiendo lo sensacional y paradigmático que gobierna la esencia de la trama: «originalísimo y fantástico» (p. 39), «era extraordinario» (p. 44), «episodio alucinante» (p. 44), «desdoblamiento o duplicación extraordinaria y fantástica» (p. 49). Es decir, Balta no es culpable, sino lo es «aquello» sobre lo cual nadie puede responder ni hacerle frente de modo alguno. El mal es el dueño y señor de la realidad; por tanto, solo es posible seguir y obedecer sus normativas y patrones en los estereotipos de la locura y la alucinación tormentosa, destruyendo unívocamente aquellas entidades contrarias que se reconocen en lo sacro (los lazos de amor, la mujer y la vida), pero siempre con un regocijo de ofuscación hamletiana.

Son estas las razones por las cuales se logra presenciar la marcada obsesión y dolorosa penitencia experimentada por Balta en cada capítulo. De repente este sujeto amoroso en las primeras líneas de la

narración aparece como un hombre perturbado ante el espejo roto, lleno de miedos absurdos, prejuicios que unidos a su cultura y dogmas le hacen creer una barbaridad de situaciones que lamentablemente irán canalizando en la persona de su esposa, elemento impoluto que, como se verá, terminará contaminado por la mirada neurótica de un ser desequilibrado y enfermizo: «Hasta entonces la mujer del cholo no había percibido nada de este espectáculo misterioso que se operaba sobre ella y su cariño» (Vallejo, 2005, p. 54). Por otro lado, no bastando con el olvido del hecho fortuito del rompimiento del vidrio, consigue otro en su reemplazo. ¿Con qué intención? Al parecer para convenirse de que nada extraño había dentro de su propio hogar, que solo fue una mera casualidad aquello que pareció ver la primera vez; no obstante, a pesar de que este hecho lo cura y persuade de que todo se encuentra en orden, el evento no desaparecerá de sus pensamientos y, más bien, evolucionará críticamente hasta ramificarse en un torcido fenómeno sobrenatural que trata de explicarse a través de la infidelidad de la amada.

Balta es un hombre decadente porque reúne en su personalidad narrativa todos los elementos de anormalidad y descomposición moral, y esta última sucederá textualmente hasta su muerte final: «Triste y siniestra expresión iba cobrando su semblante» (Vallejo, 2005, p. 47). Su caída es inminente desde las primeras incidencias contadas. La linealidad aparente del relato representa el desmoronamiento emotivo del sujeto destructor del hogar porque este hombre se convierte en un maltratador irracional de su propia compañera y todo lo que ella representa como tradición y símbolo de ternura e inocencia angelical. Los juicios de valor que van surgiendo en su mente, «icon esa maldita libertad del pensamiento!» (p. 45), como forma de contrarrestar los hechos no posibles de comprender (a pesar de que buscó ayuda en un viejo amigo), encuentran una alternativa de solución a través de la vía macabra: «a suponer cosas horribles y ofensivas para ella» (p. 45). La exégesis resulta en definir a la mujer como objeto receptor de su obsesión paranoica. Al no encontrar respuestas ante el espejo, ante la fuente de agua, en el campo, en los pasadizos de su casa, en la roca elevada, no hubo más salida que culpar a alguien y

hacerlo responsable de todo aquello que sucedía en el espacio de la fortuna y del destino. Balta es el hombre que irá siendo consumido paulatinamente por el mal, por los defectos de la apatía, la desconfianza, el miedo, la locura, la melancolía, la resignación, el odio y la tristeza: «Una calofriante desolación, acerba y tenaz, coagulose en las pupilas enfermas del cholo» (p. 52). Sus andares poco a poco van demostrando su miseria anímica y su humillación humana, y van provocando en quien lo ve una lástima irrefrenable y un desconsuelo por su constante turbación y abandono en el que ha caído como un parásito: «Temprano se ausentó a solas, sin haber cruzado palabra alguna con nadie. ¿Por qué, pues, se iba así? [...] Buscaba la soledad Balta, cada día con mayor obstinación» (p. 51). Pero esa condición no es solo de un ser pasivo imbuido e introvertido en sus maquinaciones, sino de un agente furibundo, reaccionario; por lo cual, se hace creer por momentos que el mal vivía en él, ya que solo ante el pequeño estímulo de lo fantástico, «narraciones fantásticas y sucedidos increíbles» (p. 50), se activó en su mente, corazón y conducta la semilla de la perversidad, esa psicología anormal.

5. SERES EXTRAORDINARIOS COMO ELEMENTOS FANTÁSTICOS

Dentro de la narración podemos notar la presencia de seres extraordinarios que colaboran con la trama desde la simplicidad de sus formas. Son elementos textuales que sirven para crear, concomitantemente, la agudización del problema o la construcción de desconcierto en la esfera de la semiosis. Sus definiciones como seres del espacio común popular del campo y la provincia nos permiten entender el grado de repercusión y desarrollo dentro del plano de la narración que pretende contarnos no la historia policial de un crimen o un delito, sino construir y relatar la realidad extraordinaria de un espacio confinado y condenado a la violencia del horror, la piedad por el ser atribulado y la tristeza por la tragedia final de la separación y del abandono.

En primer lugar, el espejo es uno de los elementos más significativos y maravillosos que implanta una vertiginosa transformación en la historia novelesca, que, a su vez, propicia que el plano de los

hechos y el de los contenidos se acerquen al nivel de realidad ficticia. El espejo es el símbolo de la puerta que da acceso a la vida antinómica, la vida contradictoria y paradójica de lo desconocido y escalofriante: arriba es abajo; lo pasivo es activo; la vida es muerte o ilusión onírica. Desde la tradición cultural literaria europea, el espejo significó ese puente a aquella vida que solo puede imaginarse como un multiverso en tiempos actuales de la teoría y gnoseología cuántica. En la historia narrativa de Vallejo, el espejo se convertirá en el fetiche de la obsesión, la anormalidad de la calma y lo estrambótico de la concordancia, ya que es por medio de este objeto, que lo persigue, lo afecta, lo manipula y desespera, que la perversión de la conciencia de lujuria verá su alumbramiento cuando el esposo amado condene a su mujer de algo que solo habita en su consciencia de lo percibido en la realidad, su realidad.

En segundo lugar, se tiene a la gallina como animal preferido de sosiego en el espacio rural andino, que ve renacer en sus cacareos musicales, oídos por ambos esposos, la epifanía del horror y la monstruosidad. El animal se ha convertido repentinamente en la figura anátoma de la historia; lleva consigo el anuncio de la condena y de lo trágico. Como en los antiguos oráculos de las ciudades griegas, la gallina en este episodio asumirá el rol del Tiresias andino que traerá malos augurios, fatídicos anuncios que en su traducción e interpretación significarán destrucción, caída y ruina. No obstante, lo singular en este episodio es la actitud de Balta, quien sin pensarlo un segundo, por su experiencia en estos casos, como fue el fallecimiento de su madre, sentencia al sacrificio a la réproba Pulucha; y no bastando esto, añade la consumación transgresora del ritual. El acto de matar al animal y luego «comerlo» encierra en sí mismo una actitud pagana que comprende, en este caso, dos significados: i) el cruel ajusticiamiento del mensajero que solo confirmaba lo inevitable como acto de prevaricación ante lo superior del sino; y ii) la conducta del ser humano, que, como Caín contra Abel, quiere deshacer mediante el crimen y la venganza lo ya declarado y confirmado, es decir, en su simbolización, el hombre nunca se conforma con el destino y tratará de oponerse férreamente a su cumplimiento. ¿Acaso no era esto lo

que Edipo trataba de alcanzar en las lejanas tierras de Tebas, pero que tanto él como Balta solo encontraron desgracias inextricables en las páginas finales de sus historias?

En tercer lugar, los perros operan, como los otros animales, dentro de un marco de percepción sobrenatural. Estos seres son acompañantes fieles y ágiles que laboran en las tierras y espacios de los protagonistas; logran hacer risueños los momentos comunes, como lo demuestra la escena recordada de Adelaida. Corren, ladran, juegan. Sin embargo, en estos planos de lo cotidiano, son ellos los que pueden ver más allá de lo objetivo, logran comprender lo amorfo y ambiguo de los espectros ocultos tras de los objetos, las fuentes y la naturaleza. Son radares que ponen en marcha su ojo perceptivo de interpretación y decodificación metafísica cuando ocurre el instante de la fractura de lo real y, repentinamente, lo fantástico hace su aparición como un golpe de inusual dureza; motivo por el cual los canes asumen un carácter ofensivo y reticente ante el medio que los rodea. La escena anterior, en el tiempo de la niña Adelaida, logra demostrar cómo estos seres caninos son los que, en un instante de imperceptible vivencia, logran revelar el sentido de lo mágico y lo oscuro en la figura del «enardecido» Picaflor. Este perro había notado «algo» en la fuente que contenía las aguas que requería la niña, y que este «algo» o «alguien» no era aparentemente inofensivo, sino amenazante, a tal punto que ponía en guardia al animal con tanta fiereza que provocó en la niña un miedo razonable. La escena cambia y la tensión disminuye a partir de las lágrimas del llanto de Adelaida y su reacción inocente ante el Picaflor. La sombra espectral desaparece, el perro regresa a la normalidad abandonando esa casi posesión rabiosa sufrida y consuela a la niña. ¿Qué había visto el animal? La respuesta quedará flotando en la incertidumbre, como relata el mismo narrador en situaciones similares a lo largo de la historia.

En cuarto lugar, observamos la figura del caballo, fuerza y brío de la naturaleza que, contrario a lo habitual, contempla parsimonioso los eventos en cadena irreprimible. ¿No es acaso el caballo símbolo de la pasión desenfadada? No en este caso. No en esta realidad que

lleva saltando asincopadamente entre el pueblo y la chacrita de mucho trabajo y sacrificio, de nostalgias y penas sufridas sin razón. Rayo representa, como aquel unicornio mitológico, la pureza y la sapiencia del que sabe la venida próxima de las desventuras, pero impertérrito solo asume la función de testigo consciente de que nada será como antes y que la existencia mortal de los seres sufrirá un duro golpe que afectará su simiente: «Mirole este, y el corcel reposó un momento sus grandes pupilas equinas en su amo, hasta que una gallina del bardal turbó el grave silencio de la tarde» (Vallejo, 2005, p. 38). Es un aliado de ellos, del matrimonio. Compañero de su amo, amigo de su señora con quien sabía pasar las horas en rítmicos acicalamientos de voces que cantaban la preparación del galanteo, Rayo —nos cuenta el narrador— era un ser que sabía mucho, pero al mismo tiempo sabía callar.

El espejo, la gallina, los perros y el caballo son seres o elementos extraordinarios que tienen por misión crear e incrementar el clima de la tensión, la angustia de lo inesperado y la desesperación por lo misterioso. Estos personajes, al mismo tiempo, son testigos de lo que viene ocurriendo con los protagonistas, pero también se encuentran coludidos en saludar sus desgracias antes de que ocurran.

6. CUADROS O SECUENCIAS NARRATIVAS: MORFOLOGÍA DE LOS HECHOS FANTASMAGÓRICOS⁶

La historia está compuesta por episodios sorprendentes en el sentido de que ocurren hechos irreales que se entremezclan con la frágil imaginación del protagonista Balta, dueño de la psicología anormal (decadente). Estas ocurrencias tienen fijación en el tiempo y espacio real de la narración. No son estados permanentes, sino instantes donde se cuestiona la realidad sentida y percibida por los personajes;

6 Estas situaciones que atraviesa Balta motivan a reconocer el procedimiento inteligente en la creación de la intriga y la zozobra por parte de Vallejo al contar esta historia de apariciones y vacíos como rastros. Uno no puede dejar de pensar en las cercanías técnicas que tiene el autor con maestros del relato fantástico, el terror y la alucinación, como Henry James, Charles Dickens y Oscar Wilde.

son escenas donde se interroga lo que ocurre y se reflexiona directa o indirectamente sobre el origen que las causa. Son momentos y representaciones de lo fantasmagórico en relación con la realidad no real que enfrentan los sujetos de la narración, sea esta por una aparente paranoia o por un misterio que gobierna el espacio. En estos episodios se entremezclan el miedo, el horror, el odio, la intriga, lo fantasmal, el dolor, la venganza, la tristeza, la melancolía, la desilusión, el crimen, la muerte, el abandono y la soledad, en un ritmo desbordante que parte de los personajes, quienes lo sufren y padecen sin remedio alguno.

6.1. Primer episodio

Muy de mañana, el protagonista decadente cree ver en el espejo la silueta de un ser desconocido, visión que provoca en él turbación y, como consecuencia, el rompimiento del objeto: «A Balta habíale ocurrido una cosa extraña al mirarse en el espejo: había visto cruzar por el cristal una cara desconocida. El estupor relampagueó en sus nervios, haciéndole derribar el espejo» (Vallejo, 2005, p. 41). La realidad se deforma como en una pesadilla: no se sabe por qué o a causa de qué se debe todo esto que se experimenta. Alguien anda ahí, él lo comprendía, pero no interpreta la justificación de esa aparición. No se entiende la razón que domeña esta escena; y solo flota en el espacio y en su mente aquello que lo abruma, una sensación de miedo feroz, de espanto angustiante, donde la paz que aparentemente poseía se ha resquebrajado brutalmente por ese súbito quebrantamiento de lo real y cotidiano en que transcurría su existencia. Segundos después, la realidad se torna quieta, común y sencilla: «Recogió algunos pedazos más. En vano. Todo el espejo habíase deshecho en lingotes sutiles y menudos y en polvo hialoideo, y su reconstrucción fue imposible» (p. 37). El hecho extraordinario marcó su fin. Todo volvió a su aparente monotonía.

6.2. Segundo episodio

Este hecho sucede cuando Adelaida se acerca a conseguir agua y el perro se encrespa furioso con la mirada atenta a la poza, siendo algo que la niña no comprende. Y no lo entiende porque espontáneamente

la realidad ya no es la misma. El paraíso de la inocencia se ha acabado y ha dado paso a una realidad fantasmática, irreal. Había algo extraño en ese lugar, el animal lo vio. Él sabía. El can lo había advertido como una señal de amenaza, de advertencia ante un ente que representaba el mal. Si no fuera así, ¿por qué el enojo del animal y su perfilamiento al ataque?: «Cuando volvió, el animal enardecido acezaba y gruñía» (Vallejo, 2005, p. 39). La niña Adelaida creía que Picaflor, su perro, se había vuelto loco, ya que se comportaba como una fiera poseída por el demonio: «Al acercarse a la niña, pareció irritarse más, empezó a escarbar furiosamente con las patas traseras y desnudó los finos colmillos y las rojas encías, despidiendo rencor por todas las comisuras y contracciones de su máscara» (p. 39). Pero no era así, Picaflor interpretaba la escena como el cambio cualitativo de la realidad por una dimensión de peligro; y para una circunstancia como esta no podía ponerse en estado de relajó, sino, más bien, de alerta y de batalla: «Ladró, enfureciéndose más y más» (p. 39). La niña, en su confusión, golpea fuertemente al perro, y este vuelve a su aparente conciencia y reconoce a su ama. Sin embargo, esto no es tan cierto, y lo que ocurre es que con esa estocada violenta, ella espanta el horror en ciernes y restablece la realidad. La atmósfera aparentemente se ha restituido: «De improviso, Picaflor frunció las ventanillas de la nariz y las hizo latir con creciente alborozo y con no sé qué mohín cordial en sus ojillos húmedos, color de bilis muerta. Dejó bruscamente de ladrar» (p. 40). Pero no deja de instituir un precedente: ocurren hechos en los cuales la razón no sabe decodificar el logaritmo de lo fantasmagórico.

6.3. Tercer episodio

Este momento es muy espectacular porque, estando en la fuente de agua, Balta, quien bebía de esta el líquido que lo refrescaría, cree haber visto a alguien, lo que genera en él un terror abierto y molesto: «De repente, Balta saltó bruscamente y dio dos o tres pasos atrás, tambaleándose y golpeando y haciendo cimbrar el tierno tallo de un alcanfor, cuyo follaje hizo estrepitosas y lúgubres cosquillas en los árboles de la piedra» (Vallejo, 2005, p. 44). Lleno nuevamente de dudas, miedos e interrogantes, «miró a uno y otro lado por descubrir quién había a

sus espaldas, sin hallar a nadie; buscó entre los matorrales. Nadie» (p. 44). Hasta ese momento creía que todos los miedos y las dudas en torno al espejo habían por fin acabado; sin embargo, nada era cierto. ¡Otra vez! Sí. Nuevamente había reconocido de modo difuso las formas de una criatura que lo vigilaba cuando estuvo sorbiendo el chorreo del agua. Volteó raudamente, pero no encontró a nadie, y solo el vacío lo circundaba, al mismo tiempo que percibía un vago vaivén de las hierbas como si alguien hubiese huido precipitadamente al verse descubierto y reconocido *in fraganti*. Fue un segundo o intersegundos en los que Balta experimentó la afectación de ese evento, efímero, relampagueante. Luego del trance, la normalidad natural continuaba su cauce. Él estaba ahí, en el vacío de la incertidumbre, pensando qué era aquello que lo estaba observando como un depredador agazapado o un fantasma espectral: «¿Qué era lo que había visto? La inquietud hincole en todas sus membranas. Era extraordinario. Vaciló. Creyose en ridículo, burlado. La cabeza le daba vueltas» (p. 44). El evento fue rápido; lo sobrenatural o mental de la percepción no tuvo mayores letargos y dio paso a la normalización y consolidación del conflicto en la psicología del protagonista. Lo mágico desaparece, así como también las seguridades y la lucidez del esposo de Adelaida.

6.4. Cuarto episodio

El evento era obsesivo. El perturbado Balta iba solo en línea de una acequia, y de pronto, mirando en el «espejo de las aguas», notó la presencia de un ser que lo estaba observando descaradamente. Había sido macabra esta repentina epifanía porque ya no se distanciaban estas apariciones, y, más bien, se hacían más frecuentes, repetidas y cercanas: «De pronto, y sin darse cuenta, bajaron sus pupilas a la corriente y tuvo que hacerse él a un lado, despavorido» (Vallejo, 2005, p. 45). Creyó verlo y se irritó, porque el desparpajo no tenía límites y la temeridad le soplaba en la nuca: «Otra vez asomose alguien al espejo de las aguas» (p. 45). Balta miró a todos lados, y notó que las plantas recobraban su habitual posición y entereza, creyendo, por tanto, que el fugitivo había seguido aquel sendero. Se enfiló a la carrera. Estaba furioso: «¡Quién va!... ¡Guarda, sinvergüenza!...» (p. 45), pero no halló

a ningún culpable. Desapareció. Se había perdido. Nuevamente sufría la condición de víctima de una treta y felonía por su vigilador. Fue la tercera vez que ocurría esa aparición de aquel personaje del que no se sabía nada ni se conocía su paradero. La realidad había emulado por instantes la imagen de una fantasía, pero finalmente se reestructuró en la cotidianidad de lo real: «Mas todo en vano. Vagó en toda la vecindad; escudriñó las copas de los árboles, detrás de las piedras, bajo las compuertas, sin resultado» (p. 45). Son momentos fantasmales de un ser o seres prófugos a la mirada incisiva y realista del sujeto.

6.5. Quinto episodio

La persecución estaba en ejecución. Cuando Balta visita su casa en el pueblo y deja a su esposa en el campo, ocurre que, entristecido, observa la ruina en la que se ha convertido su hogar. Lo mira con espíritu de desolación, miseria y fracaso. El espacio que hasta hace poco fue testigo de sus alegrías matrimoniales se convirtió en la estación de dolor y tragedia. Lloró: «un llanto que él no pudo contener bañó sus mejillas. ¿Por qué, pues, lloraba así? ¿Por qué?...» (Vallejo, 2005, p. 49): porque Balta expresaba el sufrimiento de su espíritu y la impotencia de la razón. Recorre las habitaciones, toma consigo el espejo sin explicación alguna en la mano, y de repente sus ojos se asoman sobre la superficie del objeto. Instantes siguientes, Balta volvió a contemplar por un momento a alguien otra vez: «Como quien no hace nada, se vio en el cristal un segundo, pero apenas un segundo de tiempo, y, apartándolo, se quedó tieso como si fuera de palo. ¿Qué vio? ¿La imagen desconocida?» (p. 49). Lo tomó con calma. El evento solo duró un instante. Todo seguía en quietud aparente. Pero era consciente de que nada era igual, aunque todo estuviese en su sitio habitual. ¿Cómo era posible que nuevamente pudiera observar a alguien por medio del espejo como la vez primera? Y siendo así, ¿cómo pudo tomarlo con suma pasividad? Lo que en realidad estaba ocurriendo es que el protagonista, afligido, ya estaba enfermo de locura; patentemente, ya no lo sorprendía ni lo desesperaba, aunque estuviera al borde de la autoaniquilación final. El terror de esas manifestaciones se había estado volviendo parte de su comprensión del mundo, de su vida cotidiana. No obstante, esta

determinación de su espíritu no negaba las condiciones reales que sufría en silencio, en soledad y en melancolía.

6.6. Sexto episodio

Después de haber caminado por largas horas solo y con sus miserias encima, Balta fue a sentarse desconsolado en la parte alta de un risco. Con mirada contemplativa sobre el espacio se preguntaba si aún su mujer lo amaba, si no era ella la persona sobre quien debían recaer las condenas por su estado actual de semilocura en medio de la nada vegetal y natural. De pronto, creyó percatarse de que una persona estaba ahí, cerca de él, mirando y escuchándolo, reconociendo en sus facciones y posiciones corporales la derrota inminente: «Con la velocidad de un 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» (Vallejo, 2005, p. 52). Experimentó una acuciante curiosidad y un encendido odio, «los ojos inyectados de sospecha y de cólera» (p. 53), porque se sabía vigilado sin descanso ni tregua alguna: «Alguien es, indudablemente. Alguien debía ser. Balta demudose y vaciló» (p. 52). Fue mágico y sorprendente ese espacio temporal lleno de abruptos estímulos que se produjeron en la psicología y personalidad del atribulado. En realidad no había nadie más que él, pero según se aproxima el narrador a la conciencia de su perspectiva, creábase la sensación de que era cierto lo que imaginaba Balta. Porque según se manifiestan sus pensamientos, este podía reconocerlo e incluso empezaba a entender sus mecanismos operantes de control y avidez en el aire y en los sonidos percibidos: «Creyó percibir su aliento y, aún más, una palabra suelta, tañida en voz baja, muy bajita, que se escabulló rápidamente. Balta la buscó con las narices y los oídos por entre las rugosas depresiones de la peña» (p. 52). Su organismo era una máquina, un radar de reconocimiento del extraño ser en el invisible espacio de la vegetación: «Creyó sentir en el aire una presencia material oculta, de una persona que le estaba viendo y oyendo cuanto él hacía y meditaba en aquel instante» (p. 52). Pero ello solo tuvo una corta duración, lo cual no significa que no provocó efectos directos, sino que tuvo un papel importante y definitorio al concretar y sentenciarse un

crimen en el mundo objetivo de los seres reales: la supuesta infidelidad de su esposa, «¡con esa maldita libertad del pensamiento!» (p. 45). Las apariciones que cree Balta observar se desarrollan en un plano distinto al real, es decir, de lo obsesivo, lo paranoico y lo fantasmagórico: lo irreal.

6.7. Séptimo episodio

Después de haber culpado y condenado a su esposa, «¡Tú has muerto ya para mí!» (Vallejo, 2005, p. 59), Balta Espinar se dirigió hacia el mismo monte donde antes había creído ver a alguien: «la volvió a abandonar, para ir a errar allende de los páramos. Sin darse cuenta, advirtiose de pronto en el mismo montículo herboso que está al pie de la cresta calva» (p. 59). La amada Adelaida quedó desconsolada con su hijo en el vientre. Balta subió nuevamente y se sumió en la contemplación estoica de su entorno. Todo era paz a su alrededor, «Hacía buen tiempo ahora» (p. 59), y su alma estaba en sintonía con su calamidad. Nada había sido fácil y todo había explotado en frente suyo. Estaba vacío como el espacio que lo cercaba y donde había ido a refugiarse. El dolor anestesió su espíritu: «Balta, sentado en el filo de la roca, miraba todo esto como en una pintura» (p. 60). Creyó que todo había acabado con el develamiento de la supuesta verdad. Sin embargo, nada era como suponía. Alguien todavía continuaba cerca de él, próximo a su personalidad herida, corrompida por la obsesión y la culpa. ¿Acaso Balta sabía que el hombre extraño continuaba ahí esperándolo o lo había seguido hasta ese lugar jugando un rol conspirativo contra él mismo? Balta estaba ahí, resignado y dispuesto a asumir las consecuencias de sus actos, de la crueldad infligida contra su mujer y futura madre de su hijo. ¿Estaba limpio y tranquilo para enfrentar la segunda parte de la realidad en la que estaba condenado? ¿Cuál era esa verdad? ¿Acaso, en la lógica del esposo «traicionado», enfrentar al sombrío y alevoso vigilante? Tal vez sí, en el pensamiento del destructivo Balta, pero eso es algo que no se puede dilucidar tan fácilmente. ¿Qué ocurrió como fenómeno extraño y fantástico? Hizo su aparición un ser que «rozó» —cuenta el narrador— y provocó la caída fulminante del hombre confundido y atormentado por los celos, el miedo, la soledad

y la pena, sucumbiéndose dentro del vacío, el abismo, el infierno y la muerte. ¿Cómo fue posible eso? ¿Acaso realmente existía esa persona física e indescriptible para que pudiera provocar fehacientemente un roce capaz de empujar un cuerpo tan pesado como el de Balta Espinar por el risco? ¿No se trataba, desde un inicio, de algo fantasmagórico e irreal que solo tenía connotaciones en la mente y psicología del protagonista? Por supuesto; sin embargo, aquí quedará la duda eterna más allá de toda fórmula lógica, ya que el personaje entristecido cayó, y el narrador no da cuenta de más detalles: «De súbito, alguien rozó por la espalda a Balta, hizo este un brusco movimiento pavorido hacia adelante y su caída fue instantánea, horrorosa, espeluznante, hacia el abismo» (p. 60). No obstante, predispone la siguiente conjetura válida y cardinal: la aparición fue súbita y atropellada, con una carga de terror espeluznante, debido a que se nos confiesa muy tenuemente que la caída de la víctima fue no con signos de dureza y decisión, sino con pavor, estremecimiento, consternación, miedo, horror y desesperación. Nuevamente se presentan signos de que lo que está ocurriendo no fue producto de una decisión planificada o un ataque esperado, sino fruto de la sorpresa y la espontaneidad sobre la racionalidad herida de un hombre que, aparentemente, como se citaba en episodios anteriores, ya estaba advertido por la naturaleza que lo había estado acosando y él mismo estaba enfrentando. La muerte de Balta Espinar fue horrible por la crueldad del acto que tuvo que atestiguar: ¿Qué vio o qué sintió específicamente? Nunca se sabrá con exactitud matemática enumerativa, pero sí se conocerán cuáles fueron aquellas sensaciones de caída simbólica en permanente decadencia moral y psicológica, espiritual y biológica. Lo maravilloso terrorífico ocurrió rápidamente y el silencio volvió a su inicio. La realidad alterada se restableció pero con la crueldad de su naturaleza primitiva. Balta había sido condenado desde el principio, aunque nunca se sepa por quién o quiénes en la realidad fantasmática del universo.

Todos estos cuadros o secuencias narrativas demuestran la viva y dinámica realidad real y fantasmagórica de la historia. Balta y Adelaida serán sus víctimas, pero al mismo tiempo son sus testigos; personajes que llevarán, como es evidente, la marca de ciudadanía de

una dimensión que opera frecuentemente aniquilando la inocencia y trayendo consigo el horror de la muerte y la destrucción. Es la historia de este matrimonio la representación de la decadencia moral, religiosa, psicológica, amorosa, emotiva y biológica hasta sus más abismales conceptos.

7. CONCLUSIONES

Es *Fabla salvaje* una novela breve que se inscribe dentro de la tradición del movimiento modernista y que desarrolla los tópicos de la vertiente del decadentismo literario. César Vallejo toma los conceptos de la tradición poética heredada y los transfigura desde escenarios y substancias propiamente nacionales, autóctonos y andinos. Esta novela elabora representaciones fantasmagóricas propias de la realidad contradictoria que percibe el protagonista, como la infidelidad, la persecución, la soledad y la tristeza.

Lo religioso, el albur y la muerte son cuestiones frecuentes que se encuentran a través de toda la historia narrativa, que crean un clima de suspenso y contrariedad en cada uno de los personajes, quienes, por cierto, saben moverse en simetría y conocimiento completo con ellos. De este modo, no es extraño que Balta Espinar represente la psicología anormal de un ser que, sabiéndose prisionero de su entorno, deba padecer los síntomas de una dimensión malévola y fantasmática que dictan los entes culturales y religiosos. Desde el inicio se anuncia que sucederá alguna cosa trágica y se cumple. Balta es quien debió padecer dicho dictamen y sufrir como un perturbado. El mal lo posee y su derrota es constante en una suerte de decadencia moral y psicológica. A esta realidad se suman, como hemos podido evidenciar, los elementos fantásticos, aquellos seres que vienen a intensificar la intriga plausible que deben soportar los personajes, e incluso el lector. Estos personajes son los que con su brío natural permiten crear esa cotidianidad de lo macabro y sobre el cual actuará el protagonista mayor con sus tormentos. Así, y con justa coherencia, se viven las representaciones fantasmagóricas en distintos episodios, hechos sobrenaturales (a excepción de un episodio sufrido por su esposa cuando era una niña)

que jugarán desde el medio natural de la realidad en rebote y sintonía con la neurosis del protagonista, y pasando por un tercer escenario imperceptible donde lo irreal pretende convertirse en real y vivificar la existencia real de la presencia invisible. El mundo que debe enfrentar Balta Espinar es cruel, porque desde el principio de las líneas de la historia él se encuentra ahí, como el *dasein* heideggeriano, sin saber más ni tener otra oportunidad más que obedecer y recitar el poema de una tragedia hamletiana.

Definitivamente, *Fabla salvaje* construye, a través de todos sus elementos y tópicos, la realidad fantasmagórica de una existencia poseída por la incertidumbre, la desesperación y la decadencia constante que tiene como punto final la tragedia del suicidio-asesinato y soledad del abandono. Estas características convierten a la novela breve del peruano César Vallejo en una brillante representación de la narrativa modernista hispanoamericana.

REFERENCIAS

- Anderson, E. (1995). *Historia de la literatura hispanoamericana I. La Colonia. Cien años de república*. Fondo de Cultura Económica.
- Baudelaire, C. (2012). *Dibujos y fragmentos póstumos*. Editorial Sexto Piso.
- Henríquez, M. (1962). *Breve historia del modernismo*. Fondo de Cultura Económica.
- Mora, G. (1996). *El cuento modernista hispanoamericano. Manuel Gutiérrez Nájera, Rubén Darío, Leopoldo Lugones, Manuel Díaz Rodríguez, Clemente Palma*. Latinoamericana Editores.
- Oviedo, M. (2012). *Historia de la literatura hispanoamericana. 2. Del Romanticismo al modernismo*. Alianza Editorial.
- Pérus, F. (1976). *Literatura y sociedad en América Latina: el modernismo*. Casa de las Américas.

- Rama, Á. (1970). *Rubén Darío y el modernismo (circunstancia socio-económica de un arte americano)*. Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela.
- Ricoeur, P. (2011). *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. Siglo XXI Editores.
- Roas, D. (2019). *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Páginas de Espuma.
- Salinas, P. (2005). *La poesía de Rubén Darío. Ensayo sobre el tema y los temas del poeta*. Península.
- Seagram's España (2019, 12 de julio). *Cap. 1 - ¿Quién dice la verdad? Con Antonio Escohotado y Marta Peirano* [entrevista/video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=XjMKV_mYRmg
- Tamayo, A. (1976). *Literatura peruana*. Librería Studium Editores.
- Vallejo, C. (2005). *Fabla salvaje*. En *Narrativa y ensayos. Antología* (pp. 37-60). El Comercio.



Este artículo se encuentra disponible en acceso abierto bajo la licencia Creative Commons Attribution 4.0 International License.

This article is available in open access under the Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Cet article est disponible en libre accès sous licence Creative Commons Attribution 4.0 International Licence.

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Rectorado de la Universidad Ricardo Palma
Vol. 7, n.º 13, enero-junio, 2024, 161-177

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.59885/archivoVallejo.2024.v7n13.08

Los malos augurios y la suerte como elementos constitutivos de la muerte en *Fabla salvaje* y en el cuento «Cera», de César Vallejo

The bad omens and luck as constitutive elements of death in *Fabla salvaje* and the short story «Cera» from *Escalas*, by César Vallejo

Les mauvais présages et la chance comme éléments constitutifs de la mort dans *Fabla salvaje* et la nouvelle «Cera» d'*Escalas*, de César Vallejo

GUSTAVO REYNALDO DOMINGUEZ CHINCHA

Universidad Antonio Ruiz de Montoya

(Lima, Perú)

a2110022@uarm.pe

<https://orcid.org/0000-0003-1488-3484>



RESUMEN

Este artículo analiza dos textos de César Vallejo: *Fabla salvaje* y el cuento «Cera» de *Escalas*. En la novela *Fabla salvaje*, se observará cómo se representa una etapa cumbre: el momento en el que se rompe el

espejo, y desde él se tratará de evidenciar la importancia de la suerte y los malos augurios en la construcción del texto. Asimismo, en el cuento «Cera», mostraremos una secuencia ordenada de malos augurios que ceden el paso a la presencia de la muerte. Por ello, tanto la novela como el cuento tienen en común los malos augurios y la presencia de la suerte como elementos que acarrearán la posibilidad de morir. En tal sentido, es menester mostrar la vinculación de estos elementos, en ambos textos, con la muerte propiamente dicha. En otras palabras, no puede existir la presencia de la muerte sin antes haber sido enunciada tácita o expresamente por diferentes marcas en la obra de Vallejo.

Palabras clave: César Vallejo; *Fabla salvaje*; *Escalas*; augurios; azar.

Términos de indización: muerte; accidente; proceso aleatorio (Fuente: Tesauruso de la Unesco).

ABSTRACT

This article analyses two texts by César Vallejo: *Fabla salvaje* and the short story «Cera» by *Escalas*. In the novel *Fabla salvaje*, it will be observed how a peak stage is represented: the moment in which the mirror is broken, and from it, the importance of luck and bad omens in the construction of the text will be shown. Likewise, in the story «Cera», we will show an ordered sequence of bad omens that give way to the presence of death. Thus, both the novel and the story have in common the bad omens and the presence of luck as elements that bring with them the possibility of death. In this sense, it is necessary to show the link between these elements, in both texts, and death itself. In other words, the presence of death cannot exist without first having been tacitly or expressly enunciated by different marks in Vallejo's work.

Key words: César Vallejo; *Fabla salvaje*; *Escalas*; omens; chance.

Indexing terms: death; accidents; random processes (Source: Unesco Thesaurus).

RÉSUMÉ

Cet article analyse deux textes de César Vallejo: *Fabla salvaje* et la nouvelle «Cera» d'*Escalas*. Dans la nouvelle *Fabla salvaje*, on observera comment est représentée une étape culminante: le moment où le miroir est brisé, et à partir de là, on montrera l'importance de la chance et des mauvais présages dans la construction du texte. De même, dans le récit «Cera», nous montrerons une séquence ordonnée de mauvais présages qui laissent place à la présence de la mort. Ainsi, le roman et le conte ont en commun les mauvais présages et la présence de la chance comme éléments qui entraînent la possibilité de la mort. En ce sens, il est nécessaire de montrer le lien entre ces éléments, dans les deux textes, et la mort elle-même. En d'autres termes, la présence de la mort ne peut exister sans avoir été énoncée tacitement ou expressément par différentes marques dans l'œuvre de Vallejo.

Mots-clés: César Vallejo; *Fabla salvaje*; *Escalas*; augures; hasard.

Termes d'indexation: mort; accident; processus aléatoire (Source: Thésaurus de l'Unesco).

Recibido: 01/08/2023

Revisado: 30/08/2023

Aceptado: 07/09/2023

Publicado en línea: 30/11/2023

Financiamiento: Autofinanciado.

Conflicto de interés: El autor declara no tener conflicto de interés.

En el presente trabajo, partiremos del análisis de dos textos capitales en la narrativa de César Vallejo. El primero se trata de un cuento largo y el segundo es uno de menor extensión. Nos referimos, respectivamente, a *Fabla salvaje* y a «Cera», relato que se encuentra en *Escalas*. Sobre ellos, Carlos Eduardo Zavaleta señala, en su libro *El gozo de las letras* (1997), lo siguiente:

Entre *Escalas melografiadas* y *Fabla salvaje*, de César Vallejo, pese a aparecer el mismo año de 1923, hay todo un proceso de aprendizaje que va de la estampa quieta hasta el cuento y la novela corta, dinámicos estos dos últimos, merced a una profunda evolución. (p. 24)

Ahora bien, cabe tomar en cuenta lo que Luis Monguió ha señalado sobre uno de estos textos: «*Fabla salvaje* es un cuento largo o una novela corta, una *novella* en el sentido italiano de la palabra» (1960, p. 34). Dentro de ella, se puede encontrar a diferentes personajes: el protagonista Balta Espinoza, su esposa Adelaida, Antuca, Santiago y un amigo de quien se desconoce el nombre. Esta historia se desarrolla en la sierra, en un año indeterminado, entre julio y marzo. Asimismo, mucho se ha problematizado sobre el título del texto respecto de la carga de sentido que le aporta el autor al realizar un juego con los términos arcaicos. Sin embargo, esto no será materia del presente trabajo. Por lo tanto, nos centraremos en la suerte y en los malos augurios como elementos que se presentan continuamente y que construyen el derrotero de la muerte en los textos de Vallejo (*Fabla salvaje* y el cuento «Cera»).

Por su parte, Miguel Costilla, en su ensayo «La antropología y el sentido» (2010), sostiene, citando a John Beattie:

Hablando de la conducta, indicaba que la única manera de identificar el elemento simbólico de la cultura es la distinción entre la actividad instrumental, que se dirige a realizar un estado de cosas deseado y la actividad expresiva no orientada a un fin, sino a *decir*, a expresar una idea o un estado de ánimo. De

acuerdo con esto, las prácticas llamadas simbólicas no pueden ser consideradas instrumentales en su intención. (p. 293)

Asimismo, el augurio, que proviene del latín *augurium*, se define como «presagio, anuncio o indicio de algo futuro» (Real Academia Española [RAE], 2014a). Ahora bien, los malos augurios o presagios no son exclusivos de una cultura en particular, sino que corresponden al propio desarrollo del pensamiento de todas las culturas, en mayor o menor medida. Si observamos el caso de los incas, Tom Zuidema, en su ensayo «Calendario, presagios y oráculos en el mundo inca», señala:

En busca de un ejemplo de profecía de la época prehispánica que refleje una mentalidad plenamente autóctona, vamos a considerar unos relatos míticos recolectados en la región de Huarochirí por el año de 1608. Los primeros mitos se refieren a una *huaca*, Macahuisa, y dos de ellos se concluyen en tiempo inca. El último mito, por su forma, no hace sospechar influencia española, pero concluye con un presagio al inca Huayna Capac sobre la venida de los españoles a consecuencia de actos anteriores. (2008, p. 213)

En ese sentido, los augurios toman una connotación negativa, toda vez que son interpretados y cargados de sentido por sus respectivos intérpretes. Ahora bien, en el caso específico de *Fabla salvaje*, se observará la presencia de una retahíla de malos augurios que poco a poco tomarán forma hasta que el protagonista los relacione con la supuesta infidelidad de su esposa.

En esa misma línea, la suerte es definida, según la RAE, como la «circunstancia de ser, por mera casualidad, favorable o adverso a alguien o algo lo que ocurre o sucede» (2014b, definición 2). Más adelante, veremos que en el cuento «Cera» la suerte es el elemento estructural de todo el texto, con un final en el que también interviene un mal augurio. Por ello, es necesario encontrar el nexo entre estos dos elementos, suerte y augurio, a fin de observar cómo la muerte es la coronación de las marcas hechas por ambos.

Por su parte, Ricardo González Vigil sostiene, en el libro *El cuento peruano 1920-1941*, lo siguiente:

[«Cera»] constituye más claramente un cuento y posee el clima febril y onírico de «Cuneiformes», así como nexos fuertes con la sección «Truenos» de *Los heraldos negros* (en la que figura el famoso poema «Los dados eternos») y con varias páginas de *Trilce*. Resulta revelador cotejar «Los dados eternos» con los dados de «Cera», para percibir cómo en el cuento, a espaldas de la fe cristiana, se ha acrecentado la angustia y la incertidumbre, y la obsesión por el problema del azar y el destino. (1990, p. 220)

En *Fabla salvaje*, existen dos momentos esenciales. El primero es ineludiblemente cuando se rompe el espejo; y el segundo, cuando Balta Espinar toma consciencia de este hecho, ya bastante avanzada la novela. El protagonista sufre delirios de persecución, por los que, en ciertos momentos, cambia, deja de ser un esposo amable con Adelaida, para mostrarse furtivo e incluso propenso a la violencia. Sobre ello, el augurio más notorio es el espejo roto, el mismo que se puede asociar a malos acontecimientos para la vida de quien lo rompe:

Cuando tornó al hogar Adelaida, la joven esposa, Balta la dijo, con voz de criatura que ha visto una mala sombra:

—¿Sabes? He roto el espejo.

Adelaida se demudó.

—¿Y cómo lo has roto? ¡Alguna desgracia!

—Yo no sé cómo ha sido, de veras... (Vallejo, 2020, p. 6)

En este apartado, Balta todavía no está convencido de que este hecho sea un elemento realmente importante. Incluso, no lo logra asociar a ningún evento en particular. En ese sentido, cada vez que él cree ver sombras o a un sujeto que lo sigue, entiende que debe huir. Balta logra observar que lo acechan, generalmente, a través de los

reflejos de los charcos de agua, acequias o espejos. De aquí que, en el desarrollo de la novela, el personaje concluya ello con una percepción alterada de lo que observa y su consecuente muerte.

Otro mal augurio presente en *Fabla salvaje* es el canto de la gallina: «Para que muera mi madre, una mañana, muchos días antes de la desgracia, cantó una gallina vieja, color de habas, que teníamos» (Vallejo, 2020, p. 7). Líneas antes se leía también que decidieron comer a la gallina para evitar que se cumpla lo anunciado con su canto tan extraño. Ahora bien, esta onomatopeya está directamente emparentada con la posterior noticia del embarazo de Adelaida, cuya gestación habría iniciado en julio. De esta forma, el mal augurio de la muerte de la madre de Balta queda sometido al embarazo de Adelaida, conformándose la dicotomía muerte-vida.

Asimismo, el narrador logra confrontar, en el capítulo IV, la inteligencia vs. el sentido común. En dicho pasaje, se describen las fortalezas del protagonista para pensar como el resto, con un pensamiento extendido al colectivo que se conoce como sentido común; sin embargo, de fondo también se genera la discusión sobre si Balta puede interpretar de una forma más aguda lo que le sucede.

Por otro lado, el reconocimiento del propio Balta en el espejo es un punto crucial para la trama porque él logra verse a sí mismo antes que al sujeto que lo acecha: «¿Qué vio? ¿La imagen desconocida? ¿No vio más que la suya? Miro a todas partes con modo tranquilo y amplio; miró hacia la huerta, imperturbable, seguro iluminado» (Vallejo, 2020, p. 27). En este pasaje, Balta se reconoce en los reflejos como si fuese un doble o, en su defecto, que es él mismo de quien está huyendo como si fuese un desdoblamiento. Asimismo, la presencia de este sujeto que lo acecha pasa de su vida cotidiana a sus sueños y se confunde con la de los propios animales, los cerdos, las palomas, los búhos, los perros y cualquier otro ser vivo en el que se pueda reflejar el profundo odio que siente Balta sobre aquel acechante.

Como consecuencia de las apariciones continuas de este sujeto, Balta decide dejar de acercarse al pueblo y emprende viajes solitarios hacia el campo. Por ello, podemos sostener que este es un intento

genuino de escape frustrado, ya que el protagonista evitaba rodearse de más personas para que su vigilante lo deje de acosar; sin embargo, esto no sucedió. Por el contrario, su situación se recrudeció, tal como hemos señalado, haciéndose presente el acechante en animales y, posteriormente, en el propio reflejo de Balta.

De esta forma, el protagonista se torna cada vez más violento hacia su esposa, Adelaida; no obstante, en ningún momento le comunica de sus ideas. Incluso, en el momento en el que asocia como nexos causales de los presagios a la supuesta infidelidad de su mujer, tampoco se lo comentó, sino hasta el final de la historia. Previo a ello, se encuentra este segundo momento culmen que mencionamos líneas arriba:

Otra vez pasó su pensamiento a Adelaida. Y pensó: ¿cómo era que ella no se hubiera percibido en ninguna ocasión de la presencia de aquel sabueso? ¡Adelaida ama a otro! ¡Al del espejo! ¡Sí! ¡Oh cruel revelación! ¡Oh tremenda certidumbre!... (Vallejo, 2020, p. 34)

En esta cita, inicia el derrotero hacia la muerte del protagonista, la cual se desconoce si fue producto de un suicidio, pues el final queda abierto a las interpretaciones de un lector activo. En ese orden de ideas, Balta construye en su mente una relación amorosa entre el otro acechante (que bien podría ser él mismo) y su esposa Adelaida, pues esta habría guardado silencio siempre que lo acechaban. De esta forma, el protagonista concluye que su esposa mantiene una relación con aquel y, engeguado por la ira, decide llevarla con violencia al pueblo.

Ahora bien, los malos augurios que se han ido presentando poco a poco culminan por ser comprendidos de manera conjunta por Balta y arrojan la conclusión que mencionamos: la infidelidad de su esposa. Sin embargo, él tiene miedo a algo más, no teme solamente que su esposa ame a otro hombre, sino a que él pueda quedarse solo, tal como se lee en el texto: «Una noche se soñó en un paraje bastante

extraño, llano y monótonamente azulado, veíase solo allí, poseído de un enorme terror ante su soledad, trataba de huir sin poderlo conseguir» (Vallejo, 2020, p. 20). Es así que el miedo de Balta se traduce en la posibilidad de quedarse solo en la vastedad del mundo o del campo. Finalmente, cuando el personaje se acerca a su propia muerte, esta se relata de una forma casi redentora, dotando de paz el momento previo a su caída hacia el precipicio. De cualquier forma, los malos augurios que se fueron suscitando terminan por concretarse en la muerte del protagonista, quien solo en este intersticio deja de sufrir la persecución, como si este momento previo a la muerte fuera el único en el que, paradójicamente, puede vivir plenamente.

Veamos ahora el caso de «Cera», relato de *Escalas*. Tenemos al protagonista, el chino Chale, un apostador que se presenta labrando unos mármoles que en un futuro serán dados. Este sujeto es descrito en un ambiente onírico y se le podría arribar el título de «suertudo». En el cuento se menciona que el protagonista siempre gana todas las apuestas importantes y, por ello, manejaba mucho dinero. En la parte final, se presenta un sujeto misterioso para pactar con Chale una apuesta en la que este último se debatirá la posibilidad de ganar o morir, en sus dos dimensiones.

Es medular resaltar que la suerte que tiene el chino lo logra separar del resto de apostadores; ello lo convierte en un sujeto con un halo que lo hace ser odiado por los demás: «El chino, repetí para mí, no hay duda, tiene un completo dominio sobre los dados que él mismo labrara, y, acaso, todavía más, es dueño y señor de los más indescifrables designios del destino, que le obedecen ciegamente» (Vallejo, 2021, p. 128). De aquí que Chale sea revestido de esta buena suerte que lo acompaña en todo momento, aun cuando pierde (en ciertas jugadas intrascendentes), al final siempre revierte la situación. En ese sentido, la primera parte del texto se ciñe al desarrollo de los detalles sobre las jugadas.

Si bien, en la parte final del texto, el ingreso de aquel hombre misterioso al local de apuestas es bastante furtivo, ello no genera que el chino muestre miedo (que sí lo tenía). Por el contrario, mantiene la

calma y lo mira por encima y deja el dinero en la mesa como esperando a que otro contrincante se acerque a retarlo. Líneas más adelante, el narrador manifiesta el primer mal augurio: «Sí, pues él —yo lo hubiera afirmado con mi cuello— traía algún propósito apabullante, algún designio misterioso» (Vallejo, 2021, pp. 131-132). En este caso, el narrador genera el ambiente propicio para que aparezca subrepticamente la muerte.

Sostenemos que el momento culmen de este cuento sobreviene cuando el misterioso sujeto reta al chino a una apuesta; sin embargo, luego de que Chale acepta, el primero saca un arma, descrita en el texto como la espada de Damocles (amenaza constante que le impide al protagonista gozar del momento de la celebración o del momento previo); y en ese instante, la suerte del chino tiene que mostrarse plenamente para el final del cuento. La llegada del jugador misterioso logra irrumpir en la aparente serenidad del salón (cabe resaltar que el lugar no era tranquilo, pero la narración logra detallar cada espacio y emparentarlo con un lugar sacro, donde Chale era quien tenía el halo divino que otorgaba la suerte).

El narrador ha ido construyendo al protagonista como un personaje distinto del resto, separado del bullicio de los apostadores que carecen de suerte:

—Siempre las más altas paradas son para Chale. No se puede con él.

¿Era su buena suerte? ¿Era su sabiduría? No lo sé, pero yo era ahora el primero que preveía la victoria del chino. (Vallejo, 2021, p. 134)

En este cuento, los elementos que anuncian la ruptura de la suerte son marcadamente dos: i) la enunciación del narrador sobre su gran esperanza de que el chino pueda ganar; y ii) el acto mismo de mostrar el arma. El primero trabaja a nivel de enunciación para los fueros internos del narrador; y el segundo, a nivel de acción. Con

la muestra del arma de fuego se ha evidenciado la posibilidad de que Chale muera a manos del sujeto desconocido.

Asimismo, la presencia de los otros espectadores queda de lado para que en el enfrentamiento solo estén los dos contrincantes y el narrador como espectador solitario del choque de ambos, quienes estaban representados como los dados vs. la pistola. Ahora bien, en este texto la muerte se asoma en la jugada final:

Los dados detuviéronse. La muerte y el destino tiraron de todos los pelos.

¡Dos ases!

El chino se echó a llorar como un niño. (Vallejo, 2021, p. 135)

En esta cita, se sostiene el desenlace del texto; sin embargo, dos posibilidades se entrelazan —como la suerte, al ganar o perder— sobre lo que le sucedería al propio Chale. Si bien en la jugada última, al ser una de un solo tiro, el protagonista gana el juego y, por tanto, el dinero, también es de evidenciar que él rompe en llanto. Ahora bien, este llanto tiene dos interpretaciones.

La primera tiene que ver con la emoción de mantener su imagen de apostador y ganador, el halo que mencionábamos líneas atrás respecto de que siempre obtiene lo que se ha planteado en los juegos. Asimismo, gana una contienda contra un jugador tan misterioso que ha logrado cautivar a todo el salón, por lo que la narración detalla cada instante entre los dos jugadores; y la presencia del narrador como tercer personaje garantiza la secuencia de actos pormenorizada para llegar al desenlace. De esta forma, el llanto estaría emparentado con la emoción que sienten las personas al ganar un juego, máxime cuando este es tan especial porque se discute la fama del propio Chale. En ese sentido, el protagonista llora por la alegría de haber ganado, pero no se trata de que este personaje se emocionara solo por el dinero que acaba de llevarse, sino porque sigue manteniendo su identidad intacta: no ha perdido, lo cual es el único elemento para continuar como ganador, solo hay dos posibilidades.

Por otro lado, la segunda interpretación recae en que bien podría ser que el llanto del jugador sea consecuencia de que, al ganar, el apostador misterioso lo mate, tal como ha anunciado el mal augurio de desenfundar el arma y apuntarle en la cabeza a Chale. En tal sentido, toma fuerza la idea de que el propio Chale tenga una postura de tristeza porque, aunque haya ganado, paradójicamente, perdería la vida. Esta interpretación no es gratuita. La inserción de la espada de Damocles es un recordatorio de que la posibilidad de morir está siempre latente. Dicha espada también se asocia con el hecho de que quien ejerce el poder, como el propio rey Dionisio (en este caso, Chale con su poder de apostar y ganar), tiene la suerte de su lado, pero la misma puede transformarse en infortunio y provocarle la muerte a causa de la venganza del sujeto misterioso. En ese orden de ideas, interpretar la muerte del protagonista no conlleva la muerte simbólica por la crisis identitaria que le traería perder la fama de ganador, sino que ello devendría en la muerte física del mismo. Por lo tanto, es normal que llore porque tiene miedo de lo que vendrá.

Ahora bien, es cierto que el cuento no describe lo que sucede luego, sino que concluye con la jugada final de Chale con los dos ases. Vale decir, nuevamente tenemos un narrador que deja el final abierto, a fin de que el lector activo pueda desentrañar lo que a primera luz se puede observar. Los textos que se han escogido en el presente análisis no son simples; por el contrario, son ricos en signos y ofrecen una carga de sentido bastante poderosa. De aquí que el narrador, a propósito de la forma detallada de sus descripciones, haya logrado cautivar al lector, del mismo modo como los presentes del salón se cautivaban con las jugadas de Chale, para que al final pueda rematar trayendo consigo la posibilidad de morir, tanto a nivel simbólico como a nivel físico.

La muerte simbólica del protagonista no se concreta, pero se presenta subrepticamente desde el ingreso del sujeto misterioso al local, tal como se lee a continuación:

Apenas este personaje tomó una posición junto al tapete, todo el gas envenenado de ebriedad y codicia, que respirábamos en la sala, inclusive el de la última jugada de diez mil soles, la mayor

de la noche, despejose y desapareció súbitamente. ¿Qué oculto oxígeno traía, pues, aquel hombre? De haberse podido ver el aire, entonces lo habríamos hallado azul, serena y apaciblemente azul. (Vallejo, 2021, p. 131)

De la cita anterior, se observa que el narrador coloca al sujeto misterioso como un parteaguas. Su presencia logra mermar el halo de victoria que tiene Chale, aunque no lo desaparece. Por ello, sostenemos que el ingreso de este sujeto al local y su posicionamiento en la mesa constituyen un momento decisivo en la trama porque este es el instante en el que la muerte simbólica amenaza a Chale. La frescura del nuevo jugador y la posibilidad de que sea mucho mejor que todos los presentes es la apuesta más esperada por los demás y por el propio Chale.

Ya se había comentado los innumerables retos que el protagonista tuvo y que nunca perdía; por lo tanto, ninguno de los asiduos jugadores significaba una verdadera competencia para Chale. No obstante, con la llegada de un nuevo contrincante, aparece la posibilidad de que el protagonista pierda. La suerte, como hemos indicado, es un elemento constitutivo de la propia muerte. Por ello, mientras la suerte acompañe a un personaje, este no logrará morir. Dicho de otra forma, la suerte es el único elemento que puede evitar la muerte de alguien; sin embargo, esta no es eterna ni invencible, por más que la tendencia de un jugador ganador sea siempre la de salir victorioso. Por lo tanto, al presentarse el jugador misterioso se reinicia la posibilidad de que Chale pierda.

De manera tácita, la llegada del rival de Chale pone de relieve su miedo a perder y lo que todavía él desconoce: la derrota. Si observamos con detenimiento, perder, para él, significaría entrar en una crisis de identidad, puesto que se derrumbaría la imagen que proyecta a los demás jugadores y también la que él mismo tiene de sí. En cualquier caso, si Chale hubiese fracasado en la última jugada, se hubiese presentado la muerte simbólica de dicho personaje. Con ello, no solo se difuminaría el halo que mantiene con vida al Chale ganador, sino que, además, se revelaría la normalidad del apostador,

un sujeto que puede ganar pero que también es capaz de perder. Esta muerte simbólica que amenaza al protagonista genera que él mantenga un horizonte de tensión del que no puede salir, y por lo que, abrumado, rompe en llanto al finalizar la jugada.

Ahora bien, la posibilidad de que la muerte simbólica venza al jugador termina solo en potencia, mas no se concreta porque este logra ganar la jugada; no obstante, la muerte física sí se posiciona con mayor fuerza, toda vez que es una posibilidad que Chale muera a manos del jugador misterioso. En cualquier caso, estamos hablando de que la muerte simbólica o la muerte física son posibilidades subrepticias, pero que una o la otra se puede concretar. De aquí que la llegada del jugador misterioso haya sido tan importante porque podría conllevar que cualquiera de las dos muertes se manifieste y que, de esta forma, decrezca y sea vencida la suerte que acompañó al protagonista hasta ese instante, con lo cual también perdería la vida el jugador. Por otro lado, si buscamos una justificación, bajo el sentido común, no se encontraría una causa para saber el motivo por el cual el jugador misterioso ingresó al local a amenazar a Chale mientras se desarrollaba el juego. Sin embargo, sí se puede tener la certeza de que su objetivo no era solo el dinero, porque este hombre misterioso no era un ladrón, sino que mantiene las reglas de juego, pero de su propio juego, por lo que apunta con el arma a Chale en señal de protección de un posible resultado adverso.

En cualquier caso, vida y muerte formarán una dicotomía que resume la facilidad con la que se pierde la vida, así como también la fortaleza de vivir. Chale ha mantenido siempre una actitud de ganador y se ha llevado los mejores premios, pero el momento final puede significar no una derrota de apuesta, sino el final de la vida. Cabe también la posibilidad de que Chale haya llorado al ganar porque la pistola en la cabeza solo representa la medida con la que se cautela que el juego se lleve a cabo sin que nadie intervenga, de modo que se respeten las reglas tradicionales y se proteja el dinero que está en juego. No obstante, esto no se especifica ni se infiere del texto. En cualquier caso, el jugador misterioso podría haber amenazado a todos los

presentes y no arremeter directamente contra el protagonista, por lo que descartamos esta hipótesis.

Finalmente, consideramos que tanto la muerte simbólica como la muerte física no pueden darse simultáneamente. Si Chale perdía el juego, su fama de ganador se desvanecería, y, por tanto, moriría simbólicamente. Por otro lado, si ganaba, es probable que el jugador misterioso acabara matándolo, con lo cual sufriría una muerte física. En ningún caso, podían darse ambas muertes a la vez, porque, como ya hemos mencionado, el contrincante de Chale no era un ladrón ni tampoco alguien que lo quisiera simplemente matar (si fuese esa su intención primigenia, lo habría hecho al ingresar al salón). Por lo tanto, si una muerte comienza a operar, la otra automáticamente tendrá que desistirse de su pretensión; sin embargo, lo que sí perdería, en cualquiera de las dos muertes, sería la suerte, ya que muestra su naturaleza vencible frente al poder de la muerte.

CONCLUSIONES

1. Los malos augurios o presagios que el autor va tejiendo en los textos forman la estructura sobre la cual descansará la muerte. Vale decir, no se puede producir la muerte sin antes haber sido deducida, enunciada o presagiada por uno de los personajes.
2. La muerte en ambos textos no se presenta nunca como una sorpresa, sino que va manifestándose en pugna contra la vida de los protagonistas, a manera de desdoblamiento en *Fabla Salvaje* o de manera lúdica en «Cera», y termina venciendo en ambos con una fuerza avasalladora. Por ello, sostenemos que la suerte puede ser vencida por la fuerza de la muerte en los textos analizados. De esta forma, se demuestra que la suerte no es absoluta, sino que tiene una naturaleza transitoria y vencible.
3. Las presencias de los malos augurios acaecen en elementos tangibles, como los espejos rotos, los charcos, las onomatopeyas, las armas, las espadas, entre otros. En tal sentido, estos presagios o

malos augurios siempre son plurales, nunca singulares, puesto que van reforzando el final de los protagonistas, es decir, la llegada de la muerte.

4. Ambos textos presentan finales en los que interviene el lector de manera activa. Esto en razón de que Vallejo ha dotado a su prosa de una cantidad exorbitante de signos que tendrán que ser interpretados a la luz del bagaje cultural de quienes acceden a sus textos. Sin embargo, la dicotomía muerte-vida es un eje sobre el cual el autor desarrolla las obras, bastante influenciado por la fuerza que tienen los personajes al intentar escapar de la muerte y vivir con intensidad.
5. Existen diferentes tipos de muerte que se han desarrollado en los textos de Vallejo, principalmente la simbólica y la física. En ambos casos, generan la conclusión de una parte de la vida de los personajes, ya sea a nivel identitario o la terminación de su vida en el plano terrenal. En ese orden de ideas, es menester señalar que ambas muertes pueden proyectarse simultáneamente, pero solo una puede imperar al final. Por lo tanto, la muerte, en sentido general, siempre será la vencedora frente a la suerte que puedan tener los personajes. Incluso, sostenemos que la anunciación de la muerte presentará diferentes estadios, hasta que se hace evidente que el protagonista tendrá que enfrentarse a ella de alguna forma.
6. Los elementos constitutivos de la muerte, paradójicamente, refuerzan la intensidad con la que viven los personajes, incluso con los delirios mentales o los halos de victoria que puedan tener; por lo tanto, frente a una vida intensa, la muerte llegará como conclusión de aquella en la misma intensidad.

REFERENCIAS

- Costilla, M. (2010). La antropología y el sentido. *Tópicos del Seminario*, (23), 291-329. <https://www.scielo.org.mx/pdf/tods/n23/n23a9.pdf>
- González Vigil, R. (ed.) (1990). *El cuento peruano, 1920-1941*. Ediciones Copé.
- Monguió, L. (1960). *César vallejo. Vida y obra*. Editora Perú Nuevo.
- Real Academia Española (2014a). Augurio. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 30 de mayo de 2023, de: <https://dle.rae.es/augurio?m=form>
- Real Academia Española (2014b). Suerte. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 30 de mayo de 2023, de: <https://dle.rae.es/suerte%20?m=form>
- Vallejo, C. (2020). *Fabla salvaje* [edición facsimilar]. Editorial Universitaria.
- Vallejo, C. (2021). *Escalas* [edición facsimilar]. Editorial Universitaria.
- Zavaleta, C. E. (1997). *El gozo de las letras (ensayos y artículos, 1956-1997)*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Zuidema, R. T. (2008). Calendario, presagios y oráculos en el mundo inca. En M. Curatola y M. S. Ziólkowski (eds.), *Adivinación y oráculos en el mundo andino antiguo* (pp. 205-219). Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.



Este artículo se encuentra disponible en acceso abierto bajo la licencia Creative Commons Attribution 4.0 International License.

This article is available in open access under the Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Cet article est disponible en libre accès sous licence Creative Commons Attribution 4.0 International License.

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Rectorado de la Universidad Ricardo Palma
Vol. 7, n.º 13, enero-junio, 2024, 179-210

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.59885/archivoVallejo.2024.v7n13.09

Humanismo jurídico en la representación de los sujetos de derecho en *Fabla salvaje y Escalas* de César Vallejo: a un siglo de su publicación

Legal humanism in the representation of the subjects of law in *Fabla salvaje y Escalas* by César Vallejo: a century after its publication

L'humanisme juridique dans la représentation des sujets de droit dans *Fabla salvaje y Escalas* de César Vallejo: un siècle après sa publication

NILTON CÉSAR VELAZCO LÉVANO

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

(Lima, Perú)

nilton.velazco@unmsm.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0001-8809-9022>



RESUMEN

Desde un método de análisis sistemático, hermenéutico y comparativo, el presente estudio tiene como propósito identificar el proceso de deshumanización en *Fabla salvaje y Escalas*, de César Vallejo. El autor,

con una peculiar lírica narrativa y poética, inaugura y exhibe su vena narrativa de modo crítico, dramático, onírico, enigmático e irónico, y al mismo tiempo nos alerta de los peligros, los desafíos y las esperanzas que nos salvarán de esa descomposición en la que los sujetos de derecho se encuentran inmersos. Por un lado, los relatos se aproximan a lo recóndito de la experiencia y de la cosmovisión andina hasta hacerlos estallar en la absurdidad; y, por otro, se adentran en el cosmopolitismo que la urbe limeña ofrece seductoramente, como preparando al autor para lo que vendría luego en Europa. De ese modo, configura un sujeto de derecho asentado en la base del humanismo jurídico que caracteriza el universo vallejiano. El centenario de la publicación de las obras mencionadas es una buena ocasión para poner de relieve la vigencia del mensaje humanista y utópico del autor.

Palabras clave: César Vallejo; *Fabla salvaje*; *Escalas*; humanismo jurídico; sujetos de derecho; utopía.

Términos de indización: humanismo; utopía; identidad (Fuente: Tesauruso de la Unesco).

ABSTRACT

From a systematic, hermeneutic and comparative method of analysis, this study aims to identify the process of dehumanisation in *Fabla salvaje* y *Escalas*, by César Vallejo. The author, with a peculiar narrative and poetic lyric, inaugurates and exhibits his narrative vein in a critical, dramatic, oniric, enigmatic and ironic way, and at the same time alerts us to the dangers, challenges and hopes that save us from this decomposition in which the subjects of law are immersed. On the one hand, the stories approach the recesses of the Andean experience and cosmovision until they explode in absurdity; and, on the other, they delve into the cosmopolitanism that the city of Lima seductively offers, as if preparing the author for what was to come later in Europe. In this way, he configures a subject of law based on the juridical humanism that characterises the Vallejian universe. The centenary of the publication of the aforementioned works is a

good occasion to highlight the validity of the author's humanist and utopian message.

Key words: César Vallejo; *Fabla salvaje*; *Escalas*; legal humanism; subjects of law; utopia.

Indexing terms: humanism; utopia; identity (Source: Unesco Thesaurus).

RÉSUMÉ

À partir d'une méthode d'analyse systématique, herméneutique et comparative, cette étude vise à identifier le processus de déshumanisation dans *Fabla salvaje* y *Escalas*, de César Vallejo. L'auteur, avec une narration particulière et un lyrisme poétique, inaugure et expose sa veine narrative de manière critique, dramatique, onirique, énigmatique et ironique, et nous alerte en même temps sur les dangers, les défis et les espoirs qui nous sauvent de cette décomposition dans laquelle sont plongés les sujets de droit. D'une part, les récits s'approchent des recoins de l'expérience et de la cosmovision andines jusqu'à ce qu'ils explosent dans l'absurde et, d'autre part, ils plongent dans le cosmopolitisme que la ville de Lima offre de manière séduisante, comme si l'auteur se préparait à ce qui allait se passer plus tard en Europe. Il configure ainsi un sujet de droit fondé sur l'humanisme juridique qui caractérise l'univers vallejeien. Le centenaire de la publication de ces œuvres est une bonne occasion de souligner la validité du message humaniste et utopique de l'auteur.

Mots-clés: César Vallejo; *Fabla salvaje*; *Escalas*; humanisme juridique; sujets de droit; utopie.

Termes d'indexation: humanisme; utopie; identité (Source: Thésaurus de l'Unesco).

Recibido: 22/10/2023

Revisado: 30/10/2023

Aceptado: 07/11/2023

Publicado en línea: 30/11/2023

Financiamiento: Autofinanciado.

Conflicto de interés: El autor declara no tener conflicto de interés.

1. INTRODUCCIÓN

En 1923, César Vallejo, con 31 años auestas y todavía en el Perú, se inaugura como narrador y publica sus primeras novelas breves tituladas *Fabla salvaje* y *Escalas*. En ambos relatos utiliza recursos simbólicos ligados a la cosmovisión andina. Dicho ejercicio literario supone la exigencia de acudir a distintas herramientas estéticas (Di Benedetto, 2020) que le permitan atravesar y superar el modernismo, el realismo y el surrealismo. De lo que se trataba era de experimentar y Vallejo no le corría a lo nuevo; por el contrario, estaba siempre en la búsqueda estética de sí mismo. Ambas obras ya avizoraban su talante narrativo y ponían en evidencia su exploración juvenil que deja atrás al Vallejo andino sano, religioso y romántico, para dar paso a la embriaguez capitalina y sus visitas frecuentes a los barrios chinos de Lima, conocidos como fumaderos, actividades que serían parte de su experimentación subjetiva, social y estética (Leal, 2015). Era por aquel entonces un Vallejo que aprendía a ser libre nuevamente, pues si bien su estadía en la cárcel lo marcó hondamente, no quería ser siempre un prisionero de sí mismo ni de cualquier corriente estética. Sus altibajos amorosos, económicos, emocionales y laborales eran parte de su cotidianidad; por lo que estas obras, por un lado, contrastan con el perfil estético de la literatura burguesa de la cual era un crítico acérrimo y distante, y, por otro, evidencian el proceso interior que él mismo iba viviendo entre el desconcierto de la soledad, el desarraigo, el desamparo y sus ansias por representarse como un sujeto de derecho con una voz, una identidad y una utopía en construcción.

Desde el barroquismo literario de *Escalas* y el lenguaje alegórico y cultista de *Fabla salvaje*¹, Vallejo prepara su visión y militancia marxistas que asume en Europa. Dichas obras se entretajan por un manifiesto proceso de deshumanización que sufren los personajes, los dramas, los infiernos, las locuras y esa descomposición espiritual, mental, social y física en la que las personas, como sujetos de derecho, se encuentran inmersas, tanto en el ayer vallejiano como en la actualidad, en la que su obra nos sigue inspirando y cuestionando. Por otro lado, el Vallejo narrador nos invita a interpelar y dejar de romantizar lo andino, las cosmovisiones, las creencias, las costumbres, los modos de sentir y enfrentar la vida y la muerte; y, al mismo tiempo, pone en evidencia los impactos del cosmopolitismo, como lo narra en «Cera», relato incluido en *Escalas*. Todo ello va dejando señales de sus esperanzas y utopías aún en ciernes y que se cuajarán en Europa. En ese sentido, tanto *Fabla salvaje* como *Escalas* expresan el proceso evolutivo del creador, político y utópico latente en Vallejo.

Fabla salvaje, a nivel narrativo, plantea la construcción de una identidad mestiza a partir del protagonista, Balta Espinar, y del narrador, el propio Vallejo. Haciendo uso del quechua, el culle y elementos de la andinidad muy suyos, expone el arraigo psicológico en el que transcurre la identidad mestiza conflictuada, inarmónica y contradictoria desde una coyuntura nacional atrapada y detenida en sus profundos rezagos coloniales (Guzmán, 2000; Olascoaga, 2009; Mazzotti, 2021)². Mientras que, por otro lado, a nivel técnico y estético, la novela

1 Para efectos del análisis de ambas obras, citamos el libro *Novelas y cuentos completos*, de César Vallejo, editado por Francisco Moncloa Editores.

2 A diferencia de dichos autores, Mariátegui (1957), coincidiendo con Antenor Orrego, creía que Vallejo era un autor indigenista, creador de la nueva poesía peruana, de vernácula articulación verbal, portador de una raza y una estirpe virginalmente autóctonas. Superada esta discusión, se puede afirmar que la plástica y la estética vallejianas resultan tan versátiles que, si se le quiere presentar como indigenista, lo es, y si se le quiere presentar como mestizo, también lo es. Lo mismo ocurrió cuando diversos estudiosos de Vallejo lo señalan como religioso, político, metafísico, filosófico, vanguardista, cristiano, ateo, marxista o utópico. Vallejo parece ser todo a la vez, superándose a sí mismo y a sus intérpretes.

produce una sensación de extrañamiento ante el modernismo y el realismo, que parece que Vallejo quiere dejar atrás. Por ello, se insinúa que se trata de una obra que exige una interpretación sistemática de la vanguardia, la estética gótica y el realismo mágico para ser comprendida en toda su dimensión (Mazzotti, 2021).

Por otro lado, *Escalas* es un conjunto de relatos, diríamos tríficos, conformado por las secciones «Cuneiformes» («Muro noroeste», «Muro antártico», «Muro este», «Muro dobleancho», «Alféizar» y «Muro occidental»), cuyo escenario representado es la cárcel, donde se evidencian las condiciones en las que en ella se viven, y «Coro de vientos» («Más allá de la vida y la muerte», «Liberación», «El unigénito», «Los caynas», «Mirtho» y «Cera»), donde el escenario cambia por lo urbano, con personajes exóticos, seductores y dispuestos a poner en crisis existencial a cualquiera. Todos estos relatos hacen uso de recursos narrativos diversos, como la lírica poética, lo onírico, así como los finales inesperados, enigmáticos y sumamente descriptivos. No por nada Yurkievich (1970) consideró a Vallejo como uno de los principales fundadores de la nueva lírica latinoamericana. Fiel a sí mismo, el Vallejo narrador rompe con todo molde estético y literario; arruina la rigidez realista; ironiza deliberadamente sobre la forma (Di Benedetto, 2020); desprecia los finales felices; cruza los géneros; se burla del tiempo; se ríe a carcajadas de la muerte, de las pesadillas, de los sueños; sin embargo, queda algo que lo sostiene: su salvaje utopía por la libertad y la justicia.

Así entonces, desde un método múltiple e integrado de análisis sistemático, hermenéutico y comparativo, se expone la representación de los sujetos de derecho en ambas obras, así como la crítica y el drama humano, lo onírico, lo salvaje, lo enigmático y el sentido del humor tan vallejianos, que no hacen más que alertarnos de los peligros y compartirnos los desafíos y las esperanzas para salvarnos de esa descomposición en la que los sujetos de derecho parecen desintegrarse. El centenario de la publicación de dichas obras (1923-2023) es una buena ocasión para poner de relieve la vigencia de su mensaje humanista y utópico.

2. HUMANISMO JURÍDICO EN LA REPRESENTACIÓN DE LOS SUJETOS DE DERECHO EN *FABLA SALVAJE*

2.1. Representación de los sujetos de derecho en *Fabla salvaje*

El sujeto protagónico que emerge en *Fabla salvaje* está ubicado en un escenario andino, de donde procede el propio Vallejo. El término «fabla» es un arcaísmo que utiliza para denominar al relato o cuento en el que se narran hechos heroicos y extraordinarios. Esta palabra la había utilizado antes en su poema «Fabla de gesta»³ (Hopkins, 2020). Esta novela, desde el título, está configurada por la otredad y el dualismo semántico a partir de un relato ficcional, didáctico y extrarrealista (González Vigil, 2008; Mazzotti, 2021), todo al mismo tiempo y sin agotarse de ninguna manera.

Balta Espinar, el personaje central de la obra, es un sujeto obsesivo por verse ante un espejo roto, símbolo de descomposición, fractura y desfragmentación humana inevitables: «fraccionándose a saltos, alargada la nariz, oblicuada la frente, a retazos los labios, las orejas disparadas en vuelos inauditos... [...] su reconstrucción fue imposible» (Vallejo, 1967, p. 85). Asimismo, «Balta» significa ‘charco, pozo o fuente’; es decir, se trata de un elemento acuático en el que, según el relato, suele mirarse el personaje: la fuente, el manantial, la acequia (Hopkins, 2020). Así entonces, la figura del espejo se constituye

3 Al respecto, Mazzotti (2021) apunta que el título original del poema es «Fabla de la gesta (Elogio del Marqués)», que está dedicado al marqués de Torre Tagle, quien proclamó la independencia en Trujillo el 29 de diciembre de 1820. Esta dedicación poética es una muestra más de la vocación republicana y libertaria de Vallejo, quien, de esta forma, celebraba los cien años de esa épica proclamación. Así, Trujillo se convierte en la primera ciudad de la flamante república peruana en anunciar su independencia política de España (Delgado, 2020). *Fabla salvaje* sigue el legado que busca imprimir en «Fabla de la gesta», desde un ejercicio de adentro hacia fuera y de afuera hacia dentro: la libertad interior de una persona y la libertad política de un pueblo; la convulsión personal y la social, y el derrotero hacia nuevas utopías: «En Trujillo, la noche, la heroína, / anudaste los lazos del continente con / las fecundas raíces de nuestra libertad, / raíces tantas veces rotas del corazón» (Vallejo, 2013, p. 367).

en la representación simbólica del sujeto de derecho planteado desde una perspectiva existencial, filosófica y psicoanalítica, sin dejar de ser, al mismo tiempo, contradictoria, extrañada, desconcertante hasta la absurdidad, como la vida misma.

Fabla salvaje no termina con un final feliz, sino que plantea la posibilidad de que la persona como sujeto de derecho vuelva sobre sí, se reintegre a los otros, se haga con los otros, se mire nuevamente ante sí mismo y ante la vida, y eso resulta un aprendizaje doloroso y muchas veces tormentoso, de sensaciones inexplicables y absurdas, aunados por vibraciones y movimientos faciales, sombras, afluencia de ánimos, avatares. En Balta estaba contenida toda la desdicha humana. En ese sentido, hacerse persona y sujeto de derechos no está exento de un camino sombrío y traumático, y al mismo tiempo liberador y desgarrador. No hay nacimiento sin corte del cordón umbilical, así como tampoco hay parto sin miedo y sangre de por medio, parto que, al final de cuentas, resulta el único camino para dar a luz y engendrar nuevas vidas. Balta Espinar transita por ese alumbramiento buscando un renacer y una salida para sí; sin embargo, parece no lograrlo, ya que sus tormentos no lo permiten. Él es el drama de sí mismo.

2.2. Crítica y drama humano en *Fabla salvaje*

Balta, huérfano de padre y madre, solo tenía una hermana que vivía lejos: «la única sangre suya estaba toda contenida en él nada más» (Vallejo, 1967, p. 103). Era virilmente andino, de mirada agraria y vegetal. Cargaba con la angustia permanente de sentirse perseguido por alguien o por algo, cuya presencia solo él era capaz de percibir; era algo que lo dejaba pálido, temblando, sobresaltado, estremecido. Era una presencia omnipresente y esquiva al mismo tiempo, que no podía ser atrapada ni con el pensamiento, pues «se deshace apenas aparece» (p. 95). Quizás se trataba de las historias fantásticas y horrorosas que le contaban siendo adolescente y de las cuales él quedó impregnado para siempre.

Adelaida, su joven esposa, no era tan distinta a Balta. Se trataba de una piadosa mujer, envuelta de miedos, presentimientos

y supersticiones. La historia señala que, antes de todos sus miedos, conformaban una pareja feliz: «rebosante de ilusión y muy confiado en los años futuros del hogar» (Vallejo, 1967, p. 87). Pero ¿por qué entonces terminaron infelices? ¿Por qué Balta le exclama a su esposa: «¡Tú has muerto ya para mí!» (p. 114)?, para luego ambos vestirse de luto. La respuesta no es tan sencilla, y creemos que se trata de la mejor excusa de Vallejo para plantear una crítica sistemática del drama humano hecha absurdidad, de los tabúes, mitos, idiosincrasia y lo consuetudinario de la andinidad.

Con *Fabla salvaje*, Vallejo deja atrás el cariz romántico e idealizado que había expresado en su obra precedente sobre lo andino. Ahora se trataba de un entorno andino maldito, con mañanas grises, abandonadas, desiertas, preñadas de electricidad, de hórridos presagios y orfandad eterna sobre las «sierras dolientes del Perú» (Vallejo, 1967, p. 110), ambiente que no es más que una proyección del personaje principal: «Una calofriante desolación, acerba y tenaz, coagulose en las pupilas enfermas del cholo» (p. 105). En *Fabla salvaje*, el espacio andino ya no era acogedor ni cálido; con Balta se descubre que se trataba de un espacio lejano, abandonado, incomunicado, tempestuoso, amenazante, vacío, indiferente ante la «la cruda voz del Hombre» (p. 107).

Al mismo tiempo, Vallejo al presentarnos a su Santiago de Chuco como un lugar aislado, alejado e inaccesible, desde una descripción sociológica (Rodríguez-Peralta, 1984), denuncia políticamente el centralismo limeño, trujillano, urbano y costeño, en general. Utiliza el recurso estético y lírico de la reminiscencia familiar para poner el dedo en la llaga: el Perú, antes y ahora, es un país que vive de espaldas e ignora a los pobladores andinos y amazónicos. Lo fue en la época de Vallejo y lo sigue siendo actualmente.

La otra provocación que genera Vallejo es a la crítica sobre la absurdidad de los miedos, presentimientos y supersticiones andinas, ya que esta obra es escrita desde las ideas de su propia tradición cultural andina (Hopkins, 2020). El miedo y la inseguridad que le genera a Balta el sospechoso fenómeno sobrenatural lo pone irascible

y paranoico a tal punto que termina muerto o suicidado al caer a un abismo tras el susto que le causa la súbita aparición del misterioso personaje (Mazzotti, 2021). Se trata, pues, incluso de miedos que se transmiten de generación en generación, como lo evidencia lo ocurrido a Santiago, de ocho años, hermano de Adelaida, a quien le sangraba la cara de manera insospechada. El niño, al ver sufrir a su hermana, «sintió que se le anudaba la garganta y se echó a llorar en silencio» (Vallejo, 1967, p. 111) y «empezó a poseerle el terror infinito» (p. 113)⁴.

Otra evidencia de dicha absurdidad es la creencia en los animales malditos o que anuncian una maldición, como cuando se menciona que la gallina y el caballo son los que anuncian la mala suerte, los heraldos que pregonan la muerte, como lo creyó Balta cuando, muchos días antes de que su madre falleciera, había cantado una vieja gallina. Toda la desgracia de los Balta empieza desde el canto de esta ave, al que el protagonista y su esposa tenían miedo, pero que él disimulaba haciendo de tripas corazón. Así, los animales cobran un nuevo significado: son los agoreros de las desgracias: «¡Oh la medrosa voz animal, cuando graves desdichas nos llegan!» (Vallejo, 1967, p. 100). Los animales son quienes comparten las desgracias, como cuando el perro miró y olió silenciosamente la superficie azul y sin fondo, y ladró de modo lastimero y agonizante como si lo estuvieran latigueando. En esta obra, Vallejo utiliza un recurso estético que también es incorporado en su obra poética: la animalización de lo humano y la

4 La idea del miedo transmitido también es puesta al descubierto en la película *La teta asustada* (Claudia Llosa, 2009), la cual plantea el trauma y las secuelas que genera la violencia sexual, social y política de los pueblos inmersos en condiciones de injusticia, desigualdad, sin acceso a los servicios básicos y sin posibilidad de ejercer sus derechos plenamente. Todo ello es el escenario preciso para que la película desarrollara la leyenda que el seno de las víctimas de abuso sexual había sido infectado y producía mala leche. Al lactar esa leche, el bebé perdería su alma que, asustada, iría corriendo a esconderse bajo la tierra. Aun así, *La teta asustada* deja abierto el camino al doloroso paso de la esperanza y la superación del trauma (Vasconcelos, 2019).

humanización de lo animal. Esta vez, el animal es la maldición y el peligro para la subsistencia humana.

En esa línea, el narrador pone en entredicho la creencia extendida de que un espejo roto es señal de malagüero, como le ocurrió a Balta cuando, a causa de una visión inesperada frente al espejo, este se rompió, causándole al personaje un insalvable estupor. Su trastorno era de nunca terminar. Por fin, son delirios de persecución que suelen ser frecuentes en la vida cotidiana de quienes creen ver algo o a alguien, pero sin saber qué era realmente, y que por eso mismo la inquietud era tal que le hincaba hasta las membranas. El efecto de esas creencias llega al extremo de dejar que las mismas manejen las decisiones de quien las padece, nublen la comprensión humana, anulen la razonabilidad, rompan los lazos de sociabilidad, quiebren la confianza en los otros y que quien las padece pierda la vida misma.

Las apariciones, persecuciones e ideas obsesivas no eran vivencias exclusivas de Balta, sino que también las padecía la gente de su entorno, como dando a entender que era una práctica colectiva, como le ocurría a su amigo cuando este le confesó que, cuando menos lo piensa, se cruzan en su mente, como relámpagos, una luz y un mundo de cosas y personas que busca atrapar con el pensamiento, pero que se desintegran apenas aparecen. Le habían dicho que se trataba de rasgos de locura, de la cual Balta no era ajeno, pues de su cerebro se dispersaban tumefactas y veladas pesadillas, imágenes alucinantes y dolorosas. De este modo, Vallejo hace del recurso literario de la saturación figurativa una excusa para que el lector cuestione estos modos de pensar, sentir, actuar y vivir de la gente andina que vive encerrada en su comunidad, sin acceso a la información, comunicación o de la formación de la razón.

Fabla salvaje evidencia también los estereotipos de hombre y mujer en el mundo andino y de las ocupaciones estandarizadas que cada quien realiza. Adelaida representaba la figura de una típica mujer que sirve al hombre: «era una verdadera mujer de su casa. Todo el santo día estaba en sus quehaceres, atareada siempre, enardecida, matriz, colorada, yendo, viniendo y aun metiéndose en trabajos de

hombre» (Vallejo, 1967, p. 89). Vemos, pues, cómo estaban tan introyectados los estereotipos de quehaceres masculinos y femeninos, que hasta el propio Vallejo narra que existen «trabajos de hombre». Esto no hace más que seguir provocando al lector para que reaccione ante estos estereotipos tan perniciosos en el reconocimiento de la dignidad e igualdad.

Lo masculino se relaciona con las características de Balta: gran sentido común, equilibrado, taciturno, sombrío, de largos recogimientos, abstraído y sonámbulo, de ascendencia conformada del fragor de las comunidades indígenas, de piel surcada, corazón rústico, al filo de la gleba patriarcal, había crecido como «un buen animal racional» (Vallejo, 1967, p. 95), cuajado de esperanzas y temores. Mientras que, por otro lado, el rol femenino está ligado al apareamiento, la fecundidad y la dulzura, ideas arraigadas en la cultura andina y que Adelaida bien las representaba como toda «hembra imperiosa» (p. 90), que «tenía una voz dulce y fluvial» (p. 89), una voz enronquecida, que se hace hojarasca aguda en la garganta. El prototipo de mujer desde la andinidad es la de aquella persona exaltada, dolorosa, de corazón fraternal, tierna, de fe religiosa y ciega, pura y cándida. No obstante, a pesar de estas connotaciones de lo femenino y lo masculino, había algo en lo que eran coincidentes: las «laceradas lágrimas» que corrían en ellos, el sufrimiento que une y hermana.

Otra muestra de la figura estereotipada de la mujer sumisa y dependiente del hombre es cuando la obra refiere que Adelaida sentía por su esposo «un religioso respeto» (Vallejo, 1967, p. 108). En aquel entonces, la mujer era incapaz de atreverse o exigirle al varón que le comparta sus miedos, temores, angustias, aun cuando sentía que ambos «estaban enredándose de modo irremediable y fatal» (p. 108). También la obra evidencia el estereotipo de que la mujer y la niña son las que lloran y tienen miedo; a partir de esa forma de pensar, los hombres no lloran, y si lo tienen que hacer, se reprimen. Eso ocurre cuando Adelaida gemía llorando al oír cantar a la gallina, lo que era reprochado por Balta: «Llorando porque canta una gallina. ¡Vaya... No seas chiquilla!» (p. 91).

En la actualidad, son menos aceptados estos estereotipos. Se han desarrollado importantes normativas, enfoques que contribuyen a la igualdad de género y oportunidades, sendas declaraciones, tratados, políticas públicas y convenios a favor de los derechos de la mujer. Ello no quiere decir que el problema haya dejado de existir, ya que se trata de estructuras sociales, culturales, políticas y educativas que aún permiten y toleran la discriminación y los estereotipos que resultan deshumanizantes. Se tienen en este aspecto retos pendientes a nivel personal, familiar, social, cultural, político y estatal.

La soledad y los celos andinos fueron explorados y puestos en cuestión a través de Balta, quien es una persona enigmática, que siempre busca obstinadamente la soledad, y en quien cada día aumenta la tensión interna hacia su esposa. Sus celos son sutiles, acerados, furtivos y feroces, al punto que le hicieron creer que ella amaba al ser del espejo. A través de Balta, se describe con un sentido psicoanalítico, trágico, expresionista, melodramático y lleno de presagios la idiosincrasia andina que él mismo experimentó. Como se ha advertido antes, el escenario no podía ser otro que una naturaleza maldita y peligrosa.

La personalidad ensimismada del hombre andino que representa Balta también es cuestionada en *Fabla salvaje* por los efectos perniciosos que estos le generan al personaje que los encarna. Balta estaba poseído y aterrorizado ante su soledad, cual turbia sombra intermitente. El no hablar lo que lleva y lo que siente dentro termina siendo autodestructivo. En su espíritu se desarrollaba un parásito que lo carcome, como si fuera una raíz nerviosa que apolilla su entendimiento y su memoria. Balta se encuentra preso de sus miedos y sus soledades. Se trata de un drama humano en su totalidad. El recurso de la exageración literaria es el medio por el cual Vallejo cuestiona y quiere que su lector también sea cuestionado por esas formas de vivir tan alejadas de lo razonable, lo humano y lo humanizador. No obstante, el autor no se queda en el mero recurso lírico de lo extremo y lo sobreactuado, sino que, a partir de allí, intenta poner las bases de su idea de utopía en construcción, como a continuación se expone.

2.3. Las utopías salvajes del Vallejo narrador

Diversos autores, a veces no sin razón, hacen notar que Balta es un personaje trágico, sin salida, paranoico, fatalista, melodramático, destinado a desaparecer, a no tener prole (Leal, 2015; Hopkins, 2020). Los tormentos de Balta eran no solo autodestructivos, sino que además dañaban a todo su entorno y no le permitían ver la realidad de otro modo ni encontrar otras perspectivas.

Contrario a lo expuesto, creemos que *Fabla salvaje* y su personaje Balta exponen «un nuevo diámetro de humana sabiduría, sobre el eterno misterio del tiempo y del espacio...» (Vallejo, 1967, p. 102), y que, por eso mismo, requieren de un análisis que permita identificar la densidad significativa de la utopía en ciernes. Se trata de una obra en la que se plantea otra forma de conocer y comprender al ser humano, desde sus locuras, complicaciones, delirios; y, a partir de allí, surgen las siguientes preguntas: ¿hacia dónde va todo eso?, ¿qué hacer con todo eso?, ¿por qué el Vallejo narrador se inaugura como tal presentando la absurdidad humana? Todo parece indicar que se trata de las bases del sentido salvajemente utópico que busca imprimir en esta obra y en lo que vendría después. Las pistas de las utopías salvajes que Vallejo explora, desde esta obra, se encuentran presentes en algunos elementos que, paradójicamente, eran escenarios y símbolos del trastorno y de la muerte súbita de Balta y que ahora dejan de serlo para ser el tránsito hacia su propia salvación e inmortalidad. Así entonces, a partir de un escenario, un símbolo, un fenómeno natural, un árbol y un tejido, surgen las utopías salvajes del Vallejo narrador. Veamos.

2.3.1. La naturaleza como escenario utópico

Si la naturaleza y el entorno ambiental en *Fabla salvaje* son hostiles y agrestes, también pueden ser el espacio que le permite a Balta abrir su alma para sus desahogos, para sentir la paz y retornar a su santidad originaria. El campesino, el indígena y el nativo saben que su comunidad y su espacio territorial son sus mejores refugios, el escenario vital que le brinda seguridad, identidad y la posibilidad de hacerse con los otros. En ese sentido, la utopía es posible en un espacio común, compartido, libre y fecundo.

2.3.2. El espejo como símbolo utópico

Si para Balta el espejo era el símbolo de sus obsesivos delirios de persecución, también podía ser la posibilidad de buscarse a sí mismo y de encontrar su identidad profunda: «estuvo allí ante el espejo, horas enteras. La mañana estaba linda, bajo un cielo sin nubes» (Vallejo, 1967, p. 92). El espejo era el medio que le permitía ver lo que los demás no podían ver de sí, se trataba de su propia imagen, diseñada en el espejo, que le hizo vibrar y reconocer su ser original. Había llegado, de este modo, a descubrir su autenticidad. El conocimiento de sí mismo es de las más antiguas tareas de la humanidad y que ha ocupado a la filosofía, la psicología, el psicoanálisis, la historia y hasta a la literatura para encontrar respuestas, aproximaciones e interpretaciones. Así como no pasamos desapercibidos o indiferentes ante un espejo, no podemos pasar desapercibidos ante la vida que nos sigue cuestionando por el qué y quiénes somos.

2.3.3. La lluvia como fenómeno natural utópico

Para los pueblos de los Andes, la lluvia es una bendición y una necesidad para el proceso del cultivo, la siembra y la posibilidad de que la madre tierra siga fecundando y alimentándolos. En ese contexto, marzo es el mes de las lluvias y el mes en que el poeta nació. *Fabla salvaje* también alude a marzo y a la lluvia: «Era el mes de marzo y empezó a llover» (Vallejo, 1967, p. 117). Esta frase se emparenta con varios poemas en los que alude a la lluvia. Esta vez nos detenemos en uno en particular y que forma parte de *Poemas humanos*, «Piedra negra sobre una piedra blanca»: «la soledad, la lluvia, los caminos...» (Vallejo, 2013, p. 432). La lluvia hecha de agua es ese elemento que limpia, purifica, anima, revitaliza y da esperanza, como la utopía.

2.3.4. El alcanfor como árbol utópico

Se trata de un árbol milenario, longevo, diríamos inmortal, y que está presente en las escenas de *Fabla salvaje*, a veces desapercibido, otras veces presentado como la madera que sostiene la casa de los Balta. Es la base arquitectónica, la que los cobija, acoge y protege de la

tragedia. Si en la vida cotidiana el alcanfor nos alivia de los dolores y se utiliza en ungüentos tópicos para curar diversos males, con Vallejo este árbol constituye una señal y un perfume que solivianta la vida misma. Por ello, nada como sembrar un árbol de utopía para cobijarnos y defendernos de las tragedias de la vida.

2.3.5. El tejido como actividad y tarea utópica constante

En diversas ocasiones, la novela presenta elementos relacionados al tejido: costura, hilo, hebra, pita, pabilo, rueca, aguja: «Aguja muy fina jugaba a lo largo de sus tensas venas y cosía ahí un recodo a otro, [...] con dura pita negra [...]; y esa aguja erraba vertiginosamente en su sangre conturbada» (Vallejo, 1967, pp. 91-92). Y eso ocurre con la utopía: cuando creemos alcanzarla, se nos escurre de los dedos. Cuenta Galeano (1989) que cuando le preguntaron para qué sirve la utopía no supo responder y no se le ocurrió más que decir que la utopía sirve para caminar, pues damos un paso y la utopía se nos va, damos otros pasos y se vuelve a ir, nunca está con nosotros, siempre está más adelante de nosotros. Por eso mismo, la utopía sirve para caminar y orientarnos en el horizonte.

3. HUMANISMO JURÍDICO EN LA REPRESENTACIÓN DE LOS SUJETOS DE DERECHO EN ESCALAS

En esta parte, conviene descomponer *Escalas*, a fin de que el análisis se realice de modo más preciso y, al mismo tiempo, más sistemático e integral, pues si bien se trata de varias narraciones, todas ellas tienen un hilo en común: la utopía por la justicia y la libertad, con un toque de humor e ironía⁵, que le permite a Vallejo sobrellevar tremenda y,

5 La ironía, desde su conceptualización funcional, quiebra la retórica y el discurso formal y rígido, para dar paso a una permanente interrupción (De Man, 2000), donde se calmen las tensiones, se disuada la verborrea, se dismantelen los dramas y las penurias, donde todo parece ser una tragicomedia. El Vallejo irónico aparece cuando menos lo esperamos para interpelarnos y, claro está, para interpelarse a sí mismo.

muchas veces, frustrante búsqueda. En este último aspecto, *Escalas* se emparenta con *Fabla salvaje*, pues en ambas obras están presentes las ansias vallejianas por derroteros más humanizados y, al mismo tiempo, guiados por la utopía que intenta plantear el autor.

3.1. Los muros de la justicia/injusticia y sus secuelas en los sujetos de derecho

«Muro noroeste», primer relato de «Cuneiformes», aborda la experiencia descriptiva de la cárcel, cuyos protagonistas tienen al reo y a una araña como compañeros de celda, ambos en búsqueda del refugio y del renacer en «la angustia anaranjada de la tarde» (Vallejo, 1967, p. 11). Aquí el sol es el poniente que emana un destello de luz tranquilizadora sobre la tejedora. Nuevamente surge la imagen del tejido, en este caso, como actividad y deseo de libertad. Mas es tanta la desesperación del privado de libertad, que termina por matar a la araña, pues no soporta el «jardín zoológico terrible» (p. 12) en la que se ha convertido la condición carcelaria. Esa muerte le lleva al narrador a reflexionar sobre la justicia a partir de la injusticia que se comete sobre los más vulnerables:

¡La justicia! [...]

—Yo sé que este hombre acaba de victimar a un ser anónimo, pero existente, real. [...] ¿No merecen, pues, ambos ser juzgados por estos hechos? ¿O no es del humano espíritu semejante resorte de justicia? ¿Cuándo es entonces el hombre juez del hombre? (p. 12)

El protagonista del relato se sorprende porque el hombre «no puede alcanzar a saber hasta qué grado de verdad un hecho calificado de criminal es criminal» (Vallejo, 1967, p. 12). Esto, a su vez, le permite sostener que la justicia es más que una actividad razonable o emocional y que va más allá de la mera administración de justicia formal y ritualista en la que las personas la han convertido. Es, sin duda, la actividad más exigente que desafía toda función humana; esta

actúa tácitamente más adentro de todos los adentros de los tribunales y de las prisiones. La justicia se ejerce de manera armónica, más allá de los sentidos, de los razonamientos argumentativos y de la presión mediática. Se trata de una actividad para corazones refinados y aguzados, pues esta pasa por debajo de toda piel y detrás de todas las espaldas. Y es que la desazón del narrador sobre la administración de justicia, a partir de su propio encarcelamiento, lo dejó desconfiado, inseguro y con una sensación obsesiva de persecución, como le ocurría a Balta Espinar en *Fabla salvaje*.

En tono de reclamo, el prisionero arguye que la justicia será infalible cuando esta vaya más allá del conocimiento, la intención y la voluntad de los jueces y de los códigos; cuando ya no se necesite de cárceles ni policías porque habrá equidad y hermandad. Como aún no estamos preparados para eso, la justicia no puede ejercerse por el razonamiento humano. Siendo así, concluye que nadie es delincuente nunca o todos somos delincuentes siempre. Las condiciones carcelarias que vivió Vallejo en Trujillo lo dejaron lacerado, decepcionado de los hombres y, al mismo tiempo, le permitieron cuestionar el trato penitenciario y exigir uno más digno para sus compañeros de celda.

Por otro lado, «Muro antártico» coincide con «Muro noroeste» no solo por el nombre, sino por el escenario en el que los hechos ocurren: la cárcel. Aquí se plantea la historia soñada del deseo por una mujer que, para efectos de este relato, simboliza la libertad. Se trata de un amor pasional que busca amar a «toda totalidad» (Vallejo, 1967, p. 15) y que quiere abrasarse en todos los crisoles, a tal punto que incluso quiere ser amado por ella: «absolutamente, a toda muerte» (p. 15). Es de los amores más puros que se puede sentir, de una «pureza intangible de animales...» (p. 15) y que empezó «cuando aún el minuto no se había hecho vida para nosotros» (p. 15). Esa mujer a quien ama es su madre, su hermana, por quienes desespera por no verlas, pues la celda lo impide.

Para cerrar la trilogía de los muros, en «Muro dobleancho», el narrador plantea una conversación con su compañero de celda

que le cuenta la historia de su caso. Se trata de un ladrón y asesino que aspira a recuperar su dignidad y a que le otorguen una nueva oportunidad: «Yo he sufrido con él también los fugaces llamados a la dignidad y la regeneración» (Vallejo, 1967, p. 19). Hace mención a un «viejo camarada obrero» (p. 20) que fue asesinado por su compañero de celda, mas este solo fue condenado por ladrón, no por asesino. La mano de la justicia no llegó del todo a él. El crimen quedó en la impunidad para los tribunales, la sociedad y sus deudos, pero no para su conciencia. Él cargaba con esa culpa no redimida, con ese delito no pagado, y, por eso mismo, su celda mental es un muro más ancho, más sólido, un «muro dobleancho».

El relato titulado «Alféizar» también pudo titularse aludiendo a un muro, pues la historia narrada ocurre en la cárcel; sin embargo, Vallejo prefiere titularlo como un elemento de la pared: el alféizar, aquel corte oblicuo que hace la pared en el vano de una ventana. En este relato, el autor hace uso del recurso ya utilizado en *Fabla salvaje*, el espejo, que le sirve al prisionero para mirarse y asumir su condición de estar preso, que es como estar muerto, con música fúnebre incluida. Mas no está solo, tiene a su compañero de celda que acompaña cada desayuno «con el pan duro de un nuevo sol sin esperanza» (Vallejo, 1967, p. 21). A Vallejo ese escenario le recuerda a su Santiago matinal y doméstico, a sus aires natales y a sus numerosos hermanos. Esos recuerdos son rematados cuando añora a su madre, a pesar de que ya habían transcurrido varios años de la muerte de ella en 1918: «con dos ardientes lágrimas de madre» (p. 22). Cinco años más tarde, cuando publica esta obra (1923), la sigue recordando vívidamente, como en efecto la recordará siempre.

«Liberación», relato de la sección «Coro de vientos», retoma la reflexión sobre la justicia/injusticia a partir de la estadía en la cárcel. La escena describe los recuerdos atrapados de Solís, un presidiario que le comparte al narrador su caso y le expone su postura sobre la situación jurídica de sus compañeros de celda. Para él, de los 500 presos albergados en esa prisión, solo una tercera parte merecen purgar condena, los demás no. Según refiere, los demás son tan o más morales que sus propios verdugos. La corrupción judicial, los privile-

gios de clase, el derecho a la justicia y al debido proceso incumplidos no hacen más que evidenciar «¡La eterna injusticia!» (Vallejo, 1967, p. 33).

En este relato, el narrador se encuentra también con Lozano, otro presidiario con quien compartió celda en Trujillo. Asimismo, el narrador le cuenta a Solís que fue procesado por «incendio frustrado, robo y asonada...» (Vallejo, 1967, p. 34). Solís, a su vez, hace referencia de un tal Jesús Palomino, «víctima inocente de la mala organización de la justicia» (p. 34). El escenario y el espacio se vuelven trágicos. Palomino estuvo envuelto en un delito con otro que no fue condenado por sus privilegios sociales y económicos, mientras que él tuvo que sobrellevar sus tenebrosas y contagiosas pesadillas, a tal punto que hubiera preferido la muerte. Los deudos de su víctima quisieron envenenarlo dentro de la prisión, tenían sed de venganza, lo querían muerto. Palomino no temía por su muerte en sí, sino por el sufrimiento que esta pueda causar a sus hijos. Diez años se la pasó con esa terrible pesadilla hasta que logró superarlo, y ya los demás no lo miraban con pena, sino que con solo verlo se les llenaba el corazón de una sensación tranquilizadora y dulce. Solís dijo sobre este prisionero: «era mi mejor amigo, el más leal, el más bueno» (p. 37). Todos creían que Palomino se había vuelto loco, pero Solís decía que estaba, más bien, «demasiado cuerdo» (p. 38) y que sentía que era en él en quien se había metido el terror. Palomino le había trasladado su terror. Solís era su protector acérrimo: «¡Tenga usted siempre cuidado!» (p. 40). Lo cuidaba tanto que llegó a convertirse en su verdugo, en su guardián, en su curador. Era la ocasión para reflexionar sobre la vida y la muerte. Palomino había sido indultado y puesto en libertad y ya nunca más se volvieron a encontrar, ello ante el reclamo de Solís: «Palomino no ha vuelto más por aquí, ni se acuerda de mí. Es un ingrato» (p. 43). Sin embargo, ocurre algo inesperado e inexplicable al final de la historia, un hecho que hace saltar del asiento a uno de los prisioneros y que estremece hasta los huesos al narrador: «¡Hola Palomino!... Alguien avanza hacia nosotros a través de la cerrada verja silente e inmóvil» (p. 44). El reclamo de Solís se desvanece, pues todo se trataba de un sueño que termina por alivianar y alegrarle el día.

En «Los caynas», Vallejo retoma la imagen del trastorno mental. Se trata de una historia narrada por un presidiario. El personaje principal es Luis Urquizo, un hombre trastocado, desequilibrado, demente y muy querido por su familia, cuyos integrantes, por si fuera poco, estaban como poseídos y animalizados, «víctimas de una obsesión común, de una misma idea, zoológica, grotesca, lastimosa, de un ridículo fenomenal; se creían monos, y como tales vivían» (Vallejo, 1967, p. 53). Urquizo era primo del narrador, con quien cierta vez se cruzó y tropezó, y tras ello lo trató de «loco», asunto que dejó al narrador tan turbado que se le clavó en su alma y le hurgaba el corazón.

Caynas era el escenario ideal para presentar la historia de Urquizo. Se trataba de una aldea aislada, solitaria, lejana, olvidada, incomunicada, como una isla entre las montañas. Allí vivía el personaje con su familia, que causaban burla y piedad de todos por su demencial comportamiento. Cierta vez, su madre se colocó en posición de momia y así esperó a los visitantes, con una mirada inexpresiva, cabrilleante, selvática, se espulgaba el cuerpo, tal como lo hacen los monos, hasta incluso comerse sus propios parásitos.

Cayna, como los Urquizo, era un espacio trastornado, donde todos se creían animales. Era un manicomio y un espacio contagioso para todo aquel que entrara en él. Pero no solo los Urquizo y la familia del narrador estaban locos, también lo estaban todos los habitantes del pueblo y sus alrededores: «Había desaparecido de allí todo indicio de civilidad» (Vallejo, 1967, p. 58). En una escena le dice el narrador a su padre: «¡Tú no eres un mono! ¡Tú eres un hombre, oh padre mío! ¡Todos nosotros somos hombres!» (p. 60). Mas su padre le respondió entre carcajadas: «¡Pobre! Se cree hombre. Está loco» (p. 60). En realidad, Cayna existe. Es un distrito de la provincia de Ambo, de la región Huánuco. Es considerado el distrito más antiguo y patriótico de esa provincia. Rebuscando la biografía de Vallejo, fue en Huánuco donde el poeta se encontró con Domingo Sotil, quien le ofreció un trabajo como preceptor de sus hijos en esa provincia, donde permaneció desde fines de mayo hasta diciembre de 1911 (Espejo, 1965). Doce años después, retoma el recuerdo de Ambo en la historia de «Los caynas».

3.2. El amor y la aproximación a lo cosmopolita

«Más allá de la vida y la muerte» se conecta con varios elementos ya abordados en *Fabla salvaje* y en el conjunto de *Escalas*. Aquí el suceso central es el recuerdo de la madre ya muerta y la añoranza de ese amor edípico por ella. El contexto de esta historia es el regreso en caballo del narrador a Santiago de Chuco, lugar al que denomina «la aldea», adonde regresa sabiendo que encontrará la ausencia de su madre: «ya no habría de aguardar ahora el retorno del hijo descarriado y andariego» (Vallejo, 1967, p. 25). Su estadía en su tierra le agitaba en «nostálgicos éxtasis filiales» (p. 25). A tal punto era su nostalgia que sus labios podían ajarse «para hozar el pezón eviterno, siempre lácteo de la madre; sí, siempre lácteo, hasta más allá de la muerte» (p. 25). Su madre, quien siempre le demostró un amor predilecto sobre sus hermanos, era cómplice de sus travesuras, como cuando le daba bizcochos por debajo de los almohadones y se los ponía en el cajón del velador.

La casa familiar de Santiago de Chuco estaba tan vacía que incluso el padre y los hermanos del narrador se habían ido a una hacienda lejana de las selvas, pasando el río Marañón, para tratar de aliviar la pena de «tan horrible pérdida» (Vallejo, 1967, p. 26). Al llegar a su casa y no encontrar el abrazo fraterno que lo recibiera, el personaje narrador removió sus dolidas entrañas y congeló toda ternura. Solo encuentra y se consuela con su hermano mayor Ángel, quien sentía una ausencia de todos sus sentidos y quedó reducido tan solo al pensamiento. Se sentía como una tumba. Retomando los recursos literarios de *Fabla salvaje*, Vallejo hace uso de las creencias y los presentimientos andinos. Así, cuenta la escena de una pesadilla en la que aparecen pequeñas manchas de sangre en el rostro del narrador: «¿De dónde era esa sangre?» (p. 29). Al parecer, era la sangre del duelo por la madre muerta, la casa ausente, el terror de saber que ya nunca volvería a ver a sus familiares, como le ocurrió cuando el autor salió del Perú para nunca más volver. Vallejo, de esta forma, se despide de los suyos, hasta siempre, hasta nunca.

El narrador recuerda en un sueño que la última vez que regresó a Santiago tenía 26 años de edad y todavía vivía su madre: «¡Mi madre

apareció a recibirme! —¡Hijo mío! —exclamó estupefacta—. ¿Tú vivo? ¿Has resucitado?» (Vallejo, 1967, p. 30). Sintió a su madre como si ella fuera una niña recién nacida y en la que él se sentía su padre. En los sueños, su madre lloraba de emoción por la llegada del hijo a quien creía muerto. Se trataba de un sueño o una pesadilla en la que su madre ya muerta lo había soñado a él como muerto: «No puede suceder tanto imposible. ¡Y me reí con todas mis fuerzas!» (p. 32). Sea como fuera, sueño o pesadilla, a Vallejo le generó una carcajada indicativa de que iba superando el duelo por su madre ausente. En el plano estético, se trataba de una interferencia entre lo real y lo fantástico, para un objetivo mayor: poner en duda no solo lo real (Niemeyer, 2004), sino también la consciencia, la inconsciencia, la vida y la muerte misma.

«El unigénito» es la historia de Marcos Lorenz, un hombre a quien el narrador tilda de anormal y de poseer un talento grandeocéano y una auténtica sensibilidad de poeta. Lorenz tenía una enamorada aristócrata llamada Nérida, con quien mantenía una relación desde hace diez años: «viejo amor flamante siempre aquel, vibrando día tras día» (Vallejo, 1967, p. 45). No obstante, el enamorado dudaba del amor de Nérida y, en efecto, ella se había comprometido para casarse con Walter Wolcot. Al enterarse de esto, Lorenz sufrió incontinentemente y no tuvo mejor idea que asistir a la boda en donde sucedió lo inesperado: se lanzó hacia Nérida, arrollando a cuantos tropezó a su paso, y, con increíble destreza de ave rapaz, la cogió del rostro estupefacto, y le dio un beso voraz. Luego Lorenz cayó a tierra: había quedado muerto; de la conmoción, ella también murió y el matrimonio quedó frustrado. Pasados los años, Wolcot se encuentra con un niño a quien le pregunta por sus padres, pero el infante se pone a llorar. Luego, en esta escena, aparece una mosca negra y fatigada que se posa en la frente de Wolcot, quien, alejándose del niño, va por el camino llevándose consigo al insecto, espantándola varias veces. Vallejo vuelve a usar el recurso de un animal diminuto (como en «Muro noroeste», donde usó a la araña), una mosca negra que uno de los personajes trata de espantarla como quien espanta sus penas, delirios y pesadez.

Mirtho, trujillana de catorce años, es la figura central del relato homónimo, historia de un adolescente «orate de amor» por ella, la de un

«impávido cuerpo» y que poseía un «heroísmo de belleza», en particular, su vientre (Vallejo, 1967, p. 61). El adolescente estaba pasmado ante el vientre de su amada, el cual era más palpitante que el corazón, era el corazón mismo, un vientre vaginal y feliz. Le declara cual poeta: «Oh vientre de la mujer, donde Dios tiene su único hipogeo inescrutable [...]. ¡A Dios solo se le puede hallar en el vientre de la mujer!» (p. 62). Era un amor romántico, poseído, mas no correspondido, pues Mirtho amaba a un poeta. Los amigos del poeta no creían en su amor y se lo reprochaban, pero ella nunca le reprochó esa supuesta infidelidad de la que todos hablaban, a pesar de ser vehemente y celosa. Sus amigos, al verlo con Mirtho, confundían a esta con otra mujer, motivo que causaba desconcierto, enredo y carcajadas. Llegó a tal punto la idea de que el poeta le era infiel a Mirtho, y tanto le increpaban e insinuaban, que hasta él mismo fue creyendo en esa supuesta infidelidad, idea que lo perseguía cual pesadilla. Ocurrió finalmente lo inesperado: se encontró con una mujer a quien trató como a su adorada Mirtho, pero ella le reprochó pues no era Mirtho. Se trata de un relato, de un recuerdo de adolescente que Vallejo hace de sí mismo, transfigurado en otra persona, alucinando el pasado con el presente hasta «deshacerse entre un rehílo telescópico de pestañas» (p. 67). Nuevamente, el autor echa mano del recurso literario de *Fabla salvaje*, respecto a la locura, lo absurdo y la sordidez.

Escalas termina con el relato de «Cera». Aquí deja atrás sus recuerdos de Santiago de Chuco, la cárcel de Trujillo, Ambo, Cerro de Pasco, como antes había ocurrido, para sumergirse en los suburbios de los barrios asiáticos de Lima, en donde descubre los «efectos del cosmopolitismo» (Aguilar, 2009) y de la migración, que años más tarde experimentará directamente en Europa y que lo plasmará en varios de sus trabajos periodísticos y de correspondencia. En *Escalas*, los elementos andinos funcionan como una estrategia estética al estar constituidos por formas literarias cosmopolitas (Rama, 2008; Di Benedetto, 2020), y el relato «Cera» es la mejor muestra de ello.

La noche era el escenario propicio para esta historia marcada por las diferencias de clases, lo marginal, la cultura migrante, los fumaderos, la codicia, el alcohol, el opio, los ginkés, el juego de los

dados y las apuestas. Chale, personaje exótico, era un migrante de Mongolia, de «impasible y torturante catadura todopoderosa» (Vallejo, 1967, p. 72). El narrador proyecta la imagen de este personaje: temor, respeto, aunque en el fondo era una persona insegura de sí y que por eso mismo nunca era capaz de demostrar sonrisa alguna «por miedo a desnudarse hasta el hueso» (p. 72). Era tal el pasmo hacia el asiático que el narrador se propuso observarlo con sutileza y profundidad, hasta «las más mínimas ondas psicológicas y mecánicas» (p. 73). Vallejo parecía que quería encontrar a alguien o a algo más dentro de ese estrambótico personaje, como en efecto así ocurre y que lo señalaremos más adelante.

La forma en que Chale maneja los dados hacía que todos parecieran descolgarse de una picota y resuciten. Todos se humanizaban de nuevo, volvían a nacer. El narrador era el más sorprendido de la habilidad con los dados que tenía el personaje, a tal punto que sentía que en ese acto estaba presente lo más vivo, lo más fuerte, lo más inmutable y eterno de su ser. En ese acto se fundían todas las potencias de la dimensión física, hasta sentir la verdad del espíritu.

«Cera» hace alusión a los dados con los que jugaba Chale, los cuales volaban, patinaban, saltaban, corrían, se tropezaban entre sí, estaban vivos, siempre poniendo la vida por delante, sin pasado, solo lo que queda es el futuro. El narrador había divinizado a Chale a tal punto que le creía dueño y señor de los más indescifrables designios del destino. La figura fascinante de Chale hacía que, al mismo tiempo, lo odiara furiosamente. La descripción de los hechos y de las personas es infinita. Esto es así hasta que aparece otro personaje a quien Chale detestaba y temía. Se trata de un desconocido que le apostó 50 000 soles a Chale, suma exorbitante por aquel entonces, se trataba de una «monstruosa y atrevida apuesta» (Vallejo, 1967, p. 80). El desafío se realizó con un revólver apuntando a la cabeza de Chale, quien se jugaba la vida misma⁶. El narrador sentía tanto esa apuesta y

6 A esta altura del relato, va quedando claro la relación que guarda «Cera» con el poema «Los dados eternos» (1918), dedicado a Manuel Gonzáles Prada, por

se había identificado tanto con Chale que él mismo creía que se jugaba también su propia vida.

Leal (2015) sostiene que en «Cera» queda revelado el consumo de opio de Vallejo cuando acudía a los suburbios del denominado Barrio Chino de Lima. El opio supone un simbolismo que le justifica no solo drogarse, sino también evaluar su experiencia con lo distinto, con los migrantes. En el relato, según el investigador citado, el opio supone un escenario que indica significativas diferencias, fronteras, jerarquías y perspectivas sociales y poéticas del autor. Lo cierto es que Vallejo, a través de Chale, descubre otra faceta de sí mismo. No solo podía ser el andino sereno y puro, sino también el migrante sórdido, capaz de frecuentar lares de dudosa reputación. Se sumergía en ellos para comprender desde allí lo social y lo político de aquel entonces. Además, Vallejo en ningún momento se asume moralista con los narcóticos, con los consumidores o con los marginados de la sociedad, pues él mismo era un marginal en lo económico, social, estético y cultural.

Así entonces, «Cera» revela literariamente a Vallejo como un autor que no temió experimentar de cerca los adentros de los suburbios capitalinos, haciendo de ello un refugio creador de paraísos soñados y, al mismo tiempo, como un fetiche que acarrea narrativas de culturas y barbaries, inspiraciones y rechazos, prohibiciones y persecuciones, sueños y pesadillas que traspasan las fronteras creativas de la estética (Leal, 2015)⁷, como parece ocurrir en las narraciones de *Fabla salvaje*

quien Vallejo guardaba una especial admiración, como el narrador con Chale. En el poema, el que juega a los dados de la historia de la humanidad es Dios; en el relato es Chale quien se juega la vida en cada lanzamiento de los dados. Tanto el relato como el poema transcurren en la «noche sorda, oscura» (Vallejo, 2013, p. 184).

- 7 Sigue abierta la discusión de si *Fabla salvaje* y *Escalas* podrían catalogarse como textos drogados. Leal (2015) cree que sí, e incluso sostiene que la droga existía en su poesía y que intencionalmente fue borrada de ella. Labrador (2009) define como textos drogados aquella composición cuyo hilo discursivo se nota transpirado por la presencia de un fármaco psicoactivo, como marco narrativo, como sistema retórico y metafórico o como argumento o eje causal en su construcción. El texto

y *Escalas*, obras menos conocidas pero que nos revelan la sensibilidad más recóndita del poeta, pues «sabido es que cuanto más personal (repito, no digo individual) es la sensibilidad del artista, su obra es más universal y colectiva» (Vallejo, 2002, p. 410).

Ese encuentro entre el Vallejo andino que descubre al migrante asiático lo dejó seducido, lleno de preguntas y cuestiones, que años más tarde trata de resolverlas en su estadía en Europa. Estas obras narrativas permiten acercarse al Vallejo desconocido y oculto, para encontrarse con esa parte del autor que muchas veces sus estudiosos, en su afán de presentar a un poeta santificado, espiritual y metafísico, no han querido revelar ni delatar, creyendo que, si lo presentan como un autor que experimentó de cerca el submundo y la marginalidad, su obra quedaría desmerecida. Esto no es así: mientras más humanizamos a Vallejo, más comprendemos su afán por humanizar al hombre, tarea que lo obsesionó toda su vida y que fue plasmada en su obra, y es que, al encontrarnos con esta última, sucede que «quien toca este libro toca un hombre» (Whitman, 1999, p. 145). Adentrarse a la obra vallejiiana es adentrarse a lo humano, para descubrirlo en toda su dimensión, profundidad y calidez, y al mismo tiempo descubrirlo en su lado irracional, trastornado y sumergido en sus miedos, pánicos y traumas.

Fabla salvaje y *Escalas* revelan que el Vallejo narrador no deja de lado al Vallejo poeta (Di Benedetto, 2020), y que tampoco descuida su vena periodística, su afán por la dramaturgia y su tendencia

drogado asume una estética singular, entendida esta como un sistema lingüístico que comprende su propio léxico, metáforas, recursos estilísticos y símbolos (Leal, 2015). Por su parte, Franco (1984) señala que, en Lima, Vallejo llevaba una doble vida: de día era profesor y de noche frecuentaba fumadores de opio en el barrio chino limeño, el Palais Concert, los antros y en las casas de juego. En cualquier caso, ninguno de los autores se atreve a señalar que, de ser cierto, esto no desmerece la obra o explica la creación lírica de Vallejo. En realidad, nada lo explica completamente, ni sus desamores, miserias, agonías, esperanzas, duelos, silencios, ni sus compromisos políticos; todo ello no son más que insumos del enorme talento que poseía el vate santiaguino (Leal, 2015).

autobiográfica. Todas las dimensiones exploradas por Vallejo, a lo largo de su vida y obra, se conjugan, resignifican y articulan en su prosa como un corpus unitario (Mattalía, 1988). La episteme vallejana está presente en sus relatos, no deja de ser él, pero va más allá de él, en ese afán por conquistar su libertad creativa y humana.

4. EL SUJETO DE DERECHO Y EL HUMANISMO JURÍDICO VALLEJANO EN POS DE UNA UTOPIA

El humanismo jurídico está presente desde las obras iniciales de Vallejo, como en su tesis de bachillerato. Luego, en *Los heraldos negros* y *Trilce*, esbozaba su interés por los aspectos y las implicancias jurídicas del quehacer humano, los derechos vulnerados y la injusticia que deshumaniza y no reconoce dignidades y libertades humanas. Finalmente, sigue esta línea en *Poemas humanos*, *España aparta de mí este cáliz* y en su obra periodística, narrativa y teatral. Se trata de un proceso evolutivo ético y estético, no libre de contradicciones, paradojas y renunciaciones y que, por eso mismo, se hacen más auténticas sus obras. Se hizo ciudadano del mundo comentándolo, narrándolo, poetizándolo, sufriendolo, meditando y poniéndose en camino hacia una utopía.

Todo el conjunto del universo vallejiano, tanto lo que precede a *Fabla salvaje* y *Escalas* como lo posterior a ellas, nos señalan el *summum* y el afán de toda su vida y obra: la utopía por la justicia y las libertades. Ello implica deconstruir la comprensión antropológica, ética, estética, política y jurídica de su creación, a fin de apreciar la evolución del paradigma de justicia y la utopía que intenta plantear (Velazco, 2018). En esa línea, cobra vital validez cuando Ricoeur (2006) señala que la ventaja que una utopía puede representar para el avance humano está en su carácter de evocación y en la fuerza estimulante con que puede animar a las personas para que estas trabajen con ahínco en pro de un porvenir a construir.

El sujeto de derecho, desde la perspectiva vallejana, parte de un piso antropológico concreto: el hombre César Vallejo, con lo cual su significado estético y ético cobra vitalidad y novedad. Por ello, se

entiende cuando él mismo se coloca como símbolo de desconcierto: «Bajé los ojos, dando viento a mis órganos medianos y me quedé Vallejo» (2002, p. 680). Así pues, la estética existencial plasmada en *Fabla salvaje* y *Escalas* nos indica que se trata de una etapa en el conjunto de toda su obra, que en particular ocurre entre los años 1918 y 1923, etapa que precede a la búsqueda del sentido de lo humano, de la vida, del mundo y de los compromisos estéticos y políticos (1923-1927), y que posteriormente le siguen el activismo y el compromiso por un hombre y un mundo humano, formulados en la utopía vallejana (1928-1938).

Vallejo, desde su plenitud antropológica, piensa con todo el hombre y siente con todo el *hombre*. Es capaz de reconstruir lo que se encontraba disperso, en estado salvaje e inconsciente; busca que la descomposición humana no sea una condena inevitable. Como arquitecto estético y ético de lo humano, toma una pieza de su anatomía y la coloca en su espacio vital y funcional. Así, su estética y ética expresan a la persona plenamente y a la eternidad como vocación humana, asumiendo su máximo rol de persona (Orrego, 1989). A la condición de peruano nato de Vallejo, es decir, de indio orgulloso de sus ancestros, se suma una grandeza ética y estética pocas veces vista. Fue un hombre convocado a la lucha por la justicia y la libertad (Cassou, 1969). Por ello, desde una lectura sistemática y lejos de una lógica formalista, *Fabla salvaje* y *Escalas* se inscriben en la utopía vallejana porque en ambas obras el hombre es cuestionado, desde su irracionalidad, su tormentosa vida y su tendencia al ensimismamiento que lo aleja del proyecto de comunidad, de hacerse con los otros, de salvarse con los otros.

El sujeto de derecho y el humanismo jurídico vallejianos parten de un hombre como Vallejo que va más allá de ser un fenómeno meramente literario. Él es, por sobre todo, un fenómeno antropológico y existencial. En su vivencia, se han concentrado los aspectos necesarios para convertirlo en un símbolo vitalmente verdadero y de proyección universal, extensa y vertical (Larrea, 1957). Se trata, pues, de encontrar un sentido y un significado de lo que es el hombre llamado César Vallejo, e ir a lo más radical y profundo: el sentido de justicia que él proclamó

y militó. Esa es la utopía que movió y conmovió su vida y su obra: «una sola cosa, madre, va a triunfar: la humanidad justa, fraternal, ila humanidad del porvenir!» (Vallejo, 1999, p. 266).

REFERENCIAS

- Aguilar, G. (2009). *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina*. Santiago Arcos Editor.
- Cassou, J. (1969). Recuerdo de Vallejo. *Visión del Perú*, (4), 13-14.
- Delgado, J. (2020, 29 de diciembre). 100 años que César Vallejo escribió un poema para celebrar la independencia de Trujillo. *Blog Negroka. La voz al servicio de la cultura*. <https://negroka946603438.wordpress.com/2020/12/29/100-anos-que-cesar-vallejo-escribio-un-poema-para-celebrar-la-independencia-de-trujillo/>
- De Man, P. (2000). *La ideología estética*. Altaya.
- Di Benedetto, M. (2020). Vallejo y el cine: la renovación de la ficción indigenista en *Escalas. Cuadernos del CILHA*, (32), 15-47. <https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/cilha/article/view/2307>
- Espejo, J. (1965). *César Vallejo: itinerario del hombre, 1892-1923*. Librería Editorial J. Mejía Baca.
- Franco, J. (1984). *César Vallejo. La dialéctica de la poesía y el silencio*. Editorial Sudamericana.
- Galeano, E. (1989). *El libro de los abrazos*. Siglo XXI.
- González Vigil, R. (2008). Vallejo y el triunfo del amor. *Martín. Revista de Artes y Letras*, (18-19), 49-53.
- Guzmán, J. (2000). *Tahuashando: lectura mestiza de César Vallejo*. LOM Ediciones.

- Hopkins, E. (2020). Fábula modernista en *Fábula salvaje* de César Vallejo. *Lejana. Revista Crítica de Narrativa Breve*, (13), 140-148. <https://doi.org/10.24029/lejana.2020.13.438>
- Labrador, G. (2009). *Letras arrebatadas. Poesía y química en la transición española*. Devenir.
- Larrea, J. (1957). *César Vallejo o Hispanoamérica en la cruz de su razón*. Universidad Nacional de Córdoba.
- Leal, F. (2015). «Quise entonces fumar». El opio en César Vallejo y Pablo Neruda: rutas asiáticas de experimentación. *Aisthesis*, (58), 59-80. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-71812015000200004>
- Mariátegui, J. C. (1957). *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Biblioteca Amauta.
- Mattalía, S. (1988). *Escalas melografiadas: Vallejo y el vanguardismo narrativo*. *Cuadernos Hispanoamericanos*, (454-455), 329-343. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/escalas-melografiadas-vallejo-y-el-vanguardismo-narrativo/>
- Mazzotti, J. A. (2021). *Fábula salvaje* o el «otro yo» de la peruanidad. *El Jardín de los Poetas. Revista de Teoría y Crítica de Poesía Latinoamericana*, 7(13), 189-207. <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/eljardindelospoetas/article/view/5777>
- Niemeyer, K. (2004). *Subway de los sueños, alucinamiento, libro abierto. La novela vanguardista hispanoamericana*. Iberoamericana Editorial Vervuert.
- Olascoaga, J. F. (2009). *El mundo andino en la obra de César Vallejo* [tesis de doctorado, Texas Tech University]. <http://hdl.handle.net/2346/13113>
- Orrego, A. (1989). *Mi encuentro con César Vallejo*. Tercer Mundo Editores.

- Rama, Á. (2008). Medio siglo de narrativa latinoamericana (1922-1972). En *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980* (pp. 135-276). Universidad Alberto Hurtado.
- Ricoeur, P. (2006). La vida: un relato en busca de narrador [traducción del francés por José Luis Pastoriza Rozas]. *Ágora*, 25(2), 9-22. <https://minerva.usc.es/xmlui/bitstream/handle/10347/1316/Ricoeur.pdf?sequence=1>
- Rodríguez-Peralta, P. (1984). Sobre el indigenismo en César Vallejo. *Revista Iberoamericana*, 50(127), 429-444. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1984.3910>
- Vallejo, C. (1967). *Novelas y cuentos completos*. Francisco Moncloa Editores.
- Vallejo, C. (1999). *Teatro completo*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Vallejo, C. (2002). *Ensayos y reportajes completos*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Vallejo, C. (2013). *Poesía completa*. Introducción, edición y notas de Ricardo González Vigil. Ediciones Copé.
- Vasconcelos, D. F. (2019, 27 de febrero). *Comentarios sobre la película La teta asustada*. Sociedad Peruana de Psicoanálisis. <https://spp.com.pe/comentarios-sobre-la-pelicula-la-teta-asustada/>
- Velazco, N. C. (2018). *Ya va a venir el día, ponte el alma. El humanismo jurídico-político y el paradigma de justicia en la obra de César Vallejo*. Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos; Fondo Editorial Universitario de la Universidad Nacional de Trujillo.
- Whitman, W. (1999). *Hojas de hierba*. Espasa.
- Yurkievich, S. (1970). *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*. Seix Barral.

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Rectorado de la Universidad Ricardo Palma

Vol. 7, n.º 13, enero-junio, 2024

ISSN: 2663-9254 (En línea)

VARIA





Este artículo se encuentra disponible en acceso abierto bajo la licencia Creative Commons Attribution 4.0 International License.

This article is available in open access under the Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Cet article est disponible en libre accès sous licence Creative Commons Attribution 4.0 International Licence.

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Rectorado de la Universidad Ricardo Palma
Vol. 7, n.º 13, enero-junio, 2024, 213-237

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.59885/archivoVallejo.2024.v7n13.10

«¡Cómo le habían pegado!»: la desaparición de la infancia en la narrativa corta de César Vallejo

«How they had beaten him!»: the disappearance of childhood in César Vallejo's short stories

«Comme ils l'avaient battu»: la disparition de l'enfance dans les nouvelles de César Vallejo

MIGUEL ÁNGEL CARHUARICRA ANCO

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

(Lima, Perú)

miguel.carhuaricra@unmsm.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0003-3819-8350>



RESUMEN

Las últimas narraciones de César Vallejo son fuentes para rastrear su perspectiva sobre la escuela y la infancia, tópicos que han sido interpretados desde una orientación sociológica, política y cultural. El presente artículo, desde los presupuestos de la semiótica tensiva, analiza e interpreta la significación de la infancia en los cuentos vallejianos. La idea que guía este estudio es que, en los relatos «Paco Yunque» y «El vencedor», la corporeidad de los actantes configura y advierte la

desaparición de la infancia. Para tal propósito, primero se presentará el trayecto de la narrativa de César Vallejo y las miradas críticas sobre sus cuentos pertenecientes al período 1931-1936; luego se explicarán las dimensiones del actante-cuerpo desde los lineamientos semióticos de Jacques Fontanille; posteriormente, se analizará e interpretará la significación del cuerpo en los cuentos mencionados; y, finalmente, se reflexionará sobre la importancia de conocer la compleja afectividad de la infancia y sus implicancias en el escenario educativo.

Palabras clave: César Vallejo; «Paco Yunque»; «El vencedor»; infancia; agresividad; cuerpo.

Términos de indización: infancia; violencia; escuela (Fuente: Tesoro de la Unesco).

ABSTRACT

César Vallejo's latest narratives are sources for tracing his perspective on school and childhood, topics that have been interpreted from a sociological, political and cultural orientation. This article analyses and interprets the significance of childhood in Vallejo's stories from the premises of tensional semiotics. The idea that guides this study is that, in the stories «Paco Yunque» and «El vencedor», the corporeality of the actors configures and warns of the disappearance of childhood. For this purpose, we will first present the trajectory of César Vallejo's narrative and the critical views on his stories belonging to the period 1931-1936; then we will explain the dimensions of the actant-body from the semiotic guidelines of Jacques Fontanille; subsequently, we will analyse and interpret the significance of the body in the stories mentioned; and, finally, we will reflect on the importance of knowing the complex affectivity of childhood and its implications in the educational scenario.

Key words: César Vallejo; «Paco Yunque»; «El vencedor»; childhood; aggressiveness; body.

Indexing terms: childhood; violence; schools (Source: Unesco Thesaurus).

RÉSUMÉ

Les romans tardifs de César Vallejo sont des sources qui permettent de retracer son point de vue sur l'école et l'enfance, des sujets qui ont été interprétés d'un point de vue sociologique, politique et culturel. Cet article analyse et interprète la signification de l'enfance dans les récits de Vallejo à partir des prémisses de la sémiotique tensionnelle. L'idée qui guide cette étude est que, dans les récits «Paco Yunque» et «El vencedor», la corporalité des acteurs configure et met en garde contre la disparition de l'enfance. Pour ce faire, nous présenterons tout d'abord la trajectoire du récit de César Vallejo et les points de vue critiques sur ses histoires appartenant à la période 1931-1936 ; nous expliquerons ensuite les dimensions de l'actant-corps à partir des lignes directrices sémiotiques de Jacques Fontanille ; nous analyserons et interpréterons ensuite la signification du corps dans les histoires mentionnées ; et, enfin, nous réfléchirons à l'importance de connaître l'affectivité complexe de l'enfance et ses implications dans le scénario éducatif.

Mots-clés: César Vallejo; «Paco Yunque»; «El vencedor»; enfance; agressivité; corps.

Termes d'indexation: enfance; violence; école (Source: Thésaurus de l'Unesco).

Recibido: 18/08/2023

Revisado: 30/08/2023

Aceptado: 07/09/2023

Publicado en línea: 30/11/2023

Financiamiento: Autofinanciado.

Conflicto de interés: El autor declara no tener conflicto de interés.

1. LA NARRATIVA DE CÉSAR VALLEJO

La narrativa de César Vallejo, aunque de publicación posterior a su poesía, recorre un camino similar y en conexión con ella. Se inicia con una obra con claros sellos modernistas: *Escalas* (1923), y una novela de impresión vanguardista: *Fabla salvaje* (1923); regresa un momento a la atmósfera modernista con *Hacia el reino de los Sciris*, novela corta de tema incaico escrita entre 1924-1928; luego transita por las sendas del compromiso político, como se revela en *El tungsteno* (1931) y «Paco Yunque» (1931), y cierra el trayecto con un conjunto de cuentos escritos entre 1935 y 1936 en los que se intensifica el afán realista y cuestionador. A decir de Antonio González Montes (1993), durante este recorrido narrativo, Vallejo experimenta un proceso de transformación y enriquecimiento que va en sintonía con sus circunstancias vitales y su evolución ideológica (p. 221).

En función de esta transformadora experiencia, González Montes (2011) plantea dos etapas en la narrativa vallejiiana: la etapa inicial va de 1920 a 1923, caracterizada por el gusto de «asuntos fantásticos, misteriosos y patológicos, referidos a personajes acentuadamente individualistas y conflictivos» (p. 18) y donde muestra madurez en el uso de los materiales novelescos y se expresa en una prosa que «se torna más transparente y fluida» (p. 21); la etapa final va de 1923 a 1938, período en el que se apuesta por «la invención de nuevas formas literarias que mezclan lo narrativo con lo poético, lo reflexivo con lo simbólico o lo ejemplarizador» (p. 28) y por la concepción ideológica y estética como sostén de sus narraciones (p. 47). El crítico precisa que un recurso en el que confluyen ambas etapas del Vallejo narrador es la aproximación a la realidad desde varias formas de expresión y comunicación, pero con el propósito de cumplir «su misión como hombre comprometido con la problemática de su tiempo y, a la vez, como artista que recorre las distintas vías creativas con absoluta libertad y total lucidez» (p. 47).

«Paco Yunque» y los cuentos escritos entre 1935 y 1936 han recibido apreciaciones que enfatizan la estética comprometida de César Vallejo. David Sobrevilla (1994) ha establecido las conexiones

puntuales de estos cuentos con el marxismo. En su opinión, «Paco Yunque» muestra una aproximación al estalinismo, por tal motivo, presenta «la acción omnipresente de la lucha de clases que en este caso se traslada al aula del colegio» (p. 250); mientras que en los últimos cuatro cuentos, en contacto con su poesía, Vallejo «no concibe más al ser humano únicamente como la unión de cuerpo y alma, sino como un conjunto de funciones físicas y necesidades» (p. 264) y, por ello, apuesta por temas como la materia, el cuerpo y la solidaridad interhumana. En resumen, los cuentos de 1935-1936 «exhiben una visión materialista del mundo, una crítica social y cultural, pero al mismo tiempo confirman el distanciamiento del realismo socialista» (p. 307). Christian Wiener (2006) afirma que son narraciones cuya constante es el predominio protagónico de niños, el escenario rural y el enfrentamiento entre el débil y el poderoso; además, precisa que el mayor punto de conexión ocurre en el plano formal, ya que presentan sencillez estilística y el diseño esquemático de los personajes. En su opinión, estos rasgos formales se usan para configurar narraciones realistas que cumplan con el propósito del autor: la literatura debe ser, en lo posible, simple, directa y descarnada (pp. 200-201). Por su parte, Alejandra Josiowicz (2019) señala que, en estos cuentos y en algunos textos de *Poemas humanos*, Vallejo denunció la situación de la infancia marginada y la invisibilización del niño indígena en el Perú y, de ese modo, «intervino en los debates sobre la educación de la época» (p. 8). Asimismo, afirma que estos textos permiten reconocer la situación marginal del niño y nos encaminan a ver cómo la sensibilidad infantil apunta a lo sombrío, vulnerable y desprotegido (p. 12).

Como se aprecia, la crítica reconoce una intersección de la estética y la preocupación social en los cuentos de César Vallejo. Sin embargo, un sector ha visto este compromiso estético como una limitante para la evolución de su narrativa última. Ricardo González Vigil (1998) asevera que, por su propósito realista, estos cuentos muestran el estancamiento de la evolución narrativa vallejiana (p. 24). Por su parte, Ricardo Silva-Santisteban (2016) señala que con estos cuentos realistas, en contraste con los cuentos de tipo fantástico, Vallejo fracasa como narrador; además, precisa que, de los cuatro últimos cuentos, «no hay

ninguno que añada nada importante a su narrativa, pues dan la sensación de algo inacabado» (p. 78). Ciertamente, el realismo constituye un marco narrativo que, aparentemente, resta audacia técnica y agota la línea argumental de los últimos cuentos vallejianos; no obstante, consideramos que también es una invitación para aproximarnos a las experiencias de los personajes por otras vías. Desde nuestro mirador, en estos cuentos destacamos el diseño simbólico de la atmósfera agresiva y deshumanizadora, la proximidad sensible del narrador, la revelación cruda de la injusticia y el diseño de la afectividad infantil. Además, creemos que, en clave afectiva, vislumbran los problemas del hombre en su hora actual, por ejemplo, la desaparición de la infancia.

2. PRESUPUESTOS SEMIÓTICOS: EL ACTANTE-CUERPO

La generalizada percepción de que, en los textos narrativos, «las acciones de los personajes sostienen la trama» deja entrever que los personajes son actores de papel concebidos únicamente para un tipo de acciones controladas y orientadas a «cumplir» una única consigna: ser «personajes» antes que personas. Para establecer una resignificación de las funciones de los personajes y, en efecto, de los cuentos vallejianos, será necesario observar a los personajes como personas con experiencias en «carne» propia y con «sentimientos» acordes a las particulares instancias que les toca vivir. A fin de apreciar esta dimensión corporal y afectiva de los actantes, plantharemos algunas precisiones conceptuales desde las coordenadas de la semiótica tensiva.

Jacques Fontanille (2017) señala que el actante, entendido como un cuerpo y constituido por carne y forma, «es la sede y el vector de los impulsos y de las resistencias que contribuyen a los estados de cosas, y de los que animan los recorridos de la acción en general» (p. 24). En otras palabras, el actante se configura como una materialidad que contiene y proyecta sentimientos y conceptos que otorgan sentido a cada acción y, en efecto, a cada momento de la narración. Este actante-cuerpo posee «carne», vale decir, «la sustancia material dotada de una energía transformadora» (p. 24). Precisamente, materia y energía son los elementos que le permiten establecer las transformaciones de los

«estados de cosas» en la narración y ser el centro de la «toma de posición» (p. 24). En efecto, la «carne» del actante-cuerpo es una materialidad en la que confluyen los sentidos y desde la cual se extiende el nuevo significado. Además, el actante posee «cuerpo propio», o sea, la identidad que se establece durante la construcción del significado a través del lenguaje, el espacio y el tiempo. En términos del semiótico francés, el cuerpo propio sería «el portador de la identidad en construcción y en devenir» (p. 25). En resumen, la «carne» acciona, impulsa, resiste y refiere, mientras que el «cuerpo propio» orienta, asume, se inventa y se identifica.

Explicaremos estas ideas a partir de una intervención de un actante de los cuentos que se van a tratar en este trabajo. Sabemos que la «carne» del actante-cuerpo se hace presente en el individuo en concreto que «acciona» y «habla» (articula, vocifera, grita) para tomar posición y ser el punto de referencia del discurso. En «Paco Yunque», Humberto Grieve le dice al profesor que se ha llevado a Paco a su carpeta «[p]orque Paco Yunque es mi muchacho. Por eso» (Vallejo, 2011, p. 268); y, en «El vencedor», el narrador nos anuncia las crueles consecuencias de un cotidiano suceso escolar: «Un incidente de manos en el recreo llevó a dos niños a romperse los dientes a la salida de la escuela» (p. 318). Tenemos, entonces, una vivencia reconocida «en carne» de los actantes-cuerpo: la prepotencia de Humberto Grieve al justificar su caprichosa posesión («Porque Paco Yunque es mi muchacho») y la mutua crueldad de Juncos y Cancio («romperse los dientes»). Esta «carne» prepotente y cruel nos va dando huellas de una identidad del «cuerpo propio»: la identidad agresiva dañina.

Sabemos, también, que el «cuerpo propio» se construye por repetición o permanencia de las acciones y constituye la identidad del actante configurada por el lenguaje, el espacio y el tiempo. Entonces, a partir de las vivencias reconocidas «en carne» de los actantes, nos acercaremos a ellos para ver sus acciones en el momento real, atender el detalle de sus gestos, «escuchar» su sentir, conectar rasgos de sus afectos e ir tras la develación de su identidad. Como es un acercamiento a la vida misma, no perderemos de vista que estamos frente a niños,

seres con una agresividad natural y con agresividad motivada. En efecto, a partir de esta aproximación, vislumbraremos el «cuerpo propio» de los niños, es decir, la transformación de la identidad infantil.

Antes de iniciar el análisis del actante-cuerpo en los cuentos mencionados, considero oportuno comentar una advertencia de Jacques Fontanille (2017) respecto a los procedimientos tradicionales desde los cuales se diseñan y se observan los personajes: los esquemas de la narrativa tradicional solo plasman e interpretan personajes, ya sea como actantes sin cuerpo o como actantes completamente dueños de su cuerpo, «un cuerpo que, en ese caso, no hace sino lo que está programado, que no es, en suma, más que un lugar de efectuación pragmática de actos calculables a partir de un programa narrativo» (p. 31). Efectivamente, los acercamientos narrativos orientados a descifrar la línea argumental de los textos y a reconocer literalmente el «pensamiento» del autor nos puede llevar al conocimiento de quiénes actúan, qué hacen y cuáles fueron las prioridades del escritor. Sin embargo, si ingresamos a los cuentos con el sincero afán de ver y escuchar a los personajes como seres de carne y sentimiento, es probable que identifiquemos las huellas del compromiso humano del autor. En nuestro caso, luego de ver y escuchar a los actantes-cuerpos, hemos identificado que en «Paco Yunque» y «El vencedor», César Vallejo nos comunica cómo, pese a que existen niños, la infancia está desapareciendo.

3. «PACO YUNQUE»: DE LA AGRESIVIDAD INGENUA A LA AGRESIVIDAD MALIGNA

«Paco Yunque» es un cuento que revela la dolorosa experiencia del primer día de clase de Paco Yunque, y proyecta las acciones del maligno Humberto Grieve fuera de la escuela. En el recorrido narrativo, se pasa de una infancia de ingenua agresividad a una infancia de agresividad maliciosa. El patio escolar es el primer escenario donde el pequeño Paco observa la inocente agresividad de los niños de su edad y se infunde de temor. Luego en el salón, el abuso y la injusticia se convierten en los antivalores practicados por Humberto Grieve y

tolerados por el docente. En un inicio, el maltrato a sus compañeros se hace ligeramente comprensible por el natural capricho infantil de Grieve; sin embargo, el jalón de pelos a Paco Yunque y el puñetazo a Paco Fariña, más aún la hipocresía con la que niega sus acciones, nos alertan sobre las dimensiones de malicia que puede asumir un infante sin límites. En el recreo, el placer con el que Humberto Grieve agrade a Paco Yunque, más todavía considerando que es una agresión preparada, nos lleva a pensar que la malicia contamina la infancia. Finalmente, las prolepsis nos trasladan a un escenario en el que la agresividad maligna de Humberto Grieve resulta incontrolable, pues es capaz de pegar sin compasión y sin motivo alguno a Paco Yunque, incluso delante de las madres de ambos.

Raúl Castagnino (1970) afirma que en «Paco Yunque» se expresa un tratamiento denigrador y clasista de la infancia, el menosprecio al indígena en el contexto escolar y el abuso de los hijos de los ricos y extranjeros contra el indio y «cómo el favoritismo de los adultos interesados se descarga en arbitrariedades aberrantes» (p. 326). Por su parte, Iván Rodríguez Chávez (2006) identifica que Paco Yunque es el objeto con el cual Humberto Grieve desfoga sus caprichos. Además, precisa que la familia Grieve encarna la versión extranjera de la clase dominante, cuyo poder se extiende hasta Humberto, «el hijo símbolo de la niñez, quien usa ya su hegemonía social para abusar del débil» (p. 87). Para Jorge Valenzuela (2014), «Paco Yunque» constituye el primer cuento marxista para niños de la narrativa peruana. En su perspectiva, Humberto Grieve, el portador de la injusticia, es un niño «que sabe humillar, que reproduce los modos clasistas familiares y que maltrata a sus semejantes trasladando la dinámica de dominación familiar al colegio» (p. 217), y, para advertir tal situación, el narrador «lanza una acusación contra un orden social injusto desde un punto de vista clasista» (p. 221). En resumen, estas apreciaciones críticas sondean la agresiva conducta de Humberto Grieve e intuyen los efectos de su singular actitud.

3.1. Segmentación

Hemos de segmentar este cuento en tres instancias que vislumbran cómo la agresividad ingenua se transforma en agresividad maligna.

3.1.1. Primera instancia: la agresividad ingenua de la infancia

La voz narrativa observa la conducta de los escolares en el patio de la escuela y previo al ingreso al salón de clases. Identifica la natural agresividad de los niños cuando están en compañía y sin el cuidado de los demás: «Como si estuviesen en su casa. Gritaban. Corrían. Reían hasta reventar. Saltaban. Se daban de puñetazos» (Vallejo, 2011, p. 263). Esta agresividad adquiere mayor intensidad cuando se individualiza y se ejerce entre niños de similar edad; sin embargo, no trasciende los límites permitidos, como cuando el niño trigueño de chaqueta verde «agarró a Paco por un brazo y quiso arrastrarlo. Pero Paco no se dejó. El trigueño volvió a agarrarlo con más fuerza y lo jaló» (p. 264). Esta agresividad infantil resulta comprensible para Paco Yunque, pues cuando los hermanos Zumiga lo toman de cada mano para llevarlo al salón «no quiso seguirlos al principio, pero luego obedeció, porque vio que todos hacían lo mismo» (p. 264).

3.1.2. Segunda instancia: la agresividad maligna de Humberto Grieve

En el salón, Humberto Grieve arrastra a Paco Yunque de la carpeta de Paco Fariña hacia su carpeta y desacata la orden del profesor cuando le solicita que lo deje ir. Luego de que Paco Fariña volvió a llevar a Paco Yunque, «desde su banco del otro lado del salón, [Grieve] miraba con cólera a Paco Yunque y le enseñaba los puños, porque se dejó llevar» (Vallejo, 2011, p. 270). Posteriormente, su amenaza se dirige a Paco Fariña: «este Grieve le enseñó también a él los puños, refunfuñando no sé qué cosas, a escondidas del profesor» (p. 271). Las iniciales amenazas de Grieve se convierten en agresiones: el jalón de pelos a Paco Yunque y el puñetazo en la boca a Paco Fariña.

A la hora de recreo, Grieve se divierte golpeando a Paco Yunque. Primero le da un fuerte empujón que derriba sus útiles escolares,

después lo coge del cuello y «le hizo doblar la cintura y ponerse a cuatro manos» (Vallejo, 2011, p. 282) y, finalmente, corre y salta sobre el cuerpo de Paco dándole una fuerte patada en las posaderas. La complaciente y desafortunada agresividad de Humberto Grieve se hace patente por la cantidad de tiempo que realizó dicha acción: «Mucho rato estuvo así jugando Humberto Grieve con Paco Yunque. Le dio como veinte saltos y veinte patadas» (p. 282).

3.1.3. Tercera instancia: las implicancias de la agresividad maligna de Humberto Grieve

La prolepsis nos «instala» en dos situaciones fuera de la escuela en las que la agresividad de Humberto Grieve se torna incontrolable. En primer lugar, el narrador se percata de la desesperación de Paco Yunque y proyecta la conducta de Humberto Grieve, pues, cuando salgan del colegio, «le daría un empujón en el pecho y una patada en la pierna» (Vallejo, 2011, p. 270). Este nivel de agresividad alcanza los límites de la maldad por la continuidad y duración de la acción, pues le pegaría a cada instante, en la calle y en el corredor de la casa, sin temor a ser reñido, golpearía a Paco «también en la cocina, delante su mamá y delante la patrona» (p. 270). Por supuesto, esta malicia se torna preocupante debido a que Humberto Grieve la realiza sobre un semejante a quien ha dejado de ver como tal: otro niño. En segundo lugar, el narrador proyecta una escena en la cual la madre de Paco Yunque apela a la compasión de Humberto Grieve: «No, niño. No le pegue usted a Paquito. No sea tan malo» (p. 280), aunque resultaría infructuosa, pues «al niño Humberto nadie le hacía nada» (p. 280).

3.2. Interpretación: la infancia ha interiorizado la agresividad maligna

Los infantes poseen una agresividad natural que no afecta ni la «carne» ni la afectividad del agredido. Apreciamos esta idea en un primer instante cuando Paco Yunque, temeroso, se encuentra en el patio de la escuela y el narrador afirma: «¡Qué listos eran todos esos chicos! ¡Qué desenvueltos! Como si estuviesen en su casa. Gritaban. Corrían. Reían

hasta reventar. Saltaban. Se daban de puñetazos» (Vallejo, 2011, p. 263). La «carne» de «todos esos chicos» es «desenvuelta» y, entre ellos, el cuerpo adquiere una identidad propia, una familiaridad frente a un «moderado» y «acostumbrado» nivel de agresión («Como si estuviesen en su casa»); por ello, darse de «puñetazos» revela, por el momento, una conducta inocua. Cuando esta experiencia de la agresividad ocurre de «carne» de un niño hacia otro niño, entonces notamos intensificación:

Un niño trigueño, cara redonda y con una chaqueta verde muy ceñida en la cintura, agarró a Paco por un brazo y quiso arrastrarlo. Pero Paco no se dejó. El trigueño volvió a agarrarlo con más fuerza y lo jaló. (p. 264)

Como se observa, la «carne» del niño trigueño siente como suyo al otro, por eso, motivado por su interés de niño, «agarra» e intenta «arrastrar» a Paco Yunque. Este singular interés pronto «intensifica» ligeramente su agresividad, por ello, «volvió con más fuerza y lo jaló». Notamos, entonces, que la agresividad adquiere «más potencia», sin embargo, aún se mantiene dentro de lo infantil.

La acción previa al ingreso al salón nos permite entender que, entre niños, es comprensible cierta agresividad: «Dos niños —los hermanos Zumiga— tomaron de una y otra mano a Paco y le condujeron a la sala de primer año. Paco no quiso seguirlos al principio, pero luego obedeció, porque vio que todos hacían lo mismo» (Vallejo, 2011, p. 264). Paco Yunque, como se aprecia, en un inicio, ejerce resistencia («no quiso seguirlos al principio»); sin embargo, luego, al ver «que todos hacían lo mismo», «cede» y «obedece», ya que se «identifica» con los demás niños y, en efecto, comprende su natural agresividad. En resumen, en las instancias previas al ingreso al salón, César Vallejo nos esclarece una idea: la infancia posee una natural, controlable e inocua agresividad.

Paradójicamente, frente a la presencia del adulto, esta agresividad infantil se acrecienta en el aula. Similar a la acción del niño trigueño, pero con el autoritario argumento de que «es su muchacho»,

Humberto Grieve «arrastra» a Paco Yunque hacia su carpeta y desobedece la orden del docente de dejarlo ir a la carpeta de Paco Fariña. En ese instante, la «carne» de Humberto Grieve contiene su agresividad: «desde su banco del otro lado del salón, miraba con cólera a Paco Yunque y le enseñaba los puños, porque se dejó llevar a la carpeta de Paco Fariña» (Vallejo, 2011, p. 270). La mirada furiosa («miraba con cólera») y el gesto corporal amenazante («le enseñaba los puños») nos comunica que la agresividad infantil está sobrepasando los límites socialmente permitidos, sobre todo porque este nivel de agresividad se «apropia» del cuerpo de Grieve y reitera su amenaza, pero esta vez hacia Paco Fariña: «le enseñó también a él los puños, refunfuñando no sé qué cosas, a escondidas del profesor» (p. 271). Posteriormente, como se preveía, la «carne» de Humberto Grieve pierde el control y expresa su dañina agresividad al jalar el pelo a Paco Yunque y golpear a Paco Fariña: «Humberto Grieve aprovechó otra vez de que no podía verle el profesor y fue a darle un puñetazo a Paco Fariña en la boca y regresó de un salto a su carpeta» (p. 275). Este daño voluntario y directo frente a un cuerpo «semejante», pero que no ve como semejante, y justificado solo por un capricho extremadamente personal nos informa que la alta agresividad domina el cuerpo de Humberto Grieve. En efecto, Vallejo nos va alertando que estamos frente a un niño que está perdiendo su identidad infantil y se está apropiando de una identidad otra.

Este descontrol de la agresividad infantil se torna muy perjudicial cuando el niño se divierte con el abuso hacia otro niño. En el recreo, luego del fuerte empujón que logra derribar a Paco Yunque, Humberto Grieve preparó su inicuo «juego»: «Le cogió del pescuezo y le hizo doblar la cintura y ponerse a cuatro manos» (Vallejo, 2011, p. 282) y le dice: «—Estate quieto así —le ordenó imperiosamente—. No te muevas hasta que yo te diga» (p. 282). Vemos, ahora, un cuerpo que somete a otro cuerpo («Le cogió del pescuezo») y que lo obliga a disponerse como su objeto de placer («le hizo doblar la cintura y ponerse a cuatro manos»). La «carne» de Humberto Grieve prepara su diversión y para ello debe anular de manera absoluta la «carne» y el «sentimiento» de quien tiene al frente, por ello, resulta significativo el

tono en que se dirige a Paco Yunque («le ordenó imperiosamente»), la acción que obliga («Estate quieto») y las condiciones de la prohibición («No te muevas hasta que yo te diga»). Por su expresión, vemos la identidad que se va apropiando del cuerpo de Humberto Grieve: el niño posee agresividad maligna. Sin embargo, la forma divertida con la que Humberto Grieve asume su dañino juego de correr, saltar y dar una fuerte patada en las posaderas de Paco Yunque es la acción que nos confirma la presencia de una nueva identidad infantil: «Mucho rato estuvo así jugando Humberto Grieve con Paco Yunque. Le dio como veinte saltos y veinte patadas» (p. 282). La «carne» de Humberto Grieve se ha acostumbrado («Mucho rato») a la preparada agresión y la ha convertido en una acción complaciente («Le dio como veinte saltos y veinte patadas»). Estamos ante a una identidad que ya se asomaba en el salón, pero que ahora ya se torna irreversible. César Vallejo nos ha llevado al recreo para ponernos frente a una idea: el niño naturaliza la agresividad maligna.

La prolepsis proyecta las implicancias de la incontrolable y maligna agresividad infantil. A la salida de la escuela, la agresividad del «niño» Humberto se extendería y se intensificaría, pues «pegaba pronto, a cada rato. En la calle. En el corredor también. Y en la escalera. Y también en la cocina, delante su mamá y delante la patrona» (Vallejo, 2011, p. 270). La «carne» de Humberto Grieve normaliza el golpe («a cada rato») y practica la agresión como forma de vida, por ello, la ejerce en diversos espacios («calle», «corredor», «escalera»), incluso en escenarios en los cuales pueda tener cierta restricción: ante la madre de Paco Yunque y ante su madre. El cuerpo de Humberto Grieve se ha apropiado de una identidad incapaz de moderarse debido a que «nadie le hacía nada» (p. 280) y nada lo conmovía, ni siquiera los ruegos de la madre de Paco Yunque: «No, niño. No le pegue usted a Paquito. No sea tan malo» (p. 280). Como vemos, la agresividad maligna se ha impregnado en la «carne» de Humberto Grieve y, en efecto, el espíritu infantil se ha quebrantado. Al parecer, desde hace un buen tiempo, Vallejo ya nos alertaba sobre la desaparición de la infancia.

4. «EL VENCEDOR»: DE LA AGRESIVIDAD MALIGNA A LA AGRESIVIDAD DESAFORADA

«El vencedor» es un cuento cuyo narrador anticipa el sangriento desenlace: luego de una acalorada discusión en el recreo, Juncos y Cancio se «rompen los dientes». A la salida de la escuela y alentados constantemente por los compañeros, se dirigen hacia el pie de una pampa lanzándose gestos humillantes. Por la forma en que los contrincantes se golpean, se nota que ambos poseen una agresividad maligna. Durante el enfrentamiento, el jadeo, la altivez, los puñetazos, los puntapiés y la oportunidad para asestar el golpe letal evidencian que la desafortada agresividad ha transformado la afectividad de los contrincantes. Luego de la pelea, el cuerpo ensangrentado de Juncos y el cuerpo derribado de Cancio resumen cómo la agresividad desafortada ya se ha «apropiado» de la sensibilidad infantil. Se presentan, también, dos consecuencias simbólicas de la contienda: la compasión colectiva hacia Cancio, el perdedor, y la soledad y la vergüenza de Juncos, el «vencedor». Sin embargo, también se representa la esperanzadora recuperación de su condición de niño. Al cierre de la historia, la sangre coagulada y renegrida sobre la oreja de Juncos sintetiza los alcances de la desafortada agresividad de la infancia.

Para Carlos Eduardo Zavaleta (2006), «El vencedor», al igual que «Paco Yunque», expresa una variedad del abuso infantil, la venganza y el contrataque; no obstante, presenta mayor sutileza, ya que el vencedor, de tanta pureza y bondad, «llora en nombre del vencido y se dignifica como nadie» (p. 22). José Olascoaga (2009) reconoce que la actitud de los niños que acompañan la pelea se asemeja «a la expectativa del público en las tradicionales peleas de gallo» (p. 236). Además, precisa que los niños, seducidos por la pelea escolar en la pelea, «muestran sentimientos contrapuestos de exaltación, compasión, ternura, simpatía y tristeza» (p. 250). Por su parte, Jorge Eslava (2013) señala que, a diferencia del esquemático nudo narrativo de «Paco Yunque», el narrador de «El vencedor» maneja la historia con mayor destreza psicológica debido a que «persigue un efecto más abstracto y sorprendente: la reflexión ética» (p. 43). Justamente por ello, Juncos, el vencedor,

«parece comprender que su victoria es una ilusión personal que nada altera y que terminará disolviéndose en una derrota social» (Vallejo, 2011, p. 43). Finalmente, afirma que el escenario en que se produce la pelea, las laderas de un cerro, constituye un espacio que no se rige por las normas del colegio, sino «con el código propio y brutal de los adolescentes» (p. 45). Como apreciamos, la crítica ha establecido conexiones temáticas, afectivas y de acción entre «El vencedor» y «Paco Yunque».

4.1. Segmentación

Hemos de segmentar este cuento en tres instancias que vislumbran cómo la agresividad maligna se transforma en agresividad desaforada.

4.1.1. Primera instancia: la agresividad maligna de la infancia

La voz narrativa, desde el inicio, advierte el final sangriento de una pelea de niños. Los actantes-cuerpos en enfrentamiento son dos niños casi de la misma edad. En las afueras de la escuela, los eufóricos acompañantes intensifican el impulso anímico de Juncos y Cancio, quienes se lanzaban humillantes gestos. En el trayecto al cerro, la pasión infantil permanece y se extiende en cada integrante de la desaforada muchedumbre. Este recorrido hacia la escena sangrienta es «guiado» por los rivales: «A la cabeza iban los dos rivales» (Vallejo, 2011, p. 314).

4.1.2. Segunda instancia: la desaforada agresividad de Juncos y Cancio

Al comenzar la contienda, Juncos y Cancio disponen sus «carnes» para satisfacer los ánimos colectivos: Juncos «esperaba en guardia, encendido y jadeante» (Vallejo, 2011, p. 314), mientras que Cancio «se mordía el labio superior con altivez y cólera de adulto» (p. 315). Juncos es quien inicia el primer ataque con un puñetazo que hizo tambalear a su rival y da entrada a una deshumanizada pelea cargada de puntapiés, zurdazos, puñetazos a las clavículas y sangre de la pierna. No obstante, el primer golpe letal es de Cancio, pues «de una gran puñada, asestada con limpieza verdaderamente natural, hizo

dar una vuelta a la cabeza contraria» (p. 316). Cierra este primer momento con una confusa agresión de todos contra todos. En el segundo momento de la pelea, Juncos aparece magullado y con «el pabellón de una oreja ensangrentado y encendido, a semejanza de una cresta de gallo» (p. 316) y escapando de las pisadas de Cancio. Luego, impulsado por la furia ya no tan infantil, «puso un feroz puñetazo en la cara del inminente vencedor y le derribó al suelo» (p. 317).

4.1.3. Tercera instancia: los efectos de la agresividad desaforada de Juncos y Cancio

La pelea de Juncos y Cancio alimentó a los desaforados niños y tuvo consecuencias deshumanizantes. Cancio «tenía un ojo herido y el párpado muy hinchado» (Vallejo, 2011, p. 317), además esbozaba una triste sonrisa; por su parte, Juncos, el vencedor de la batalla, estaba triste, solitario y avergonzado, pero sin perder su infantilidad: «Bajó la frente y empezó a jugar con piedrecillas y briznas de hierba» (p. 317). Al final, cuando Leonidas se acerca, se percata de que el «vencedor» sollozaba: «Juncos estaba llorando» (p. 318). Este llanto muestra el esperanzador rostro del arrepentimiento por el daño causado.

4.2. Exégesis: la infancia ha interiorizado la agresividad desaforada

La agresividad maligna de los infantes se intensifica por la presión social. Esta idea se observa en la primera instancia del cuento cuando el narrador nos comparte el primer encuentro entre Juncos y Cancio: «Ambos sonreían, y de la rueda surgían rutilantes diptongos, coreándolos y enfrentándolos en fragorosa rivalidad. Ellos se miraban echándose los convexos pechos, con aire de recíproco desprecio» (Vallejo, 2011, p. 313). La «carne» de Juncos y Cancio revela «costumbre» en escenarios agresivos, por ello, «ambos sonreían». Por supuesto, la ovación de la anónima «rueda» hace que ellos «acomoden» su nivel de agresividad a las circunstancias de la contienda y que casi inmediatamente sus

cuerpos se «apropien» de una identidad basada en la humillación al «semejante»: «se miraban echándose los convexos pechos, con aire de recíproco desprecio». Provistos de la agresividad necesaria y suficiente para «satisfacer» a la rueda, Juncos y Cancio lideraron la marcha hacia el cerrillo. «A la cabeza iban los dos rivales» (p. 314). Esta ubicación de las «carnes» de los contrincantes en relación con la muchedumbre nos refiere la efectividad del empuje colectivo para activar prontamente la identidad maligna de los infantes.

Los instantes precisos de la pelea revelan que la agresividad maligna se practica con «apasionamiento», pues los contrincantes golpean con voluntad y por satisfacción personal: mientras Juncos «esperaba en guardia, encendido y jadeante» (Vallejo, 2011, p. 314), Cancio «se mordía el labio superior con altivez y cólera de adulto» (p. 315). Al percibir la disposición de la «carne» de Juncos («Esperaba en guardia»), su afectividad («encendido») y su pulso corporal («jadeante»), reconocemos que, como una persona mayor, «calcula» el nivel de agresividad que puede dar y recibir de su contrincante. A su vez, Cancio confía en su preparada estrategia de ataque («Se mordía el labio superior con altivez»), pero, sobre todo, en su identidad «ajena», es decir, en su «cólera de adulto». En resumen, Vallejo nos comunica que la agresividad maligna y apasionada de los niños evapora su condición infantil y, psicológicamente, los aproxima a la adultez. Si observamos los detalles de la pelea en sí, reconoceremos con mayor claridad esta idea vallejana:

A un puntapié trazado por Juncos, a la sombra de un zurdazo simulado, respondieron los dos puños de Cancio, majando rectamente al pecho, a las clavículas, al cuello, a los hombros de su enemigo, en una lluvia de golpes contundentes. Corrió sangre. De una pierna de Cancio manaba un hilo lento y rojo. (pp. 315-316)

El preparado ataque («un puntapié trazado») y la audaz estrategia («a la sombra de un zurdazo simulado») de Juncos revelan alta malicia

y apasionamiento por dañar; del mismo modo, los simultáneos puñetes de Cancio para, calculadamente, dar «rectamente al pecho, a las clavículas, al cuello, a los hombros» nos muestran la cómoda agresividad «adulta» de un niño hacia su semejante. Como era de esperarse, los furibundos ataques tienen efectos graves: «Corrió sangre. De una pierna de Cancio manaba un hilo lento y rojo». En clave simbólica, esta aparición de «sangre» en la «carne» de Cancio nos va anunciando que la agresividad maligna se está convirtiendo en agresividad desaforada. Puede que asumamos como normal una pelea en la etapa escolar, pero Vallejo, a través de esta salvaje contienda en que los niños buscan satisfacer sus instintos de sangre, nos avisa que la infancia, en tanto sensibilidad, se está diluyendo.

Para reafirmar su identidad de «adulto», las «carnes» de los contendientes deben expresar letalidad. Así parece entenderlo Cancio y es el primero en mostrarlo: «De una gran puñada, asestada con limpieza verdaderamente natural, hizo dar una vuelta a la cabeza contraria, obligando a Juncos a rematar su círculo nervioso, poniéndose de manos, a ciegas, contra el cerco de los suyos» (Vallejo, 2011, p. 316). Cancio, con esa forma espontánea, genuina y letal de dar el puñetazo («asestada con limpieza verdaderamente natural»), evidencia que la agresividad desaforada le es «propia». Más aún, si sabemos que dicho puñete obligó a Juncos «a rematar su círculo nervioso, poniéndose de manos, a ciegas», es más reconocible el desbordante nivel de agresividad que Cancio empleó en dicha acción.

Ante tan letal ataque, Juncos termina muy castigado y su derrota se hacía inminente; sin embargo, no iba a permitir tal humillación en público, a pesar de tener «el pabellón de una oreja ensangrentado y encendido, a semejanza de una cresta de gallo» (Vallejo, 2011, p. 316). Vemos que el contacto de la «carne» («pabellón de una oreja») con la sangre de Juncos es el instante ideal en que enciende su agresividad y reactiva su incontrolable malicia. Inmediatamente, con el incentivo anímico del narrador: «—¡Entra, Juncos! ¡Pégale duro!...» (p. 317), la agresividad dañina se «apropia» de Juncos, pues «le poseyó al muchacho un súbito coraje. Puso un feroz puñetazo en la cara del inminente vencedor y le derribó al suelo» (p. 317). Vemos

que, al final de la pelea, la rabia se «apropió» («poseyó») del cuerpo de Juncos y su letal ferocidad «tumba» el cuerpo de su rival. En concreto, Vallejo nos manifiesta que la infancia ha interiorizado la agresividad desaforada.

Concluida la pelea, la ronda infantil regresa a la escuela alimentada por la agresividad esparcida por los rivales. En estas instancias finales, las «carnes» de los contrincantes nos permiten ver el rostro de la infancia cuando ejerce la agresividad desaforada. Observemos el rostro del perdedor de la contienda:

A Cancio le llevaban de los brazos. Tenía un ojo herido y el párpado muy hinchado. Sonreía tristemente. Todos le rodeaban lacerados, prodigándole palabras fraternales. También yo le seguía de cerca, tratando de verle el rostro. ¡Cómo le habían pegado! (Vallejo, 2011, p. 317)

La situación de la «carne» de Cancio («Tenía un ojo herido y el párpado muy hinchado»), naturalmente, es grave y nos revela un rostro magullado y deformado de la infancia, producto de asumir conductas ajenas a su sensibilidad. Pese a ello, este rostro infantil logra interpelar la solidaridad de los demás («Todos le rodeaban») y generar compasión del narrador («¡Cómo le habían pegado!»).

Juncos, el triste vencedor, asoma en su «carne» cierta toma de conciencia ante lo ocurrido y evita que toda la identidad infantil se disipe. Percibamos la siguiente escena:

Se apartó de todos y fue a sentarse en un poyo del sendero. Nadie le hizo caso. Le veían de lejos, con extrañeza, y él parecía avergonzado. Bajó la frente y empezó a jugar con piedrecillas y briznas de hierba. (Vallejo, 2011, p. 317)

Consciente del daño, Juncos «decide» distanciarse de los demás y procesa su «culpa» en soledad («Se apartó de todos y fue a sentarse en un poyo del sendero»). Su tenue vergüenza es un instante en el que se resiste a perder toda la identidad infantil. Precisamente, esa

resistencia y recuperación de la infancia se vislumbra en el juego «con piedrecillas y briznas de hierba». En compañía, Juncos revela su agresiva y desaforada identidad ajena; en soledad, conserva su identidad infantil. Parece decirnos Vallejo que el pudor ante el daño constituye un modo de restituir el espíritu infantil.

En la última escena, notamos un esperanzador rostro de la infancia: el rostro del arrepentimiento por el daño. Pese a que Leonidas lo llama para retirarse, Juncos, consciente del daño causado, no responde, por ello, «hundió su sombrero hasta las cejas y así ocultó el rostro» (Vallejo, 2011, p. 318). Sabe Juncos que su rostro no se corresponde con el rostro envalentonado que se espera de alguien que ganó una contienda, por ello, lo esconde. Sin embargo, cuando Leonidas se «acercó», vio que «Juncos estaba llorando» (p. 318). En consecuencia, la «carne» con pudor ha originado el llanto, el símbolo más sincero del arrepentimiento infantil. Vallejo, en tono de esperanza, nos señala un camino que revierte la desaforada agresividad del niño y recupera el rostro de la infancia: el condolerse por el daño causado a un semejante.

5. REFLEXIÓN DE SALIDA: CONOCER EL NIÑO PARA CUIDAR LA INFANCIA

El análisis y la interpretación de los cuentos seleccionados han permitido constatar la transformación de la identidad afectiva de los niños. En «Paco Yunque», hemos reconocido cómo la inocua agresividad infantil se convierte, en la figura de Humberto Grieve, en agresividad maligna; en «El vencedor», a partir de las acciones de Juncos y Cancio, logramos notar que la agresividad maligna puede transfigurarse en agresividad desaforada. En síntesis, en la óptica de César Vallejo, la infancia ha interiorizado la agresividad maligna y la agresividad desaforada y, por lo tanto, está en camino a su desaparición. A partir de este acercamiento a los personajes niños, reconocemos dos propósitos de César Vallejo: i) retratar, con humanísimas intenciones, el perfil de la niñez; y ii) sondear las condiciones que contribuyen a la desaparición de la infancia.

Retratar la infancia implica reconocer la natural e inofensiva agresividad del niño. El autor de *Poemas humanos* desconfía de la máxima roussoniana de que «el hombre nace bueno y la sociedad lo corrompe», debido a que la bondad natural y completa resulta humanamente inverosímil, por ello, en uno de sus versos nos recordaba: «Quiero ayudar al bueno a ser un poquillo de malo». A diferencia de Jean-Jacques Rousseau, Vallejo concebía que «el niño nace malo y la sociedad lo incita». Como ocurre en «Paco Yunque», los niños, impulsados por su natural malicia, pueden empujar o jalar del brazo a otros niños, aunque sin el propósito de causarles daño. Incluso, la particular agresividad de Humberto Grieve resulta comprensible, pues se confía de que, en su «segundo hogar», el profesor conducirá su «desfigurado» perfil.

Para sondear los condicionantes que generan la desaparición de la infancia, Vallejo ingresa al salón de clases y camina por las afueras de la escuela. En el aula, el profesor «calla» ante el puñetazo de Humberto Grieve a Paco Fariña y, en el trayecto hacia el cerrillo, la desenfadada ronda «ovaciona» la pelea de Juncos y Cancio. Al estar en dichos espacios, Vallejo logra «sondear» que el silencio de los adultos y la furia de la colectividad incentivan la agresividad infantil. Tal como sucede en «El vencedor», el redondel estimula la agresividad de los contrincantes. Nada los controla hasta que llegan al instante del coraje y nos percatamos de que ya no estamos ante niños. En sus versos, el vate santiaguino decía que la cólera que quiebra al niño «tiene un aceite contra dos vinagres»; en otras palabras, la ira infantil posee un sabor doblemente agrio que domina y diluye la esencia de la niñez.

Consciente de este problema, César Vallejo entendió que su compromiso estético con la infancia debe ir mucho más allá de «utilizar» personajes niños de contrapuesta condición social y psicológica. Su estética comprometida se tradujo en la aproximación sensible a la dialéctica afectividad infantil y en la exposición descarnada de la realidad de la infancia. ¿Por qué resulta necesario que padres, docentes y adultos en general conozcan con proximidad y realismo la infancia? Esbozaremos, a continuación, dos respuestas.

En primer lugar, creo que solo mirando de manera muy cercana los instantes del cambio emocional infantil podríamos estar en condiciones de comprender el origen y la proyección de la agresividad maligna. La sociedad actual observa a los niños desde un lejano horizonte, por ello, entiende cada vez menos los matices de su identidad afectiva. Los profesionales vinculados a la educación «definen» y «categorizan» los diferentes tipos de niño y los padres únicamente los «observan» desde sus torres; sin embargo, lo que recomienda Vallejo es captar la intensificación y el cambio que experimentan los infantes cuando están dentro de una atmósfera agresiva. Si los docentes y los padres siguen creyendo que los infantes se dividen entre buenos y malos, entonces difícilmente se percatarán de que un niño como Humberto Grieve podría transformar su agresividad inocua en agresividad maligna.

En segundo lugar, considero que mostrar la real situación de los niños y la atmósfera que habitan nos advierte cuán urgente resulta cuidar la infancia. La escuela peruana conserva una mirada incompleta de la infancia y aún concibe como función primordial que los niños tomen clases al «edulcorado» modo para que, así, se encuentren protegidos de información «dañina». Un docente con esta perspectiva omitiría, por ejemplo, la lectura de «El vencedor» por considerarla una historia de niños «descarnada» y sin final feliz. Recordemos que cuidar la infancia no requiere ocultar información; al contrario, exige transferir la realidad responsablemente, tal como Vallejo lo hace cuando describe la sangrienta pelea entre Juncos y Cancio para que podamos advertir los alcances de la agresividad desaforada de los niños. Puede que el llanto de Juncos sea visto como un agrio y doloroso final, pero, tratándose de un niño, entiendo que estamos frente a un esperanzador desenlace, pues los niños, incluso en las circunstancias más atroces, no deben perder el sentimiento de compasión en «cuerpo propio». Vallejo sabía que «¡Hay gentes tan desgraciadas que ni siquiera / tienen cuerpo» (Vallejo, 1991, p. 629) y, por ello, sugería «¡Amado sea el niño, que cae y aún llora...» (p. 630), y así nos transmitía el anhelo de una infancia que conserve su capacidad de condolerse.

REFERENCIAS

- Castagnino, R. (1970). Dos narraciones de César Vallejo. *Revista Iberoamericana*, 36(71), 321-339. <https://doi.org/10.5195/revibe-roamer.1970.2859>
- Eslava, J. (2013). «Paco Yunque» y «El vencedor». La escuela, lugar de protesta. En G. Flores (ed.), *Literatura peruana infantil y juvenil* (pp. 37-46). Fondo Editorial de la Academia Peruana de la Lengua; Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos; Editorial San Marcos.
- Fontanille, J. (2017). *Cuerpo y sentido*. Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- González Montes, A. (1993). La narrativa de César Vallejo. En R. González Vigil (ed.), *Intensidad y altura de César Vallejo* (pp. 221-263). Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- González Montes, A. (2011). Prólogo. En C. Vallejo, *Cuentos y novelas* (pp. 9-49). Fondo Editorial de la Universidad de Ciencias y Humanidades.
- González Vigil, R. (1998). Prólogo. En C. Vallejo, *Novelas y cuentos completos* (pp. 7-25). Ediciones Copé.
- Josiowicz, A. (2019). La infancia rural en César Vallejo: renovación cultural y crítica social. *Artelogie*, (14), 1-16. <https://doi.org/10.4000/artelogie.4020>
- Olascoaga, J. (2009). *El mundo andino en la obra de César Vallejo* [tesis doctoral, Universidad Tecnológica de Texas]. <http://hdl.handle.net/2346/13113>
- Rodríguez Chávez, I. (2006). *Vallejo al pie del orbe*. Editorial Universitaria.

- Silva-Santisteban, R. (2016). *César Vallejo y su creación literaria*. Cátedra Vallejo.
- Sobrevilla, D. (1994). *César Vallejo, poeta nacional y universal y otros trabajos*. Amaru Editores.
- Valenzuela, J. (2014). El primer cuento marxista para niños en el Perú: El caso de «Paco Yunque» de César Vallejo. *Atenea*, (509), 211-225.
- Vallejo, C. (1991). *Obras completas. Tomo I: Obra poética*. Edición crítica de R. González Vigil. Banco de Crédito del Perú.
- Vallejo, C. (2011). *Cuentos y novelas*. Fondo Editorial de la Universidad de Ciencias y Humanidades.
- Wiener, C. (2006). Vallejo y «El doble» y su última narrativa. En C. E. Zavaleta, *La prosa de César Vallejo* (pp. 193-204). Editorial San Marcos.
- Zavaleta, C. E. (2006). *La prosa de César Vallejo*. Editorial San Marcos.



Este artículo se encuentra disponible en acceso abierto bajo la licencia Creative Commons Attribution 4.0 International License.

This article is available in open access under the Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Cet article est disponible en libre accès sous licence Creative Commons Attribution 4.0 International Licence.

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Rectorado de la Universidad Ricardo Palma
Vol. 7, n.º 13, enero-junio, 2024, 239-262

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.59885/archivoVallejo.2024.v7n13.11

Ser madre, detestar la rosa: visión transgresora de la feminidad en *Valses y otras falsas confesiones* (1972) de Blanca Varela

Being a mother, detesting the rose: a transgressive vision of femininity in Blanca Varela's *Valses y otras falsas confesiones* (1972)

Être mère, détester la rose: une vision transgressive de la féminité dans les *Valses y otras falsas confesiones* (1972) de Blanca Varela

ADRIANA BERMEJO LOZANO

Universidad de Alicante

(Alicante, España)

adriana.bermejo@ua.es

<https://orcid.org/0000-0001-8317-6447>



RESUMEN

Este artículo propone estudiar la vinculación entre la representación de la maternidad y la desmitificación de la rosa como procesos constitutivos de la visión transgresora de la feminidad en el poemario *Valses y otras falsas confesiones* (1972), de Blanca Varela. Para ello, se parte

de la experiencia autobiográfica de la maternidad como acontecimiento que transforma la concepción, el lenguaje y la voz poética de Varela a partir de dicho poemario. Desde este marco vivencial, se analizan los poemas en los que se aborda el tema de la madre y de la infancia, así como aquellos en los que aparece la rosa, como ejemplos paradigmáticos de la evolución de una poética desmitificadora que vulnera las convenciones poéticas clásicas en torno a lo femenino. A manera de conclusión, se ratifica la conexión entre el símbolo materno y el floral como motivos que emplea la voz poética para transgredir y ensanchar las representaciones poéticas de la mujer.

Palabras clave: Blanca Varela; maternidad; rosa; transgresión; feminidad.

Términos de indización: madre; infancia; mujer (Fuente: Tesouro de la Unesco).

ABSTRACT

This article proposes to study the link between the representation of motherhood and the demystification of the rose as constitutive processes of the transgressive vision of femininity in Blanca Varela's collection of poems *Valses y otras falsas confesiones* (1972). To this end, the autobiographical experience of motherhood as an event that transforms Varela's conception, language and poetic voice from this collection of poems onwards is taken as a starting point. From this experiential framework, we analyse the poems in which the theme of motherhood and childhood is addressed, as well as those in which the rose appears, as paradigmatic examples of the evolution of a demystifying poetics that violates the classical poetic conventions surrounding the feminine. By way of conclusion, the connection between the maternal and floral symbols as motifs used by the poetic voice to transgress and broaden poetic representations of women is ratified.

Key words: Blanca Varela; motherhood; rose; transgress, femininity.

Indexing terms: mothers; childhood; women (Source: Unesco Thesaurus).

RÉSUMÉ

Cet article se propose d'étudier le lien entre la représentation de la maternité et la démythification de la rose en tant que processus constitutifs de la vision transgressive de la féminité dans le recueil de poèmes *Valses y otras falsas confesiones* (1972) de Blanca Varela. Pour ce faire, nous prenons comme point de départ l'expérience autobiographique de la maternité en tant qu'événement qui transforme la conception, le langage et la voix poétique de Varela à partir de ce recueil de poèmes. À partir de ce cadre expérientiel, nous analysons les poèmes dans lesquels le thème de la maternité et de l'enfance est abordé, ainsi que ceux dans lesquels la rose apparaît, en tant qu'exemples paradigmatiques de l'évolution d'une poétique démythificatrice qui viole les conventions poétiques classiques entourant le féminin. En guise de conclusion, le lien entre les symboles maternels et floraux en tant que motifs utilisés par la voix poétique pour transgresser et élargir les représentations poétiques des femmes est ratifié.

Mots-clés: Blanca Varela; maternité; rose; transgression; féminité.

Termes d'indexation: mère; enfance; femme (Source: Thésaurus de l'Unesco).

Recibido: 11/10/2023

Revisado: 30/10/2023

Aceptado: 07/11/2023

Publicado en línea: 30/11/2023

Financiamiento: Autofinanciado.

Conflicto de interés: La autora declara no tener conflicto de interés.

1. INTRODUCCIÓN

«Siempre la vida privada se asoma por algún lado [...]. Comencé a romperlo todo, a tirarlo todo porque necesitaba hacerlo. Necesité cambiar de piel, había perdido cosas, tenía que adquirir otras o sobrevivir con lo que me quedaba» (en Kristal [entrevistadora], 2016, respuesta a «Quizá podría ser lo mismo...»). Estas fueron las palabras de Blanca Varela cuando, en una entrevista, se le preguntó por la evolución de su poesía hacia finales de la década de los sesenta. Pocos años después, en 1972, apareció *Valses y otras falsas confesiones*, su tercer libro. En él, la voz poética experimenta un cambio estético notable con respecto a sus dos primeros poemarios, *Ese puerto existe* (1959) y *Luz de día* (1963). Frente al artificio metafórico de los primeros libros, en *Valses y otras falsas confesiones* el sujeto lírico se reconcilia con la realidad de manera holística. Así lo formula Olga Muñoz Carrasco, quien observa que en este libro se consume «el proceso por el cual la realidad invade el texto» (2007, p. 124), de manera que esta obra funciona como gozne entre una poética simbólica y una sincrética. Todo ello se refleja en composiciones en las que la voz lírica enuncia desde la realidad más inmediata, incorporando en su discurso elementos cotidianos a partir de una mirada que examina, con dolor, todo lo que la rodea hasta alcanzar, en ocasiones, la crudeza expresiva¹.

Este cambio en la expresión del sujeto poético plantea una cuestión fundamental: ¿qué pudo dinamizarlo? En ese sentido, uno de los acontecimientos centrales en la vida de la poeta peruana fue la maternidad. Blanca Varela tuvo, junto con Fernando de Szyszlo, dos hijos: Vicente, en 1958, y Lorenzo, en 1961. La poeta peruana ha reflexionado en no pocas ocasiones sobre cómo se transformó su relación con el mundo a raíz de ser madre: «Yo he vivido muchos años en ángel, hasta cierto momento. Creo que hasta el momento que tuve hijos»

1 Esta idea ya la ha tratado la investigadora Eva Valero Juan (2006) en términos de una «poética material» en la poesía de Blanca Varela a partir de la década de los ochenta. Aquí planteo cómo ese proceso, ya totalmente desarrollado en *Canto villano*, empieza a gestarse en *Valses y otras falsas confesiones* de manera incipiente y parcial, aunque significativa.

(en O'Hara [entrevistador], 1984, p. 17); «La maternidad a mí me transformó mucho, porque hasta antes de tener hijos era una persona muy poco comprometida con la vida» (en Coaguila [entrevistador], 2016, respuesta a «Usted también refleja su condición maternal...»). Además, resulta extraordinariamente significativo este cambio en relación con su propia identidad de género: «La maternidad me hace aceptar mi feminidad, me hace aceptar que soy una mujer» (en Forgues [entrevistador], 1991, p. 85).

Así pues, la experiencia materna sería una de las razones que expliquen esa evolución estética en su poesía, que se refleja especialmente a partir de *Valses y otras falsas confesiones*². Para empezar, este es el primer poemario en el que el yo poético es explícitamente femenino³. Asimismo, en este libro se encuentran dos poemas en los que la figura materna se aborda como metáfora desde una visión transgresora, basada en la desarticulación de los valores tradicionales que se le adscribieron históricamente: «No sé si te amo o te aborrezco...» y «Vals del ángelus». Asimismo, es el primer poemario de Varela en el que se incluyen poemas dedicados a la infancia, como «Toy», «Fútbol» o «Conversación con Simone Weil», en la mayoría de los cuales la infancia se representa a partir de una conciencia material. Por último, también es el primer libro en el que se incluye un poema dedicado a sus hijos, el ya mencionado «Fútbol». Por todo lo expuesto, la primera idea que planteo es la relación entre la experiencia autobiográfica de Blanca Varela y los citados poemas de *Valses y otras falsas confesiones* como resultado de una aprehensión del entorno desde una voz que enfrenta y transgrede las construc-

2 Desde el propio título, el libro establece una relación biográfica con la propia madre de Varela (Serafina Quinteras), que era autora de valsos criollos.

3 Su primer poemario, *Ese puerto existe*, planteaba un yo lírico masculino, como se lee en el verso «Sé que estoy enfermo de un pesado mal», del poema «Las cosas que digo son ciertas» (Varela, 2001, p. 27). El segundo, *Luz de día*, despliega mecanismos retóricos de ocultación del yo, como la ausencia de adjetivos referidos a la voz poética o la disolución de dicho yo en el masculino plural.

ciones ideológicas de la feminidad y de la maternidad a través de un lenguaje material y, en ocasiones, repleto de crudeza.

Esta particular edificación de la voz poética me lleva a considerar, asimismo, la propuesta de una transformación del tratamiento de los símbolos poéticos. A este respecto, resulta fundamental adentrarse en uno de los símbolos literarios por antonomasia: la rosa. Este símbolo será resemantizado desde la transgresión y la destrucción de sus posibilidades semióticas clásicas en poemas como «Nadie sabe mis cosas» y, en especial, «A rose is a rose». Así pues, el vínculo ya trazado entre feminidad y transgresión, a propósito de la figura materna, vuelve a aparecer en el símbolo de la rosa⁴, tal y como lo reconoce Blanca Varela:

La rosa a la que le digo cosas horribles, porque es la flor por excelencia, y la belleza «por excelencia» me revienta. No creo en ese tipo de perfección. Es también lo que tradicionalmente se espera de la mujer: que sea una rosa, siempre fresca, siempre fragante. No se acepta jamás que puedas decir ciertas cosas ni que seas de otra manera. (En Kristal [entrevistador], 2016, respuesta a «En *Canto villano* aparece...»)

A la luz de estas consideraciones, planteo la idea de que la desmitificación poética de la rosa y de la relación maternofilial operan como procesos nucleares en la transformación de la voz lírica como consecuencia de la asunción de su identidad femenina a partir de la vivencia autobiográfica de la maternidad. Es una identidad materna que persigue construirse, precisamente, a través del enfrentamiento contra los limitados modelos patriarcales, y que busca ensanchar

4 Tanto Vittoria Borsò (1998, pp. 206-207) como Susana Reisz (1998, p. 232) abordan de manera muy sucinta «A rose is a rose» desde una perspectiva de género en sus respectivos trabajos. En este artículo, propongo un análisis que profundiza en los mecanismos formales y retóricos de la composición, así como la vinculación entre la rosa y la maternidad como modelos poéticos transgresores de la feminidad.

la experiencia femenina mediante la transgresión de esos lindes en busca de un lenguaje material que reconozca la belleza del dolor y de la impureza. Para analizar dichos procesos de transgresión en Varela, acudo a dos críticos fundamentales de su poesía, quienes han abordado el poemario a través de los conceptos de «desmitificación» y de «falsedad». Por una parte, Camilo Fernández Cozman señaló, en *Casa, cuerpo. La poesía de Blanca Varela frente al espejo* (2012), que en *Valses y otras falsas confesiones* la antítesis destacaba como campo figurativo para la desmitificación, y la estudió en relación con la sociedad patriarcal en «Vals del ángelus» y, de manera muy somera, en «A rose is a rose». A ello se suma otra cuestión extraordinariamente presente en el poemario: el concepto de lo «falso», formulado por Olga Muñoz Carrasco (2007, pp. 140-153), y que la investigadora española aplica, con especial énfasis, a la relación del sujeto lírico con Lima y Nueva York en el poema «No sé si te amo o te aborrezco...». En las siguientes páginas, aplicaré estas dos líneas de análisis para adentrarme en los procesos de desmitificación reflejados tanto en los poemas en los que aparece la relación maternofilial como en aquellos en los que se encuentra el símbolo de la rosa. Esta vinculación, que pone en relación la vivencia experiencial de la maternidad como marco biográfico para el desarrollo de una conciencia poética transgresora de la feminidad, todavía no ha sido abordada entre la crítica vareliana y considero que permite iluminar el lugar que ocupa *Valses y otras falsas confesiones* dentro de la evolución de una voz poética material.

2. LAS REPRESENTACIONES TRANSGRESORAS DE LA MATERNIDAD

Desde el poema que abre el libro, «No sé si te amo o te aborrezco...» (Varela, 2001, pp. 93-98), se hace patente, a partir de una novedosa perspectiva poética, el símbolo de la madre, referido metafóricamente a la ciudad de Lima. En esta composición, la ciudad-madre se evoca desde la lejanía física (el yo poético escribe desde Nueva York) y emocional. Pero esta recreación no se plantea desde la nostalgia idealizadora, sino que todo el poema se asienta sobre la antítesis. En lo referente al símbolo materno, encontramos dos dimensiones polarizadas: por

una parte, el propio motivo de la madre, ligado tradicionalmente a los cuidados, la bondad y la pureza; por otra, la respuesta emocional que despierta en la voz poética, puesto que se refiere a Lima como «mendiga que me acosas con el corazón en los dientes», «madre sin lágrimas», «impúdica» o «leprosa desdentada / mía». En estos versos, la madre-patria se configura como un ser deteriorado y enfermo, que no puede ofrecer a su hija, la voz poética, más que un amor difícil y contradictorio, marcado por ciclos de amor nostálgico y violencia mortal: «el río de ojos muertos que jamás te posee / su polvorienta melodía de guijarros / el verano de frutas corrompidas / tus llagas sin cubrir» (estr. 20, vv. 6-9). En esta relación ambigua, la enfermedad de la ciudad materna se contagia a la hija que se acerca a ella: «Tras la ventana adoraba mi fiebre / mi enfermedad llena de espejos» (estr. 13, vv. 1-2).

En lo relativo a esta idea de la hija, es conveniente sumar una apreciación planteada por Cynthia Vich, que, de nuevo, puede entenderse en clave antitética:

La simultaneidad de la aceptación y del rechazo a la ciudad como instancia materna instala una suerte de vacío [...] que se desplaza constantemente hacia dos polos: el parto no solo deja dolor en la madre; ser «hija» también es cargar una herida. (2007, p. 248)

La voz poética, entonces, es, como decía, hija; es una hija igualmente contradictoria y compleja que se refiere, en no pocas ocasiones, con hostilidad a esa ciudad-madre: desde el propio título hasta versos como «¿Cuál de tus rostros amo / cuál aborrezco?» (estr. 10, vv. 1-2), pasando por la caracterización despiadada que hace de la ciudad en los versos arriba citados. Por tanto, el diálogo personificado que establecen los dos personajes metafóricos presentes en el poema, ciudad-madre y habitante-hija, despliega un cuestionamiento de la feminidad a través de la inserción de valores de crueldad y perversidad en ambas figuras femeninas, que se relacionan desde un sentimiento turbulento, que, a su vez, se mueve entre el amor y la repulsión.

Este tratamiento antitético continúa en «Vals del ángelus» (Varela, 2001, pp. 99-100). Desde el propio título, se establece una antítesis al combinar el vals peruano (baile de raigambre popular) con el Ángelus (una oración cristiana). A lo largo del poema, el sujeto lírico emplea la antítesis para plantear las contradicciones de los restringidos modelos de feminidad y divinidad. En cuanto a la primera cuestión, la voz poética parte del paradigma de la santa y de la madre como modelos relacionados convencionalmente con la pureza, la virginidad y la perfección, y los convierte en ejemplos de autodestrucción de su propia identidad. Así las cosas, enuncia la voz lírica: «Ve lo que has hecho de mí, la santa más pobre del museo, la de la última sala, junto a las letrinas, la de la herida negra como un ojo bajo el seno izquierdo» (estr. 1). A lo largo de todo el poema, la voz poética lanza reproches anafóricamente («Ve lo que has hecho de mí») a un enunciatario anónimo y omnipotente, que, por las características atribuidas y las referencias religiosas desde el mismo título, interpreto como Dios. El yo lírico se aproxima, por tanto, a la divinidad desde la antítesis y la falsedad para plantear la contradicción entre la figura histórica, a quien se le presupone infinita benevolencia, y la terrible situación a la que se ve abocada la mujer como sujeto subalterno, abyecto.

En concreto, la figura materna vuelve a plantearse en este poema como un ser perverso y monstruoso, castigado por Dios y, por tanto, condenado a una existencia terriblemente animal: «Ve lo que has hecho de mí, la madre que devora a sus crías» (estr. 2). Esta caracterización aberrante se da, de manera significativa, a través de una corporalidad femenina grotesca: «la que se traga sus lágrimas y engorda, la que debe abortar en cada luna, la que sangra todos los días del año» (estr. 2), plantea el yo lírico. Por esa razón, la divinidad será un personaje malvado al que la voz poética se opone frontalmente: «Aquí estoy por tu mano en esta ineludible cámara de tortura, guiándome con sangre y con gemidos, ciega por obra y gracia de tu divina baba» (estr. 6). Y se insistirá en la falsedad de su figura en los versos finales, en los que, a partir del motivo del espejo, la voz poética identifica la deformación y, en consecuencia, la apariencia de mentira y de engaño inherente a

su figura: «Tu imagen en el espejo de la feria me habla de una terrible semejanza» (estr. 11).

Por su parte, y esto viene a reforzar la tesis que sostengo sobre la transgresión de la feminidad a partir del símbolo materno, en los poemas dedicados a la infancia, el tono y la perspectiva que adopta la voz lírica son más variados. Podríamos hablar, eso sí, de que existe una voz maternal, especialmente en el poema «Fútbol» (Varela, 2001, p. 111), puesto que está dedicado, como ya he planteado, a sus hijos Vicente y Lorenzo. Pero esta voz maternal no es la imagen protagonista, sino que funciona como enunciadora de la tierna realidad infantil, objeto de observación y de poetización: «juega con la tierra / como con una pelota // báilala / estréllala / reviéntala» (vv. 1-5). En esta bella escena, el yo poético no mira hacia la realidad social de saberse madre dentro de un sistema violento y cruel, como en el poema anterior, sino que contempla la intimidad de su familia; ello explica que, frente al desarraigo y a la deshumanización del mundo externo, el hijo se entiende como emblema protector de la voz materna: «no es sino eso la tierra // tú en el jardín / mi guardavalla mi espantapájaros / mi atila mi niño» (vv. 6-9). Todo ello redundante, en los versos finales, en la construcción de la imagen poética del hijo en comunión con la tierra, una idea cercana a la sublimidad: «la tierra entre tus pies / gira como nunca / prodigiosamente bella» (vv. 10-12).

En cuanto a «Toy» (Varela, 2001, p. 112), en este poema también se podría hablar en términos de una visión «materna», por cuanto el elemento protagonista es un juguete en forma de cocodrilo. A través de la observación del juguete, la voz poética desarrolla una visión antitética entre las dimensiones real y falsa del animal que se anuncia, fundamentalmente, a partir de tres versos: «*made in japan*» (v. 1), «ni vivo ni muerto» (v. 4) y «me llena de lágrimas de cocodrilo» (v. 6). El primero incide en la naturaleza artificial del cocodrilo; el segundo es la paradoja que resulta de la antítesis básica del poema; y el tercero es la expresión irónica con que cierra el poema, en la que se juega a través de la fraseología con el nombre del propio animal para reiterar la idea de falsedad predominante en la composición. Por último, también la

disposición de este poema dentro del conjunto intensifica la importancia de lo «falso»: se trata del último poema de la sección «Valses» y, significativamente, antecede a las «Falsas confesiones». En este poema, no hay un abordaje ni del símbolo de la madre ni de la infancia; sin embargo, a pesar de ello, esta voz lírica materna se construye como medio de explicitación de una visión irónica, casi cínica, con respecto al juguete infantil. No hay ternura ni idealización del juguete, sino la asunción de una sensibilidad impostada («me llena de lágrimas de cocodrilo») que satiriza el sentimentalismo materno, como ocurre en el poema «No sé si te amo o te aborrezco...» a partir de las referencias a las letras de valsos criollos, caracterizadas por la hiperbolización de las emociones.

Por último, dentro de esta segunda sección del libro, «Falsas confesiones», está el último de los poemas significativos con respecto a la poetización de la infancia, «Conversación con Simone Weil» (Varela, 2001, pp. 120-121). En él, ya no aparece la figura materna ni la de los hijos, y nada indica la presencia de una voz maternal o específicamente femenina, pero la infancia vuelve a ser protagonista, esta vez en términos negativos. A través de este diálogo poético con la pensadora francesa, la voz lírica de Varela denuncia una situación de extrema gravedad: «En la mayor parte del mundo / la mitad de los niños se van a la cama hambrientos» (vv. 3-4). Esta será una idea que repita obsesivamente el sujeto poético a lo largo de la composición (vv. 15, 20, 33). En este caso, la antítesis funciona a partir de la doble dimensión que adquieren los niños en el poema: por un lado, como parte de una naturaleza bellísima, al mismo nivel que «el océano, la vida silvestre, Bach» (v. 16); por otro, en conjunción con un hecho absolutamente desgarrador y deshumanizador, como la inanición.

A partir de este planteamiento antitético, el yo poético introduce unas intuiciones que redundan en la idea de estar habitando una realidad falsa, que no le pertenece y sobre la cual no ejerce ningún tipo de control. Así, escribe: «La vida es de otros» (v. 8) o, más adelante, «Y todo debe ser mentira / porque no estoy en el sitio de mi alma» (vv. 27-28). Todo ello conduce al sujeto poemático a la consideración de la futilidad del ejercicio poético por intrascendente: «No me quejo

de la buena manera. / La poesía me harta. / Cierro la puerta. / Orino tristemente sobre el mezquino fuego de la gracia» (vv. 29-32). En este último verso, la voz lírica aborda la insignificancia de la poesía a través de una expresión, en sí misma, transgresora, en la que los desechos del cuerpo son protagonistas. Si equiparamos voz lírica y voz autorial, relación que la propia Varela había planteado (en Kristal [entrevistador], 2016, respuesta a «En *Canto villano* aparece...»), el hecho de que una mujer poeta contravenga las normas de lo poético, introduciendo en el poema expresiones procaces y escatológicas, atenta directamente contra las presuposiciones de un *dictum* bello y agradable y transgrede las expectativas de la poesía escrita por mujeres⁵.

En suma, a través de los poemas analizados, hemos comprobado que, en *Valses y otras falsas confesiones*, la articulación transgresora de la figura materna opera como mecanismo para vehicular, a través de su poder metafórico, una lectura problematizadora de diferentes construcciones ideológicas, como la dimensión emocional ambigua de la patria o la comprensión contradictoria de la divinidad. En la base de estos abordajes se encuentra una lectura vareliana de la maternidad y, por tanto, de la feminidad, que ha ensanchado sus cauces expresivos y de significación en favor de una óptica capaz de aprehender la complejidad de una existencia femenina plural y heterogénea.

3. LA ROSA Y SU «DETESTABLE PERFECCIÓN», TRANSGRESIÓN DEL SÍMBOLO CLÁSICO

En *Valses y otras falsas confesiones*, el campo léxico-semántico de la flor tiene un peso especialmente importante. A este respecto, hay una visión poética dicotómica que depende de la elección léxica: en los poemas en los que aparece la rosa («Nadie sabe mis cosas» y, en especial, «A rose is a rose»), la voz lírica desarrolla un tratamiento absolutamente

5 El empleo de expresiones escatológicas en la poesía había estado, dentro del canon literario, restringido a los autores hombres: desde Catulo, pasando por Francisco de Quevedo, hasta llegar a los contemporáneos de Blanca Varela, como César Vallejo y Jorge Eduardo Eielson.

desmitificador del símbolo, que conduce a la transgresión de la tradición estética; mientras que en aquellos en los que se menciona «la flor» el abordaje se da, en general, en consonancia con caracteres clásicos («Encontré» y «Es más veloz el tiempo»), aunque puede adquirir algunos matices de heterodoxia, como ocurre en «Secreto de familia».

A la luz de esta dualidad, el examen de los diccionarios simbólicos de referencia (Cirlot, 1992, p. 390; Escartín, 1996, p. 256) revela que el significado de la rosa está extraordinariamente codificado en el imaginario colectivo de acuerdo con ideas de belleza y de perfección. Asimismo, como planteaba Varela en la entrevista con Kristal (2016, respuesta a «¿Por qué abandonaste la puntuación?»), de manera recurrente los valores tradicionales de la rosa se concretan en una belleza femenina arquetípica (Alonso, 2013, pp. 31-32), asociada a tópicos como *collige, virgo, rosas* (Escartín, 1996, p. 256). Por su parte, la flor, como término general, posee una significación mucho más abierta y variada (Cirlot, 1992, p. 205), por lo que su presencia no remite de manera directa a valores tan cifrados dentro de la tradición poética. De ahí que, para abordar los procesos de transgresión poética de la feminidad llevados a cabo por Varela, es fundamental centrarse en los poemas en los que aparece el símbolo de la rosa.

En primer lugar, el poema «Nadie sabe mis cosas» (Varela, 2001, pp. 101-105) se construye como una suerte de diario personal en el que la voz poética se dirige, a partir de un diálogo consigo misma, a Dios. Formalmente, es un poema fragmentario, construido a partir de seis entradillas estructuradas, como apunta Modesta Suárez, «bajo la forma de los paréntesis —voluntad de unificar— sin disipar nunca el carácter enigmático del conjunto: de (dedicatoria) y (cualquier hora del día) a (pobres matemáticas), pasando por (*tell me the truth*)» (2012, p. 255). Por esa misma razón, las referencias a la divinidad son mínimas, puesto que es un poema que se construye desde una voluntad de ocultación y secretismo. Sin embargo, el hecho de que sea el poema siguiente a «Vals del ángelus», así como las similitudes que mantiene la descripción del enunciatario con el de este poema,

evidencian la identidad del interlocutor⁶. Así pues, se continúa, igual que en el poema citado, la construcción de la identidad divina a partir de lo antitético: Dios será el amado capaz «de inventar el sol en un cuarto vacío» (apdo. 1, v. 8), pero este amor será un sentimiento nauseabundo: «me das asco / y es esta náusea lo mejor de mi vida» (apdo. 4, vv. 10-11).

La antítesis continúa cuando la voz lírica se refiere a los descendientes de Dios, los seres humanos y, en particular, a la mujer: «en una hoguera extinguida / esa mujer sacrificada / cerraba los ojos y nos negaba la dicha de su agonía» (apdo. 2, vv. 2-4). En ese sentido, se produce una des-sublimación basada en la animalización de estos sujetos humanos, que parte de una idea fundamental para la concepción transgresora del ejercicio poético: «los bellos pensamientos señores / no ocultan el perfume de la carne» (apdo. 5, vv. 12-13). Esta inmanencia material se exagera en los siguientes versos: «hemos de transpirar en los museos como bestias / sumisas bestias en su rincón de terciopelo» (apdo. 5, vv. 14-15), escribe Varela. Así pues, la voz poética buscará interrogar a su enunciatario en la búsqueda de sentido existencial. Le preguntará: «(*tell me the truth*) // dime / ¿durará este asombro?» (apdo. 6, vv. 1-3), en referencia a la propia vida humana. Más allá de asombro, la existencia humana será conceptualizada en el poema como «esta diaria catástrofe / esta maloliente dorada callejuela» (apdo. 6, vv. 6-7).

En este contexto, adquiere relevancia la referencia al símbolo de la rosa en el séptimo apartado. En él, se combinan la tercera persona del singular a modo de narración en referencia a la divinidad («hila su imposible claridad nuevamente la envenenada / sonrisa solar» [vv. 1-2]) con el mantenimiento de la segunda, como se veía en las primeras entradas en las que se repetía a través de anáforas «a ti». En estos versos,

6 Entre ellas, en «Vals del ángelus» se lee: «Tu imagen en el espejo de la feria me habla de una terrible semejanza» (estr. 11); y en «Nadie sabe mis cosas»: «a ti ahogado en un océano de semejanza» (apdo. 1, v. 9), «sin comienzo ni fin / este mercado donde la muerte enoja las esquinas / con plata corrompida y estériles estrellas?» (apdo. 6, vv. 7-9).

la voz poética se dirige directamente a la figura divina y le cuestiona: «¿sientes el divino salivazo sobre la bestia sientes el / hedor de la rosa sientes mi corazón sobre el tuyo?» (apdo. 7, vv. 3-4). La figura divina se convierte en culpable de la degradación humana que afecta a la voz poética. Esta idea de una causa externa que animaliza lo humano se intensifica en la referencia a la rosa, puesto que este verso plantea una antítesis que funciona en una doble dirección: por una parte, en la propia construcción sintáctica de la frase, en la que contrastan la pureza de la rosa y el «hedor», una elección marcadamente peyorativa dentro del paradigma lingüístico; por otra parte, este sintagma en el que aparece el motivo de la rosa opera de forma intertextual con el quinto apartado, en el que se hace referencia, como ya he citado, al «perfume de la carne» (v. 13). Así pues, «el hedor de la rosa» y «el perfume de la carne» establecen dos dimensiones antitéticas cuya síntesis se resuelve en el ser humano, en la que la primera referencia se entiende en términos negativos por la artificialidad del símbolo floral; y la segunda se comprende de manera positiva por ser «el perfume de la carne» constitutivo de la naturaleza humana.

La rosa es, en este poema, uno de los símbolos que funciona como materialización de Dios en la realidad. En ese sentido, la flor ofrece una apariencia impostada y falseada de belleza y de perfección, que, sin embargo, desprende un «hedor» destructivo. De nuevo, a partir de la rosa, el sujeto poético intuye esa fachada de falsedad y de mentira que rodea a la realidad humana y trata de desarticularla mediante la indagación lingüística y poética. No obstante, la voz lírica no va más allá (no puede ir más allá) porque está limitada ontológicamente a vivir una existencia contingente de la que, si bien puede señalar sus grietas, no puede enmendarlas y reconstruirlas. De ahí que el poema no se cierre con un sentimiento de desesperanza, sino de complacencia: «y no habrá sido en vano que tú y yo / solo hayamos pensado lo que otros hacen / porque alguien tiene que pensar la vida» (apdo. 8, vv. 8-10).

Por último, el poema «A rose is a rose» (Varela, 2001, p. 110) introduce una diferencia fundamental con respecto al poema anterior,

dada la importancia que ostenta el símbolo de la rosa en la composición. Frente a «Nadie sabe mis cosas», donde la referencia a la flor era subsidiaria y funcionaba como un motivo que se ponía a disposición de un tema más amplio, en «A rose is a rose», la rosa es el símbolo en torno al cual se articula la reflexión metaliteraria del poema. Esta composición no presenta, en principio, ninguna referencia específica que, explícitamente, aborde la transgresión de la feminidad; no obstante, si se tienen en cuenta las palabras pronunciadas por la propia Varela sobre la relación de la rosa y las expectativas sobre la mujer citadas al inicio de este artículo, resulta más que apropiado leer la desmitificación del símbolo como parte de una visión que busca desarticular los modos de poetización hegemónicos a partir de los cuales se ha representado la feminidad.

Desde el propio título, «A rose is a rose», se establece una relación de intertextualidad con uno de los poemas de la autora estadounidense Gertrude Stein, «Sacred Emily». Dicho poema contiene un verso que se ha convertido en uno de los más conocidos aforismos de la autora: «Rose is a rose is a rose is a rose». A través de la repetición nominal, la voz poética consigue desestabilizar la posible semántica unívoca de la rosa, de manera que obliga al receptor a buscar diferentes significados que den sentido al sintagma⁷ o bien a aceptar que se trata de una frase cuya única función es remarcar la intrascendencia del símbolo, deformando su definición en una cadena infinita de repeticiones que no llegan a ninguna parte. La elección de Varela al recortar el verso steiniano elimina la posibilidad de interpretar la primera referencia a la rosa como un nombre propio femenino; al contrario que en Stein, el sustantivo no lleva letra mayúscula y sí un determinante inespecífico: «a». De esta manera, frente a la ambigüedad del verso de la poeta estadounidense, en Varela hay una acotación semántica

7 A este respecto, reflexiona Stein: «it is not repetition if it is that which you are actually doing because naturally each time the emphasis is different just as the cinema has each time a slightly different thing to make it all be moving» (1957, p. 170).

importante que conduce, casi de manera inequívoca, a la flor clásica, cuya interpretación se potencia, además, a partir del contenido del propio poema.

Así pues, frente a esa cadena potencialmente infinita de significados de Stein, en el poema vareliano el sintagma adquiere una forma de proposición lógica asimilable al principio de identidad: A es A. De esta manera, el sujeto poético anuncia una posición estética clara con respecto al símbolo: «A rose is a rose». Este planteamiento, en principio tautológico, encierra en realidad una concepción específica en torno al significado metafísico de la rosa, basada en el inmanentismo. Frente a las construcciones metafóricas de la tradición occidental, en las que la rosa se asumía como correlato objetivo, según el cual la flor era siempre algo más (perfección, belleza, feminidad o paso del tiempo), Varela parece reclamar el principio de identidad como manera de redefinir la semántica de la flor. De esta forma, la poeta plantea un acercamiento esencialista a la rosa a partir del cual se desarticularía la semántica clásica de tópicos vinculados a la flor, como el ya mencionado *collige, virgo, rosas*. Esta será la primera dimensión desde la cual Blanca Varela plantea la transgresión del símbolo de la rosa: desde el paratexto principal.

Esta heterodoxia estética continuará en todo el poema y se manifestará tanto en el plano formal como en el del contenido, que será donde podamos aplicar la hipótesis a propósito de la antítesis como campo figurativo y del concepto de lo «falso». La transgresión en el plano formal se refleja a partir de la ausencia de marcas gráficas a lo largo de todo el poema. En ese sentido, la composición no presenta distinción entre mayúsculas y minúsculas ni signos de puntuación que organicen el contenido para proporcionar una lectura guiada, lo que intensificará la ambigüedad interpretativa.

En cuanto a las marcas gráficas, *Valses y otras falsas confesiones* ocupa un lugar clave en el desarrollo de la poética vareliana. En sus primeros poemarios, *Ese puerto existe* y *Luz de día*, Varela respetaba íntegramente todos los signos formales, de manera que su obra se inscribía en una estética prevanguardista, pese a ser (desde el punto de

vista del estilo) de índole parasurrealista. Sin embargo, ya en *Valses y otras falsas confesiones* comprobamos cómo los poemas de forma ortodoxa se combinan con otros que desafían las reglas de puntuación estrictas. Entre ellos se encuentra «A rose is a rose», en el que la transgresión ortográfica se suma al resto de prácticas anticlásicas que lo conforman. Después de este poemario, Varela escribirá el resto de sus libros prescindiendo por completo de los signos de puntuación. A este respecto, la poeta reflexiona en una entrevista con Efraín Kristal:

La puntuación me sobraba. En cierto momento me pareció tradicional, burguesa, equivalía a entregar una tarjeta de visita. No poner puntuación me permite por una vez siquiera usar mis silencios, respirar como quiero, no ser la persona que los demás creen que soy o quieren que sea. Es sencillamente una ruptura que me gusta. Me gusta ver que las letras vuelen aparentemente solas, que las palabras no tengan ataduras, amarres dentro de la página. Para mí la página en blanco es algo que siempre me ha tentado. El vacío me atrae. (2016, respuesta a «¿Por qué abandonaste la puntuación?»)

Por otra parte, la construcción sintáctica del poema guarda una relación directa con el título. A lo largo de los seis versos de la composición, no hay un sujeto explícito (no aparece «la rosa» ni «la flor», como sí aparecía en los otros poemas); sin embargo, hay cuatro verbos en tercera persona del singular, de modo que esta marca lingüística obliga a interpretarla en correferencialidad con el sujeto del título: «a rose». No obstante, la rosa de los versos no es «una rosa» cualquiera, sino «la rosa» como símbolo poético que la voz lírica aborda desde la desmitificación. Así pues, podemos distinguir hasta cuatro sintagmas verbales que se habrían de interpretar teniendo en cuenta esta referencia al título. Estos son: «[la rosa] inmóvil devora luz», «[la rosa] se abre obscenamente roja», «[la rosa] es la detestable perfección / de lo efímero», «[la rosa] infesta la poesía / con su arcaico perfume».

En ese sentido, esta vuelta constante sobre el título hace que el poema se construya como una enumeración de definiciones alternativas (y mucho más alumbradoras) a la propuesta por el paratexto principal. Sin embargo, esta serie de definiciones en torno a la rosa, lejos de plantearse de forma individual y aislada, establece una relación de progresión temporal; no es sino la reproducción del proceso de crecimiento de la rosa: desde la quietud y la pasividad («inmóvil devora luz»), pasando por la eclosión floral («se abre obscenamente roja»), hasta la acción destructora («infesta la poesía / con su arcaico perfume»). De esta manera, comprobamos una segunda dimensión antitética en el poema, en la que se enfrenta la rosa del título, una rosa cotidiana, intrascendente, y la rosa del cuerpo del poema, la rosa poética, esclerotizada y que, por esa misma razón, deteriora todo poema en que aparece.

En cuanto al plano lingüístico, destaca la transgresión que el sujeto lírico lleva a cabo a partir de la elección léxica. En ese sentido, comprobamos una tercera antítesis, en la que se enfrentan los significados clásicos de la rosa con el abordaje desmitificador que propone la voz poética. Así las cosas, podemos analizar este aspecto estilístico bajo la forma dicotómica, pese a que muchos de estos contrastes se producen entre categorías lingüísticas diferentes. De este modo, en el primer verso, la antítesis se produce a partir de la conjunción del adjetivo de quietud, «inmóvil», y un verbo agentivo, «devora»; a su vez, este mismo verbo encarna otra relación antitética con su objeto directo, «luz», de manera que contrasta la brutalidad con que la rosa se enfrenta a un elemento relacionado directamente con la pureza. Para el segundo verso («se abre obscenamente roja»), es muy acertada la apreciación que plantea Fernández Cozman, quien entiende que la elección del adverbio indica que «su pureza resulta una farsa» (2012, p. 147). La tendencia antitética continúa en los siguientes versos, a partir del epíteto «detestable perfección / de lo efímero» (vv. 3-4), que, por la referencia temporal, se puede leer como una explícita desarticulación del ya referido tópico clásico *collige, virgo, rosas*. Por último, no podemos considerar el epíteto del último verso, «arcaico perfume», una antítesis como tal; sin embargo, sí es posible establecer un correlato

antitético entre el verbo «infesta» (v. 5) y el sustantivo «perfume» (v. 6), por cuanto aportan una carga connotativa radicalmente diferente.

En relación con esta última dicotomía, «A rose is a rose» establece una intertextualidad directa con el apartado 7 de «Nadie sabe mis cosas», en donde, como se ha analizado con anterioridad, el sujeto lírico expresaba: «¿sientes el hedor de la rosa?». De este modo, comprobamos que en Varela existe una tendencia a recrear la rosa como símbolo poético a partir de la materialidad (y no tanto como una abstracción metafísica o un concepto supremo, como sí aparece en la poesía de Martín Adán, por ejemplo). En ese sentido, la corporeidad de la flor está íntimamente ligada a su putrefacción, cuya consecuencia inmediata se refleja en el ejercicio poético. Será en los últimos dos versos de «A rose is a rose» en los que encontraremos una reflexión metapoética explícita («infesta la poesía / con su arcaico perfume»), de manera que la rosa se concibe, no ya como un elemento innecesario o prescindible para la poesía, sino como un motivo trasnochado y esclerotizado que afecta de forma negativa a la estética. A este respecto, el concepto de «lo falso» puede aplicarse teniendo en cuenta el descreimiento del sujeto lírico a propósito de las posibilidades de la rosa tradicional como símbolo poético.

En suma, en «A rose is a rose», se desarrolla un original y potente contrapunto de la rosa como símbolo trascendente de belleza absoluta, en el que se introducen algunas ideas específicas que remiten a la desarticulación del tópico *collige, virgo, rosas*, que, desde pseudo-Ausonio, Catulo u Ovidio, pasando por Petrarca y por poetas de la tradición hispánica como Francisco Quevedo, llega con modulaciones diversas hasta la actualidad. Dicho tópico se codifica a partir de una visión patriarcal, según la cual la belleza de la mujer se asemeja a la rosa, por cuanto su belleza es pasajera y, con el paso del tiempo, se deteriora sin excepciones. Frente a esta construcción metafórica, la voz lírica de Varela ofrece una lectura de la rosa que se asienta en una interpretación material y profundamente transgresora en la que la flor constituye el símbolo máximo de la degradación y de la putrefacción, sin posibilidad alguna de idealización.

En esa línea de ideas, centrándonos en el sentido de este poema, Fernández Cozman plantea que, en «A rose is a rose», Varela propone «crear otros símbolos y abordar otros temas porque la tradición es dinámica [...] [y] la rosa permanece inmóvil» (2012, p. 147). Ahora bien, tal vez cabe considerar que el sujeto poético no aboga por la creación de nuevos símbolos que desbanquen a la rosa, sino por la transformación de la semántica clásica del motivo a través de su transgresión. Por esa razón, se puede entender el poema, como ya he planteado, como contrapunto desmitificador de la rosa entendida como símbolo de pureza y belleza absolutas, frecuentemente dirigidas solo a la mujer, y que conecta en algunos puntos específicos con el tópico del *collige, virgo, rosas*. De esta manera, no se desecha la funcionalidad del motivo, sino que este deviene un símbolo de desafío a la tradición poética, que, en numerosas ocasiones, se ha desarrollado desde una visión patriarcal idealizadora de la mujer. Dicha pervivencia se comprueba desde el propio planteamiento paradójico de «A rose is a rose», en el que se desacredita el sentido estético de la rosa, utilizando el símbolo mismo como elemento protagonista del poema, de manera que se comprueba su vigencia, aunque desde una visión renovada, transgresora y material, puesto que la desacraliza y la vacía de significado simbólico.

4. A MODO DE CIERRE

A lo largo de estas páginas, se ha podido ratificar la vinculación que existe en *Valses y otras falsas confesiones* entre el tratamiento de la figura materna y el del símbolo de la rosa como procesos varelianos de transgresión de la feminidad. Como he planteado al inicio, la evolución del lenguaje y de los temas desarrollados por Blanca Varela puede explicarse a través de su propia experiencia autobiográfica de la maternidad, puesto que, como ella misma ha reconocido, la conectó con el mundo y la hizo asumir su condición de mujer. Este compromiso con su género implica el desarrollo de una visión que cuestiona su propia existencia como individuo y como poeta. A este respecto, la representación transgresora de la maternidad en los poemas analizados revela una lectura compleja y contradictoria de la madre, entre el

amor y la perversidad, que permite adentrarse en una visión original de experiencias diversas, tales como el sentimiento ambiguo hacia la tierra natal, la ciudad como madre («No sé si te amo o te aborrezco...»), o las incoherencias con respecto a la divinidad, desde la vivencia específica de ser mujer («Vals del ángelus»).

En una línea complementaria, en los poemas en los que aparece el símbolo de la rosa, la voz poética opta por construir una enunciación deliberadamente transgresora con respecto a los significados clásicos y tradicionales de dicho símbolo. Entre ellos, está la idea de perfección y belleza sublime que, como he señalado, se ha relacionado históricamente con la feminidad. A este respecto, la voz poética construida por Blanca Varela recoge todos los significados adscritos históricamente al símbolo y desarrolla una visión desmitificadora que propone, en su lugar, una imagen degradada y putrefacta de la flor. Todo ello supone, asimismo, una transgresión de las expectativas sobre las posibilidades semánticas de los símbolos poéticos clásicos y, en concreto, sobre el tipo de lenguaje literario que debieran desarrollar las mujeres. Frente a ello, Varela es una de las primeras poetisas (mujeres) del Perú que escoge un lenguaje feísta, impuro y desagradable para hacer frente a los juicios preconcebidos sobre las limitaciones temáticas y formales de la poesía escrita por mujeres⁸.

Con todo ello, Blanca Varela edifica una voz lírica que sí permite cuestionar la tradición poética sobre la figura materna y la rosa. Así, la madre no perfecta, la que vive la maternidad con todo tipo de incoherencias, desde la ternura y la nostalgia hasta llegar al desgarramiento más visceral, se refleja en la original visión de esa rosa que renuncia a ser pura e inmaculada, y eclosiona impudicamente hasta llegar a lo destructivo. Por tanto, la imbricación vareliana entre la madre y la rosa se construye a partir de la visión de una feminidad caleidoscópica, compleja y ambigua, en la que los valores positivos se diluyen

8 Esta idea será ampliamente desarrollada por poetisas peruanas posteriores, como María Emilia Cornejo, Carmen Ollé o Rocío Silva-Santisteban, quienes, siguiendo la estela de Varela, escogerán un lenguaje impúdico para enfrentarse a los estereotipos de género en la poesía.

contradictoriamente en los negativos, y que, por tanto, rebasa las posibilidades de adscripción a las rígidas clasificaciones sobre la mujer de la tradición poética.

Varela, en suma, se sirve de un lenguaje desafiante y transgresor, capaz de aprehender la realidad material de manera minuciosa, con toda diversidad de matices, para ofrecer, en *Valses y otras falsas confesiones*, el incipiente desarrollo de una voz lírica que desciende a una realidad donde el contacto con la sangre, el dolor, el hambre y la suciedad, desde su condición de mujer, devuelve una visión poética del mundo tan transgresora como fascinante. A la luz de las consideraciones expuestas, cabe concluir planteando que *Valses y otras falsas confesiones* ocupa un lugar central dentro de la bibliografía vareliana, por cuanto implica el inicio del ya aludido viaje de descenso hacia un lenguaje material que desarrollará de manera determinante a partir de *Canto villano*. Esta renovada forma de trabajar con el lenguaje permite a Varela indagar y explorar las posibilidades poéticas de una cosmovisión subversiva mediante una voz lírica que descubre la belleza poética en la impureza misma de la existencia, en sus contradicciones y en su condición finita; una voz que reconoce que la belleza de saberse impura no es sino la belleza de saberse viva.

REFERENCIAS

- Alonso, Á. (2013). La rosa en la poesía de amor del siglo XV. *Creneida*, (1), 30-46. <https://core.ac.uk/download/pdf/60900005.pdf>
- Borsò, V. (1998). La poesía del eco en la escritura de los años 80: Blanca Varela, Giovanna Pollarolo y Carmen Ollé. En K. Kohut, J. Morales y S. V. Rose (eds.), *Literatura peruana hoy: crisis y creación* (pp. 196-217). Vervuert Verlag; Iberoamericana.
- Cirlot, J. E. (1992). *Diccionario de símbolos*. Editorial Labor.
- Coaguila, J. [entrevistador] (2016, 17 de agosto). *Entrevista a Blanca Varela: «La poesía es una sola»*. Vallejo and Company. <https://www.vallejoandcompany.com/entrevista-a-blanca-varela-la-poesia-es-una-sola-por-j/>

- Escartín, M. (1996). *Diccionario de símbolos literarios*. Promociones y Publicaciones Universitarias.
- Fernández, C. (2012). *Casa, cuerpo. La poesía de Blanca Varela frente al espejo*. Universidad San Ignacio de Loyola.
- Forgues, R. [entrevistador] (1991). *Palabra viva: las poetas se desnudan*. Librería Studium Ediciones.
- Kristal, E. [entrevistador] (2016, 21 de agosto). *Entrevista con Blanca Varela*. Vallejo and Company. <https://www.vallejoandcompany.com/entrevista-con-blanca-varela-por-efrain-kristal/>
- Muñoz, O. (2007). *Sigiloso desvelo. La poesía de Blanca Varela*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- O'Hara, E. [entrevistador] (1984). El recuerdo del recuerdo: conversación con Blanca Varela. *Revista Peruana de Cultura*, (2), 14-15.
- Reisz, S. (1998). «Escritura femenina» y estrategias de auto-representación en la «nueva» poesía peruana. En K. Kohut, J. Morales y S. V. Rose (eds.), *Literatura peruana hoy: crisis y creación* (pp. 218-233). Vervuert Verlag; Iberoamericana.
- Suárez, M. (2012). *Trillar lo invisible: poesía y pintura en la obra de Blanca Varela*. Universidad Veracruzana.
- Stein, G. (1957). *Lectures in America*. Beacon Press.
- Valero, E. M. (2006). «El mundo iluminado y yo despierta»: la poética material de Blanca Varela desde los años 80. *Ómnibus*, 3(12). <https://www.omni-bus.com/n12/varela.html>
- Varela, B. (2001). *Donde todo termina abre las alas: poesía reunida (1949-2000)*. Prólogo de A. Castañón y epílogo de A. Gamoneda. Galaxia Gutenberg.
- Vich, C. (2007). «Este prado negro de fuego abandonado»: dimensiones de la maternidad en la poesía de Blanca Varela. En M. Dreyfus y R. Silva-Santisteban (eds.), *Nadie sabe mis cosas. Reflexiones en torno a la poesía de Blanca Varela* (pp. 243-260). Fondo Editorial del Congreso de la República.



Este artículo se encuentra disponible en acceso abierto bajo la licencia Creative Commons Attribution 4.0 International License.

This article is available in open access under the Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Cet article est disponible en libre accès sous licence Creative Commons Attribution 4.0 International Licence.

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Rectorado de la Universidad Ricardo Palma
Vol. 7, n.º 13, enero-junio, 2024, 263-287

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.59885/archivoVallejo.2024.v7n13.12

La metaficción en *Cien años de soledad*: sobre los manuscritos de Melquíades

Metafiction in *Cien años de soledad*: on Melquíades' manuscripts

La métafiction dans *Cien años de soledad*: les manuscrits de Melquíades

SULTANA WAHNÓN

Universidad de Granada

(Granada, España)

swahnon@ugr.es

<https://orcid.org/0000-0002-7324-2030>



RESUMEN

Este trabajo profundiza en el carácter metaficcional de los manuscritos de Melquíades, con el objetivo de explicar en qué consiste exactamente el juego de semejanzas y diferencias entre la novela y el texto que la dobla a manera de relato especular. Partiendo de su conocida hipótesis sobre el origen judío de los Buendía, la autora de este trabajo defiende, con argumentos teóricos y comparatistas, que el espectacular final de la novela, en el que Aureliano Babilonia descubre

las claves de Melquíades y accede así al enigma contenido en los manuscritos, no sería sino una prefiguración del acto de lectura-interpretación requerido por la propia novela, ella misma concebida y ejecutada a manera de texto enigmático y descifrable. Polemizando tácitamente con las más recientes teorías de la interpretación, el escritor habría creado así la inusual imagen de un texto que, lejos de estar destinado a la interpretación infinita, brindaría al lector la posibilidad de descubrir y revelar sus más cruciales secretos.

Palabras clave: Gabriel García Márquez; *Cien años de soledad*; metaficción; relato especular; poética del desciframiento.

Términos de indización: judío; interpretación; novela (Fuente: Tesauro de la Unesco).

ABSTRACT

This paper delves into the metafictional character of the Melquíades manuscripts, with the aim of explaining exactly what the interplay of similarities and differences between the novel and the text that doubles it as a speculative tale consists of. Starting from her well-known hypothesis about the Jewish origin of the Buendía family, the author of this work argues, with theoretical and comparative arguments, that the spectacular ending of the novel, in which Aureliano Babilonia discovers the keys to Melquíades and thus gains access to the enigma contained in the manuscripts, is but a prefiguration of the act of reading-interpretation required by the novel itself, itself conceived and executed as an enigmatic and decipherable text. Tacitly polemicising the most recent theories of interpretation, the writer would thus have created the unusual image of a text which, far from being destined for infinite interpretation, would offer the reader the possibility of discovering and revealing its most crucial secrets.

Key words: Gabriel García Márquez; *Cien años de soledad*; metafiction; specular story; poetics of decipherment.

Indexing terms: jews; interpreting; roman (Source: Unesco Thesaurus).

RÉSUMÉ

Cet article se penche sur le caractère métafictionnel des manuscrits de Melquíades, dans le but d'expliquer exactement en quoi consiste le jeu de similitudes et de différences entre le roman et le texte qui le double en tant que récit spéculatif. Partant de son hypothèse bien connue sur l'origine juive de la famille Buendía, l'auteur de cet ouvrage soutient, à l'aide d'arguments théoriques et comparatifs, que la fin spectaculaire du roman, dans laquelle Aureliano Babilonia découvre les clés de Melquíades et accède ainsi à l'énigme contenue dans les manuscrits, n'est qu'une préfiguration de l'acte de lecture-interprétation requis par le roman lui-même, conçu et exécuté comme un texte énigmatique et décryptable. Polémiquant tacitement les théories les plus récentes de l'interprétation, l'écrivain aurait ainsi créé l'image insolite d'un texte qui, loin d'être voué à une interprétation infinie, offrirait au lecteur la possibilité de découvrir et de révéler ses secrets les plus cruciaux.

Mots-clés: Gabriel García Márquez; *Cien años de soledad*; métafiction; récit spéculaire; poétique du déchiffrement.

Termes d'indexation: juif; interprétariat; novels (Source: Thésaurus de l'Unesco).

Recibido: 18/09/2023

Revisado: 30/10/2023

Aceptado: 07/11/2023

Publicado en línea: 30/11/2023

Financiamiento: Autofinanciado.

Conflicto de interés: La autora declara no tener conflicto de interés.

Cien años de soledad es una de las más grandes novelas que se han escrito nunca y, posiblemente, la más grande del siglo XX. El principal y más evidente indicio de esa grandeza fue el éxito que tuvo nada más publicarse, en 1967, no solo entre el público de lectores, sino también entre la crítica. No es nada habitual que una novela guste al mismo tiempo, y de una manera tan incondicional, a los lectores, a los que conocemos como gran público, y a esa minoritaria y exigente casta integrada por los críticos literarios y el resto de los escritores. Esto ocurrió, sin embargo, de manera ciertamente inusual, con la novela de García Márquez, quien se convirtió por eso, a raíz de publicarla, en el autor más conocido y querido por los lectores de todo el mundo, al mismo tiempo que se hacía merecedor poco después, en 1982, del prestigioso y selecto Premio Nobel de Literatura.

La explicación de este doble éxito, entre el público y la crítica, se encuentra, en mi opinión, en la composición de la novela, que, como el propio autor declaró en cierta ocasión, tendría varios niveles o capas de lectura, algunos previstos y otros imprevistos (Fernández, 1969, p. 88), como si hubiera sido creada para satisfacer a diferentes grupos de lectores. Confirmando las tesis de Yuri Lotman (1982 [1970], pp. 34-35) en lo relativo a la construcción del texto artístico, en *Cien años de soledad* se superponen diferentes lenguajes y códigos, cada uno de los cuales haría posible una recepción distinta de sus contenidos. Para buena parte de los lectores, la obra supuso, en el momento de su aparición, el regreso a una narrativa tradicional, alejada de los experimentalismos vanguardistas; sin embargo, esto no fue óbice para que otro tipo de lectores, más inquietos, pudieran detectar, entrelazadas con las apasionantes aventuras de los Buendía, otra clase de significaciones más complejas y profundas, muchas de carácter histórico (las guerras entre liberales y conservadores) y otras de carácter incluso teórico o filosófico. Uno de los indicios más evidentes, y más rápidamente percibidos, de esa complejidad semántica fue la presencia en sus páginas de un juego metaficcional o metaliterario por el que se establecía una directa relación entre el texto mismo de la novela y otro texto del que ella hablaba y que solo existía en el interior de su universo ficcional: los manuscritos o pergaminos de Melquíades.

Concebidos a manera de «relato especular» (Dällenbach, 1991 [1977]), los manuscritos hacen acto de presencia en la obra cuando Melquíades empieza a escribirlos «garrapateando papeles con sus minúsculas manos de gorrión» (García Márquez, 1991 [1967], p. 145), hecho que acontece en la primera parte de la novela, bastante antes de llegar a su ecuador. El lector vuelve a saber de ellos unas pocas páginas después, cuando, al morir Melquíades, el narrador vuelve la vista atrás para contarnos que el personaje solía pasar «horas y horas garabateando su *literatura enigmática* en los pergaminos» (p. 165; cursivas mías)¹. Dentro de este mismo episodio, solo unos párrafos después, se nos pone en conocimiento de algo que ocurrirá en el futuro, pero que también guarda relación con los manuscritos y con su carácter ininteligible:

Años después, frente al pelotón de fusilamiento, Arcadio había de acordarse del temblor con que Melquíades le hizo escuchar varias páginas de su *escritura impenetrable, que, por supuesto no entendió*, pero que al ser leídas en voz alta parecían encíclicas cantadas. (p. 166; cursivas mías)

Ya en la segunda mitad de la novela, bastante tiempo después de la muerte de Melquíades, los manuscritos pasan a convertirse en un motivo central del relato. El motivo de que esto ocurra así es la apasionada indagación hermenéutica que sobre ellos emprende José Arcadio Segundo, tras haber vivido el trauma de la masacre de la estación. Según nos informa el narrador, este horrorizado personaje, que tanto recuerda al Septimus Warren Smith, personaje de *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf, decide alejarse del mundo y encerrarse en el que fuera el cuarto de Melquíades, donde pasará años «leyendo y releendo los pergaminos *ininteligibles*» (García Márquez, 1991, p. 438; cursiva mía). Su infructuosa tarea, que no le permite llegar a entenderlos, será proseguida, también durante años, por su sobrino-nieto Aureliano Babilonia, el último de la estirpe. Y es ya al final de

1 El personaje lleva a cabo esta actividad, como se recordará, en el cuarto que Úrsula le hizo construir tras su inesperado regreso de la muerte y cuando se instala ya en casa de los Buendía como uno más de la familia.

la novela, protagonizado por este mismo personaje, cuando el lector puede acertar a comprender que el texto de Melquíades habría sido concebido como doble o espejo de la propia novela. Sucede así en el momento en que Aureliano Babilonia logra por fin descifrar los pergaminos y acceder a su secreto contenido: «Era la historia de la familia, escrita por Melquíades hasta en sus detalles más triviales, con cien años de anticipación» (p. 557). Dado que también la novela nos habría contado la historia de la familia (de los Buendía), el enunciado que acabo de transcribir sugiere una coincidencia entre su contenido y el de los manuscritos, que se nos aparecen así, por tanto, como reflejo especular del relato principal.

Esta impresión se ve confirmada, además, por el relato de lo que Aureliano sigue descubriendo en los manuscritos, que son hechos y acontecimientos de los que el lector ya había tenido noticia a través de la propia novela. El siguiente pasaje, por ejemplo, alude a dos episodios de la novela, uno ya mencionado, el de Melquíades haciéndole escuchar a Arcadio lo que parecían encíclicas cantadas, y el otro es el muy conocido ascenso de Remedios la bella a los cielos:

Fascinado por el hallazgo, Aureliano leyó en voz alta, sin saltos, las encíclicas cantadas que el propio Melquíades le hizo escuchar a Arcadio, y que eran en realidad las predicciones de su ejecución, y encontró anunciado el nacimiento de la mujer más bella del mundo que estaba subiendo al cielo en cuerpo y alma. (García Márquez, 1991, p. 557)

El juego culmina de manera magistral cuando, al avanzar en la lectura, Aureliano llega a leer en el texto de Melquíades el episodio que él mismo está viviendo en ese preciso instante: el del desciframiento de los manuscritos, que, como es sabido, acaece al tiempo que Macondo está siendo arrasada por el viento y cuando, por tanto, la novela está llegando a su fin. No es casual, me parece, que el autor insertase en este pasaje concreto una muy directa alusión al carácter especular y, por tanto, metaficcional, de lo que él mismo estaba haciendo:

Aureliano saltó once páginas para no perder el tiempo en hechos demasiado conocidos y empezó a descifrar el instante que estaba viviendo, descifrándolo a medida que lo vivía, profetizándose a sí mismo en el acto de descifrar la última página de los pergaminos, *como si se estuviera viendo en un espejo hablado*. (García Márquez, 1991, pp. 558-559; cursivas mías)

He destacado en cursivas las últimas palabras porque prueban, a mi parecer, el grado de conciencia con el que García Márquez construyó este juego metaficcional, vinculado aquí expresamente a la temática del *espejo*. El adjetivo «hablado» que acompaña a este término me da pie para recordar, muy brevemente, el origen pictórico de esta metáfora. Se habla de espejo o, como lo hace Lucien Dällenbach, de *relato especular*, por el parentesco que existiría entre la técnica narrativa del relato dentro del relato y la técnica pictórica que consiste en insertar dentro del cuadro un espejo que refleja el interior de la estancia en la que se desarrolla la escena pintada (1991, pp. 17-18). El ejemplo clásico a este respecto es el cuadro de *Las meninas*, de Velázquez, donde la representación pictórica se desdobra en dos: estaría, por un lado, el retrato-representación de los reyes, que vemos solo al fondo, en el espejo; y, por otro lado, en una parte más visible del cuadro, la representación del acto mismo de la pintura, con Velázquez autorretratado en el acto mismo de pintar a los reyes. En su versión clásica, la que acabo de comentar, el procedimiento consistiría, entonces, en un desdoblamiento reflexivo por el que la pintura, sin dejar de representar un tema exterior y diferente a ella (en este caso, la pareja real), se vuelve a la vez sobre sí misma para autorrepresentarse.

Tal como recuerda el propio Dällenbach (1991), fue el novelista francés André Gide, uno de los grandes cultivadores de la metaficción contemporánea y uno de sus primeros teorizadores, quien estableció en un famoso pasaje de su *Diario* una equivalencia entre este procedimiento pictórico del espejo y lo que ocurría en ciertas obras literarias que contenían en su interior otro relato, más breve, cuya temática guardaba relación con el tema de la obra misma. Entre los ejemplos citados por el escritor, se encontraba uno tan clásico como

Hamlet, donde, como se sabe, los personajes asisten en cierto momento a la representación de una comedia que versa sobre el asesinato de un duque a manos del amante de su mujer, tal como Hamlet presume que le ha ocurrido a su padre, el rey. El escritor francés citó también el caso, más moderno, de *La caída de la casa Usher*, el famoso relato de Edgar Allan Poe, donde, cerca ya del final, el protagonista le lee a su amigo Roderick Usher una novela, algunos de cuyos pasajes parecen describir los acontecimientos terroríficos que ellos mismos están viviendo en ese instante y que tienen que ver con el hecho de que la hermana de Usher haya sido enterrada viva (Gide, 1963 [1889-1949]; Dällenbach, 1991, pp. 19-20).

Para Gide (1963), esta técnica, la de insertar un relato dentro del relato, que guardaría cierta relación temática con él², equivalía a la técnica del espejo en pintura. Y de esta tesis, expuesta en su *Diario*, se derivaría la metáfora del espejo para referirse a las metaficciones literarias, la misma que, como se ha visto hace un momento, fue invocada expresamente por García Márquez al final de *Cien años de soledad*, cuando Aureliano se veía a sí mismo en los manuscritos como si se estuviera viendo en un *espejo «hablado»*, es decir, según se puede entender ahora, verbal o literario en lugar de pictórico.

La novela de García Márquez pertenecería, por tanto, a la misma clase de metaliteratura que cultivó André Gide, el escritor que intensificó el carácter autorreflexivo de la novela contemporánea mediante el procedimiento de convertir el relato especular en un doble de la novela, pero no solo ya en cuanto al tema, sino también en lo relativo a la forma o técnica de composición. Lo más específico de estos dobles contemporáneos reside, en efecto, en que se utilizan no solo para resaltar el carácter artístico, de representación fingida, del texto literario, sino también para reflexionar y/o dar pistas sobre «cómo» se estaría llevando a cabo esa representación. Esta clase de autorreflexión, que puede ponerse en relación con el fenómeno al que Barthes dio el nombre de «multiplicación de las escrituras» (1973 [1953], p. 25),

2 Hago notar por mi parte que nunca se trataría de un doble exacto.

existió ya en la primera mitad del siglo XIX, si bien no en la novela, sino dentro del género lírico, donde románticos, como Novalis, y simbolistas, como Baudelaire, participaron en la constitución de la modalidad más específicamente contemporánea de la teoría literaria: la que se cultivaba en el interior mismo de la obra literaria.

En el caso de la novela, el género autorreflexivo o metaliterario tardó más tiempo en consolidarse, algo en lo que Gide desempeñó un papel decisivo no solo con sus reflexiones ensayísticas sobre el particular, sino, sobre todo, con su conocida novela *Los monederos falsos* (1925). Desde entonces, la metaficción no habría dejado de cultivarse, llegando a convertirse en una de las más reputadas variantes de la narrativa contemporánea. En las abundantes metaficciones del siglo XX, habría que distinguir, sin embargo, entre diversos grados o niveles de intensidad teórica. Según lo entiendo yo, *Cien años de soledad* sería un caso moderado, en el que la reflexión teórica no trata de ocuparlo todo, como sí ocurriría, en cambio, en algunos cuentos de Borges o en la narrativa más reciente de Enrique Vila-Matas, por poner solo algunos ejemplos de mayor intensidad. Al contrario de estos autores, y más cerca de Gide, el escritor colombiano construyó una novela de intención todavía realista, en el sentido de que su aspiración fundamental seguía siendo, como ya ocurría en *Las Meninas*, de Velázquez, la representación de un mundo (el apasionante mundo de los Buendía), aun cuando esto fuese acompañado de una reflexión metafictional, que, como enseguida veremos, estaba destinada a orientar a los lectores sobre la manera concreta y bastante inusual, por poco «realista» (en el sentido técnico de la palabra), en la que se estaba llevando a cabo dicha representación.

Voy a centrarme ya en la descripción que al final de la novela se hace de los manuscritos de Melquíades. Es importante atender a ella porque, según lo que acabo de explicar, los manuscritos serían un doble de la novela y, además, un doble contemporáneo, que, por consiguiente, contendrían información no solo sobre el tema de la novela, sino también sobre el proceso de su composición, sobre cómo habría sido escrita. Lo esencial a este respecto es advertir que Melquíades,

el doble del narrador, escribió su texto *voluntariamente* ininteligible, con la intención de que costase trabajo «descifrarlo», es decir, comprenderlo. Sabemos esto por la descripción que se hace, al final de la novela, de lo descubierto por Aureliano Babilonia, en el pasaje que reproduzco ahora en su totalidad:

Era la historia de la familia, escrita por Melquíades hasta en sus detalles más triviales, con cien años de anticipación. La había redactado en sánscrito, que era su lengua materna, y había cifrado los versos pares con la clave privada del emperador Augusto, y los impares con claves militares lacedemonias. La protección final, que Aureliano empezaba a vislumbrar cuando se dejó confundir por el amor de Amaranta Úrsula, radicaba en que Melquíades no había ordenado los hechos en el tiempo convencional de los hombres, sino que concentró un siglo de episodios cotidianos, de modo que todos coexistieran en un instante. (García Márquez, 1991, p. 557)

De acuerdo con esto, Aureliano, que ya ha logrado descifrar el texto, descubre que si esto no había sido posible antes, no fue tanto por incompetencia de sus predecesores, sino porque Melquíades lo compuso «protegiendo» su contenido y de modo que fuese difícil acceder a él, es decir, no imposible, puesto que finalmente Aureliano lo consigue, pero sí muy difícil. Los procedimientos que utilizó Melquíades para retrasar la comprensión de sus manuscritos fueron varios. En primer lugar, los escribió en una lengua que, siendo de lógica elección por su parte (por ser su lengua materna), resultaba ser tan antigua y desusada como el sánscrito, lo que obligaría a sus lectores a un primer y arduo trabajo de traducción (realizado en la novela por Aureliano Babilonia). En segundo lugar, los compuso en verso, es decir, superponiendo a una lengua ya de por sí difícil, el sánscrito, un *segundo lenguaje*, el poético, cuyas significaciones serían siempre, como Jakobson explicó, de carácter ambiguo, polisémico, imposibles de traducir unívocamente. Por último y para complicar aún más la recepción de su texto, el autor de los manuscritos utilizó «claves», es decir, lenguajes cifrados: uno

para los versos pares y otro para los impares. Es importante reparar, a este respecto, en que esta clase de lenguajes, los cifrados, pueden ser incluso de más difícil y minoritario acceso que los poéticos, por ser de conocimiento reservado a un grupo muy concreto y minoritario de receptores. En el caso de los utilizados por Melquíades, uno, el de las «claves militares lacedemonias», sería un código de carácter bélico (nacido, como todos los de esa especie, para impedir que el enemigo acceda al contenido de los mensajes); en tanto que el otro, el de las «claves privadas del emperador Augusto», remite, en cambio, al ámbito de lo íntimo, donde también se da muchas veces la necesidad de preservar secretos a los que la mayoría no debería poder acceder. Nótese, por otra parte, que tanto unas como otras, las lacedemonias y las del emperador Augusto, serían claves antiquísimas, procedentes de sociedades muy lejanas en el tiempo y el espacio, lo que en la novela queda perfectamente justificado, como luego se verá, por la extraordinaria antigüedad (casi eternidad) de Melquíades, hablante del sánscrito y coetáneo también de los lacedemonios y romanos, sin dejar por eso de ser, asimismo, coetáneo de los americanos Buendía.

Así descritos, los manuscritos serían, pues, tan fabulosos e inverosímiles como su propio autor, el sobrenatural Melquíades. Pero García Márquez pudo permitirse esa descripción porque los manuscritos serían un doble, por así decirlo, *virtual*, del que lo único que sabemos es lo que el narrador nos dice que cuentan. A diferencia de otros dobles metaficcionales del siglo XX, como, por ejemplo, el contenido en *El proceso* (1925), de Kafka, el de *Cien años de soledad* no tiene existencia real ni siquiera dentro del universo de ficción. No podemos, por eso, leerlo como un relato aparte de la novela, como sí ocurre, en cambio, con el de Kafka, cuyo doble autorreflexivo es una breve historia o leyenda que uno de los personajes, el capellán de la prisión, le cuenta al protagonista, Josef K., en cierto momento del relato, y que, por consiguiente, el lector puede leer directamente, de la misma manera que está leyendo el resto de la narración. Se explica así que su autor pudiera incluso publicarla por separado, en el año mismo de su redacción, 1914, muchos años antes de que la novela viese la luz póstumamente. En el caso de *Cien años de soledad*, algo así habría sido

completamente imposible, puesto que los manuscritos de Melquíades no existen en ninguna parte, ni siquiera dentro de la novela, donde solo los conocemos a través de las paráfrasis que de su contenido nos hace el narrador. De ahí que García Márquez pudiera permitirse el lujo de *imaginarlos* redactados en sánscrito, en verso y hasta en claves antiquísimas que él mismo no conocía, pero cuyo conocimiento pudo atribuir con libertad poética al extraordinario y fabuloso personaje al que convirtió en autor de los manuscritos.

Lo que acabo de decir respecto a la virtualidad de los manuscritos, doble metaficcional que no tendría el mismo grado de realidad que la novela, me permite cuestionar uno de los tópicos más extendidos acerca de *Cien años de soledad*: el de la presunta y completa identidad entre esos dos textos, el de la novela y el de los manuscritos. Durante años fue habitual, en efecto, suponer que lo descubierto por Aureliano en el texto de Melquíades era la novela misma, y que, por consiguiente, la intención de García Márquez no había sido otra que convertir a Melquíades en el narrador (ficticio) de *Cien años de soledad*³. Para cuestionar este tópico, conviene recordar lo que antes ya apunté: los relatos especulares no son ni pueden ser dobles perfectos. Dicho de otro modo, *se parecen* al relato principal, pero no son idénticos a él. Ocurría así en las versiones más clásicas, *Hamlet* y *La caída de la casa Usher*, pero también en las modernas, *El proceso* y, por supuesto, *Cien años de soledad*. Prueba de esto es la lengua en la que, supuestamente, fueron escritos. Según sabemos, Melquíades redactó sus manuscritos *en sánscrito*, en tanto que la novela que nosotros leemos, la de García Márquez, habría sido escrita *en español*. Aunque solo fuera por esto, parece imposible hablar de *identidad* entre los dos textos, si bien esta falla en la relación especular no implica, en modo alguno, que no exista ningún *parecido* entre ambos en lo que concierne al uso de la lengua. En lo que sus respectivos autores, Melquíades y García Márquez, habrían

3 Un ejemplo reciente de esta extendida convicción se encuentra en el trabajo de Gil González (1997), donde se afirma que los pergaminos de Melquíades «contienen la historia de la familia, que no es otra cosa que el conjunto de la obra, acabada de ser escrita al mismo tiempo que acaba de ser leída» (p. 541).

coincido es en usar su *lengua materna* para escribirlo: el sánscrito, en el caso del antiquísimo Melquíades; el español, en el del moderno y colombiano García Márquez.

Algo similar ocurre en lo que concierne a la escritura en verso. Tampoco en esto son idénticos los dos textos: uno, escrito en verso; el otro, en prosa. Pero, a pesar de eso, la alusión al verso tiene una indiscutible razón de ser. El escritor nos proporcionó aquí una pista importante sobre los procedimientos de composición de su obra, que, pese a estar escrita en prosa, hacía un uso muy frecuente e inhabitual de los recursos propios de la lengua poética: juegos de equivalencias, metáforas, hipérbol⁴, y otros generadores de la ambigüedad semántica que García Márquez necesitaba para elaborar un texto de carácter enigmático a cuya significación fuese difícil acceder. Porque, aunque el lector no lo perciba enseguida, en lo que la novela se parece más a los manuscritos es justamente en ser, como ellos, un texto enigmático y lleno de secretos. Y no solo por hacer uso de los ya mencionados procedimientos de la lengua poética, sino porque, como los manuscritos, también el texto de García Márquez estaría escrito en «claves», aun cuando estas tampoco serían, lógicamente, las mismas que utilizó el antiquísimo Melquíades (las del emperador Augusto o las lacedemonias), sino otras más propias del período histórico en el que se sitúa la acción narrativa y a las que podríamos referirnos en términos de *claves militares* de la historia de Hispanoamérica y de *claves privadas* de uno de los pueblos o colectivos que participaron en esa historia.

Otro de los grandes parecidos entre la novela y los manuscritos residiría en su particular manejo del tiempo. Según el pasaje antes transcrito, Aureliano descubrió que Melquíades «no había ordenado los hechos en el tiempo convencional de los hombres, sino que concentró un siglo de episodios cotidianos, de modo que todos coexistieran en un instante» (García Márquez, 1991, p. 557). Este es un aspecto formal o compositivo de los manuscritos que también guarda una innegable

4 Véase Maturo (1972, pp. 68-69).

relación con la novela, ya que tampoco García Márquez ordenó siempre los hechos en el tiempo convencional de los hombres. Lo hizo así, por supuesto, en muchas ocasiones: en todas aquellas en las que el relato avanza cronológicamente, siguiendo la flecha del tiempo, desde el siglo XVI hasta el siglo XX. Sin embargo, en otras muchas, el autor optó por contar las cosas *simultáneamente*, concentrando episodios y personajes de diferentes períodos históricos en un mismo instante o momento histórico, o, dicho de otra manera, *mezclando pasado, presente y futuro*. La gran innovación formal o estructural de esta novela, con la que García Márquez se habría convertido en uno de los más geniales renovadores del género narrativo (de la misma manera que lo fueron Proust, Joyce y Virginia Woolf), consistió, en efecto, en desafiar la ordenación lineal o cronológica propia de la novela realista, para, en su caso, recuperar el modo «mágico» de contar las cosas que desde siempre había caracterizado a la novela tradicional (la bizantina, los relatos de *Las mil y una noches...*)⁵. El ejemplo decisivo a este respecto lo encontramos, de hecho, en la figura del propio Melquíades, quien, a pesar de haber nacido en un tiempo tan remoto, ese en el que todavía se hablaba el sánscrito (siglos XV-X a. C.), se nos aparece en la novela como el mejor amigo del moderno José Arcadio Buendía, con quien habla y a quien visita periódicamente en Macondo y con el que llega a convivir en su casa tras uno de sus fabulosos regresos de la muerte.

Nótese, entonces, que la novela guarda una innegable relación de semejanza con los manuscritos, pero sin llegar a ser idéntica a ellos. Esto ocurre, según acabo de explicar, en lo que respecta a la forma. Pero sucede lo mismo en relación también con el contenido. Para comprobarlo, invito ahora a recordar el resumen que el narrador hizo del contenido de los manuscritos, tal como Aureliano consiguió entenderlos: «Era la historia de la familia, escrita por Melquíades hasta en sus detalles más triviales, con cien años de anticipación» (García Márquez, 1991, p. 557). Según esto, los manuscritos contenían por

5 Veáse Rodríguez (1969) y Wahnón (2021, pp. 97-121).

anticipado la historia de los Buendía, que Melquíades había narrado de manera profética, adelantándose a los hechos, conociéndolos antes de que ocurrieran —como suele atribuirse a los profetas—, pero solo en lo referido a sus últimos cien años, es decir, a los transcurridos desde la fundación de Macondo (a comienzos del siglo XIX) hasta su destrucción, que hay que situar, con las cautelas debidas por la indefinición cronológica que caracteriza a la novela, hacia finales de los años treinta o comienzos de los cuarenta del pasado siglo XX. Si la novela fuera exactamente el mismo texto que los manuscritos, si su autor fuera Melquíades, también ella contaría solo la historia de esos últimos cien años. Y así lo ha creído, de hecho, la mayor parte de la crítica de la novela, que por eso la ha leído como el relato de ese concreto período histórico, el moderno-contemporáneo, descuidando así que la novela narra, en realidad, una historia bastante más larga, más extendida en el tiempo, la cual comienza, como mínimo (sin contar la vida del eterno Melquíades), en el siglo XVI.

Para verificar esto, hay que atender al importante capítulo segundo de la novela, en el que se nos cuenta la llegada a América, en ese siglo, de las dos ramas de la familia, la de los Iguarán y la de los Buendía, procedentes los primeros de Aragón y los segundos de un lugar indeterminado de Europa, que podría haber sido —según la hipótesis que manejo— Portugal (Wahnón, 2021, p. 84). Al comienzo de ese capítulo se puede leer:

Cuando el pirata Francis Drake asaltó a Riohacha, en el siglo XVI, la bisabuela de Úrsula Iguarán se asustó tanto con el toque de rebato y el estampido de los cañones, que perdió el control de los nervios y se sentó en un fogón encendido. (García Márquez, 1991, p. 102)

En las siguientes cuatro páginas, el narrador prosigue este relato de las vicisitudes de la abuela y de otros antepasados de los Buendía, contándonos hechos datados no solo en el siglo XVI, sino también en los dos siguientes, XVII y XVIII. La historia de los Buendía en América no comienza, pues, con la fundación de Macondo en el siglo XIX, sino

mucho antes, con el éxodo que en el siglo XVI los llevó desde España y Portugal hasta la recién descubierta América. Es verdad, con todo, que la novela nos cuenta esta parte de la historia de la estirpe de manera muy sintética, en muy pocas páginas, con un ritmo muy acelerado, que solo se ralentiza cuando aparece la pareja de protagonistas, José Arcadio y Úrsula, los futuros fundadores de Macondo. Este es uno de los motivos por los que lectores y críticos tienden a pasar por alto estas páginas. El otro es que en las mismas se concentran muchos de los elementos más «mágicos» y, por tanto, incomprensibles de la novela, tales como el nacimiento de hijos con cola de cerdo o el que tiene que ver con los extraños terrores de la bisabuela a las quemaduras. Como nada de esto parece muy verosímil, ni tampoco demasiado sustancial, lo habitual ha sido etiquetarlo como *realismo mágico* y no darle la importancia que en realidad tiene para comprender bien la historia de los Buendía.

Al entenderla solo como el relato de los últimos cien años de los Buendía, se ha perdido de vista también que, aunque el núcleo de la novela se centra ciertamente en esos cien años, lo hace de una manera que, como ya he avanzado, no es rigurosamente lineal y que, por consiguiente, mezcla los sucesos ocurridos en ese período histórico, el de la modernidad, con otros que tuvieron lugar en los tres siglos anteriores y hasta en tiempos aún más remotos, como los encarnados por el eterno Melquíades. El original procedimiento del cual el autor se sirvió para esto fue el *anacronismo*, técnica con la que fue mezclando pasado, presente y futuro a discreción (Wahnón, 2021, pp. 113-115). Así ocurriría, por ejemplo, con los extravagantes experimentos de alquimia de José Arcadio y Melquíades, que, aunque el texto sitúa, aparentemente, en la moderna Macondo, parecerían propios más bien de un período anterior, ya sea medieval, ya de la temprana modernidad, es decir, siglos XVI al XVIII. Y ocurre también con el anacrónico paso del Judío Errante por el pueblo tras la muerte de Úrsula, acontecimiento que la novela sitúa a comienzos del siglo XX, pero que es imposible, históricamente hablando, que haya ocurrido en ese período, no solo porque el así llamado Judío Errante es descrito por el párroco como un «híbrido de macho cabrío casado

con hembra hereje, una bestia infernal cuyo aliento calcinaba el aire» (García Márquez, 1991, p. 472), sino porque, tras escuchar esta descripción, los macondinos salen en su busca, lo capturan, lo cuelgan por los tobillos en un almendro de la plaza y lo incineran en una hoguera, crimen que, por sus características inquisitoriales, habría que situar, otra vez, en una etapa muy anterior: nuevamente la Edad Media, o, como mucho, alguno de esos siglos en los que los Buendía ya estaban viviendo en América antes de fundar Macondo. Todo esto sin perjuicio, no obstante, de que las hogueras y las incineraciones pueden evocar también, de manera simbólica, los trágicos sucesos vinculados al nazismo del siglo XX. Se ve, entonces, que la novela mezcla, sin previo aviso, el pasado, el presente y el futuro, que a veces confluyen en un mismo instante, tal y como se decía también del método narrativo con el que Melquíades había compuesto sus enigmáticos manuscritos.

Para terminar con la descripción de este complejo juego metaficcional, voy a centrarme ahora en su dimensión hermenéutica, que me permitirá, además, establecer una nueva relación de semejanza-diferencia entre García Márquez y Kafka. Por ello, vuelvo un momento a la ya citada novela *El proceso*, cuyo doble especular, la leyenda del portero, es un relato breve, de apenas una página, que el autor insertó dentro del relato principal a manera de lo que Dällenbach (1991) llama una «réplica en miniatura» (p. 16), residiendo en esto, como ya dije antes, la gran diferencia con los manuscritos de Melquíades. Pese a esto, existiría también una importante relación de semejanza entre las dos metaficciones: la que tiene que ver con la existencia en ambas de una importante reflexión hermenéutica. De hecho, la gran originalidad de Kafka no consistió en insertar un doble del relato, práctica ya habitual en la literatura precedente, sino en insertar también, y de manera inusual, *su comentario*. Me refiero, claro, a la memorable escena conocida como *exégesis de la leyenda*, que en la novela sigue inmediatamente al relato del capellán. Se trata de unas pocas páginas (seis aproximadamente) en las que los dos personajes del episodio, Josef K. y el capellán, debaten sobre el posible sentido de ese relato o leyenda, convirtiéndose así en una suerte de dobles anticipados *de los lectores*, destinados ellos también en un futuro a debatir sobre el posible

sentido de la novela que están leyendo (Kafka, 1994, pp. 263-269). Al crear esta escena, Kafka no hizo sino evidenciar la nueva conciencia hermenéutica del escritor contemporáneo, mucho más avisado que sus precursores sobre la suerte que podía correr su texto en manos de los lectores. Puso, pues, en escena el *conflicto de interpretaciones* suscitado por la leyenda, a manera de reflejo especular del que estaba seguro que iba a provocar también su novela, compuesta, al igual que la leyenda, a modo de texto enigmático, lleno de vacíos y lugares de indeterminación —que el lector debía necesariamente rellenar, sin que fuera dable pensar que iba a hacerlo siempre de la misma manera—.

Algo muy similar, pero no idéntico, ocurre en *Cien años de soledad*. Decía antes que, al final de la novela, Aureliano se veía a sí mismo, desdoblado, como en un «espejo hablado», en los manuscritos de Melquíades. Y añado ahora que, mientras esto sucede, también nosotros, los lectores, podríamos vernos desdoblados en el propio Aureliano, en tanto que, exactamente igual que él, aspiramos a la comprensión de un texto difícil y enigmático. Mi opinión es que García Márquez diseñó conscientemente el acto de lectura y desciframiento de Aureliano como anticipo y prefiguración del nuestro: el que nosotros mismos tendríamos que llevar a cabo para comprender bien su novela. Y en esto consistiría, pues, el parecido entre las dos grandes metaficciones de Kafka y de García Márquez: Aureliano sería una representación por anticipado del lector de *Cien años de soledad*, de la misma manera que Josef K. y el capellán lo serían de los futuros lectores de *El proceso*. Al igual, pues, que su admirado Kafka, el narrador colombiano se sirvió de la técnica del relato especular para prefigurar el acto de lectura y recepción de su propia obra.

No obstante, existiría una nueva y gran diferencia entre los dos relatos que estamos comparando: la relativa al modo en que cada uno representó ese acto de lectura-interpretación. En el caso de *El proceso*, lo que encontramos es —ya lo he dicho— un conflicto de interpretaciones, un debate entre Josef K. y el capellán sobre el posible sentido de la leyenda, que termina, además, de manera muy incierta, sin que esos personajes se pongan de acuerdo sobre la significación del

texto y sin que el narrador se pronuncie acerca de la mayor o menor validez de sus respectivas opiniones (Wahnón, 2003, pp. 129-144). Por su parte, *Cien años de soledad* representa de manera muy distinta el papel del lector. En la novela de García Márquez, no hay dos lectores que discutan acerca del sentido de los manuscritos de Melquíades, sino *un solo lector*, completamente aislado (encerrado en un cuarto, en una casa ya deshabitada, en medio de un mundo en destrucción), que consigue descifrar el sentido de los manuscritos, llegando a la comprensión total y exacta de su contenido. Cito ahora la escena de ese instante prodigioso en el que Aureliano alcanza por fin, como en una «revelación», la comprensión *definitiva* del texto:

Aureliano no pudo moverse. No porque lo hubiera paralizado el estupor, sino porque en aquel instante prodigioso se le revelaron las claves definitivas de Melquíades, y vio el epígrafe de los pergaminos perfectamente ordenado en el tiempo y el espacio de los hombres: *El primero de la estirpe está amarrado a un árbol y al último se lo están comiendo las hormigas*. (García Márquez, 1991, p. 556)

La alusión a unas «claves definitivas» del relato parece situar la poética de Melquíades y, por tanto, la de García Márquez —del que Melquíades sería un doble—, en las antípodas de la poética de la obra abierta, que, ilustrada entre otras por la narrativa de Kafka, se caracteriza, precisamente, por enfatizar la esencial apertura de los textos, dejando el significado voluntariamente abierto a nuevas y diferentes lecturas. Más aún, un texto con «claves definitivas» de lectura, y que puede por eso ser descifrado, sería todo lo contrario de lo que la teoría literaria de la segunda mitad del siglo XX ha solido entender por *texto literario*. El pensamiento literario más avanzado de este período ha sido, en efecto, muy resistente, cuando no abiertamente hostil, a la idea de que los textos literarios oculten un «secreto» último, que pueda o deba ser revelado de manera definitiva. Y esto era así ya por las fechas, de mediados de los sesenta, en que García Márquez compuso y publicó su novela, que apareció en 1967, en coincidencia cronológica con los primeros

grandes hitos del pensamiento estructuralista. Con posterioridad, el posestructuralismo de los años setenta y ochenta siguió insistiendo en las tesis de la interpretación infinita, lo imposible de comprender, lo indecible, la *misinterpretation*, etc., todas las cuales solían ilustrarse con ciertos escritores emblemáticos, entre ellos, por supuesto, Kafka, pero también el argentino Jorge Luis Borges, otro de los autores más citados e invocados a la hora de defender esa concreta concepción de la literatura y de su imposible interpretación.

García Márquez admiraba mucho a Borges como escritor, pero declaró en cierta ocasión que sus respectivas literaturas tenían muy poco en común (García Márquez y Vargas Llosa, 1991, p. 41). Es, pues, muy posible que, entre lo mucho que él consideraba que no compartían, se encontrase la hermenéutica borgiana (o ilustrada por Borges) de la obra infinitamente abierta. Sea así o no, mi opinión es que el autor diseñó el final de *Cien años de soledad* como una réplica irónica a esta moderna (o posmoderna) concepción de la obra literaria y de su interpretación. Pues, según acabamos de ver, en la ficción imaginada por el colombiano, la comprensión del texto no era imposible, sino *posible*; y esto, precisamente, porque el texto contenía un *secreto* o enigma cifrado al que era posible acceder con tal de que se descubriesen las claves «*definitivas*» empleadas por su autor. Finalmente, Aureliano conseguía *descubrir* esas claves y, por consiguiente, *comprender* perfectamente lo contenido en los manuscritos. El texto de Melquíades no estaba destinado, entonces, a ser infinitamente interpretado, sino a ser *definitivamente descifrado*, a manera de enigma clásico o incluso de adivinanza con solución.

Puesto que los manuscritos son, según hemos ido viendo, un doble de la novela, imperfecto desde luego, pero que proporciona información sobre ella y sobre sus mecanismos de composición, es obligado —en mi opinión— preguntarse si también en esto —en lo referido a la posibilidad de ser comprendido o descifrado— la novela se parecería a los manuscritos. Ya que, de ser así, el lector de la novela debería *aspirar*, él también, a *descifrarla*, tal como hizo Aureliano durante tantos años con el texto de Melquíades. La crítica en general

no lo ha entendido así, en parte por los antedichos prejuicios teóricos, en parte porque los grandes enigmas de la novela (los hijos con cola de cerdo, las pesadillas de la bisabuela, la eternidad de Melquíades) han sido tomados por elementos del realismo *mágico*, en el sentido erróneo de meros frutos de la imaginación. Se ha entendido por eso que no precisaban de comprensión o desciframiento, sino que simplemente había que aceptarlos tal cual, como hechos imaginarios. En lo que a esto respecta, se ha tenido muy poco en cuenta el punto de vista del propio autor, quien insistió una y otra vez en que «todo» lo narrado en su novela tenía «una base real» y que, en una de las muchas entrevistas que le hicieron tras el éxito de *Cien años de soledad*, expuso así su personal teoría de la novela: «Creo [...] que una novela es una representación cifrada de la realidad, una especie de adivinanza del mundo» (García Márquez, 1982, pp. 35-36).

De acuerdo con esto, habría algo que *adivinar* en la novela, y ese algo sería la *realidad*, el mundo, que estaría siempre allí, representado no a la manera realista del siglo XIX, sino de forma *cifrada*, a manera de «adivinanza». Para demostrar que la novela está cifrada —y que, por tanto, se parece mucho a los manuscritos de Melquíades—, el único camino del que dispongo es revelar cuál es el enigma o secreto que en ella se contiene y que estaría destinado al desciframiento⁶. En las páginas que restan, me limitaré a poner de manifiesto el secreto que oculta la figura del propio Melquíades, no en balde una de las más enigmáticas y misteriosas de la novela. Pese a su relevancia en la fábula y la trama de la novela, la crítica no ha prestado demasiada atención a este personaje. O bien se le ha enfocado solo metaliterariamente, como *alter ego* del autor, o bien se le ha despachado rápidamente apelando a su condición de ente de fábula, completamente imaginario e imposible por eso de ser explicado racionalmente. Sin embargo, la novela nos proporciona, aun cuando sea poéticamente, mucha información, muchos datos, sobre Melquíades, gracias a los cuales podemos dejar de verlo como

6 A esto he dedicado mis anteriores trabajos sobre la novela. Véase, por ejemplo, Wahnón (1998, 2000, 2021).

un ser meramente fantástico o mágico y empezar a verlo como un ser ficticio, sí, pero inspirado en la más estricta realidad histórica.

Uno de los pasajes más decisivos al respecto se encuentra en el primer capítulo de la novela, cuando Melquíades regresa a Macondo después de un año de ausencia y le regala a José Arcadio Buendía el famoso laboratorio de alquimia. El narrador hace entonces unas extrañas consideraciones acerca de la «edad» y la salud de Melquíades, de quien dice que habría envejecido «con una rapidez asombrosa» debido, al parecer, a una «dolencia tenaz», resultado de «múltiples y raras enfermedades contraídas en sus incontables viajes alrededor del mundo» (García Márquez, 1991, p. 85). El propio Melquíades le cuenta así a José Arcadio en qué consistiría esa supuesta dolencia:

Según él mismo le contó a José Arcadio Buendía mientras lo ayudaba a montar el laboratorio, la muerte lo seguía a todas partes, husmeándole los pantalones, pero sin decidirse a darle el zarpazo final. Era un fugitivo de cuantas plagas y catástrofes habían flagelado al género humano. Sobrevivió a la pelagra en Persia, al escorbuto en el archipiélago de Malasia, a la lepra en Alejandría, al beriberi en el Japón, a la peste bubónica en Madagascar, al terremoto de Sicilia y a un naufragio multitudinario en el estrecho de Magallanes. (p. 85)

En una primera y literal lectura, el pasaje parece decirnos que Melquíades era un gran viajero y que, en el curso de sus múltiples viajes, tuvo que hacer frente a distintas enfermedades y calamidades, siempre en diferentes lugares del mundo, incluido Hispanoamérica, donde habría sobrevivido a un naufragio. Esta lectura literal es, por supuesto, correcta y necesaria pero no suficiente. Al igual que ocurre en los buenos poemas simbolistas, también sería lícito hacer una segunda lectura del pasaje, cuya posibilidad se abre a partir de la frase según la cual Melquíades era «un fugitivo de cuantas plagas y catástrofes habían flagelado al género humano». Este aserto sugiere que el personaje habría sobrevivido a *todas* las plagas y catástrofes *de la historia de*

la humanidad, como también podría estar indicándolo la referencia a lugares tan representativos, incluso míticos, de esa historia, como Persia, Alejandría, Sicilia y el estrecho de Magallanes, que, en esta segunda lectura que propongo, no remitirían solo a países distintos, sino también a épocas distintas de un pasado muy extenso. Si entendemos que Melquíades había sobrevivido a plagas y catástrofes acaecidas en períodos muy apartados, tenemos entonces que percibirlo —tal como también indicaban sus constantes muertes y resurrecciones— como un ser atemporal, que existiría casi desde el comienzo de la historia (recordemos que al final se nos revela que su lengua materna era el sánscrito) y cuya «vejez» no sería, por tanto, una consecuencia de las enfermedades padecidas, sino más bien la *causa* de que pueda haberlas padecido. Dicho de otro modo, es porque García Márquez lo concibió como un personaje antiquísimo, prácticamente eterno, por lo que pudo estar presente en todos esos países justo cuando estallaba una plaga o se producía una catástrofe.

Visto así, sin datación histórica concreta, como personaje sin edad, transhistórico, Melquíades deja de ser solo un personaje en sentido estricto para convertirse también en *símbolo* de un colectivo. Y, para averiguar qué es lo que simboliza, conviene atender al término con que él mismo se describía en su relato: «fugitivo». Melquíades le dice a José Arcadio, en efecto, que es «un *fugitivo* de cuantas plagas y catástrofes habían flagelado al género humano». Según esto, llevaría siglos o incluso milenios huyendo de todas esas plagas y catástrofes y, por extensión, «de la muerte», a la que describe a manera de tenaz perseguidora: «lo seguía a todas partes, husmeándole los pantalones, pero sin decidirse a darle el zarpazo final» (García Márquez, 1991, p. 85). De resultas de este último aserto, con la muerte haciendo de sabueso policíaco, Melquíades se nos aparece no solo como fugitivo, sino también como *perseguido*, término que, sin embargo, evita usar en su relato, como si no quisiera ser muy claro a la hora de contarle sus penalidades a José Arcadio.

Por supuesto, todo esto podría aludir a las peripecias del pueblo gitano, al que presuntamente pertenece Melquíades. No es esta, sin

embargo, mi hipótesis en relación con el secreto que oculta este personaje, que sería, precisamente, el secreto de su *verdadero origen*. Mi opinión, apoyada en otros muchos pasajes y episodios de la novela, es que tanto Melquíades como sus grandes amigos, los Buendía, pertenecerían a otro pueblo asimismo fugitivo y perseguido, el pueblo judío. No puedo aquí proporcionar todos los datos que en la novela prueban o apuntan a esto, por lo que remito a mi reciente libro *El secreto de los Buendía* (Wahnón, 2021). Lo que aquí importa, en cualquier caso, es que esta hipótesis sobre el secreto origen de los Buendía sería inseparable, en mi propuesta, de la hipótesis teórica que he defendido en este trabajo: la de la relación especular que existiría entre los manuscritos y la novela. Tal como yo lo veo, si García Márquez eligió ese concreto doble para su novela, el de un texto enigmático, escrito en lengua extraña, que debía y podía ser descifrado, fue porque él mismo había compuesto su novela de esa manera, en una lengua extraña e incomprensible, la lengua española en su función poética, cuyo desciframiento complicó aún más con el manejo simultáneo de ciertas claves de la historia pública y privada del judaísmo y, muy en especial, de la historia de las familias judías que se refugiaron en América tras la expulsión de España.

REFERENCIAS

- Barthes, R. (1973). *El grado cero de la escritura, seguido de Nuevos ensayos críticos*. Siglo XXI.
- Dällenbach, L. (1991). *El relato especular*. Visor.
- Fernández-Braso, M. (1969). *Gabriel García Márquez, una conversación infinita*. Azur.
- García Márquez, G. (1982). *El olor de la guayaba. Conversaciones con Plinio Apuleyo González*. La Oveja Negra.
- García Márquez, G. (1991). *Cien años de soledad*. Cátedra.

- García Márquez, G. y Vargas Llosa, M. (1991). *La novela en América Latina. Diálogo*. Universidad Nacional de Ingeniería.
- Gide, A. (1963). *Diario*. Losada.
- Gide, A. (1985). *Los monederos falsos*. Seix Barral.
- Gil, A. J. (1997). La metaficción de *Cien años de soledad*: el pergamino hallado. En R. Pellicer y A. Saldaña (coords.), *Quinientos años de soledad. Actas del Congreso «Gabriel García Márquez»* (pp. 537-542). Tropelías.
- Kafka, F. (1994). *El proceso*. Cátedra.
- Lotman, Y. M. (1982). *Estructura del texto artístico*. Istmo.
- Maturo, G. (1972). *Claves simbólicas de Gabriel García Márquez*. Fernando García Cambeiro.
- Rodríguez, E. (1969). Novedad y anacronismo en *Cien años de soledad*. En P. G. Earle (ed.), *Gabriel García Márquez* (pp. 114-138). Taurus.
- Wahnón, S. (1998). El judío errante en *Cien años de soledad*. En Universidad Nacional de Colombia (ed.), *XX Congreso Nacional de Literatura, Lingüística y Semiótica. Cien años de soledad, treinta años después* (pp. 41-60). Instituto Caro y Cuervo.
- Wahnón, S. (2000). Memory: *One Hundred Years of Solitude*. En S. Beckwith (ed.), *Charting Memory: Recalling Medieval Spain* (pp. 194-228). Garland Publishing.
- Wahnón, S. (2003). *Kafka y la tragedia judía*. Riopiedras Ediciones.
- Wahnón, S. (2021). *El secreto de los Buendía. Sobre Cien años de soledad*. Gedisa Editores.



Este artículo se encuentra disponible en acceso abierto bajo la licencia Creative Commons Attribution 4.0 International License.

This article is available in open access under the Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Cet article est disponible en libre accès sous licence Creative Commons Attribution 4.0 International Licence.

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Rectorado de la Universidad Ricardo Palma
Vol. 7, n.º 13, enero-junio, 2024, 289-320
ISSN: 2663-9254 (En línea)
DOI: 10.59885/archivoVallejo.2024.v7n13.13

Melodías del cine: las regias funciones cinematográficas pre-talkies en Caracas, 1899-1930

Melodies of cinema: the royal pre-talkie film performances in Caracas, 1899-1930

Les mélodies du cinéma: les représentations cinématographiques régaliennes pré-talky à Caracas, 1899-1930

YOLANDA SUEIRO VILLANUEVA
Universidad Central de Venezuela
(Caracas, Venezuela)
yolanda.sueiro@ucv.ve
<https://orcid.org/0009-0001-0682-6669>



RESUMEN

Nunca una película fue proyectada en medio de un silencio absoluto. Varios acoples musicales fueron incorporados, en los inicios o intermedios de la función —ignoramos con qué nivel efectivo de vinculación—, a la muestra fílmica que estaba completamente circundada por ruidos del exterior y del interior de la sala. Al mismo tiempo, las proyecciones constituidas por filmes diversos estaban

insertas en programas de variedades que incluían *ballets*, números cómicos, atracciones y otros. La música tendría la función —en palabras de Burch— de combatir la contaminación del silencio diegético, ocasionada por ruidos incontrolados del exterior, por el vaivén del público en la sala, las conversaciones, etc., sustituyéndola por un espacio sonoro organizado, una especie de «hilo rojo tendido entre el filme y el espectador», en palabras de Marcel LHerbier. Este trabajo pretende iniciar, desde la historia del cine, la recopilación de los músicos y de las prácticas musicales que se llevaron a cabo en Venezuela durante los años del cine silente.

Palabras clave: Venezuela; cine; música; salas de cine; silente.

Términos de indización: música; cine; Venezuela (Fuente: Tesoro de la Unesco).

ABSTRACT

Never was a film projected in absolute silence. Several musical acoustics were incorporated, at the beginning or in the middle of the screening —we ignore with what effective level of connection—, to the film show that was completely surrounded by noises from outside and inside the auditorium. At the same time, the projections made up of various films were inserted in variety programmes including ballets, comedy acts, attractions and others. The music would have the function —in Burch's words— of combating the contamination of diegetic silence, caused by uncontrolled noises coming from outside, by the swaying of the audience in the hall, conversations, etc., replacing it with an organised sound space, a sort of «red thread stretched between the film and the spectator», in the words of Marcel LHerbier. This work aims to initiate the practice, from the perspective of film history, of compiling the musicians and musical practices that took place in Venezuela during the years of silent cinema.

Key words: Venezuela; cinema; music; theatres; silent.

Indexing terms: music; cinema; Venezuela (Source: Unesco Thesaurus).

RÉSUMÉ

Jamais un film n'a été projeté dans un silence absolu. Plusieurs acoustiques musicales ont été incorporées, au début ou au milieu de la projection —nous ignorons avec quel niveau effectif de connexion—, au spectacle cinématographique qui était complètement entouré de bruits provenant de l'extérieur et de l'intérieur de l'auditorium. En même temps, les projections composées de différents films étaient insérées dans des programmes de variétés comprenant des ballets, des numéros comiques, des attractions et autres. La musique aurait pour fonction —selon les termes de Burch— de lutter contre la contamination du silence diégétique, causée par les bruits incontrôlés venant de l'extérieur, par le balancement du public dans la salle, les conversations, etc., en le remplaçant par un espace sonore organisé, une sorte de «fil rouge tendu entre le film et le spectateur», selon les termes de Marcel L'Herbier. Ce travail vise à initier la pratique, dans une perspective d'histoire du cinéma, d'une compilation des musiciens et des pratiques musicales qui ont eu lieu au Venezuela pendant les années du cinéma muet.

Mots-clés: Venezuela; cinéma; musique; théâtres; muet.

Termes d'indexation: musique; cinéma; Venezuela (Source: Thésaurus de l'Unesco).

Recibido: 24/09/2023

Revisado: 30/10/2023

Aceptado: 07/11/2023

Publicado en línea: 30/11/2023

Financiamiento: Autofinanciado.

Conflicto de interés: La autora declara no tener conflicto de interés.

Permitir que una película sea proyectada en silencio es una ofensa imperdonable que amerita la más severa censura. Ningún filme debe comenzar en silencio bajo ninguna condición.

George Beynon, 1921.

En la película vemos una forma de arte dependiente de otra —la música— para ser completa, y es incompleto e imperfecto presentarla al público sin su contraparte musical.

Victor Wagner, 1927.

1. INTRODUCCIÓN

Nunca la exhibición de una película estuvo inmersa en el mutismo que la mayoría atribuye al período inicial del cine. Henri Colpi da noticia de partituras para piano compuestas para el *Théâtre Optique* de Émile Reynaud desde 1888 (citado en Colón et al., 1997, p. 31). Émile Maraval toca un piano Gaveau durante las proyecciones Lumière presentadas en los bajos del Grand Café de París, a finales de 1895 (Iglesias, 2007, p. 162). Poco después, en febrero de 1896, un solo de armónica acompaña al debut londinense del cinematógrafo Lumière en el Instituto Politécnico de Regent Street. Durante los seis meses siguientes, los teatros Alhambra y Empire de Londres exhiben tandas de «vistas animadas» con música orquestal en vivo; mientras Oscar Messter anuncia en Berlín sesiones de cinematógrafo «con acompañamiento musical por el fonógrafo» (Colón et al., 1997, p. 31). En abril de 1896, durante el estreno del vitascopio en el Koster & Bial's Music Hall de Nueva York, se presenta también el ensamble Leo Sommer's Blue Hungarian Band (Wierzbicki, 2008, pp. 19-20). Y la lista sigue...

En Venezuela, la referencia más antigua sobre musicalización de tandas cinematográficas coincide con la primera proyección realizada en el país. El programa de estreno del vitascopio Edison en el Teatro

Baralt de Maracaibo señala la participación de una orquesta que interpretó una pieza de obertura en cada parte de la función.

Figura 1

Programa de estreno del vitascopio Edison en el Teatro Baralt

Programa :	
Sábado 11 de Julio	Domingo 12 de Julio.
PRIMERA PARTE.	PRIMERA PARTE.
1º - Obertura por la Orquesta.	1º - Obertura por la Orquesta.
2º - Alegoría sobre la doctrina de Mosroe.	2º - Plaza de Herald (New York)
3º - El aplaudido baile de la Serpentina.	3º - Danza de bailarinas.
SEGUNDA PARTE.	SEGUNDA PARTE.
1º - Obertura La Corona de Oro.	1º - Obertura - Poeta y aldeano.
2º - Baile de indios.	2º - La incansable Serpentina.
3º - Taller de herrería.	3º - Alegoría sobre la libertad de Cuba.
TERCERA PARTE.	TERCERA PARTE.
1º - Obertura - El Caballero Bretón.	1º - Obertura - Violeta.
2º - Gran Parque central (New York).	2º - Sorprendente juego de paraguas.
3º - Torneo Carnavalesco (en colores.)	3º - Fuente y montaña de New York.

Fuente: *El Avisador*, 11 de julio de 1896, p. 3.

Cinco meses más tarde, el 29 de diciembre de 1896, el vitascopio vuelve al Teatro Baralt tras haber recorrido en gira la zona central del país. En esta ocasión, la prensa identifica al director de la orquesta, el joven compositor zuliano Arturo de Pool¹, «personaje que años después nos ofrecería en las páginas de la prensa la partitura de un vals creado por él en homenaje al cinematógrafo» (Sandoval, 1997, p. 171).

Primer acto.

1. Obertura por la orquesta guiada por la diestra batuta del joven artista Arturo de Pool.
2. Ejercicio de carrera por la caballería americana.

1 Destacado flautista y director del Centro Musical del Zulia, según consta en Manuel Matos Romero (1968, p. 26). Ciro Nava lo define como «artista y excelente animador del arte» (1940, p. 249).

3. La simpática Lucy Munay en su aplaudido baile *Ecos del Carnaval* (preciosos cambios de colores).
4. Baño natural (una negra bañando un negrito). Debe recordarse aquí la cuarteta de nuestras gaitas populares que dice: «Me puse a bañar un negrito»².
5. ¡¡Sensacional!! La cremación de Juana de Arco en medio de las atroces llamas de la hoguera y de los asfixiantes vapores del azufre, cuadro que se exhibirá al son de las notas patrióticas del entusiasmador himno francés republicano. ¡Acudid franceses! ¡Es la mártir de vuestra libertad! (este cuadro tiene sus propios colores naturales). (*El Cronista*, 28 de diciembre de 1896, p. 2)

Hasta la llegada de los filmes parlantes entre 1928-1930, el público protagoniza una suerte de *happening* audiovisual en las salas de exhibición, interactuando con el filme en una *performance* que se reactualiza en cada proyección, cuando menos en lo que a la parte audible respecta. Heredando espacios y hábitos ideados para otras diversiones, como el teatro ligero y las variedades, las películas de los primeros tiempos suelen presentarse en locales «expuestos al ruido, ante un público que tenía por costumbre hacer comentarios, abuchear, aplaudir, hablar: la música [...] ayuda a centrar la atención, concentrándola al subrayar las atmósferas o puntos fuertes» (Chion, 1997, p. 44). Tales particularidades marcan la experiencia receptiva de la época temprana del cine, dependiente de lo directo y lo aleatorio (Chion, 1985, pp. 5-6).

El cine, desde luego, repite todas [las] características [del melodrama y el género chico]. Por ejemplo, en las proyecciones, los espectadores son tan participativos como lo eran en las representaciones en vivo: interpelan al explicador, comentan en

2 El cronista hace referencia a la copla que dice: «Me puse a bañar un negro / a ver qué color cogía / y mientras más agua le echaba / más negro se me ponía». El investigador cubano José Juan Arrom señala que esta composición es antioqueña, con amplia difusión en el resto de Colombia, Venezuela y Cuba (1971, p. 139).

voz alta la película, demandan del pianista determinada música, piden al proyccionista que vuelva a pasar una escena, leen en voz alta los rótulos. (Díez, 2003, p. 327)

Rodeada por un pernicioso halo mítico, la historia de la música para cine silente está plagada de preconcepciones que hacen sombra a la información documentada. Así, con frecuencia se asume que la interpretación musical ha acompañado a las proyecciones desde los primeros tiempos del cine y que este fue concebido como un espectáculo multimedia. No es cierto. La presencia del pianista tocando al ritmo de las imágenes en pantalla —estandarizada en documentales y versiones televisivas— no es una práctica que surge «naturalmente». Aunque Émile Maraval toca el piano mientras exhiben las vistas Lumière en el Grand Café de París, es probable que amenice solo los intermedios, cubriendo el «tiempo muerto» para cambiar los rollos de película y ajustar el proyector. Más adelante, la música continúa siendo empleada para abrir la función y/o amenizar los intermedios, costumbre frecuente en el teatro ligero para marcar y diferenciar las partes del programa. Esta clase de criterios —prácticos, que no estéticos ni dramáticos— son los referidos con mayor frecuencia por las fuentes primarias. En el programa del vitascopio Edison en el Teatro Baralt (reproducido *supra*), la orquesta marca el inicio de cada sección de la velada, pero nada indica que continúe activa durante la proyección de las vistas.

La práctica de combinar piezas musicales al espectáculo cinematográfico se extiende a medida que este adquiere definición y regularidad en el mercado de las diversiones públicas. La figura del músico de sala comienza a vislumbrarse como un oficio urbano desde mediados de la década de 1910, aunque adquiere prestigio y relevancia sobre todo a partir de 1920. El compositor brasileño Heitor Villaobos, el ruso Dmitriy Shostakovich, los mexicanos Vicente T. Mendoza y Carlos Chávez, el escritor argentino Felisberto Hernández y los comediantes estadounidenses Chico y Harpo Marx amenizaron funciones cinematográficas. Precisamente, este último nos ha legado un testimonio de su labor como «musicalizador de pantalla»:

[...] conseguí un empleo como pianista en un cine de barrio.

Había aprendido un montón de imaginativas variaciones, suficientes para acompañar cualquier tipo de películas sin que la gente se diera cuenta de que me repetía. Para las comedias *Waltz me around again*, *Willie*, tocada dos octavas arriba y rápido. Escenas dramáticas: *Love me and the World is mine*, con un trémolo en las bajas. Escenas de amor: un ritmo en la mano derecha. Para las ejecuciones: cualquiera de las dos piezas, tocada demasiado rápido para que fuese posible reconocerla. [...] El local estaba mal ventilado y apestaba. La gente hablaba, comía y roncaba durante las películas. Los niños gritaban y se perseguían por los pasillos. (Marx, 1988, pp. 74-75)

Más allá de cualquier idealización romántica, el puesto de músico de sala no parece haber sido una plaza codiciada durante los inicios del cine. Antonio Belmonte, a partir de tres artículos publicados en la revista española *El Cine*, en 1914 y 1922, describe algunas de las circunstancias enfrentadas por pianistas de cine en Barcelona:

Recibían muy poco sueldo con relación a su extenuante trabajo: [...] el domingo tenían sesiones matinales de 11 de la mañana a 1 de la tarde. Además, el poco sueldo les dificultaba la tarea de renovar su repertorio comprando nuevas partituras. Más allá del sueldo, el horario y la escasez de partituras, el trabajo en sí era muy complicado, «colocados en el peor sitio del local, como es al pie mismo del marco de proyecciones, lo cual contribuye a estropearle bárbaramente la vista y menos mal cuando no han de sufrir las impertinencias del público». Sobre estas impertinencias, uno de los artículos es especialmente descriptivo: «están obligados a marchar al unísono del motor, siempre sentados, la vista fija en la tela, el oído atento para que el público no arme bronca, no improvisando porque el público quiere música conocida, no tocando música conocida porque el público la corea...», cuando no le pita o le «apedrea con cortezas de avellanas, castañas, naranjas o bolas de papel». (2007, párr. 3)

Las investigaciones sobre música y cine en el período silente son relativamente recientes. El acompañamiento musical para películas antes de 1930 pocas veces fue grabado, de modo que quedó su rastro reducido a partituras, memorias y anotaciones, que muchas veces se han perdido (I Falcó, 1995, p. 16). Así, el repertorio de fuentes para esta línea de trabajo no solo ha de suponer el arqueo de documentos y materiales musicales, sino que han de sumarse también testimonios orales, volantes publicitarios, registros internos de las salas y crónicas publicadas en diarios y revistas urbanas epocales (Wierzbicki, 2008, p. 13). Una de las tareas más difíciles está en superar las versiones míticas y ampliar la praxis metodológica más allá de las historias específicas de la música o del cine, ingresando en el vasto territorio de la historia cultural a cargo del ocio urbano y las prácticas sociales. En Venezuela, la historia de la música para cine ha sido muy poco estudiada. Los escasos antecedentes provienen del ámbito de la investigación musical, que no de la historiografía cinematográfica.

2. CARACAS: LOS INICIOS

La primera referencia sobre el empleo de música en una función de cine caraqueña data de febrero de 1899. El itinerante italiano Giuseppe Filippi ocupa entonces el Teatro Caracas con un cinematógrafo Lumière y un grafófono, «cuya voz repercute perfectamente por el espacioso salón» (*El Pregonero*, 27 de febrero de 1899, p. 2)³. El equipo es utilizado durante los intermedios para ofrecer *conciertos* en el *foyer*, pero también en el transcurso de las funciones, reproduciendo cilindros grabados con «piezas adecuadas a algunas vistas [...] en combinación» (*El Pregonero*, 10 de marzo de 1899, p. 2). La prensa indica que «esto es nuevo en Caracas y debe ser de un efecto sorprendente»

3 El grafófono (*graphophone*) es un reproductor desarrollado hacia 1880 por el laboratorio estadounidense Volta y comercializado por Columbia. Constituye, para esta época, la competencia comercial más fuerte del fonógrafo perfeccionado por Edison (confróntese con Christie, 2001). En Venezuela, hallamos en 1898 varios anuncios de venta por correo de grafófonos en 15 pesos oro (Bs. 75) (confróntese con *El Cojo Ilustrado*, 15 de marzo de 1898, p. 248).

(p. 2), lo que sugiere que las proyecciones ofrecidas hasta entonces no habían contado con acompañamiento musical⁴. Meses después, cuando Giuseppe Filippi continúa su gira por el Caribe, presenta *El joropo venezolano* en Haití (Seguin y Sueiro, 2023). Quizá sea la primera filmación hecha en suelo venezolano.

Figura 2

Grafófono



Fuente: Chase (2018 [1921]).

Cuando Filippi llega a Venezuela cuenta con tres años de experiencia como realizador y exhibidor de vistas en Italia, pues a comienzos de 1896 fue formado como operador en la sede Lumière de Lion (Francia). Y, al menos desde mediados de 1897, emplea un grafófono para musicalizar sus presentaciones. En octubre de ese

4 Antes de la presentación del cinematógrafo Filippi, en marzo de 1899, Caracas ha disfrutado de siete temporadas de cine previas a cargo de Manuel Trujillo Durán (Vitascopio, agosto-septiembre de 1896); empresario sin identificar (s/d, noviembre de 1896); W. O. Wolcopt y Carlos Ruiz Chapellín (proyectascopio, junio-julio de 1897); Gabriel Veyre (cinematógrafo Lumière, julio-agosto de 1897); Carlos Ruiz Chapellín (proyectascopio, octubre-noviembre de 1897); Ricardo Rouffet (s/d, noviembre de 1897); Fundador Vargas y R. Montval (proyectascopio, enero-febrero de 1899); Fundador Vargas (proyectascopio, marzo de 1898); Carlos Ruiz Chapellín y Compañía Acrobática Universal (proyectascopio, febrero-marzo de 1898) (confróntese con Sueiro, 2007).

año, mientras realiza los trámites necesarios para presentarse en el teatro Della Fortuna en Fano (Italia), Filippi escribe al dueño de la sala promocionando su espectáculo: «Oltre al cinematografo Lumière... disponiamo del Grafofono amplificatore, ingegniosissimo apparecchio che riproduce il suono ed il canto a voce alta e distinta senza nulla togliere alle sfumature melodiche» (citado en Bernardini, 2001, p. 20).

Además del empleo de cilindros grabados durante las proyecciones, la temporada de Filippi ofrece otros interesantes vínculos con la música. Tras permanecer un mes en la cartelera del Teatro Caracas, el operario filma y estrena «un joropo venezolano bailado en Caracas por conocidísimos tipos populares» (*La República*, 7 de marzo de 1899, p. 2)⁵. Pese al tema que anuncia la vista, ningún registro documental sugiere que la hayan proyectado con música. Antes bien, algunos cronistas revisten de un severo carácter instructivo a las imágenes, que, por retratar las costumbres populares, servirían para modificar *relajos* y conductas poco deseables (*castigat ridendo mores*).

Cinematógrafo. Mucha gente acudió anoche al estreno del cuadro criollo que representa un joropo del país. La vista resultó muy clara e hizo reír bastante al respetable. Ojalá puedan sacar algunas vistas de nuestras diversiones y costumbres, para que así viéndose el pueblo retratado, modifique sus malos hábitos.

Debe verse y aplaudirse el joropo venezolano. (*La República*, 11 de marzo 1899, p. 2)

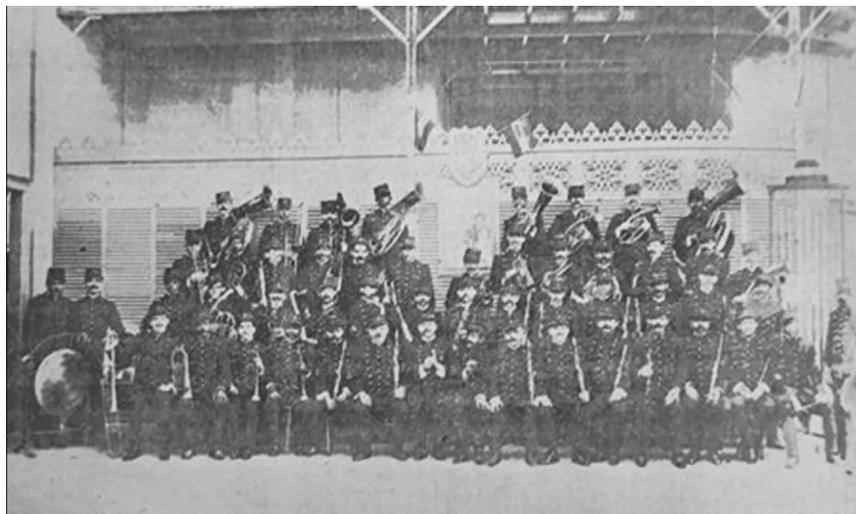
Más frecuente que la musicalización de índole mecánica, suele ser la participación de intérpretes o grupos musicales en las salas. En 1901, el presidente Cipriano Castro concede el uso de la Banda Marcial de Caracas para una función de cine en beneficio de la escuela italiana de la ciudad. La velada caritativa cierra una temporada cinematográfica de tres semanas en el Teatro Municipal, a cargo del

5 Es importante notar que en esta época se llama «joropo» a la fiesta, no propiamente al género ni al baile.

itinerante francés Edouard Hervet (*El Tiempo*, 12 de noviembre de 1901, p. 3). Lamentablemente, no se conservan vestigios del programa, desconociéndose el orden y la participación de la orquesta en la gala.

Figura 3

Integrantes de la Banda Marcial, 1912



Fuente: *El Universal*, 18 de julio de 1912, p. 3.

A partir de 1905, el comercio del cine registra una decadencia progresiva del sistema itinerante⁶, al tiempo que emergen intereses domésticos por explotar la exhibición de películas de forma sedentaria. Cinco locales de espectáculos funcionan entonces en Caracas: Teatro Caracas, Teatro Calcaño, Teatro Municipal, Teatro Nacional y Circo Metropolitano, siendo este último la sede más usada para las funciones de cine. Ya entonces el popular coliseo de la esquina de

6 Hablamos aquí de la itinerancia a escala internacional, característica del comercio cinematográfico de los inicios. A partir de 1905, seguirá empleándose el régimen ambulante, pero a niveles nacionales o regionales. Esta práctica subsiste hasta 1910-1915, sobre todo en regiones poco urbanizadas.

Puerto Escondido cuenta con una orquesta que musicaliza regularmente las proyecciones.

Circo Metropolitano. Numerosa concurrencia asiste a las funciones de kinestocopio que se efectúan en este Circo, saliendo de él cada día más satisfecha de la variedad de las vistas y perfecto manejo del aparato; así como también de la orquesta, que ejecuta durante la función los más bellos y modernos vals [sic] con verdadera maestría. (*La Lira*, 16 de septiembre de 1905, p. 2)

Sobre el repertorio poco sabemos. Aparentemente, «ejecuta durante la función los más bellos y modernos vals [sic] con maestría» (*La Lira*, 16 de septiembre de 1905, p. 2) y «machaca dulcemente [...] polkas y tangos [...] en la tiniebla transitoria del espectáculo» (*La Lira*, 25 de junio de 1906, p. 3). Además, al final de algunas veladas, «un entendido profesor» dirige amenos sets de baile para deleite de los asistentes (*El Noticiero*, 20 de noviembre de 1905, p. 2). El vals es entonces el género de baile por antonomasia y la labor de esta orquesta en el Circo Metropolitano parece emular lo que se venía haciendo en el salón decimonónico y las retretas de las bandas. En cuanto a la presencia de tangos en el programa, vale aclarar que no necesariamente se trata del tango argentino. Al merengue venezolano se le llama entonces *tango*, pues efectivamente tiene el ritmo de tango o de habanera característico de esos géneros.

Siendo el Metropolitano un local austero, de tarifas reducidas, vale suponer que el grupo musical que emplea haya sido más bien modesto. El término *orquesta* empleado por la prensa puede no tener que ver con lo que hoy entendemos bajo el mismo término, es decir, una sinfónica. El grupo musical probablemente haya estado compuesto de seis o siete músicos que tocan instrumentos melódicos (violín, mandolina y/o clarinete), acompañantes (piano, guitarra o cuatro) y bajo (contrabajo). En todo caso, el cronista Alberto Lefranc, del diario *La Lira*, recomienda finamente en 1906 al exhibidor Carlos Badaracco —arrendatario del local— mejorar «la menos que medianamente

regular orquesta [...] agregando a ella algunos instrumentos» (*La Lira*, 17 de abril de 1906, p. 3).

En enero de 1907, Lefranc vuelve a hablar de la orquesta del Metropolitano en *La Lira*, concediéndole una «regular aptitud» (*La Lira*, 9 de enero de 1907, p. 2) en el desempeño de sus labores; mientras que las reseñas de *El Noticiero* aseguran que se trata de una agrupación «competente» (*El Noticiero*, 14 de enero de 1907, p. 1). Para este momento, dirige la orquesta del circo el «conocido filarmónico señor Ricardo Arteaga» (p. 1), también a cargo de las «retretas de instrumentos de cuerda» que ofrecen los domingos en la estación del Ferrocarril Central (*El Constitucional*, 20 de mayo de 1907, p. 7). Acerca de la identidad y las habilidades de los grupos, intérpretes y directores que musicalizan funciones en estos años tempranos, es poco lo que podemos decir. Según autores como Adorno y Eisler, se trata casi siempre de ejecutantes «que les resultaba imposible competir allí donde rigiesen criterios más estrictos», estableciendo un paralelismo «entre los músicos de ínfima categoría, los ignorantes, los practicones y la música cinematográfica» (1981, p. 66). En Venezuela no es posible determinar si este planteamiento radical se ajusta a nuestro entorno, pues hacen falta más investigaciones sobre el tema para poder argumentar con propiedad al respecto.

Durante los primeros años del siglo XX, la vida musical caraqueña tiene una oferta variada y abundante. Carruseles y piñatas se presentan a la vera de «una buena orquesta» en caseríos y parroquias⁷. En 1907, el Botiquín Venezuela, de la esquina de Las Madrices, anuncia tres veces por semana «una hora de música ejecutada por los competentes profesores» Manuel Pérez Lagonell, Adrián Espejo y Pepino Rinaldi⁸. Caso similar se registra en la botillería La Francia, donde José Lorenzo

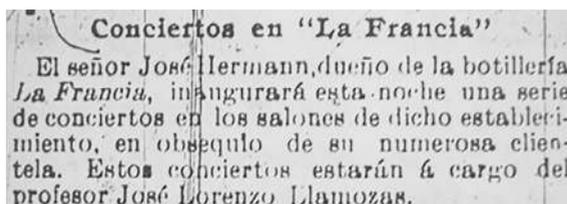
7 Véase al respecto, por ejemplo, *El Universal* (19 de abril de 1909, p. 2; 16 de septiembre de 1911, p. 7).

8 Véase al respecto *El Constitucional* (23 de enero de 1907, p. 8; 26 de enero de 1907, p. 8).

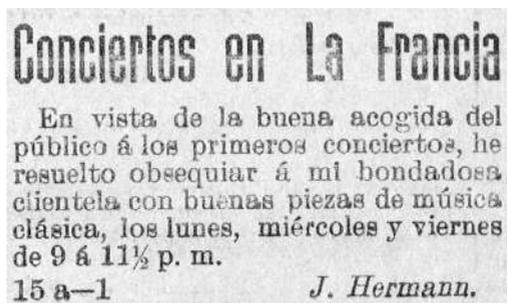
Llamozas dirige conciertos nocturnos con muy «buena acogida del público» a finales de 1911.

Figura 4

Recortes periodísticos sobre conciertos en La Francia, 1911



Fuente: *El Universal*, 6 de diciembre de 1911, p. 7.



Fuente: *El Universal*, 14 de diciembre de 1911, p. 7.

En septiembre de 1916, el Teatro Calcaño vuelve a ser escenario de la competencia independiente, cuando es arrendado por una exhibidora que se identifica como Ideal Cine. Más allá de que tratemos con una empresa naciente o no, lo cierto es que esta exhibidora presenta como «empresarios a cargo» a «los señores» Antonio Graells y Elbano Spinetti. El segundo debuta como protagonista en el proceso histórico que venimos hilando. Como casi todas las figuras reportadas en esta etapa, Elbano Spinetti es un comerciante establecido en la capital; a su nombre encontramos una oficina de «representaciones internacionales» en Caracas, activa al menos desde 1900, si confiamos

en un cartel que publica Spinetti en 1911, identificándose como agente de la casa Víctor para Venezuela desde tal fecha.

Figura 5

Identificación de Elbano Spinetti como agente de la casa Víctor



Fuente: *El Universal*, 4 de septiembre de 1911, p. 5.

Spinetti también se desempeña exitosamente en el ámbito político: en 1910 y hasta comienzos de 1911, preside el Concejo Municipal del Distrito Federal (GMDF, 1910, p. 5433), para luego ejercer como vocal el resto del año. Sus vínculos con el sector oficial se mantienen siquiera hasta 1912, cuando encontramos un par de notas de prensa relativas a una función benéfica organizada por la Gobernación del Distrito Federal:

Figura 6

Notas de prensa donde Elbano Spinetti figura en el sector oficial

Función de Beneficencia

Los señores Eugenio Serizier, doctores H. Biviero Saldaña y Roberto García, **Elbano Spinetti** y Andrés Mata, nombrados por el señor Gobernador del Distrito Federal para componer la Junta organizadora de la función de gala ofrecida por el Circo Koller, en beneficio de los institutos benéficos de Caracas, reunieron ayer en la mañana en la Dirección de EL UNIVERSAL, con el fin de acordar lo necesario para el mejor éxito de esta fiesta, cuya iniciativa corresponde a los artistas del Metropolitano, tan aplaudidos en sus trabajos por el público de Caracas.

El intento generoso ha tenido muy buena acogida en nuestra sociedad, y a su solo anuncio el entusiasmo se ha despertado como siempre, prometiéndose una velada interesante, no sólo por lo variado y selecto del

programa, sino por esa concurrencia magnífica, digna de los mejores elogios, que habrá de presenciar el espectáculo. A este respecto, podemos anticipar que ya han sido apartadas muchas localidades para la función, que habrá de efectuarse el sábado, según lo dispuesto ayer por la Junta. Las localidades se expenden desahogado en el almacén del señor Elbano Spinetti, situado de Las Gradillas, Sociedad, planta baja de EL UNIVERSAL.

Con lo expuesto, no será aventurado expresar la seguridad del más brillante éxito para esta fiesta, tan simpática por el intento, como hermosa por los preparativos que la preceden.

Así, el sábado se verá el Metropolitano pleno de elegante concurrencia, formada por las personas más resaltantes de la sociedad de Caracas en todas sus manifestaciones.

Mañana daremos cuenta del espléndido programa.

Fuente: *El Universal*, 2 de mayo de 1912, p. 4.

La Gran Función de Gala

Mañana en la noche ofrecerá el Metropolitano inusitado aspecto de fiesta, rebosante de concurrencia, con la que Caracas dejará una vez más, claro testimonio de los sentimientos caritativos que distinguen a sus habitantes. En efecto, nunca en vano se ha hecho un llamado a los corazones venezolanos, sin que éstos respondan con un bello gesto, correspondiendo a la acción generosa, sencillos y espontáneamente.

La Junta organizadora del espectáculo ha puesto especial cuidado en su selección, por lo que los artistas del «Gran Circo Koller» nos ofrecerán lo mejor de sus trabajos, la flor de sus habilidades y las pruebas más brillantes de su arrojo y temeridad. Nuevas y sensacionales pruebas acrobáticas, juegos malabares de una pureza sin igual, arriesgadas suertes, danzas españolas; todo, en el deseo, que es de agradecerseles a los artistas del Circo, de que nuestro público no quede defraudado en la esperanza de presenciar la más hermosa función de la temporada. Con las fieras, sobre todo, se hará lo inesperado, y los domadores recibirán por sus peligrosos trabajos el aliento y aplausos de la concurrencia. Todas las fieras serán exhibidas, constituyendo acaso, esta parte, lo mejor del espectáculo.

Es tanto el entusiasmo despertado al solo anuncio de esta función de beneficencia, que ayer el almacén del señor Elbano Spinetti, donde se expenden las localidades, se vio concurrido en todas las horas del día, y ya para las cinco de la tarde había, el siguiente apartado de palcos:

General Juan Vicente Gómez, general F. A. Colmenares Pacheco, general Antonio J. Cárdenas, general J. A. Martínez Méndez, doctor José M. Cárdenas, general R. Delgado Chalbaud, Eugenio Serizier, doctor F. González Guinán, general Antonio Pimental, general Félix Galuvis, general Mario Tarán L., general B. Vanilla Lanz, general Manuel Antonio Matos, doctor Essequiel A. Vivas, general Gradliano Jáimez, doctor José Herrera Manrique, general Ernesto Velasco Ibarra, doctor Pedro Miguel Reyes, doctor José Loreto Ariamendi, doctor Juan Iturbe, **Elbano Spinetti**, general Mariano García, Federico Volmer, doctor E. H. Velutini, Molsó Henriquez, doctor Oscar García Uslar, Jorge Behrens, Julio Boleit, doctor Roberto García, León S. Farache, doctor Felipe Guevara R. Jás, Pedro Conde Flores, W. Jagenberg, Carlos Ibarra y E. Roche.

Por lo expuesto, nuestros lectores verán que se trata de un espectáculo sensacional, y si se agrega la altura del motivo, á el se concurrirá con los corazones rebosantes de entusiasmo.

Fuente: *El Universal*, 3 de mayo de 1912, p. 1.

Los datos disponibles sugieren, empero, que la trayectoria comercial de Spinetti es más larga e intensa que su vida política. Los primeros avisos consignados a su nombre ubican a su oficina en la avenida Sur 2, local número 9, y que ya para entonces representa a una empresa estadounidense que permanecerá como una de sus más importantes representaciones, incluso hasta 1916: la casa Víctor.

Figura 7

Avisos de Elbano Spinetti como representante de la casa Víctor



VÍCTOR - VÍCTOR - VÍCTOR

ES LA REINA DE LAS REINAS

de las máquinas de escribir de escritura completamente visible, belleza, limpieza, sencillez, exactitud, rapidez, durabilidad, y eficiencia combinadas en una sola máquina.

Mecanismo de cinta de dos colores. Tabulador para hacer facturas. Produce excelentes copias múltiples. Mecanismo para trabajos de metal y de caucho. 42 teclas, 84 caracteres. Se vende, con sus dos tapas de metal y de caucho, a bolívares 840, de contado, y a bolívares 575, en pagos quincenales de 4 bolívares 50. Por catálogos, informes etc., etc., oírse a la "Agencia Comercial" de Elbano Spinetti, Sur 2 número 9. Caracas.

Fuente: *El Universal*, 6 de octubre de 1909, p. 3.



PIANOS AUTOMATICOS

“ HENSEL ”

Ingeniosa combinación del Piano, con el Teclador de piano automático, es decir, dos instrumentos en uno. Está siempre listo para tocar, bien sea del modo usual por medio del teclado, ó por medio del mecanismo automático y los rollos de papel perforado. Es un Piano de bella armonía y de fácil acción. Todo el mundo puede tocarlo y disfrutar del placer universal, como en la música, sin el obstáculo de la falta de habilidad técnica.

Acabamos de recibir un gran surtido de rollos de música para Pianos y Pianos automáticos.

Precio, de contado, con diez rollos de música, 550 pesos.

AGENCIA COMERCIAL DE ELBANO SPINETTI, Representante.
C A R A C A S.

Fuente: *El Universal*, 14 de octubre de 1909, p. 2.

A partir de 1910-1911, Spinetti cambia de oficina y se ubica en una zona más céntrica: de Gradillas a Sociedad, local número 13 (bajos del antiguo edificio de *El Universal*). Para este momento, numerosos carteles lo identifican como distribuidor general de la Victor Talking Machine Company (*El Universal*, 22 de mayo de 1912, p. 2), y su agencia comercial, además de vender «bleas instantáneas marca

estrella roja» contra la calentura, cajas registradoras y hojillas de afeitar Gillette, sirve de almacén musical, discotienda y sede de conciertos promocionales para armonios, piano-fonolas, victrolas, *auxetophones* y gramófonos. Ruido, mucho ruido.

Figura 8

Elbano Spinetti en diferentes carteles y anuncios comerciales

Obleas Instantaneas
SPINETTI
 MARCA ESTRELLA ROJA
 Contra el Dolor de Cabeza, Neuralgia,
 Dolor de Oído, Calenturas, Escalofríos,
 Dolor de Muelas y Reumatismo.
 DE VENTA EN TODAS LAS BOTICAS
 BROOKLYN, N. Y.
 DEPOSITO GENERAL:
Agencia Comercial de Elbano Spinetti.
 Gradillas & Sociedad, 13.
 Teléfono 815.—Caracas.

SE VENDE
 Un motor eléctrico de la Westinghouse,
 de 1 1/2 de caballo de fuerza, 110 voltios,
 60 ciclos y 1.100 rotaciones por minuto.
 Agencia Comercial de
Elbano Spinetti.
 Gradillas & Sociedad, 13

Fuente: *El Universal*, 8 de diciembre de 1911. Fuente: *El Universal*, 28 de junio de 1912.

Sombreros de Panamá
 desde \$ 1.50 en adelante ha
 recibido últimamente la
 Agencia Comercial de
Elbano Spinetti
 Gradillas & Sociedad, 13.
 Teléfono: 815

Fuente: *El Universal*, 1 de septiembre de 1912.

Automóviles y Camiones
 de segunda mano, garantizados, con
 equipo completo, por la mitad de precio.
 Automóviles de paso para 2, 3, 5 y 7
 personas, los que pueden convertirse fá-
 cilmente en camiones para entregas de
 mercancías. Modelos 1912 OVERLAND,
 MAXWELL, REO etc., etc., a \$ 750 de-
 billare sumados y entregados a bordo
 en Nueva York.
 Por más informes, oírseme al au-
 sculto,
Elbano Spinetti
 Gradillas & Sociedad, 13.
 l. l.

BUICK
 El Rey de los Automóviles. De fama mundial.
 Modelo 30. — Carrocería Zenith.
 Bander del Club de Autos pasado, extra fuerte, para resistir el uso duro de caminos
 accidentados. Construcción dura y sólida, motor escrupuloso, sistema de ignición controlado
 para cinco cilindros.
 Buick es la garantía y ventajosa condición del automóvil BUICK, es la buena
 garantía que se recibe en una Buick, vendida en forma de un automóvil realmente
 perfecto de alto precio por cada uno de los modelos más que vienen casi todos vendidos a más
 de \$ 1.000.
 También se han pedido ya a los fabricantes todos los repuestos necesarios exteriores e inte-
 riores para dicho automóvil. Automóvil hoy en camino las ruedas de caucho para re-
 puesto de este automóvil. Precio de un automóvil BUICK: \$ 1.500 de contado.
 A Paso, precio convencional.
 Agente exclusivo para Venezuela,
ELBANO SPINETTI.

Fuente: *El Universal*, 7 de enero de 1913. Fuente: *El Nuevo Diario*, 4 de julio de 1914.

La Agencia Comercial de Elbano Spinetti
GRADILLAS Y SOCIEDAD 13

Bajos de "EL UNIVERSAL"
Se han de recibir de la VICTOR TALKING MACHINE Co. una serie de
marchas de VICTROLAS, discos, pianos automáticos, aparatos y
etc. Pídese la lista de la discosa de CARLOS
Gradillas y Sociedad.

Elbano Spinetti,
Representante en Venezuela.

DE OCASION
Hemos al 15 de Enero ofrecemos a precios especiales PIANOS
AUTOMÁTICOS, sistema Piano-Pianola, de 60 y 70 botones,
al precio especial de \$ 3.100
Gradillas y Sociedad, 13

Bajos de "EL UNIVERSAL" mk y *

Fuente: *El Universal*,
22 de mayo de 1912.

Audiciones musicales

Se hay gratis diariamente con Pianos Automáticos, Vi-
olas y Anestrophones, en el Salón de Audiciones de la
Agencia Comercial de Elbano Spinetti y á las que invitamos
cordialmente nuestra numerosa clientela.

ALMACEN DE MÚSICA Y DE FONOGRAFOS

13 Gradillas y Sociedad 13

[Bajos de "EL UNIVERSAL"] mt y s

Fuente: *El Universal*, 8 de junio
de 1912.

VICTOR

En el Almacén de Música del suscrito,
se acaba de recibir un sortido variado de apa-
ratos y discos "VICTOR" y también un gran
repertorio de discos de doble faz, "Fonodiplo,"
con cantos de Bonzi, Barrientos, Anselmi,
Amato, etc., etc.

Pídese la lista.

ELBANO SPINETTI,
Distribuidor General en Venezuela, de
la "Victor Talking Machine Co."
Gradillas y Sociedad, 13.

Bajos de EL UNIVERSAL.

Fuente: *El Universal*,
2 de diciembre de 1912.

ELBANO SPINETTI
AGENCIAS Y REPRESENTACIONES
Teléfono N° 815.- Gradillas a Sociedad N° 13.- Caracas

<p>Distribuidor General en Venezuela de la Victor Talking Machine Company</p> <p>Gran existencia de "Victors", "Victrolas", discos, etc.</p> <p>1 Victrola IV, con 8 discos dobles B 200</p> <p>1 Victrola VI, con 18 discos dobles B 300</p> <p>1 Victrola VIII, con 20 discos dobles B 400</p> <p>1 Víctor I, con 18 discos dobles B 300</p> <p>1 Víctor II, con 12 discos dobles B 300</p> <p>1 Víctor III, con 20 discos dobles B 400</p> <p>A solicitud enviamos los precios de otros modelos y catálogos de aparatos y discos.</p> <p>ALMACÉN Y VENTA: Bajos de <i>El Universal</i></p>	<p>Representante de la NATIONAL PAPER & TIPE C° [Materiales y papel de imprenta]</p> <p>Agente de F. BIRD AND SON, fabricantes del techado Paroid [El mejor material para techos]</p> <p>Agente de la muy conocida fábrica de pianos L. MORS & C° de Berlín</p> <p>[Pianos de nogal, de muy buenas voces, por sólo B 1.200]</p> <p>Agentes de la HARDMAN, PECK & C° [Pianos automáticos, sistema Piano-Pianola a B 2.000]</p> <p>Agente importador de la renombrada agua San Pelegrino (La mejor agua de mesa. Muy eficaz para la curación de la dispepsia, diabetes, congestiones hepáticas y lesiones renales)</p> <p>ALMACÉN DE MÚSICA impresa instrumental y para piano. Depósito de las famosas Obleas "Estrella Roja"</p> <p>Revólveres Colt; Navajas y hojas "Gillette"; cintas y papel Para máquinas de escribir á B 4 la resma, el de imprenta B 7.</p>
---	--

Fuente: *El Universal*, 17 de febrero de 1913.

Desde el 1 de septiembre de 1914, Spinetti ofrece varias sesiones cinematográficas en su agencia para dar a conocer en la ciudad el nuevo proyector casero Edison:

Figura 9

Elbano Spinetti ofrece sesiones cinematográficas

Agencia Comercial Elbano Spinetti

Cradillas a Sociedad, número 13.

El lunes 7, a las 8 y media p. m., se efectuará la segunda exhibición pública de los aparatos cinematográficos "Edison" para uso doméstico.

PROGRAMA:

- 1—La marca en cuestión.
- 2—Jardines Zoológicos de Nueva York, 1ª parte.
- 3—Jardines Zoológicos de Nueva York, 2ª parte.
- 4—Sal restauradora de Wille.
- 5—El duende malo.

Titulos de los cuadros de la extraordinaria película "Jardines Zoológicos de Nueva York."

1º Entrada por Bronx Park.—2º Focas.—3º Osos polares.—4º Osos negros.—5º Culebras.—6º Tigres y leopardos.—7º Leones.—8º Sultán, el ejemplar más hermoso de leones en cautividad.—9º Rinocerontes.—10 Hipopótamos.—11 Monos.—12 Elefantes.—13 Zebras.—14 Búfalos americanos.—15 Panda de las montañas del norte de la India.—16 Ardillas americanas.—17 Emu de Australia.—18 Dingo, perro salvaje de Australia.—19 El Wart Hog del Africa Oriental Inglesa.—20 Hog del Río Rojo, Africa Ecuatorial Occidental.—21 Iguanas del Suroeste de los Estados Unidos.—22 Tortugas gigantes de las Islas Tortugas, de más de 400 años de edad.—23 Marabú-Cigüeña del Africa.—24 Condor de Sur América, que puede volar a una altura de 20.000 piés.—25 Condor de California, uno de los pájaros más raros del mundo.—26 Cigüeñas y Garzas.—27 Diablo de Tasmania, muy salvaje y poderoso.—28 Hiena manchada del Africa Oriental Inglesa.—29 Perro de caza del Africa Oriental Inglesa.—30 Capybara del Sur de América, el roedor viviente más grande.—31 Puma de Texas.—32 Jobi Casowary de la Nueva Guinea Alemana.—33 Tapir de Sur América.—34 Grevy Zebra de Abisinia y de Somaliland, la más rara en cautividad.—35 Buey del Círculo Polar de Norte América Inglesa.—36 Grandes Palomas coronadas de Nueva Guinea.—37 Lechuza del Sur de Africa.—38 Papagayo europeo.—39 Caballos salvajes de la Mongolia.—40 Hipopótamos pigmeos de Liberia, los primeros que se han exhibido.

Nota: el lunes próximo se efectuará la 3ª exhibición con películas escogidas.

d-1

Fuente: *El Nuevo Diario*, 7 de septiembre de 1914, p. 8.

Varios anuncios publicados en la prensa capitalina, entre 1911 y 1915, develan la amplia línea de artículos que maneja este empresario, así como la diversidad de sus nexos comerciales. Sirva uno de ejemplo:

Figura 10

Anuncio de Elbano Spinetti

ELBANO SPINETTI
AGENCIAS Y REPRESENTACIONES
Teléfono N° 815.- Gradillas a Sociedad N° 13.- Caracas.

**Distribuidor general en Venezuela de la VICTOR TALKING
MACHINE C°.- Fonógrafos Victor, Victrolas, Discos, &**
Representante de la NATIONAL PAPER & TIPE C°
[Materiales y papel de imprenta]
Agente de F. BIRD & SON, fabricantes del Techado Paroid.
[El mejor material para techos]
Agente de la muy conocida Fábrica de pianos L. MORS & C°
De Berlín.- [Pianos de nogal, de muy buenas voces por
B 1.400, pagaderos en cuotas mensuales de B 100]
Agente de la HARMAD, PECK Y C°
[Pianos Automáticos, sistema Piano-Pianola a B 2.000]
Agente importador de la renombrada AGUA DE SAN PELEGRINO
[La mejor agua de mesa, muy eficaz para la curación
de la dispepsia, diabetes, congestiones hepáticas
y lesiones renales]
ALMACEN DE MÚSICA impresa instrumental y para piano.
Depósito de las famosas obleas “Estrella Roja”;
Navajas de afeitarse AUTO-STROP, GILLETTE y hojas;
Papel de carta para máquina a B 4 la resma y papel de
Imprenta, hasta nuevo aviso, B 6,50

Fuente: *El Nuevo Diario*, 5 de enero de 1914, p. 2.

La representación de firmas internacionales incursiona hace ya algún tiempo en el comercio cinematográfico. Tal circunstancia, pasada por alto hasta ahora, otorga coherencia al proceso si se considera que para mediados de la década de 1910 los productos que sostienen al mercado cinematográfico son los proyectores y, sobre todo, las películas. Ambos constituyen artículos de obligada importación, dado que Venezuela no posee la infraestructura industrial requerida para satisfacer los niveles de su demanda interna. Los agentes importadores

resultan, entonces, engranajes indispensables para el mantenimiento del sistema exhibidor caraqueño, circunstancia que puede considerarse como uno de los factores que explica el ingreso masivo de este tipo de empresarios al campo de los espectáculos.

Bandas militares y orquestas de subsidio oficial también interpretan retretas matinales y vespertinas en espacios públicos. Ocasionalmente, alguna de estas agrupaciones ameniza funciones de cine. En julio de 1906, el general J. Gutiérrez Méndez concede la participación de la Banda de la Escuela de Artes y Oficios de la Cárcel Pública durante las funciones de la Empresa del Kinetoscopio Reformado en el Teatro Caracas (*El Constitucional*, 15 de julio de 1906, p. 8)⁹. Un año más tarde, Gutiérrez Méndez ofrece los servicios de la banda Restauración para los intermedios de una velada cinematográfica en beneficio de la liga antituberculosa en el Circo Metropolitano (*El Noticiero*, 31 de mayo de 1907, p. 3)¹⁰. Y a lo largo de 1913, bandas del Ejército cedidas por el ministro de Guerra y Marina, Victorino Márquez Bustillos, musicalizan varias galas cinematográficas en el Teatro Nacional, como la función en beneficio de la organización Gota de Leche, de Caracas¹¹,

9 Para entonces, el general Gutiérrez Méndez es el alcaide de la Cárcel Pública de Caracas, según consta en *El Cojo Ilustrado*, n.º 305, en 1904, y en el *Directorio anual de Caracas y La Guaira* (Van Praag Hermanos, 1906, p. XXI). A partir de 1909, Gutiérrez Méndez pondrá a cargo de la formación y conducción de esta banda al profesor Vicente Martucci, según indica Daniel Bendahán (1990, p. 41).

10 Creemos que el grupo musical referido sea la banda infantil Restauración, que desde mayo viene musicalizando los intermedios en el Circo Metropolitano (confróntese con *El 23 de Mayo*, 23 de julio de 1907, p. 2). Para entonces, está a cargo la firma Badaracco-Roquetti, la misma que organiza la función para la liga antituberculosa referida en el texto. Dirige esta banda Vicente Martucci, a quien ya hemos referido en la nota anterior y en un futuro será inspector general de bandas militares, director de las escuelas de bandas del ejército y uno de los músicos de sala más reconocidos de la capital durante la década de 1920.

11 «El 24 de julio de 1909, el Dr. Juan de Dios Villegas Ruiz creó la organización Gota de Leche de Caracas. Se conocían con el nombre de “gotas de leche” unos centros gratuitos de distribución de leche de vaca procesada a bajo costo» (Del Cerro y Cruz, 2010, p. 8).

celebrada el 15 de enero (*El Nuevo Diario*, 15 de enero de 1913, p. 7.), o el estreno de vistas estereoscópicas que muestran «parte de las obras públicas realizadas en el país bajo la civilizadora y brillante administración del señor general Juan Vicente Gómez», ofrecido por la empresa Ideal Cine a finales de septiembre del mismo año (*El Universal*, 29 de septiembre de 1913, p. 7). De nuevo, no se conservan rastros del programa musical que acompaña a cada una de estas veladas, dato desconsolador para el siguiente artículo, donde se pide a los empresarios Spinetti y Graells, del Teatro Calcaño, que cambien la música «demasiado mortuoria, las piezas que parecen salmodias, más propias para día de difuntos que para espectáculos públicos», con que amenizaban sus funciones de cine:

Musica y cine. Varias personas concurrentes a las funciones de cine que se efectúan con éxito en el Teatro Calcaño, de esta capital, se han acercado a nosotros para dirigir una súplica a los empresarios señores Spinetti y Graells, con motivo de la música que se ejecuta en dicho coliseo.

Se quejan alegando que las piezas seleccionadas para las películas que se exhiben constituyen un número demasiado *mortuorio*. Los músicos del Calcaño han escogido piezas que parecen salmodias, más propias para el día de difuntos, que para espectáculos públicos.

Los señores Spinetti y Graells, consecuentes con el numeroso público que asiste a sus veladas, sabrán tomar sus medidas para que los músicos varíen de cilindro y en vez de las *letanías* que ponen los pelos de punta, ejecuten valeses modernos, más en armonía con las bellas cintas que a diario exhibe la Empresa Ideal Cine. (*El Universal*, 7 de septiembre de 1913, p. 7; cursivas nuestras)

No solo la música en vivo tiene cabida en el circuito de diversiones públicas, sino que la intervención de reproductores mecánicos se mantiene en el quehacer cultural caraqueño, aunque diversificándose a medida que pasa el tiempo. A lo largo de 1907, el maestro Díaz

Peña dirige en el Club Cataluña conciertos «mixtos», donde la orquesta alterna con el «repertorio de 800 piezas» de un gramófono Víctor (*El Constitucional*, 4 de marzo de 1907, p. 8). En cuanto al cine, en junio de 1907, la empresa del Cinematógrafo Pathé anuncia «selectas audiciones fonográficas durante los entreactos» del Teatro Caracas:

Figura 11

Anuncio del Cinematógrafo Pathé



Fuente: *El Noticiero*, 11 de junio de 1907, p. 1.

La práctica vuelve a registrarse casi idéntica años después, en 1914, cuando la empresa British Cine & Attractions Company instala para los mismos fines una «prodigiosa» pianolina orquesta marca Remington en el interior del Teatro Calcaño (*El Nuevo Diario*, 26 de noviembre de 1914, p. 7). A partir de 1920, nuevos reproductores mecánicos, como la victrola ortofónica, serán empleados para incorporar melodías o efectos de sonido durante las proyecciones.

Durante la primera mitad del siglo XX, el público caraqueño suele juzgar a la musicalización de los entreactos como parte integral de los espectáculos¹². En abril de 1907, la exitosa temporada teatral del sainetista Rafael Otazo en el Teatro Caracas cuenta con «entendidos

12 Existen géneros especialmente escritos para los entreactos de óperas serias, algunos muy famosos, como la ópera bufa *La serva padrona*, de Pergolesi. Incluso existe un género musical llamado *Intermezzo* ('intermedio'), del cual Brahms fue su más grande exponente.

profesores», que interpretan «bellos vales y polkas» para «mitigar un tanto la murria de los entreactos» (*El Noticiero*, 22 de abril de 1907, p. 3). Dos meses más tarde, el neozelandés Salim Barbour ofrece proyecciones en la misma sala, pero enfrenta a un público apático y reticente. Hay una explicación: como el itinerante alquila el local sin orquesta, los intermedios transcurren en un interminable silencio. Aunque el repertorio de películas es celebrado por la prensa, los caraqueños solicitan a Barbour «que los intermedios sean más cortos y los precios más baratos» (*El Universal*, 19 de junio de 1909, p. 2). Ignoramos si llegó a acatar la juiciosa recomendación.

REFERENCIAS

a) Diarios de la época

El 23 de Mayo

(1907, 23 de julio). [Banda infantil Restauración en el Circo Metropolitano]. Caracas: *El 23 de Mayo*, 2.

El Avisador

(1896, 11 de julio). Programa: sábado 11 de julio. Maracaibo: *El Avisador*, 3.

El Cojo Ilustrado

(1898, 15 de marzo). [Anuncio de venta de un gramófono]. Caracas: *El Cojo Ilustrado*, 248.

(1904). [Gutiérrez Méndez, alcaide de la Cárcel Pública de Caracas]. Caracas: *El Cojo Ilustrado*, (305).

El Constitucional

(1906, 15 de julio). [Participación de la Banda de la Escuela de Artes y Oficios de la Cárcel Pública en el Teatro Caracas]. Caracas: *El Constitucional*, 8.

(1907, 23 de enero). [Ejecución musical de Manuel Pérez Lagonell, Adrián Espejo y Pepino Rinaldi]. Caracas: *El Constitucional*, 8.

(1907, 26 de enero). [Ejecución musical de Manuel Pérez Lagonell, Adrián Espejo y Pepino Rinaldi]. Caracas: *El Constitucional*, 8.

(1907, 4 de marzo). [El maestro Díaz Peña dirige conciertos mixtos en el Club Cataluña]. Caracas: *El Constitucional*, 8.

(1907, 20 de mayo). [Ricardo Arteaga]. Caracas: *El Constitucional*, 7.

El Cronista

(1896, 28 de diciembre). Primer acto. Maracaibo: *El Cronista*, 2.

El Noticiero

(1905, 20 de noviembre). [Repertorio]. Caracas: *El Noticiero*, 2.

(1907, 14 de enero). [Reseña sobre la orquesta del Metropolitano]. Caracas: *El Noticiero*, 1.

(1907, 22 de abril). [Rafael Otazo en el Teatro Caracas]. Caracas: *El Noticiero*, 3.

(1907, 31 de mayo). [Gutiérrez Méndez ofrece la banda Restauración para el Circo Metropolitano]. Caracas: *El Noticiero*, 3.

(1907, 11 de junio). Teatro Caracas: Cinematógrafo Pathé 1907. Caracas: *El Noticiero*, 1.

El Nuevo Diario

(1913, 15 de enero). [La banda del Ejército musicaliza la función en beneficio de la organización Gota de Leche]. Caracas: *El Nuevo Diario*, 7.

(1914, 5 de enero). Elbano Spinetti: agencias y representaciones [anuncio de Spinetti]. Caracas: *El Nuevo Diario*, 2.

(1914, 4 de julio). Buick [anuncio de Spinetti]. Caracas: *El Nuevo Diario*.

(1914, 7 de septiembre). Agencia comercial Elbano Spinetti. Caracas: *El Nuevo Diario*, 8.

(1914, 26 de noviembre). [La empresa British Cine & Attractions Company instala una pianolina en el Teatro Calcaño]. Caracas: *El Nuevo Diario*, 7.

El Pregonero

(1899, 27 de febrero). [Descripción de la repercusión del gramófono en el Teatro Caracas]. Caracas: *El Pregonero*, 2.

(1899, 10 de marzo). [Descripción de la repercusión del gramófono en el Teatro Caracas]. Caracas: *El Pregonero*, 2.

El Tiempo

(1901, 12 de noviembre). [Participación de la Banda Marcial de Caracas en una función de cine en el Teatro Municipal]. Caracas: *El Tiempo*, 3.

El Universal

(1909, 19 de abril). [Orquestas en caseríos y parroquias de Caracas]. Caracas: *El Universal*, 2.

(1909, 19 de junio). [Solicitud a Salim Barbour]. Caracas: *El Universal*, 2.

(1909, 6 de octubre). Víctor-Víctor-Víctor. Caracas: *El Universal*, 3.

(1909, 14 de octubre). Pianos automáticos Hensel. Caracas: *El Universal*, 2.

(1911, 4 de septiembre). [Identificación de Elbano Spinetti como agente de la casa Víctor]. Caracas: *El Universal*, 5.

(1911, 16 de septiembre). [Orquestas en caseríos y parroquias de Caracas]. Caracas: *El Universal*, 7.

(1911, 6 de diciembre). Conciertos en La Francia. Caracas: *El Universal*, 7.

(1911, 8 de diciembre). Obleas instantáneas [anuncio de Spinetti]. Caracas: *El Universal*.

(1911, 14 de diciembre). Conciertos en La Francia. Caracas: *El Universal*, 7.

(1912, 2 de mayo). Función de beneficencia. Caracas: *El Universal*, 4.

(1912, 3 de mayo). La gran función de gala. Caracas: *El Universal*, 1.

(1912, 22 de mayo). La agencia comercial de Elbano Spinetti [anuncio de Spinetti]. Caracas: *El Universal*, 2.

(1912, 8 de junio). Audiciones musicales [anuncio de Spinetti]. Caracas: *El Universal*.

(1912, 28 de junio). Se vende un motor eléctrico... [anuncio de Spinetti]. Caracas: *El Universal*.

(1912, 18 de julio). [Integrantes de la Banda Marcial, 1912]. Caracas: *El Universal*, 3.

(1912, 1 de septiembre). Sombreros de Panamá [anuncio de Spinetti]. Caracas: *El Universal*.

(1912, 2 de diciembre). Víctor [anuncio de Spinetti]. Caracas: *El Universal*.

(1913, 7 de enero). Automóviles y camiones [anuncio de Spinetti]. Caracas: *El Universal*.

(1913, 17 de febrero). Elbano Spinetti: agencias y representaciones [anuncio de Spinetti]. Caracas: *El Universal*.

(1913, 7 de septiembre). Música y cine. Caracas: *El Universal*, 7.

(1913, 29 de septiembre). [Estreno de vistas estereoscópicas ofrecido por Ideal Cine]. Caracas: *El Universal*, 7.

Gaceta Municipal del Distrito Federal

(1910, 25 de octubre). [Spinetti preside el Consejo Municipal del Distrito Federal]. Caracas: *Gaceta Municipal del Distrito Federal*, (1063), 5433.

La Lira.

(1905, 16 de septiembre). Circo Metropolitano. Caracas: *La Lira*, 2.

(1906, 17 de abril). [Crónica de Alberto Lefranc]. Caracas: *La Lira*, 3.

(1906, 25 de junio). [Repertorio]. Caracas: *La Lira*, 3.

(1907, 9 de enero). [Crónica de Alberto Lefranc sobre la orquesta del Metropolitano]. Caracas: *La Lira*, 2.

La República

(1899, 7 de marzo). [Filippi estrena un joropo en el Teatro Caracas]. Caracas: *La República*, 2.

(1899, 11 de marzo). Cinematógrafo. Caracas: *La República*, 2.

b) Crítica

Adorno, T. y Eisler, H. (1981). *El cine y la música*. Editorial Fundamentos.

Arrom, J. J. (1971). Presencia del negro en la poesía folklórica americana. En *Certidumbre de América: estudios de letras, folklore y cultura* (pp. 122-153). Gredos.

Belmonte, A. (2007, 7 de abril). *Los pianistas en el cine mudo*. Pasión Silente. <http://pasionssilente.blogspot.com/2007/04/los-pianistas-en-el-cine-mudo.html>

Bendahán, D. (1990). *Siete músicos venezolanos*. Cuadernos Lagoven.

Bernardini, A. (2001). *Cinema italiano delle origini: gli ambulanti*. La Cineteca del Friuli.

Chase, H. (2018 [1921]). *The Story in the Talking Machine*. Chest of Books. <https://chestofbooks.com/reference/Wonder-Book-Of-Knowledge/The-Story-In-The-Talking-Machine.html>

Chion, M. (1985). Les chiens de faïence. *Protée*, 13(2), 7-11.

Chion, M. (1997). *La música en el cine*. Paidós.

Christie, I. (2001). Early phonograph culture an moving pictures. En R. Abel y R. Altman (eds.), *The sounds of early cinema* (pp. 3-12). Indiana University Press.

Colón, C., Infante, F. y Lombardo, M. (1997). *Historia y teoría de la música en el cine: presencias afectivas*. Alfaro.

- Del Cerro, Y. y Cruz, M. A. (2010). Algunos apuntes sobre la historia de la salud y educación médica venezolana. *Contribuciones a las ciencias sociales*, (2010-11). https://econpapers.repec.org/article/ervcoocess/y_3a2010_3ai_3a2010-11_3a20.htm
- Díez, E. (2003). *Historia social del cine en España*. Fundamentos.
- I Falcó, J. L. (1995). Parámetros para el análisis de la banda sonora musical cinematográfica. *D'Art*, (21), 169-186. <https://raco.cat/index.php/Dart/article/view/100453>
- Iglesias, P. (2007). *De las tablas al celuloide: trasvases discursivos del teatro al cine primitivo y al cine clásico de Hollywood*. Fundamentos.
- Marx, H. (1988) *iHarpo habla!* Editorial Montesinos.
- Matos, M. (1968). *Historia de la música en el Zulia*. Tipografía Cervantes.
- Nava, C. (1940). *Centuria cultural del Zulia*. Editorial Elite.
- Sandoval, J. (1997). El vitascopio: primer espectáculo cinematográfico de Venezuela. En T. Hernández (coord.), *Panorama histórico del cine en Venezuela* (pp. 151-178). Fundación Cinemática Nacional.
- Seguin, J. C. y Sueiro, Y. (2023, 27 de agosto [última actualización]). *El cinematógrafo Lumière de Giuseppe Filippi (Teatro Caracas, 26 de febrero-10 de marzo de 1889)*. Le Grimh. Groupe de Réflexion sur l'image Dans le Monde Hispanique. https://grimh.org/index.php?option=com_content&view=article&id=10975:1896-1906-ville-caracas&catid=60&Itemid=717&lang=es
- Sueiro, Y. (2007). *Inicios de la exhibición cinematográfica en Caracas, 1895-1905*. Fondo Editorial de Humanidades y Educación de la Universidad Central de Venezuela.

- Van Praag Hermanos (eds.) (1906). *Directorio anual de Caracas y La Guaira 1906*.
- Wagner, V. (1927). Scoring a Motion Picture. *Transactions of Society of Motion Picture Engineers*, 10(25), 40-43.
- Wierzbicki, J. E. (2008). *Film Music: A History*. Taylor and Francis.



Este artículo se encuentra disponible en acceso abierto bajo la licencia Creative Commons Attribution 4.0 International License.

This article is available in open access under the Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Cet article est disponible en libre accès sous licence Creative Commons Attribution 4.0 International Licence.

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Rectorado de la Universidad Ricardo Palma
Vol. 7, n.º 13, enero-junio, 2024, 321-345

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.59885/archivoVallejo.2024.v7n13.14

El guion audiodescrito de la película argentina *El secreto de sus ojos* (Juan José Campanella, 2009): de las imágenes a las palabras

The audio-described screenplay of the Argentinean film *El secreto de sus ojos* (Juan José Campanella, 2009): from images to words

Le scénario audio-décrit du film argentin *El secreto de sus ojos* (Juan José Campanella, 2009): des images aux mots

CLAUDIA CABEZÓN DOTY

Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg

(Heidelberg, Alemania)

claudia.cabazon@iued.uni-heidelberg.de

<https://orcid.org/0009-0003-7751-0877>



RESUMEN

El presente artículo, enmarcado dentro del ámbito de las relaciones intermediales, los estudios de traducción audiovisual y los estudios transatlánticos, tiene como objetivo central proponer un nuevo tipo de reciprocidad y permeabilidad entre el cine y la literatura mediante el

análisis de la versión audiodescrita de la película argentina *El secreto de sus ojos* (Juan José Campanella, 2009) y desde el siguiente eje: la audiodescripción como ejemplo de traducción intersemiótica (de las imágenes a las palabras), subordinada (a los códigos icónicos) y accesible. En este contexto, se pretende destacar la recepción y percepción de un nuevo grupo de espectadores, a saber, aquellos invidentes y personas con deficiencias visuales, a través de la investigación de la versión audiodescrita intralingüística realizada en Argentina por el Grupo Ci Rosario audiodescripciones. Asimismo, en este breve estudio se compararán los estilos y los criterios de calidad de la audiodescripción en cine tanto en Europa (Alemania y España) como en Latinoamérica (Argentina).

Palabras clave: traducción audiovisual; traducción intersemiótica; audiodescripción; accesibilidad; Organización Nacional de Ciegos Españoles; subtítulo para sordos y personas con déficit auditivo.

Términos de indización: cine; traducción; ciego; acceso a la información (Fuente: Tesouro de la Unesco).

ABSTRACT

This article, framed within the field of intermedial relations, audiovisual translation studies and transatlantic studies, aims to propose a new type of reciprocity and permeability between cinema and literature by analysing the audio-described version of the Argentinean film *El secreto de sus ojos* (Juan José Campanella, 2009) from the following perspective: audio-description as an example of intersemiotic translation (from images to words), subordinate (to iconic codes) and accessible. In this context, the aim is to highlight the reception and perception of a new group of viewers, namely blind and visually impaired people, by investigating the intralinguistic audio-described version produced in Argentina by the Ci Rosario Audio Description Group. This brief study will also compare the styles and quality criteria of audio description in cinema both in Europe (Germany and Spain) and in Latin America (Argentina).

Key words: audiovisual translation; intersemiotic translation; audio description; accessibility; Spanish National Organisation of the Blind; subtitling for the deaf and hard of hearing.

Indexing terms: cinema; translation; blind; access to information (Source: Unesco Thesaurus).

RÉSUMÉ

Cet article, qui s'inscrit dans le domaine des relations intermédiaires, des études de traduction audiovisuelle et des études transatlantiques, vise à proposer un nouveau type de réciprocité et de perméabilité entre le cinéma et la littérature en analysant la version audio-décrite du film argentin *El secreto de sus ojos* (Juan José Campanella, 2009) dans la perspective suivante: l'audio-description en tant qu'exemple de traduction intersémiotique (des images aux mots), subordonnée (aux codes iconiques) et accessible. Dans ce contexte, l'objectif est de mettre en évidence la réception et la perception d'un nouveau groupe de spectateurs, à savoir les aveugles et les malvoyants, en étudiant la version audio-décrite intralinguistique produite en Argentine par le Ci Rosario Audio Description Group. Cette brève étude comparera également les styles et les critères de qualité de l'audiodescription au cinéma en Europe (Allemagne et Espagne) et en Amérique latine (Argentine).

Mots-clés: traduction audiovisuelle; traduction intersémiotique; audiodescription; accessibilité; Organisation Nationale Espagnole des Aveugles; sous-titrage pour sourds et malentendants.

Termes d'indexation: cinéma; traduction; aveugle; accès à l'information (Source: Thésaurus de l'Unesco).

Recibido: 16/10/2023

Revisado: 30/10/2023

Aceptado: 07/11/2023

Publicado en línea: 30/11/2023

Financiamiento: Autofinanciado.

Conflicto de interés: La autora declara no tener conflicto de interés.

1. NOTAS PRELIMINARES

El presente artículo, circunscrito dentro de la investigación de las relaciones intermediales y de la historia hispanoamericana de los medios escrita desde un enfoque intermedial e interdisciplinario, tiene como objetivo central proponer un nuevo tipo de reciprocidad y permeabilidad entre el cine y la literatura a través del análisis de la versión audiodescrita de la película argentina *El secreto de sus ojos*. Ello a partir del siguiente enfoque: la audiodescripción (AD) como ejemplo paradigmático de traducción intersemiótica, subordinada y accesible tanto en países de tradición dobladora como subtituladora. En ese contexto, se pretende destacar la recepción de la película argentina a nivel nacional e internacional, así como la percepción de un nuevo grupo de espectadores, aquellos invidentes y personas con deficiencias visuales, gracias a la versión audiodescrita intralingüística realizada en Argentina por el Grupo Ci Rosario audiodescripciones.

El secreto de sus ojos, dirigida por Juan José Campanella y estrenada en 2009, hasta hoy en día es considerada la cinta con mayor impacto internacional del director. Por ejemplo, en 2015 se realizó el *remake*, versión estadounidense que estuvo a cargo de Billy Ray. Asimismo, la película de Campanella está basada en la novela argentina *La pregunta de sus ojos* (2005), de Eduardo Sacheri¹.

1 Sobre el tránsito de la novela de Sacheri a la película de Campanella y la relación que establecen con el *remake* de Ray, se recomienda el estudio de Malpartida (2020).

Otro ejemplo de la repercusión de esta película clave en la historia del cine argentino es la aparición tanto de la versión subtitulada para sordos y personas con déficit auditivo² como de la AD para ciegos y personas con deficiencias visuales.

1.1. Sobre la cartografía de las interacciones e intersecciones entre la literatura y el cine

En el prólogo del libro *Theater, Film und Literatur in Frankreich: Medienwechsel und Intermedialität* (1992), concebido en forma intermedial, el alemán Franz Josef Albersmeier señaló que una historia del teatro, el cine y la literatura en Francia no se puede escribir desde la perspectiva de un solo medio y tampoco única y exclusivamente desde el enfoque de una nación aislada.

Disponemos de un sinnúmero de historias nacionales de medios aislados, de historias de la literatura, del cine, del teatro, de la pintura, etc., pero —salvo pocas excepciones— no de una historia hispanoamericana de los medios escrita desde un enfoque intermedial, interdisciplinario, transversal y transnacional que resalte, por ejemplo, la sinestesia y la hibridez de los medios, géneros híbridos como el libreto de óperas y el guion de cine, la técnica del *bricolage* o *ars combinatoria*, la aparición de una literatura cinematográfica (o *ciné-roman*) y una cinematografía literaria, como es el caso de la historia de las relaciones de dependencia e intercambio entre la literatura y el cine latinoamericanos a partir de 1960 (Cabezón, 2000).

Considerando las premisas de una historia de los medios hispanoamericanos como voluntariamente intermedial, fragmentaria y discontinua y la ruptura producida por las invenciones tecnológicas en nuestro sistema de percepción, uno de los propósitos de este artículo

2 En el subtítulo para sordos y personas con déficit auditivo (SpS) intralingüístico del DVD comercializado de la película *El secreto de sus ojos*, se elimina prácticamente toda referencia que identifique a la lengua con la variedad argentina de la versión original y se adapta a la variedad de España. Al respecto, véase el artículo de Jiménez (2016).

es privilegiar el *modus operandi* de una teoría y un análisis de la comparatística de medios con su axioma de la intermedialidad como paradigma de investigación que, en las últimas décadas, ha encontrado gran acogida entre los filólogos alemanes (Müller, 1996; Helbig, 1998; Mecke y Roloff, 1999; Albersmeier, 2001; Rajewsky, 2002; Rieger, 2004; Paech y Schröter, 2008).

La mayoría de las definiciones de intermedialidad recurren al principio del «diálogo» de Bachtin y al concepto de «intertextualidad» de Kristeva. La intermedialidad, cuyo foco de interés lo constituyen las relaciones recíprocas (dependencia, intercambio y competencia), las interferencias, la configuración y la complementariedad de los medios, se concibe como un intento de situar en un nuevo contexto intermedial la integración de aspectos estéticos de los diferentes medios, considerando con ello también las transformaciones y los pasajes entre los medios, *l'entre-images*, lo que se deposita entre las imágenes como el espacio que se abre en el intersticio entre la palabra y la imagen, resultando de ello un diálogo quiasmático o cruce de lenguajes (Roloff y Winter, 1997).

Las tres áreas de estudio de la comparatística de medios (o tipología de la intermedialidad) son la combinación y el cambio de medios y las referencias intermediales. Por combinación de medios (*mixed media* o medios híbridos) se entiende la interacción entre por lo menos dos medios distintos. Ejemplo de ello son la fotonovela, la historieta (literatura dibujada), el cine³, el *ciné-roman* (o literatura fílmica)⁴ y/o la ópera. Es importante distinguir, por cierto, entre aquellas formas intermediales con o sin preponderancia de un medio respecto a otro.

3 Sobre las interacciones e intersecciones entre la música/tango/rock, la literatura/escritura/crónica y las imágenes/iconos/comics/arte publicitario en la película postsurrealista *El viaje* (1992), del director argentino Fernando E. Solanas, véase Cabezón (2007a).

4 Sobre la verbalización del cine y el lenguaje fílmico en la novela transgresora *El lugar sin límites* (1966), de José Donoso, véase Cabezón (2007b).

Un segundo tipo de intermedialidad es el *cambio de medios* que implica el proceso de transformación o transferencia de un medio al otro. Un ejemplo de lo anterior es la tradicional adaptación literaria al cine (Cabezón, 2000). Tan solo a mediados de la década de los ochenta, el discurso sobre las influencias de la literatura en el cine, y viceversa, empieza a tratarse con una mirada no purista y no binarista (discurso literario vs. discurso fílmico) por parte de la crítica a través de los estudios de Albersmeier en Alemania, Jeanne Marie Clerc en Francia, Jorge Urrutia, Rafael Utrera, Carmen Peña Ardid y Pere Gimferrer en España. ¿A quién compete el análisis de estas relaciones e intersecciones? ¿A la estética, a la semiología, a la teoría de la comunicación o a una literatura comparada que tradicionalmente ha restringido su área expansiva al campo estrictamente literario, noble, mientras que ha ignorado al cine y el universo más vasto de la imagen tecnológica? (Cabezón, 2005).

Un tercer tipo de intermedialidad lo constituyen *las referencias intermediales*. Estas indican las alusiones directas y específicas de un medio respecto al otro; concretamente, podemos mencionar las citas gráficas y fílmicas de una obra literaria, por ejemplo, la pintura del austriaco Gustav Klimt y los personajes de *La Dolce Vita* (1960), del italiano Federico Fellini, en *El jardín de al lado* (1981), del chileno José Donoso. Estudios como el de Irina Rajewsky (2002) proponen, a su vez, una tipología de estas referencias intermediales que distinguiría entre inter, intra y transmedialidad. Por intramedialidad (intermedialidad autorreferencial) se entienden las alusiones dentro de un mismo sistema medial, equivalente a la autointertextualidad, mientras que transmedialidad se refiere a la transposición de un determinado recurso estético o de un determinado tipo de discurso a varios medios sin que el medio de origen sobresalga (Von Hagen, 2007).

1.2. La audiodescripción: ¿un nuevo tipo de intermedialidad?

Como dice el refrán, «una imagen vale más que mil palabras». La preponderancia de la comunicación audiovisual es una realidad innegable en nuestros días. Vivimos en una sociedad de la imagen en la que el

ciudadano medio consume más productos audiovisuales que literarios, los cuales, al provenir de diferentes países, han de ser traducidos.

La traducción audiovisual (TAV) está estrechamente ligada a los avances tecnológicos que, en cierta medida, la determinan y juegan un papel muy importante en la ampliación o limitación de sus posibilidades. Uno de los desarrollos de los últimos quince años que han cambiado el panorama audiovisual ha sido la llegada del DVD (*digital versatile disk*). Su mayor capacidad de memoria ha favorecido no solo la consolidación y el crecimiento del SpS intralingüístico, sino que también ha tenido un impacto directo en la promoción y comercialización de la AD en Reino Unido y Estados Unidos, los países más aventajados en el campo de la accesibilidad.

Con el objetivo de concienciar a la sociedad y de facilitar el acceso a los medios audiovisuales, la Unión Europea declaró el 2003 como el Año Europeo de las Personas con Discapacidad, lo que ayudó a lanzar y potenciar medidas encaminadas a fortalecer la accesibilidad a los medios audiovisuales, particularmente en aquellos países en los que se estaba haciendo muy poco. Los frutos de esta iniciativa europea se materializaron en la aprobación de una nueva legislación en varios países europeos, que obliga a los canales de televisión a retransmitir un cierto porcentaje de sus programas con SpS, AD e interpretación de lengua de signos (ILS). Por ejemplo, en diciembre de 2003, entró en vigor en España la Ley 51/2003 de Igualdad de Oportunidades, No Discriminación y Accesibilidad Universal de las Personas con Discapacidad (Cuéllar, 2016, p. 146).

Desde entonces, por ejemplo en Alemania, se ha conseguido que muchas películas alemanas se comercialicen en DVD con pistas distintas de subtítulos: una para oyentes y otra que tiene en cuenta las necesidades de los sordos; y otra pista para la AD destinada a los invidentes. Una de las primeras películas que se comercializó en DVD con pistas para personas con discapacidad sensorial fue *Good bye, Lenin!* (2003), dirigida por Wolfgang Becker.

Hoy en día, por ejemplo en Europa, toda persona con alguna discapacidad sensorial puede disfrutar del cine inclusivo a través de aplicaciones como la alemana Greta & Starks⁵.

Con la nueva legislación en materia de accesibilidad, en países como Reino Unido y España, y con las nuevas tecnologías, se han sumado a la lista de modalidades de TAV el *respeaking* o reablado (el subtulado intralingüístico para sordos en directo), la ILS y la AD.

Siguiendo la tipología de la adaptación de Roman Jakobson (1959), en los casos de SpS y reablado se trataría de traducción intralingüística o reformulación del texto, que consiste en adaptar el texto a otro destinatario sin que haya un cambio de lengua. En los casos de la AD y la ILS, se hablaría de traducción intersemiótica: el código de signos cambia, es decir, hay un trasvase de signos verbales a no verbales, y viceversa.

La AD es un servicio de apoyo a la comunicación. El guion audiodescrito o audiodescriptivo (GAD) es un texto creado para hacer accesibles los textos audiovisuales a las personas ciegas y con deficiencias visuales. Consiste en una narración o comentario condensado que se inserta en los espacios en los que el texto audiovisual (programa de TV, película, obra de teatro, etc.) no presenta elementos acústicos y que describe aquello que se ve, la acción que se desarrolla en la escena, los lugares, así como personajes, su vestuario, su lenguaje corporal y expresiones faciales. La AD se convierte así en la forma por la cual las personas con deficiencias visuales pueden tener acceso al cine, la televisión y otras artes visuales⁶.

5 Disponible y descargable de manera gratuita en: <https://www.gretaundstarks.de/starks/GretaAndStarks>

6 La AD tiene diversos usos: la AD grabada para la pantalla de programas audiovisuales con imágenes en movimiento, como películas, series de televisión, documentales, espectáculos, entre otros, independientemente del soporte en el que se distribuyen o comercializan (televisión, cine, DVD, Internet); la AD grabada para audioguías de obras estáticas, como pinturas y monumentos en museos, galerías de arte, iglesias, palacios, exposiciones, entre otros; y la AD en directo o semidirecto de obras teatrales, musicales, ballet, ópera, deportes y otros espectáculos similares (Matamala, 2007).

La AD constituye, entonces, una modalidad de traducción audiovisual de carácter intersemiótico y accesible. A su vez, se caracteriza por ser una traducción triplemente subordinada. Por un lado, se subordina al tiempo, ya que debe intervenir únicamente en las pausas entre diálogos, en los espacios existentes entre los distintos mensajes verbales y efectos sonoros portadores de información y música. Por otro, está subordinada al espacio, puesto que no siempre que se requiere una descripción existe un espacio en la banda sonora, con lo que en ocasiones se adelanta o se atrasa la información respecto del momento que se necesita. Por último, la AD comparte también con otras modalidades de la traducción audiovisual la subordinación a los códigos icónicos presentes en el texto de partida (Pérez, 2007a, p. 14). Esta triple subordinación repercutirá, evidentemente, en la construcción del discurso audiodescriptivo a nivel morfosintáctico, léxico-semántico y pragmático-discursivo (p. 15).

El GAD, por lo tanto, carece de autonomía estructural, ya que parte de su función comunicativa, que es la de apoyar la trama de otro texto. Precisamente, esta relación de dependencia respecto al lenguaje icónico, que se inserta dentro del estudio de las relaciones intermediales, es la peculiaridad que hace que la AD represente un nuevo tipo de intermedialidad, que no corresponde a la combinación y el cambio de medios ni tampoco a las referencias intermediales comentadas anteriormente. No obstante, la textura del GAD presenta muchos rasgos del lenguaje literario y supone un dominio de la traducción del lenguaje de las cámaras. Pasar del texto fílmico al GAD es un proceso complejo por cuanto se ejecuta un trasvase desde un código múltiple (canal visual y sonoro) a uno simple (canal sonoro) (Pérez, 2007b, pp. 86-87).

Bernd Benecke (2014) y Floriane Bardini (2022) distinguen entre los siguientes estilos de AD: i) convencional o denotativa, ii) interpretativa o cinematográfica, y iii) narrativa.

La AD denotativa describe lo que se ve en pantalla en el ámbito icónico, de forma que se evita cualquier mención o interpretación de las técnicas cinematográficas. El objetivo principal de este estilo

es proporcionar una descripción objetiva de lo que se ve para que las personas con discapacidad visual reconstruyan ellas mismas el significado de las imágenes.

La AD interpretativa ofrece un equilibrio entre descripción icónica, utilización de terminología cinematográfica e interpretación del lenguaje cinematográfico. El uso de términos técnicos interviene sobre todo para describir elementos específicos del cine, como los movimientos de cámara y las técnicas de montaje. Además, cuando el descriptor o la descriptora lo considera relevante, ofrece una interpretación del significado de las técnicas cinematográficas utilizadas.

La AD narrativa, que se encuentra entre la AD denotativa y la AD interpretativa, se concentra en la interpretación del lenguaje cinematográfico y en la integración de las informaciones visuales en una narración fluida y coherente. En este estilo no siempre se describe todo lo que se ve (o no en el momento exacto donde se ve), sino que se busca una recreación verbal de todo lo que el lenguaje cinematográfico permite a los espectadores sentir y entender.

En la actualidad, existen dos tradiciones distintas del perfil del audiodescriptor de cine: por un lado, la inglesa o americana, en la que el descriptor escribe el guion y también lo narra; y por otro, la española o alemana, en la que esta figura se desdobra en el descriptor, audiodescriptor o guionista y el locutor o narrador, que es la persona que realiza la locución del guion de la descripción (Orero, 2007, p. 111).

Javier Navarrete (1997), asesor técnico de la Organización Nacional de Ciegos Españoles (ONCE) en sistemas de AD y uno de los descriptores más veteranos de esta organización, ha enumerado y comentado los siguientes requisitos para este nuevo perfil profesional: tener amplia formación cinematográfica y ecléctica. No serían adecuadas personas con gustos o tendencias demasiado polarizadas; tener amplia formación cultural y no demasiado tamizada ideológicamente. No encajaría bien una persona demasiado idealizada, pues transmitiría inconscientemente sus inclinaciones ideológicas de cualquier tipo;

tener gran habilidad literaria, susceptible también a adaptarse con rapidez y flexibilidad a distintos estilos; y, por último, debería ser también un buen espectador, una persona que disfruta con las películas (citado en Orero, 2007, p. 112).

La AD constituye normalmente un trabajo de equipo, así es como se realiza en el Reino Unido o en Alemania, donde Benecke y Dosch (2004)⁷ explican cómo realizan la AD: con un equipo de tres personas, una de las cuales es invidente. Esta forma de trabajar en grupo tiene como objetivo evitar la subjetividad de un descriptor, ya que la recepción y la posterior reformulación tienden a ser subjetivas: cada persona, vidente o invidente⁸, tiene una percepción diferente de aquello que ve (citado en Seibel, 2007, p. 169).

El creciente interés por la accesibilidad corre en paralelo con los desarrollos tecnológicos, con la obligatoriedad por ley de las cadenas públicas de ofrecer porcentajes mínimos de programas accesibles con SpS, AD e ILS, y con la concesión de nuevas licencias según una serie de parámetros entre los que también se encuentra la prestación de servicios mínimos de accesibilidad. En España, el gobierno ofrece el 10 % de los programas con AD, pero la ONCE quiere aumentar este porcentaje al 20 %.

7 Bernd Benecke y Elmar Dosch son los audiodescriptores pioneros de la AD en Alemania y son los encargados de las producciones audiodescritas de la televisión bávara (Bayerischer Rundfunk) en colaboración con la Federación Bávara para Personas Ciegas y con Deficiencias Visuales.

8 Tanto el subtitulador intralingüístico como el audiodescriptor tienen el desafío de traducir para un grupo muy variopinto. Por ejemplo, a la hora de traducir la onomatopeya, el subtitulador para sordomudos habrá de distinguir entre la sordera prelocutiva (los que perdieron la audición antes de la adquisición de la lengua oral), la perilocutiva (pérdida de la audición durante la adquisición de la lengua oral) y la postlocutiva (pérdida de la audición después de la adquisición de la lengua oral). Algo similar ocurre con el destinatario de la AD: los receptores del GAD pueden ser ciegos de nacimiento, personas que quedaron ciegas o aquellas que todavía poseen un resto de visión. Aquellos que son ciegos de nacimiento se imaginan los colores de una manera diferente de aquellos que quedaron ciegos.

1.2.1. Criterios para la audiodescripción en cine en Alemania y España

A continuación, se ha elaborado una tabla a modo de comparación que contiene los criterios de calidad de la AD tanto en Alemania (Benecke y Dosch, 2004, citados en Seibel, 2007, pp. 170-171) como en España (de acuerdo a los parámetros de la norma española UNE 153020; AENOR, 2005). Si comparamos estos criterios de calidad sobre la AD en ambos países, notaremos que prácticamente no existen mayores diferencias o contradicciones:

Tabla 1

Criterios para la audiodescripción en Alemania y España

Criterios para la AD en Alemania

- Se describe todo lo que se ve, es decir, en ningún caso más de lo que se ve.
 - Se debe evitar los resúmenes y las interpretaciones.
 - Se describe el lugar de la acción, las personas y las acciones principales, y si queda tiempo, el vestuario, el mobiliario, los colores, así como las actuaciones complementarias.
 - Al principio de la película se intenta informar sobre la edad y el aspecto físico (por ejemplo, pelo, altura y ademanes) de los personajes y se dan los nombres de los protagonistas, aunque en la película se mencionen mucho más tarde.
 - El texto del GAD se distingue por su claridad, exactitud, objetividad y comprensión.
 - El estilo del GAD debe ser objetivo, evitándose interpretaciones: un vestido no es feo o bonito, sino azul o rojo.
 - Se describen solo las expresiones faciales importantes y estas se retratan de forma detallada: en vez de expresar «la mira con tensión», se diría «él tiene los ojos semicerrados y las mejillas enrojecidas».
 - Los elementos sintácticos: las oraciones son simples y cortas; se ofrece una información por oración; uso frecuente de atributos.
 - Los elementos del léxico: se evita el uso del vocabulario cinematográfico (en vez de «cambio de escena», se recomienda «de nuevo en la cocina»); uso frecuente de nombres y adjetivos compuestos.
-

Crterios para la AD en Espaa

- Intentar aclarar cuado, dnde, quin, qu y el cmo de la situacin que se describe de la manera ms objetiva posible.
 - Emplear un estilo fluido y sencillo que designe de manera concreta y unvoca los objetos, personajes y espacios que aparecen en la imagen.
 - Descripcin de los sentimientos (mímica y gestos): descripcin vs. interpretacin.
 - Uso de tiempos verbales simples y casi siempre en presente.
 - Uso adecuado de los mecanismos de la cohesin textual: sustitucin léxica, elipsis, conjunciones para codificar tiempo, causalidad, oposicin y referencias anafóricas, es decir, uso de artculos determinados e indeterminados.
 - El GAD busca la cohesin entre el signo icónico y el lingüístico (traduccin intersemiótica).
 - Se debe evitar el cansancio del oyente por saturacin de informacin.
 - Se intentará que las unidades descriptivas no se solapen con los diálogos, las canciones, la msica o cualquier otro elemento relevante.
 - El audiodescriptor ha de conocer tanto el sistema meta (sistema verbal) como el sistema de origen (sistema audiovisual), concretamente el lenguaje de las cmaras.
-

Las AD realizadas tanto en Alemania como en Espaa comparten muchas semejanzas, destacándose el aspecto de la objetividad y la claridad a travs de un texto descriptivo sin interpretaciones del lenguaje icónico, lo que supone un estilo de AD denotativo; es decir, se evita el uso del vocabulario cinematográfico. La diferencia radica en la descripcin de los sentimientos en lo que respecta a la interpretacin de gestos y mímicas: la espaola tiende a ser mucho ms interpretativa que la alemana. A manera de ejemplo: «ella lo mira con infinita ternura y agradecimiento».

2. UNA MIRADA DICE MÁS QUE MIL PALABRAS: EL SECRETO DE SUS OJOS (2009)

2.1. Análisis del lenguaje de las cámaras: secuencia inicial en la estación de trenes

Argentina en la década de los noventa: Benjamín Espósito (interpretado por el actor Ricardo Darín) acaba de jubilarse después de haber trabajado como funcionario en un juzgado penal. Decide escribir una novela basada en la historia de la violación y el asesinato de Liliana Colotto, ocurridos en Buenos Aires en 1974, para así esclarecer los hechos en torno a este delito. En aquel entonces, Espósito, su asistente Pablo Sandoval (papel interpretado por Guillermo Francella) y su jefa Irene Menéndez Hastings (interpretada por Soledad Villamil) investigan el caso, superan muchos obstáculos y recurren a métodos inusuales —y hasta ilegales— para encontrar y hacer condenar al asesino de Liliana Colotto, Isidoro Gómez (rol interpretado por el actor Javier Godino).

Esta búsqueda de la verdad del pasado iluminará la búsqueda del presente de Espósito y lo enfrentará al dilema de un amor que lo tiene obsesionado desde hace más de veinte años, el amor que siente por su jefa Irene y que nunca se atrevió a confesar. Reconstruir el pasado lo conducirá a indagar en sus propios sentimientos, lo que le permitirá abrir una puerta para vivir el resto de su vida.

La historia del asesinato que reconstruye Benjamín Espósito se desarrolla en Argentina a comienzos de la década de los setenta (1974), durante el gobierno de María Estela Martínez de Perón, que se caracterizó por ser un gobierno débil con una fuerte crisis económica y una creciente violencia política, lo que culminó en un golpe de Estado dos años más tarde.

La historia está contada desde la perspectiva de Espósito: su mirada a través del *flashback* cuando empieza a recordar, su voz en *off* cuando empieza a escribir y la cámara subjetiva cuando observa las fotos y descubre al asesino de Liliana Colotto.

Los compositores argentinos Federico Jusid y Emilio Kauderer estuvieron a cargo de la música de *El secreto de sus ojos*. Una melodía

de piano usada como música de fondo es característica de la película. Esta melodía introduce a la secuencia inicial en la estación de trenes, en la que Espósito e Irene se despiden. Marca la melancolía del recuerdo del protagonista, y cuando él se interrumpe y regresa al presente, hay silencio. Cuando el recuerdo de la despedida regresa en la mitad de la película, la misma melodía vuelve a acompañar esta escena.

La secuencia en la estación de trenes fue filmada dos veces de diferente manera: la luz es utilizada para representar el contraste entre los dos hilos argumentales del pasado y presente. Se usan colores apagados para las escenas del presente, mientras que el pasado es filmado con colores vivos. El director Campanella ha utilizado este contraste para visualizar que los recuerdos empiezan a volverse más vivos para Espósito y que él incluso vivía más en el pasado que en el presente. Este hecho se nota particularmente en la puesta en escena de la despedida entre Irene y Espósito: al inicio se filma la escena en colores opacos, sin nitidez y el fondo está difuminado, como los propios recuerdos de Espósito. Cuando se filma la misma escena por segunda vez, en cambio, se utilizan colores vivos e imágenes nítidas para recalcar que los recuerdos de Espósito han regresado:

Figura 1

Capturas de pantalla de la secuencia inicial de la película (filmada por segunda vez) en su formato DVD





Esta secuencia, al comienzo de la película y filmada por primera vez, destaca por representar el tema de *El secreto de sus ojos*: el secreto de los ojos de Espósito e Irene, cuando se miran a los ojos al despedirse en la estación. La cámara empieza a enfocar a Irene en un primerísimo plano, lo que revela la profunda amargura de sus ojos. A continuación, el lente de la cámara capta la imagen de la maleta que la mano de Espósito levanta para dirigirse al tren. La cámara lo sigue de espaldas. La escena se filma con colores difusos que visualizan los recuerdos del protagonista. La cámara vuelve a enfocar los ojos de Irene en primerísimo plano. Ella corre hacia el vagón, donde ya se encuentra Espósito, y acerca su mano a la ventana de él. El acercamiento de ambos protagonistas se filma en un primer plano y en campo/contracampo. A continuación, la cámara enfoca la mano de Espósito sobre el vidrio en un primerísimo plano. En un fondo difuminado con colores muy opacos, el espectador ve a Espósito de espaldas dirigirse al último vagón del tren que ya ha partido. La escena, filmada desde la perspectiva de Espósito y con un *travelling* a mano, abarca la figura diminuta de Irene, que sigue al tren, y toda la estación en un plano general.

La escena fue rodada en la estación de trenes Retiro Mitre en Buenos Aires.

3. DEL CINE A LA LITERATURA: EL GAD DE EL SECRETO DE SUS OJOS

La AD de una película se elabora de manera escrita, se inserta durante las pausas entre los diálogos y, posteriormente, se locuta. A cada una de las intervenciones del audiodescritor sobre la banda sonora del *film* se le llama «bocadillo de información». Las descripciones se van intercalando con los diálogos y, en el caso de *El secreto de sus ojos*,

también con la narración en *off* del protagonista, Benjamín Espósito. A continuación, se ha diseñado una tabla con la transcripción de los segmentos audiodescritos (GAD)⁹, la narración en *off* de Benjamín Espósito y la lista de diálogos de la secuencia inicial de la película argentina:

Tabla 2

El secreto de sus ojos: extracto de la secuencia inicial con los bocadillos de la AD, la narración en off del protagonista y los diálogos
(TCR 00:01:01-00:05:30)

AD: Esta película mezcla escenas del pasado y del presente en forma permanente. Para poder interpretarlas vamos a nombrarlas como pasado y presente. El pasado se desarrolla en el año 1974; el presente, veinte años después de aquel momento.

Pasado. La escena nos sitúa en una estación de trenes. Los ojos de Irene dominan la escena: una mirada fija, profunda, triste. Benjamín agarra su valija y comienza a caminar muy lentamente por el andén, hacia el vagón del tren que se encuentra detenido. Benjamín se sube al vagón y se da vuelta en el escalón de la puerta. Se queda parado mirando a Irene con mucha tristeza. Los ojos de Irene vuelven a ser protagonistas absolutos de la imagen. El tren arranca. Ella corre hasta alcanzar el vagón donde ya se ha ubicado Benjamín. Se miran. Ponen sus manos juntas a través del vidrio. El tren acelera. Benjamín corre veloz hacia el final del tren y ve cómo ella, toda su figura, que hasta ayer era gigantesca, se achica en el andén hasta quedar pequeña ante sus ojos, pero cada vez más grande en su corazón.

Presente. Benjamín escribe sobre un cuaderno espiralado. Está en el *living* de su casa. Duda. Corrige. Tacha. Rompe. Se saca los anteojos y recuerda. Escribe sobre un caso que le marcó la vida.

Pasado. Departamento de Ricardo y Liliana.

9 Grupo Ci Rosario audiodcripciones (2014). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=NSnDFAASrww>

<p>B: El veintiuno de junio de 1974 fue el último día que Ricardo Morales desayunó con Liliana Colotto, y durante el resto de su vida recordó cada detalle de esa mañana. Planearon sus primeras vacaciones. Tomaron té con limón debido a su persistente tos, que él endulzó con ese terrón y medio de azúcar según su costumbre. Recordaría para siempre ese dulce de grosellas con fruta de verdad que nunca más probó, las florcitas estampadas en su camisón y, sobre todo, su sonrisa, esa sonrisa recién amanecida que se fundía con un rayo de sol que caía sobre su mejilla izquierda y que...</p>
<p>AD: Presente. Benjamín sigue escribiendo en su casa. Es de noche. Pasado. Liliana es víctima de una violación. En el dormitorio de su propia casa con mucha violencia alguien la desviste y la golpea en su cama. La viola, la lastima mucho, hay sangre. Presente. Benjamín sigue escribiendo. Cierra sus ojos como recordando lo sucedido en el pasado. Se saca los anteojos. Es de noche. Se lo nota cansado.... Ya en su cama, de madrugada, se despierta. Enciende la luz del velador y escribe algo en una hoja en blanco del bloc que está sobre su mesita de luz. Al despertar a la mañana siguiente, se incorpora en la cama y lee lo escrito. Dice: temo... Benjamín entra en Tribunales. Es un edificio imponente con una gran escalinata. Se cruza con una mujer.</p>
<p>B: —Se abrieron las puertas del cielo que se escapó un... S: —Espósito... B: —Chau, nena.</p>
<p>AD: audiodescripción (voz femenina) B: Benjamín Espósito (narrador en <i>off</i> y protagonista) S: secretaria de Tribunales.</p>

¿Está la información del GAD suministrada de manera que el receptor con deficiencia visual perciba dicho mensaje como un todo armónico y de la forma más parecida a como lo percibe una persona que ve? ¿Estamos ante una AD denotativa, cinematográfica o narrativa?

El GAD de *El secreto de sus ojos*, realizado por el Grupo Ci Rosario audiodescripciones, se caracteriza por empezar con la locución de los créditos de apertura de la película, por ejemplo, los nombres de sus actores y los personajes que interpretan. Se trata de un espacio

valioso para la inserción del discurso audiodescriptivo y de una de las convenciones que encontramos tanto en la AD alemana como en la española:

TCR 00:00:14-00:01:00

Tornasol films, Haddock Films, 100 Bares producciones, *El Secreto de sus Ojos*, productor asociado Telefé, con la participación de Televisión Española, con la participación de Canal+ España, con el apoyo del Gobierno de España y del Ministerio de Cultura, con el apoyo de INCAA. Gerardo Herrero presenta una película de Juan José Campanella. Ricardo Darín como Benjamín Espósito; Soledad Villamil como Irene Menéndez Hastings; Pablo Rago como Ricardo Morales; Javier Godino como Isidoro Gómez; con la participación especial de Guillermo Francella como Pablo Sandoval.

Para la locución de los bocadillos de la AD se ha escogido de manera acertada una voz femenina, con acento propio de la variedad argentina del español, que se distingue de la voz masculina del narrador, con lo cual se le hace más fácil al espectador inadvertente separar las unidades audiodescritas de la narración en *off* del protagonista.

Otro criterio de la AD, tanto en Alemania como en España y que se aplica al GAD de *El secreto de sus ojos*, es la descripción de las imágenes en presente, lo que se distingue de la narración en pasado de Benjamín Espósito:

AD: La escena *nos sitúa* en una estación de trenes | B: El ventinueve de junio de 1974 *fue* el último día que Ricardo Morales *desayunó* con Liliana Colotto y durante el resto de su vida *recordó* cada detalle de esa mañana.

El discurso audiodescriptivo de *El secreto de sus ojos* añade, al inicio, de manera didáctica, el comentario de los dos hilos argumentales de la historia de la película y los nombra como pasado (1974) y

presente (veinte años después), con el propósito de *interpretar* las escenas que corresponden a cada tiempo. Al espectador invidente se le adelanta información de la trama, indicándole el período histórico con exactitud.

A partir de este momento, el GAD de *El secreto de sus ojos* describirá, de manera precisa, concisa y unívoca, las acciones, los personajes y los lugares, haciendo uso de los mecanismos de la cohesión textual, como la elipsis pronominal, y de una sintaxis con oraciones simples, yuxtapuestas y coordinadas:

Presente. Benjamín escribe sobre un cuaderno espiralado. Está en el *living* de su casa. Duda. Corrige. Tacha. Rompe. Se saca los anteojos y recuerda.

A su vez, el GAD de la película traducirá el lenguaje de las cámaras de manera interpretativa, como es común en una AD cinematográfica y narrativa:

TCR 00:01:22-00:02:32

Pasado. La escena nos sitúa en una estación de trenes. *Los ojos de Irene dominan la escena: una mirada fija, profunda, triste.* Benjamín agarra su valija y comienza a caminar muy lentamente por el andén, hacia el vagón del tren que se encuentra detenido. Benjamín se sube al vagón y se da vuelta en el escalón de la puerta. Se queda parado mirando a Irene con mucha tristeza. *Los ojos de Irene vuelven a ser protagonistas absolutos de la imagen.* El tren arranca. Ella corre hasta alcanzar el vagón donde ya se ha ubicado Benjamín. Se miran. Ponen sus manos juntas a través del vidrio. El tren acelera. Benjamín corre veloz hacia el final del tren y *ve cómo ella, toda su figura, que hasta ayer era gigantesca, se achica en el andén hasta quedar pequeña ante sus ojos, pero cada vez más grande en su corazón.*

A nivel morfosintáctico, léxico-semántico y pragmático-discursivo, el GAD de *El secreto de sus ojos* comparte rasgos tanto de la AD denotativa como cinematográfica. Se emplea un estilo fluido y sencillo que designa de manera concreta y unívoca los objetos, personajes y espacios que aparecen en la imagen. Esta descripción icónica se alterna con la interpretación del lenguaje cinematográfico en una narración fluida y coherente: estamos ante una AD narrativa que recrea verbalmente todo el lenguaje cinematográfico que permite al espectador no vidente sentir y entender, así como disfrutar de la experiencia fílmica.

4. CONCLUSIONES

En el presente artículo sobre las relaciones intermediales, se ha analizado un nuevo tipo de diálogo quiasmático o cruce de lenguajes entre el cine y la literatura: la AD como ejemplo de traducción intersemiótica (de las imágenes a las palabras), accesible y subordinada. El GAD alberga muchos rasgos del lenguaje literario y supone un dominio de la traducción del lenguaje de las cámaras; sin embargo, carece de autonomía estructural, ya que parte de su función comunicativa, que es apoyar la trama de otro texto, se subordina al lenguaje icónico. Esta particularidad hace que la AD represente un nuevo tipo de intermedialidad que no corresponde a la combinación y el cambio de medios ni tampoco a las referencias intermediales, sino a las relaciones de dependencia del texto literario frente al texto fílmico.

Una de las opciones del traductor audiovisual más interesante y promisoria es la del perfil del audiodescriptor o traductor de imágenes. Se trata de la persona que trabaja exclusivamente con un idioma y hace accesible el material audiovisual. El GAD de *El secreto de sus ojos*, realizado por el Grupo Ci Rosario audiodescripciones y que es ejemplo del cine inclusivo en Argentina, le ofrece al espectador con deficiencias visuales la posibilidad de acceder al lenguaje icónico y disfrutar de la experiencia de «ver» una película magistral.

REFERENCIAS

- Albersmeier, F. J. (1992). *Theater, Film und Literatur in Frankreich: Medienwechsel und Intermedialität*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Albersmeier, F. J. (2001). *Theater, Film, Literatur in Spanien: Literaturgeschichte als integrierte Mediengeschichte*. Erich Schmidt.
- Asociación Española de Normalización [AENOR] (2005). Norma española UNE 153020: Audiodescripción para personas con discapacidad visual. Requisitos para la audiodescripción y elaboración de audioguías. Madrid: 26 de enero de 2005.
- Bardini, F. (2022). Audiodescripción, subjetividad y experiencia fílmica. *Quaderns del CAC*, 25(48), 97-107. https://www.cac.cat/sites/default/files/2022-11/Q48_Bardini_ES.pdf
- Benecke, B. (2014). *Audiodeskription als partielle Translation. Modell und Methode*. Lit Verlag.
- Benecke, B. y Dosch, E. (2004). *Wenn aus Bildern Worte werden. Durch Audio Description zum Hörfilm*. Bayerischer Rundfunk.
- Cabezón, C. (2000). *Literatur und Film Lateinamerikas im intermedialen Dialog*. Peter Lang.
- Cabezón, C. (2005). Latinoamérica y Europa en diálogo intermedial: Gabriel García Márquez, Hanna Schygulla y Cesare Zavattini en *Amores difíciles*. *Taller de Letras*, (37), 23-50.
- Cabezón, C. (2007a). Fernando Solanas' postsurrealer Film *El viaje* (1992) als Beispiel für reflektierte Intermedialität. En U. Felten e I. Maurer (eds.), *Intermedialität in Hispanoamerika: Brüche und Zwischenräume* (pp. 163-181). Stauffenburg.

- Cabezón, C. (2007b). José Donoso's filmischer Roman *El lugar sin límites* (1966) oder die Lust auf Transgression. En K. von Hagen y C. Hoffmann (eds.), *Intermedia. Eine Festschrift zu Ehren von Franz-Josef Albersmeier* (pp. 55-75). Romanistischer Verlag.
- Campanella, J. J. (dir.) (2009). *El secreto de sus ojos* [película]. 100 Bares; Tornasol Films; Haddock Films; Telefé; TVE; Canal+ España.
- Cuéllar, C. (2016). El subtulado para sordos en España y Alemania: estudio comparado de los marcos normativos y la formación universitaria. *Revista Española de Discapacidad*, 4(2), 143-162. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5765595>
- Grupo Ci Rosario audiodescripciones (2014, 30 de julio). *Audio «El Secreto de sus Ojos» con audiodescripción* [video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=NSnDFAASrww>
- Helbig, J. (ed.) (1998). *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*. Erich Schmidt.
- Jakobson, R. (1959). On linguistic aspects of translation. En E. Brower (ed.), *On Translation* (pp. 232-239). Harvard University Press. <https://doi.org/10.4159/harvard.9780674731615.c18>
- Jiménez, N. (2016). De Argentina a España: la adaptación de la variación lingüística en el subtulado intralingüístico de *El secreto de sus ojos*. *The Journal of Specialised Translation*, (26), 211-231. https://jostrans.org/issue26/art_jimenez.pdf
- Malpartida, R. (2020). Reajustes de la violencia en la novela, su adaptación al cine y un *remake*: *El secreto de sus ojos*. *Kamchatka*, (16), 543-558. <https://doi.org/10.7203/KAM.16.17661>
- Matamala, A. (2007). La audiodescripción en directo. En C. Jiménez (ed.), *Traducción y accesibilidad* (pp. 121-132). Peter Lang.
- Mecke, J. y Roloff, V. (eds.) (1999). *Kino-/(Ro)Mania. Intermedialität zwischen Film und Literatur*. Stauffenburg Verlag.

- Müller, J. E. (1996). *Intermedialität. Formen moderner kultureller Kommunikation*. Nodus.
- Navarrete, J. (1997). Sistema AUDESC: el arte de hablar en imágenes. *Integración. Revista Digital sobre Discapacidad Visual*, (23), 70-75. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2689854>
- Orero, P. (2007). ¿Quién hará la audiodescripción comercial en España? El futuro perfil del descriptor. En C. Jiménez (ed.), *Traducción y accesibilidad* (pp. 111-120). Peter Lang.
- Paech, J. y Schröter, J. (eds.) (2008). *Intermedialität: Analog/Digital. Theorien-Methoden-Analysen*. Wilhelm Fink.
- Pérez, M. (2007a). *Guion cinematográfico y guion audiodescriptivo: un viaje de ida y vuelta* [tesis de doctorado, Universidad de Granada]. <http://hdl.handle.net/10481/41128>
- Pérez, M. (2007b). La audiodescripción: traduciendo el lenguaje de las cámaras. En C. Jiménez (ed.), *Traducción y accesibilidad* (pp. 81-91). Peter Lang.
- Rajewsky, I. O. (2002). *Intermedialität*. Francke.
- Roloff, V. y Winter, S. (eds.) (1997). *Godard intermedial*. Stauffenburg.
- Rieger, A. (ed.) (2004). *Intermedialidad e hispanística*. Peter Lang.
- Seibel, C. (2007). La audiodescripción en Alemania. En C. Jiménez (ed.), *Traducción y accesibilidad* (pp. 167-178). Peter Lang.
- Von Hagen, K. (2007). Intermedialität als neues Forschungsparadigma der Romanistik. *Grenzgänge*, 14(27), 136-166.

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Rectorado de la Universidad Ricardo Palma

Vol. 7, n.º 13, enero-junio, 2024

ISSN: 2663-9254 (En línea)

RESEÑAS





Esta reseña se encuentra disponible en acceso abierto bajo la licencia Creative Commons Attribution 4.0 International License.

This review is available in open access under the Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Cet avis est disponible en libre accès sous licence Creative Commons Attribution 4.0 International License.



ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Rectorado de la Universidad Ricardo Palma
Vol. 7, n.º 13, enero-junio, 2024, 349-353

ISSN: 2663-9254 (En línea)

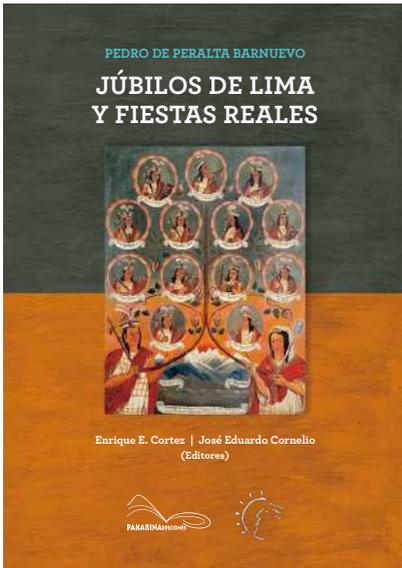
DOI: 10.59885/archivoVallejo.2024.v7n13.15

De Peralta Barnuevo, P. *Júbilos de Lima y fiestas reales*. Cortez, E. E. y Cornelio, J. E. (eds.).

Pakarina Ediciones, Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2023.

Trescientos años después de la publicación de los *Júbilos de Lima y fiestas reales*, de Pedro de Peralta Barnuevo (1664-1743), Enrique Cortez y José Eduardo Cornelio nos ofrecen la primera reedición peruana, acompañada de un prefacio, dos estudios introductorios y un riguroso aparato de notas que buscan actualizar la obra para su lectura contemporánea. Los *Júbilos* conforman un recuento, a modo de registro, de las fiestas que se celebraron en la Lima de 1723, con motivo de las bodas de Luis I, heredero de Felipe V, primer rey de la dinastía borbónica en España. En una primera instancia, el texto resulta interesante por el énfasis que le otorga a la participación de dos procesiones a cargo de la nobleza indígena, en las que se representó la sucesión de los incas, así como por una digresión que se ocupa de la narración histórica de la misma.

Peralta permanece como un autor poco leído y reeditado a pesar de su reputación como la más importante figura del barroco peruano. Los editores presentan esta reedición como una invitación a introducirse en la obra del autor y repensar la percepción que se tiene de sus funciones sociales como sujeto criollo colonial. Pero esto mismo puede



resultar intrigante: ¿cómo y por qué una composición menor que describe las festividades de la época puede servir de introducción adecuada para la obra de un autor conocido por textos monumentales como *Historia de España vindicada* (1730) o *Lima fundada* (1732)? Cortez ofrece una respuesta en el prefacio. Propone que el alcance de los *Júbilos* supera la mera descripción cronística, pues posee un sentido político e histórico que puede incluso servir para comprender mejor el fundamento del proyecto nacional independentista criollo o

el surgimiento del nacionalismo inca, en relación con la autorrepresentación de las élites indígenas. Ello, sumado a su brevedad, la vuelven una obra más accesible y potencialmente interesante para el lector contemporáneo. La atención que Peralta presta a la historia andina y la participación de las élites indígenas en las fiestas revela tendencias intelectuales que se enfrentan con la imagen de un escritor criollo despreocupado por otros sectores sociales. Es así que, a la luz de estos nuevos criterios, los *Júbilos* podrían calibrar el alcance de los libros más conocidos del autor.

El estudio introductorio de Cornelio se ocupa de tres asuntos. En primer lugar, repasa la historia de la recepción de la obra por parte de la crítica, generalmente negativa o superficial debido a una persistente tendencia anticulteranista, y ofrece argumentos a favor de su revalorización. En segundo lugar, aborda los usos políticos que hace Peralta de los *Comentarios reales*, del Inca Garcilaso, al emplearlos como modelo histórico que, en ese sentido, los instauran en una vertiente historiográfica que puede analizarse desde la óptica de los estudios garcilasistas, en relación con las relecturas de su crónica. Por último, indaga la apelación que se hace en la ceremonia a Felipe V

como un «gran inca español», que funcionaría como una estrategia de legitimación del mundo andino al identificarlo con la monarquía hispana, así como una propuesta conciliadora en sintonía con la misma postura garcilasista. La narración histórica de la sucesión de los incas contiene ejemplos que sirven de espejo y modelo para el rey español respecto al arte de reinar. Estos dos últimos aspectos encubren el posicionamiento del escritor criollo como un agente capaz de aconsejar al monarca y mediar por el mundo andino, dotándolo de un renovado poder social. Por otro lado, el estudio de Rafael Cerpa Estremadoyro, el traductor de las citas en latín de las que hace frecuente uso Peralta, se ocupa de la descripción de las fiestas referenciadas, la explicación de su relación con las varias capas de la sociedad virreinal y la presencia del mundo clásico en la composición del texto, manifestada en su empleo de recursos de la retórica epidíctica y de las citas latinas de origen diverso.

El trabajo de edición propone una modernización del texto que involucra la liberación de puntuaciones excesivas y la división de párrafos para la agilización de la lectura, que demuestra, a su vez, un interés por apelar al lector contemporáneo. En la misma línea, el riguroso aparato de notas resulta crucial para la lectura de un texto de esta naturaleza. La abundancia de tropos y referencias eruditas que lo conforman resultaría incomprendible de no ser por la presencia de estas anotaciones que se ocupan de actualizar y esclarecer su significado. Estas abordan diversas dimensiones del texto. Por un lado, están las notas de precisión terminológica y definición de arcaísmos, cultismos y locuciones latinas; por otro, están las que explican los posibles propósitos de algunos pasajes del texto, así como el sentido de las referencias a la historia y mitología grecolatinas, los tropos y las precisiones geográficas, científicas, económicas y urbanísticas. Algunas ofrecen datos biográficos de los personajes políticos aludidos en el texto, explicaciones de las costumbres festivas barrocas, descripciones de la indumentaria festiva y recomendaciones de lecturas relacionadas. Las notas de las traducciones de las citas en latín incluyen las referencias de las fuentes de origen. En la sección de la narración de

la sucesión de los incas, se anotan las fuentes cronísticas de Peralta y, en algunos casos, los pasajes exactos que demuestran la relación intertextual.

Otro hecho que resalta de esta reedición es que presenta respuestas a la edición publicada el año pasado por el investigador español Ignacio Arellano (2022, Colección Biblioteca Indiana de la editorial Iberoamericana-Vervuert), tanto en el prefacio y los estudios introductorios como en las anotaciones. Los editores reprochan a Arellano su constante desprestigio de las categorías teóricas latinoamericanas, su articulación desde un lugar de enunciación cercano al imperialismo cultural español y su inadecuada comprensión de los referentes coloniales andinos y las significaciones culturales del texto. Asimismo, ofrecen discrepancias interpretativas que enriquecen y ponen en valor el aporte del trabajo crítico de la presente reedición.

Convenimos con Cortez y Cornelio en el señalamiento de la capacidad que tienen los *Júbilos* de ofrecer información interesante para la actualidad. Al respecto, hubo dos momentos que nos parecieron especialmente significativos. El primero corresponde a un instante de la fiesta, que los editores también resaltan (p. 193), en el que el noble indígena Lorenzo de Avedaño se sienta al lado del virrey Diego de Morcillo para continuar como espectador de la celebración. Este gesto resulta revelador en tanto que permite un acercamiento a las dinámicas y relaciones históricas de los órganos de poder colonial con las élites indígenas, y se relaciona con la visión armónica de coexistencia de raigambre garcilasista que Peralta sostiene en su concepción de Lima como un espacio de reunión conciliadora. El segundo momento tiene que ver con el hecho de que los *Júbilos* terminaran instaurándose como un modelo para fiestas semejantes en la ciudad durante el siglo XVIII. Peralta destaca como un «error» en la representación de las élites indígenas la confusión del Pachacútec con el Inca Yupanqui, que demostraría que no seguían entonces el modelo del Inca Garcilaso. Los editores mencionan que, dos años más tarde, en la fiesta por la coronación de Luis I, este «error» es corregido (p. 186), lo que demuestra la importancia del texto ya no solo como mero registro, sino

también como interpretación autorizada de la historia incaica para la misma nobleza indígena.

Cortez y Cornelio —con la colaboración de Cerpa Estremadoyro— han preparado una reedición completa y exhaustiva de los *Júbilos* de Peralta, capaz de actualizar el texto y volverlo accesible para el lector contemporáneo. Esperamos que esta cumpla su objetivo de servir como introducción a la obra del autor e inspire su relectura y, con fortuna, la futura elaboración de reediciones críticas peruanas de sus obras monumentales, tan necesarias para su actualización en los estudios de la producción literaria virreinal de la nación.

JAIME SEBASTIÁN LUNA
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
(Lima, Perú)
jaime.luna@unmsm.edu.pe
<https://orcid.org/0009-0006-4218-2369>



Esta reseña se encuentra disponible en acceso abierto bajo la licencia Creative Commons Attribution 4.0 International License.

This review is available in open access under the Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Cet avis est disponible en libre accès sous licence Creative Commons Attribution 4.0 International License.

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Rectorado de la Universidad Ricardo Palma
Vol. 7, n.º 13, enero-junio, 2024, 355-363
ISSN: 2663-9254 (En línea)
DOI: 10.59885/archivoVallejo.2024.v7n13.16

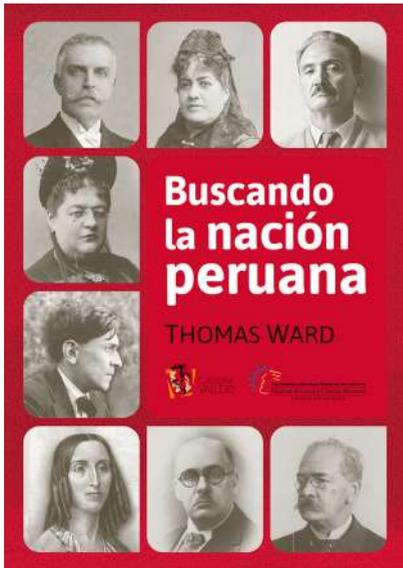
Ward, T. *Buscando la nación peruana.* 2.ª edición, corregida y ampliada.

Fondo Editorial de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Editorial Cátedra Vallejo, 2022.



Publicado por primera vez en 2009, *Buscando la nación peruana*, de Thomas Ward, es una obra que nos interpela directamente sobre un tema fundamental para los peruanos: la necesidad de repensarnos como nación para que todas las sangres que nos conforman tengan una participación real y efectiva en los destinos del país. En este contexto, la edición actualizada y corregida de esta obra, publicada por el Fondo Editorial de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, en colaboración con la Editorial Cátedra Vallejo, adquiere una relevancia especial, al coincidir con las celebraciones del bicentenario de las independencias latinoamericanas, momento que ha resaltado la urgencia de abordar este tema de manera crítica de cara al futuro.

Consciente de esta necesidad, Thomas Ward profundizó su ardua y delicada búsqueda de la nación peruana con nuevas investigaciones. Hecho que ha dado como resultado uno de los trabajos más completos y complejos sobre la nación peruana. El mismo que, a través de sus páginas, nos permite ver la evolución de los proyectos intelectuales



e ideológicos de hombres y mujeres que buscaron dar salida a la fragmentación étnica de nuestro país. De esta manera, a los capítulos originales 1, «Literatura y sociedad», y 3, «Cultura y nación», de la primera edición, se incorporan otros nuevos: el capítulo 2, titulado «Historiografía y nación», así como el capítulo 4, denominado «Liberalismo, economía y nación».

Para llegar a ese punto, Ward parte de una interesante introducción donde cuestiona los planteamientos de intelectuales europeos y norteamericanos del siglo XX que buscaron teorizar sobre la nación, sin considerar las características particulares de pueblos como los latinoamericanos, determinados por una heterogeneidad étnica local. En ese sentido, el autor es claro en deslindar con los postulados planteados por Benedict Anderson, en su libro *Comunidades imaginadas* (1991), al considerar que la nación no puede entenderse solo como una pauta psicológica —o como la individualidad espiritual planteada por Chabod—, sino que, además, deberá estar asociada con las culturas y las formas locales de vivir (p. 28), las mismas que están determinadas por los infinitos lazos existentes entre las múltiples personas de etnias heterogéneas que la constituyen (p. 33).

Teniendo esto en consideración, en el caso de los países latinoamericanos, la nación se definirá de la tensión de las raíces milenarias y la superficie criolla (p. 30). Para analizar esto en el contexto peruano, Ward prioriza el trabajo teórico de destacados pensadores y pensadoras de la nación peruana (p. 20). Entre ellos destacan Ricardo Palma, Clorinda Matto de Turner, Manuel González Prada, José Carlos Mariátegui, José de la Riva-Agüero y José María Arguedas. La elección de

estos intelectuales derivó, por un lado, del vínculo inmediato de ellos con el país, lo que les permitió abordar elementos característicos propios del Perú y su heterogeneidad étnica; así como, por otro lado, del hecho de constituirse en ejemplos claros de las diversas posturas presentes en el discurso nacional.

De esta manera, el primer capítulo del libro se centró en el enfoque que ve a las letras como una herramienta para la mejora de la sociedad (p. 55). Dentro de este grupo, se incluyen a escritores como Clorinda Matto de Turner, Mercedes Cabello de Carbonera y Manuel González Prada, a quienes Thomas Ward consideró pioneros del desarrollo de una teoría literaria peruana independiente (pp. 49-50). Esto en razón de que, si bien participaron de las codificaciones propias de corrientes europeas, dentro de sus escritos se evidencia una perspectiva comprometida con el pueblo y su cambio social (p. 50) que los llevará a diferenciarse de las vertientes puras europeas (p. 53).

Así, Clorinda Matto de Turner se alejó del naturalismo puro al dotar a la literatura de una función dual que permitía contemplar la vida (carácter racional), así como estimular las emociones de los lectores (carácter emotivo), para generar una moral superior (p. 57) y corregir los males de la sociedad (p. 62). Por su parte, Mercedes Cabello de Carbonera formuló un realismo moral que no podía copiar a la sociedad europea, sino que debía remitirse a la misma sociedad nacional, a la que se debía pensar, estudiar y reflexionar (p. 69). De ahí que, para ella, la literatura fuera una fotografía de las costumbres sociales (p. 68), que sintetizara lo biológico, lo social, lo psicológico y lo moral de la vida (p. 69).

Siguiendo esta línea, Manuel González Prada se mostraba contrario a la mimesis, resaltando la importancia de tener en cuenta lo propio (p. 71) y renovar la literatura para descolonizar al pueblo lector (p. 91). De esta manera, reconoció en el artista un papel de dirección en la reorganización de la sociedad (p. 93), al estimular la reacción del pueblo contra la opresión (p. 107). Todo esto lo llevó a censurar lo hispano por encarnar lo colonial (p. 72), optando por la asimilación de modelos extranjeros, como el francés, para contrarrestar los efectos colonialistas y arcaizantes de España (p. 122).

En contraste con lo anterior, Thomas Ward nos presenta la posición de José Carlos Mariátegui, quien, a pesar de considerar a la literatura como una expresión del pueblo, en los hechos no veía en ella una herramienta de mejora cívica (p. 75). Esto lo llevó a negar una función social de las letras (p. 74), favoreciendo, en su lugar, soluciones de tipo económicas (p. 78). A pesar de ello, Mariátegui sí coincidía en la necesidad de romper con lo españolizante e, incluso, reconoció en el mestizaje la génesis de la literatura nacional; sin embargo, todo esto nunca lo llevó a afirmar la importancia de la escritura en el proyecto patrio (p. 81).

Otro caso particular es el de José de la Riva-Agüero, quien desvinculó el concepto de nación al de territorio, a fin de sostener que la literatura peruana forma parte integrante de la literatura española (p. 137). Así pues, este pensador novecentista relegó a la literatura quechua a un estado de marginalidad durante la República (p. 142), clasificándola como una de las tres influencias extranjeras preponderantes en el Perú, junto a la negra y la francesa (p. 141), al considerar que la educación europeizada de los criollos y mestizos que lideraron la independencia los llevaron a percibir a las culturas prehispánicas como extranjeras y ajenas (p. 142).

Las posturas anteriores dejan en evidencia fracturas sociales producidas en el devenir del tiempo, hecho que llevó a nuestros escritores a recurrir a la historiografía a fin de poder entenderla. Esto fue abordado por Thomas Ward en su segundo capítulo, en el que desarrolló tres diferentes posturas adoptadas frente a la historia. En primer lugar, se tiene la del historiador ocasional de Ricardo Palma, quien se alejó de la historiografía para preferir la tradición como una vía para abordar lo histórico y procesarlo a través de la literatura, manteniendo su poder evocativo y dotándolo de ironía (p. 157). En segundo lugar, plantea la postura de Clorinda Matto de Turner, quien aceptaba las dos tradiciones historiográficas (europea y andina), exigiendo a los historiadores conocer el quechua para poder entender realmente la historia patria (p. 163) y colaborar con una regeneración social (p. 163). Finalmente, aborda el caso de Manuel González Prada,

quien consideraba que, en el Perú, la historia se encontraba al servicio de la teología y el gobierno, entes que dictaban la historia oficial, razón por la cual no se puede aún desarrollar en nuestro país una historia científica objetiva (p. 168).

Adicionalmente, este apartado histórico permitió a Thomas Ward abordar de manera más efectiva la visión de Clorinda Matto de Turner y José de la Riva-Agüero respecto al idioma. En ese sentido, se resaltó el hecho de que la escritora cusqueña logró romper con el «eje racial» impuesto por la Colonia, al sugerir el reconocimiento del quechua como lengua nacional y preferir el uso del gentilicio «quechuas» en lugar de «indios» usado desde la época virreinal. De esta manera, Matto de Turner desarrolló una conciencia histórica que vinculaba al Imperio incaico con la República a través del idioma (pp. 174-175).

Esta postura es contrastada con la de Riva-Agüero, quien negó el uso del gentilicio de «peruano» a las letras producidas por la nación andina (p. 177), al considerar desconectadas las ideas de idioma y de nación (p. 178). Es así que, para el intelectual novecentista, la literatura peruana solo hubiera podido dejar de ser ibérica si hubiera obrado un cambio evolutivo como el ocurrido entre el latín y el castellano (p. 181). De ahí que considere que ambas literaturas conserven el mismo espíritu, sin tener en cuenta las influencias que poco a poco se abren del contacto con la oralidad o, incluso, con la creciente influencia del mercado (p. 182). Esta postura evolucionó, justamente, a raíz del trabajo historiográfico realizado en su tesis doctoral, *La historia en el Perú* (1910), en donde se evidencia un hispanismo bicultural (p. 189) que ve en la figura del Inca Garcilaso de la Vega un modelo de peruanidad y mestizaje que logra injertarse dentro del mundo criollo, alcanzando una fusión cultural equilibrada (pp. 189-190).

En este punto, considero necesario reconocer los esfuerzos reivindicatorios de Thomas Ward con relación al trabajo de nuestras escritoras decimonónicas, al incluir a Clorinda Matto de Turner y Mercedes Cabello de Carbonera como precursoras de la teoría literaria peruana (p. 50); así como el rol historiográfico del autor en la sección denominada «La historia aplicada: cuando las escritoras acuden a la

historia», donde da cuenta del importante trabajo realizado por una serie de escritoras peruanas que recurrieron e hicieron suya la ficción histórica ante un campo cultural que les cerró las puertas del ejercicio historiográfico como tal (p. 194). De esta manera, estas intelectuales utilizaron la recuperación del pasado como un medio para incorporar a mujeres y andinos a la nación (p. 195).

A través de todo el libro, Thomas Ward evidenció las dificultades que tuvieron los pensadores y las pensadoras de la nación peruana al momento de afrontar el tema de la heterogeneidad étnica. Sin embargo, es en el tercer capítulo que lo aborda directamente a través del trabajo de Manuel González Prada, Clorinda Matto de Turner, José Carlos Mariátegui y José María Arguedas, cuatro escritores que, desde su perspectiva, se constituyen en representantes fundacionales de los estudios culturales en el Perú (p. 221).

Para Manuel González Prada, el Estado había fracasado por no darse cuenta de que la educación era un derecho para todos y un medio para el desarrollo (p. 232). En ese sentido, el escritor defendió el derecho a la educación indígena; sin embargo, según Ward, no llegó a alcanzar una legítima perspectiva étnica o multicultural (p. 234), ya que no pudo superar el dualismo colonial (criollo-indio) y reconocer la heterogeneidad andina (p. 229). De ahí que su proyecto pedagógico terminara siendo completamente eurocéntrico (p. 233), buscando enseñar el español al hombre andino para instruirlo en la moral y las costumbres, a fin de homogeneizarlo respecto al descendiente español (p. 233).

Por su parte, Clorinda Matto de Turner buscó la creación de una burguesía especial, basada en la cultura letrada y la globalización industrial, pero abierta a las formas étnicas de los Andes, al considerar que las dos etnias (quechua e hispana) se necesitan (p. 252). En ese sentido, su propuesta buscó conciliar sus raíces andinas y europeas con la cultura nacional (p. 247), lo que lleva a Thomas Ward considerar que la verdadera posición social de la escritora cusqueña es la del mestizaje (p. 251). Todo esto se refuerza, además, en la reivindicación de la importancia del quechua en la realización del proyecto nacional,

así como en la importancia dada a las figuras del Inca Garcilaso de la Vega y Juan Espinosa Medrano, dos escritores híbridos que supieron conciliar la cultura andina y la europea (pp. 246-250).

José Carlos Mariátegui coincidía en que la nueva peruanidad era una cosa por crear, la cual debía hacerse bajo los cimientos históricos del indígena (p. 259). En este punto, es importante destacar que el factor étnico no era vital en su propuesta (p. 262), por lo que esta se centró más en una versión idealizada del indígena (incaica), dejando de lado al indígena contemporáneo real, así como a otros grupos étnicos, como el asiático, el africano y el mestizo (pp. 256-257). En ese sentido, Ward considera que Mariátegui solo asimilaba aquello que pudiera entrar en consonancia con su propuesta de crear una organización económica derivada de la historia andina inca y el marxismo (pp. 259-261).

Será José María Arguedas quien, para Thomas Ward, permitió a la literatura peruana liberarse de las limitaciones eurocéntricas sin llegar del todo al mundo quechua (p. 267). Esto debido a su experiencia bicultural de juventud que le permitió acceder al mundo indígena y mestizo de manera directa, así como presentarlas en sus obras e investigaciones sin el velo de otredad presente en quienes lo antecedieron (p. 269). Asimismo, su preparación académica le permitió realizar una serie de investigaciones etnológicas locales, por medio de las cuales se acercó a la nación (p. 266), estudiando lo popular y lo erudito, sin subordinar la primera a la segunda (p. 271).

En ese sentido, Arguedas reconoce una incesante reacción mutua entre las culturas autóctonas y las europeas, que resultará en el mestizaje (p. 273). Dicho fenómeno de transculturización es el que se extiende hasta nuestros días, donde las migraciones hacen que las ciudades adopten los rasgos de los migrantes, mientras que lo local (indígena) se diluye (p. 275). Frente a ello, Thomas Ward sostendrá la importancia de seguir trabajando en la construcción de la nación frente a los peligros de la globalización, razón por la cual resalta la posición de Arguedas de que los Estados aún tienen la obligación de trabajar en la defensa de su población frente a los avances neocoloniales (p. 285).

Thomas Ward dedicará en su último capítulo un estudio sobre el liberalismo, la economía y la nación. Para ello, expone una serie de posturas definidas en función de los proyectos ideológicos de pensadores que tienen como punto común el reconocimiento de la importancia de la economía como un factor que no podemos ignorar (p. 306). En este capítulo, se desarrollan, además, otros puntos de relevancia. Es así, por ejemplo, que se reconoce a la burocracia moderna como una herencia colonial. En ese sentido, Ward aborda la Santa Inquisición, a través de los estudios de Ricardo Palma, como una institución moderna estructurada, que no respondía al poder tradicional de la Iglesia, sino que se constituía en una rama del Estado (p. 316) que buscaba defender sus intereses (p. 315).

Por otro lado, también se analiza la evolución del pensamiento liberal de Manuel González Prada. Este proceso se desarrollará desde un «liberalismo independentista», cuyas características el escritor consideró las más puras, a pesar de que no terminaron de llegar a los indígenas (p. 339). Luego pasará al «liberalismo sin principios», que degeneró, por un lado, en el abuso político en beneficio de intereses particulares (p. 340) y, por el otro, en la limitación por dogmas religiosos de libertades individuales, especialmente las de las mujeres y la educación (p. 345). Finalmente, González Prada llegará a un «liberalismo con principios», que en realidad será el liberalismo clásico (p. 345), basado en valores morales fundamentales y la defensa de libertades sin restricciones (p. 348).

Asimismo, Thomas Ward contrapone el feminismo liberal de Clorinda Matto de Turner con el anarquismo de González Prada. Así pues, por ejemplo, resalta las diferencias sobre el rol del intelectual, del cual la escritora cusqueña guarda una visión modernista que lo pone al lado de los capitalistas; mientras que, para González Prada, estos impulsarán el levantamiento de las masas (p. 356). Las diferencias se acentuarán cuando este último radicalice su posición anarquista al enfatizar la acción y la responsabilidad humana que derivarán en el tiranicidio (p. 360); mientras que Matto de Turner mantiene una idea de libertad lograda bajo la ley del Estado (p. 359), priorizando la negociación de las huelgas que, desde su perspectiva, solo perjudican

al obrero (p. 366). Estas divergencias, según Ward, se basan en el pragmatismo que Matto se veía obligada a asumir frente a la necesidad de generar cambios en las condiciones de la mujer en realidades concretas; mientras que la propuesta de González Prada surgía de un contexto solitario, en el que iba perfilando su proyecto ideológico personal (p. 365).

Para Thomas Ward, la búsqueda de la nación peruana es vital para hacer frente a la tercera ola de la globalización, cuyos procesos culturales de fomento y resistencia vienen asociadas a formas digitales de comunicación que amenazan las culturas locales (p. 373). Por tal motivo, se propone la necesidad de un campo cultural letrado comprometido socialmente que utilice la belleza artística para la elevación de las construcciones nacionales (p. 374). Todo ello se conseguiría a través de la difusión de la literatura regional, popular o culta, a fin de insertarlas, horizontalmente, junto con otras influencias que nos llegan de la misma manera (p. 375).

Finalmente, para Thomas Ward, la fragmentación étnica hace del Perú una sinfonía inconclusa, que solo se completará tras el diálogo, la justicia y la tolerancia (p. 224). En este contexto, trabajos como el libro reseñado se vuelven apremiantes, si consideramos la grave crisis política y social que ha atravesado el Perú en los últimos años, la misma que ha puesto en evidencia a un país profundamente dividido, que, lejos de abrazar su diversidad, parece arrastrar consigo una serie de taras sociales que creíamos superadas. De ahí la importancia de textos como *Buscando la nación peruana*, toda vez que nos permite retomar estos puntos pendientes y hacer un balance sobre lo mucho o poco que se ha avanzado en estos doscientos años de independencia.

MABEL KATELIN BLANCO GARCIA
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
(Lima, Perú)
mabel.blanco@unmsm.edu.pe
<https://orcid.org/0000-0002-9428-1813>

FABLA SALVAJE

La muerte literaria y la muerte legal en

Fabla salvaje

IVÁN RODRÍGUEZ CHÁVEZ

«Aquel día en que cantó la gallina»:

una lectura ecocrítica de *Fabla salvaje*

PEDRO FAVARON PEYÓN

A cien años de *Fabla salvaje*: lo fantástico,
los espejos y el miedo

MARA L. GARCÍA

La fabla salvaje de la civilización patriarcal

YOLANDA WESTPHALEN RODRÍGUEZ

Lo uno y lo múltiple. El arribo de la
modernidad en los Andes: una lectura de

Fabla salvaje (1923) de César Vallejo

AMÉRICO MUDARRA MONTOYA

Reflexiones sobre el tópico del ángel del
hogar en Adelaida, personaje de *Fabla
salvaje* (1923)

GABRIELA ISABEL CORDERO SAN MARTIN

La novela modernista hispanoamericana:
representaciones fantasmagóricas en

Fabla salvaje de César Vallejo

KENT WILANDER ORÉ DE LA CRUZ

Los malos augurios y la suerte como
elementos constitutivos de la muerte en

Fabla salvaje y en el cuento «Cera» de

Escalas, de César Vallejo

GUSTAVO REYNALDO DOMINGUEZ CHINCHA

Humanismo jurídico en la representación de
los sujetos de derecho en *Fabla salvaje*

y *Escalas* de César Vallejo: a un siglo de su

publicación

NILTON CÉSAR VELAZCO LÉVANO

VARIA

«¡Cómo le habían pegado!»: la desaparición
de la infancia en la narrativa corta de César
Vallejo

MIGUEL ÁNGEL CARHUARICRA ANCO

Ser madre, detestar la rosa: visión
transgresora de la feminidad en *Valses y
otras falsas confesiones* (1972) de Blanca
Varela

ADRIANA BERMEJO LOZANO

La metaficción en *Cien años de soledad*:
sobre los manuscritos de Melquíades

SULTANA WAHNÓN

Melodías del cine: las regias funciones
cinematográficas pre-*talkies* en Caracas,
1899-1930

YOLANDA SUEIRO VILLANUEVA

El guion audiodescrito de la película
argentina *El secreto de sus ojos* (Juan José
Campanella, 2009): de las imágenes a las
palabras

CLAUDIA CABEZÓN DOTY

RESEÑAS

De Peralta Barnuevo, Pedro. *Júbilos de Lima
y fiestas reales*. Cortez, E. Enrique y Cornelio,
José Eduardo (eds.).

JAIME SEBASTIÁN LUNA

Ward, Thomas. *Buscando la nación peruana*.

MABEL KATELIN BLANCO GARCIA