

# La obra narrativa de César Vallejo<sup>1</sup>

Antonio González Montes

## I. Etapa inicial

Vallejo se inicia como narrador con dos libros publicados en 1923: *Escalas*<sup>2</sup> y *Fabla salvaje*.<sup>3</sup> El primero de ellos es un volumen con dos secciones ("Cuneiformes" y "Coro de vientos") de narraciones breves, que caben, con algunas observaciones, dentro del género del cuento;<sup>4</sup> y el segundo es una novela también breve, muy al estilo de otras obras que pertenecerían, según Edmundo Bendezú, a la novelística modernista peruana.<sup>5</sup>

### *Escalas*

Entre los más notables libros de cuentos que se publicaron desde inicios del siglo XX hasta la aparición de *Escalas*, podemos citar: *Cuentos malévolos* (Barcelona, 1904), de Clemente Palma; con ediciones nuevas o reediciones en 1912 y 1913; *Dolorosa y desnuda realidad* (París, 1914) de Ventura García Calderón; *La justicia de Huayna Ccapac* (Valencia, ¿1918?) de Augusto Aguirre Morales; *El caballero Carmelo, cuentos* (Lima, 1919) de Abraham Valdelomar; *Cuentos* (Lima, 1919) de Lastenia Larriva de Lloná;

*Cuentos andinos; vida y costumbres indígenas* (Lima, 1920) de Enrique López Albújar; *Los hijos del sol (cuentos incaicos)* (Lima, 1921) de Abraham Valdelomar. Y al año siguiente de la aparición de *Escalas*, Ventura García Calderón dio a conocer *La venganza del cóndor* (Madrid, 1924).

Para realizar un análisis textual completo de *Escalas* es necesario poner de manifiesto sus nexos temáticos y estilísticos con *Trilce* (1922). Ambos libros se nutren, en gran parte, de una misma experiencia vital y de una concepción estética semejante. Según Trinidad Barrera "la gestación de *Escalas* está signada por dos acontecimientos singulares: la muerte de la madre (1918) y el periodo carcelario (1920-21), dos sucesos que invaden su vida y su obra, marcándolas para siempre y reforzando un sentimiento de orfandad que ya aparecía en *Los heraldos negros* y que, a partir de este momento, dominará dramáticamente el futuro de su poesía".<sup>6</sup>

### "Cuneiformes" (I.<sup>a</sup> sección)

Una lectura de los textos de *Escalas* nos permite comprobar que, en efecto, los dos acontecimientos

1 Fragmento del prólogo del libro *La obra narrativa de César Vallejo*, de Antonio González Montes, publicado por el Fondo Editorial de la Universidad de Ciencias y Humanidades. Lima, 2011.

2 Vallejo, César (1923). *Escalas*. Lima: Talleres Tipográficos de la Penitenciaría.

3 Vallejo, César (16 de mayo de 1923). *Fabla salvaje*. Prólogo de Pedro Barrantes Castro. Colección La Novela Peruana. Año I, núm. 9. Lima.

4 Cf. Reyes Tarazona, Roberto (2004). *La caza del cuento*. Lima: Universidad Ricardo Palma.

5 Bendezú, Edmundo (1992). *La novela peruana. De Olavide a Bryce*. Lima: Lumen.

6 Barrera, Trinidad. "Escalas melografiadas [sic] o la lucidez vallejana", en *Cuadernos Hispanoamericanos*. Vol. I, 454-457, pp. 317-328.

tecimientos mencionados actúan a modo de ejes temáticos que ayudan a descifrar la compleja significación de la escritura narrativa de Vallejo. La primera sección del libro, "Cuneiformes", constituida por "seis prosas poéticas", muestra una vinculación explícita con el periodo carcelario. El narrador escribe desde y sobre la cárcel, y los títulos de cada una de las prosas aluden a las paredes que conforman la celda en la que discurre la vida del preso.

Trinidad Barrera ha explicado con bastante detalle y acierto el modo en que la estructura espacial de la celda carcelaria ha sido sugerida por los títulos de las "prosas", incluyendo dentro de esta singular homología, la presencia del recluso que acompaña al narrador y la ventana por la que se comunican con el mundo exterior.

Algunos de los temas específicos han sido motivados por la situación de enclaustramiento y de pérdida de libertad en que se encuentra el personaje narrador. Por ejemplo, en "Muro Noroeste" una pequeña anécdota ocurrida a su compañero de celda le sirve para desarrollar una meditación, con pretensiones filosóficas, acerca de la naturaleza última de la justicia y de la imposibilidad de que el ser humano pueda alcanzarla.

"Muro dobleancho" se nutre de la misma preocupación acerca de la justicia. En este caso el narrador, al referir una historia que le ha contado su compañero de celda, pone

en evidencia la incapacidad de los jueces y tribunales para establecer la exactitud de la culpabilidad del recluso, pues mientras la justicia formal y legal ha determinado su condición de ladrón, el narrador lo acusa, además, de asesino por su responsabilidad indirecta en un hecho que concluyó con la muerte de otro ser humano.

Las referencias al universo familiar nutren el desarrollo argumental de dos textos de "Cuneiformes". En "Alféizar" la escritura inicia un reconocimiento de la situación de postración en la que se encuentra el propio sujeto productor de la escritura, que llega a creerse muerto. Su compañero de celda, mientras tanto, prepara el austero desayuno que se servirán como cada mañana.

La escena misma del desayuno posee la capacidad de hacer recordar la niñez feliz del personaje, en la que este se ve rodeado por el afecto familiar de sus hermanos y, en especial, de su madre que dispensa cariño y protección al pequeño hijo y aun presagia los momentos difíciles que este vivirá en el futuro "cuando [...] sea grande y haya muerto su madre". La evocación concluye con la imagen de "dos ardientes lágrimas de madre, que empapaban mis trenzas nazarenas".

"Muro antártico" muestra, otra vez, la emergencia del yo narrativo, dando curso libre a sus deseos eróticos hacia una hermana in-nominada. La complejidad significativa de este texto obedece a que en él se mezclan el pasado y el presente, el sueño y la vigi-

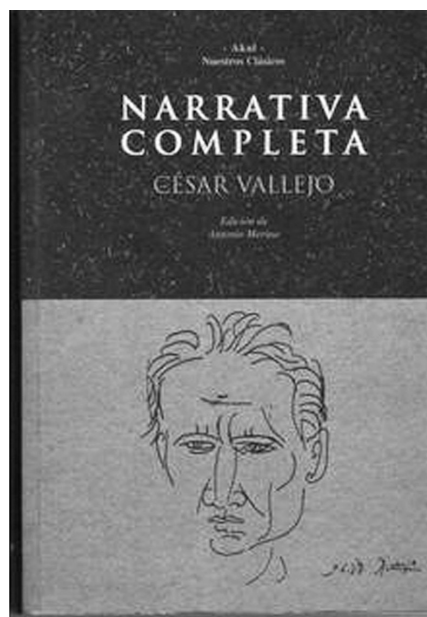
lia, la pureza y el pecado, según señala Sonia Mattalia.<sup>7</sup>

En efecto, "Muro antártico" desenvuelve el controvertido tema del amor incestuoso desde una doble perspectiva. De un lado, el narrador, consciente del carácter pecaminoso de dicho amor, se resiste a aceptarlo; pero, de otro lado, asume de un modo radical y totalizador sus impulsos afectivos y llega a anhelar un máximo de fusión con su hermana:

"¡Oh mujer! Deja que nos amemos a toda totalidad. Deja que nos abracemos en todos los crisoles. Deja que nos lavemos en todas las tempestades. Deja que nos unamos en alma y cuerpo. Deja que nos amemos absolutamente, a toda muerte".<sup>8</sup>

El personaje narrador (símil del Vallejo autor) a través de una alucinada remembranza ubica los orígenes de esta relación incestuosa en los remotos días de la niñez, evocados con particular fruición y entusiasmo.

"Muro este" es uno de los textos más herméticos del libro. El enunciador de la prosa esboza "los contornos difusos de un mundo en el que están ausentes personajes, y en cambio se registra la ocurrencia de una serie de acciones misteriosas y enigmáticas, que no son fáciles de ubicar en ningún nivel de realidad conocido". Además, "asumiendo la



existencia de un mundo del cual él depende en términos de vida y muerte, intenta dirigir la manifestación de una serie de sucesos, al parecer encaminados a destruir físicamente a aquel enunciador".<sup>9</sup>

"Muro occidental" es un texto brevísimo, hermético y que desafía la capacidad de exégesis de cualquier lector. Es tan conciso como el famoso relato de Augusto Monterroso, "Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí", pues solo enuncia: "Aquella barba al nivel de la tercera moldura de plomo". Es un minitexto que describe un detalle del rostro de un individuo, y según Eduardo Neale-Silva se re-

7 Mattalia, Sonia. "Escalas melografiadas [sic]: Vallejo y el vanguardismo narrativo", en *Cuadernos Hispanoamericanos*. Vol. I, núms. 454-457, pp. 329-343.

8 Vallejo, César (1970). *Novelas y cuentos completos*. Lima: Moncloa Ediciones.

9 González Montes, Antonio (2002). *Escalas hacia la modernización narrativa*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, p. 155.

laciona con "Muro noroeste" y de esta vinculación extrae su sentido de incertidumbre".<sup>10</sup>

### **"Coro de vientos" (2.ª sección)**

La sección "Coro de vientos" agrupa, a su vez, un conjunto de textos más extensos que los de "Cuneiformes". Todos ellos responden mejor al concepto de relato y poseen una estructura narrativa más sólida y variada, a la vez que abordan una diversidad de temas, dentro de los cuales se puede constatar un claro predominio de lo fantástico y lo misterioso.

El primer relato de esta sección se denomina "Más allá de la vida y la muerte" y ofrece muchos puntos de contacto con textos poéticos y narrativos vallejanos, en tanto se nutre de aquel acontecimiento singular que es la muerte de la madre del escritor, ocurrida en agosto de 1918, y que causó un gran impacto emocional en Vallejo, perceptible a lo largo de su vida posterior.

En relación con "Cuneiformes", son evidentes las vinculaciones entre "Más allá de la vida y la muerte" y "Alféizar", pues en ambos textos aparece la imagen de la madre, aunque en el segundo de los mencionados el recuerdo es más fugaz y surge a consecuencia de la escena del desayuno en la celda carcelaria. En cambio en "Más allá...." nos encontramos con

una imagen más compleja, más fantástica y más simbólica de la madre.

El relato nos presenta a un personaje-narrador, cuyo referente es el propio Vallejo, en viaje hacia la ciudad de Santiago, después de "once años de ausencia". El motivo del viaje es el reencuentro con la madre ya difunta y enterrada "bajo las mostazas maduras y rumorosas de un pobre cementerio". El recorrido que lleva a cabo el personaje asume una significación más trascendental, pues el reencuentro entre la madre y el hijo se produce en una atmósfera irreal e increíble, como la califica el propio narrador, en la que la primera no está muerta sino viva y aún llega a afirmar que su propio hijo no está vivo sino muerto.

Esta situación paradójica y fantástica es la que justifica la elección del título del relato, pues según el narrador, el suceso que le tocó vivir es "rompedor de las leyes de la vida y la muerte, superador de toda posibilidad, palabra de esperanza y de fe entre el absurdo y el infinito, innegable desconexión de lugar y tiempo; nebulosa que hace llorar de inarmónicas armonías incognoscibles".<sup>11</sup>

En realidad, el viaje que realiza el personaje narrador posee un simbolismo trascendentalista, en la medida en que se asemeja al motivo del viaje a los reinos de ultratumba,

---

10 Neale-Silva, Eduardo (1987). *César Vallejo, cuentista. Escrutinio de un múltiple intento de renovación*. Barcelona: Salvat Editores, p. 101.

11 *Ibíd.*

presente en muchas obras de la literatura occidental. Y este simbolismo se ve reforzado por el hecho de que el personaje, como bien señala Trinidad Barrera, recorre a caballo "tres estadios o círculos concéntricos: 1) Santiago de Chuco (la casa familiar, la conversación con su hermano, los relámpagos, primera prueba); 2) la posada (la conversación con la anciana, la sangre, la segunda prueba) y el tercero y último, en el corazón de la montaña, la hacienda, "mansión solitaria, enclavada en las quebradas más profundas de la selva" y el encuentro con la madre: "una vez más, ... ese timbre bucal.... Me dejó de punta a la Eternidad".<sup>12</sup>

Cabe recordar que el tema del viaje a la ciudad natal y el consiguiente reencuentro con la madre (viva, muerta o resurrecta) se desarrolla también en algunos importantes poemas de *Trilce*, sobre todo "LXI" y "LXV". En el primero, nos encontramos con el mismo personaje que se apea del caballo frente a la casa paterna, que parece estar vacía, pues nadie le abre. En ese contexto surge la evocación de la madre y de los demás integrantes de la numerosa familia y aparece, además, una referencia al signo de duelo que se observa sobre la portada y que es, sin duda, un índice de la desaparición de la madre.

El poema, de gran intensidad emotiva, concluye con la constatación de que "Todos

están durmiendo para siempre". Esta triste comprobación apenas no solo al personaje narrador del texto poético, sino al propio caballo que termina por compenetrarse con el sentimiento de resignación que invade a su amo, ante la puerta de su casa familiar cerrada y solitaria.<sup>13</sup>

El poema "LXV" es tan ambicioso en sus propósitos expresivos y simbólicos como el anterior. El yo poético abre el discurso lírico con una enunciación dirigida a la madre, a quien le comunica su inminente viaje:

"Madre, voy mañana a Santiago,  
A mojarme en tu bendición y en tu llanto".

En las primeras estrofas del texto poético, el hijo se dirige a su progenitora como si ella estuviera viva y esperara la llegada del viajero. Las dos últimas estrofas, en cambio, muestran la aceptación de la muerte de la madre y, al mismo tiempo, plantean su condición de inmortal ("muerta inmortal"), que es lo que también propone el relato "Más allá de la vida....".<sup>14</sup>

El tema amoroso, uno de los más importantes en la poesía vallejiana, es objeto de un tratamiento sumamente singular en dos relatos que integran la segunda sección de *Escalas*. En "El unigénito", Vallejo nos narra una histo-

12 Vallejo, César. Op. cit., 1970, p. 27.

13 Cf. "Trilce LXI", en Vallejo, César (1991). *Obras completas*. Tomo I. *Obra poética*. Edición crítica de Ricardo González Vigil. Lima: Banco de Crédito del Perú, p. 375.

14 *Ibidem*, p. 383.

ria en la que el protagonista, Marcos Lorenz, ama en silencio a Nérida del Mar, quien ignora totalmente la pasión secreta de Lorenz y se compromete con Walter Wolcot, un pretendiente que carece de la aureola romántica e idealista de Marcos.

La historia amorosa se vuelve más patética e increíble en los momentos previos a la proyectada boda de Nérida con Wolcot. Marcos Lorenz abandona su habitual timidez y llega a interrumpir la inminente ceremonia nupcial mediante la táctica de estamparle un inesperado beso a Nérida. Este beso fugaz provoca una doble tragedia: muere Marcos y luego la propia Nérida; con lo cual queda frustrada la boda.

La secuencia final del relato le otorga una mayor dosis de inverosimilitud a "El unigénito", pues nos presenta sucesos ocurridos varios años después de las dos muertes y que guardan una extraña relación con la historia inicial. Se trata de un encuentro casual entre dos personajes que son los únicos sobrevivientes de la tragedia amorosa.

Uno de ellos es el ya conocido Walter Wolcot, quien hallándose de paseo por céntricas calles de la ciudad de Lima se tropieza con un niño que le alcanza su bastón caído y, a la vez, le trae a la memoria el recuerdo de Nérida y de Marcos. Pese a sus esfuerzos, Wolcot no logra averiguar nada acerca del misterioso origen del niño y este se aleja sin

haber satisfecho la curiosidad del frustrado esposo de Nérida.

En realidad, el niño resulta ser el insólito fruto del beso de Marcos a Nérida, que así como provocó la muerte de ambos personajes, también tuvo la capacidad de engendrar extrañamente al niño, cuyo enigmático origen parece adivinar el sorprendido Wolcot. Todo esto confiere al relato una dosis de mayor fantasía y demuestra la afición de Vallejo, en esta etapa de su trayectoria de narrador, por los temas fantásticos e insólitos.

A su vez, Trinidad Barrera ha señalado que "El unigénito" es "una alegoría religiosa en torno al tema del Hijo de Dios, unigénito del Padre, en clave de parodia... El amor platónico entre Nérida del Mar y José Matías "engendran" al unigénito, un niño "extrañamente hermoso y melancólico".<sup>15</sup>

El relato "Mirtho" es ilustrativo de otra de las predilecciones y obsesiones del Vallejo escritor y que se manifiestan en su poesía como en su narrativa. En efecto, el tema del *doble* o de la *doble identidad* en la relación amorosa encuentra una realización convincente en el mencionado relato.

Vallejo resuelve el problema de la verosimilitud de la extraña historia planteando una estructura narrativa en tres secuencias que nos introducen progresivamente en el misterio del personaje Mirtho y de su joven enamo-

---

15 González Montes, Antonio. Op cit., 2002, p. 204.

rado. En esencia, el misterio consiste en que Mirtho parece poseer una doble personalidad no perceptible para su enamorado, pero sí para quienes son amigos de la pareja.

En la primera secuencia nos encontramos de lleno con el lenguaje del joven, quien se autodefine como "orate de amor". Esta condición explica el carácter retórico, altisonante y hasta hermético de las palabras pronunciadas y que permiten conocer la extraña psicología de este joven integrante de una bohemia citadina, que nos recuerda al Vallejo de los años juveniles de Trujillo.

Pero el "orate de amor" es el amigo de otro joven que es, en la estructura del cuento, el narrador que nos cuenta, mediante el procedimiento de transcribir el discurso del "orate", la historia completa de la extraña relación de amor de este relato.

En las secuencias segunda y tercera de "Mirtho" se devela el misterio de la identidad del personaje femenino, cuya característica reside en ostentar dos personalidades o identidades, una de las cuales mantiene oculta a su enamorado, pero no a los personajes cercanos a la pareja y que creen descubrir una conducta de infidelidad en el joven, al observar que se pasea, con frecuencia, con dos mujeres distintas.

El final de la narración es doblemente sorprendente porque permite el descubrimiento

de la extraña identidad de Mirtho, pero, a su vez, esta acusa de infiel a su enamorado y la historia concluye poniendo de manifiesto la conflictividad y probable ruptura de la relación amorosa entre estos dos personajes singulares, que ejemplifican el interés de Vallejo por los temas psicológicos que escapan a la normalidad.<sup>16</sup>

Los relatos que hemos examinado nos permiten comprobar que, en efecto, Vallejo gusta de los asuntos fantásticos, misteriosos y patológicos, referidos a personajes acentuadamente individualistas y conflictivos.

Los otros relatos de "Coro de vientos" muestran similares preferencias a los ya citados. "Liberación" confirma la obsesión de Vallejo por el tema de la justicia y en ese sentido es conectable con varias de las prosas de "Cuneiformes", entre ellas "Muro noroeste" y "Muro dobleancho". El cuento "Los Caynas" enfoca el problema de las relaciones entre la cordura y la locura; y, desde otra perspectiva, puede ser vinculado con aquellas narraciones en las que se aborda el tema del doble; porque el personaje principal y los secundarios se debaten entre una doble identidad: animal o humana.<sup>17</sup>

El relato "Cera" tiene una estructura narrativa más formal que los demás de la sección a la que pertenece, aunque también en él se percibe una atmósfera de misterio. Un logro fundamental de este texto es que crea un

---

16 Cf. González Montes, Antonio. *Ibidem*, p. 224.

17 Cf. *Ibidem*, p. 214.

universo diegético en el que son importantes el narrador mismo, los personajes, los ambientes en que ocurren los hechos más significativos y su desenlace. En cuanto al narrador, "Cera" nos presenta uno que evoluciona desde el protagonismo hasta la condición de simple testigo de lo que ocurre en la ficción; los personajes ilustran bien el devenir de la acción: el propio narrador innominado; el poderoso y admirado Chale, hacedor de dados y gran jugador. Y finalmente, el personaje desconocido, a quien se llama "el recién llegado" que destruye al poderoso Chale.<sup>18</sup>

### El manuscrito de Couffon

Antes de ofrecer nuestra lectura de la primera novela de Vallejo, debemos dar cuenta de una información no tan reciente (1988 y 1994) acerca de *Escalas*, el libro que acabamos de comentar.<sup>19</sup> En 1988, Claude Couffon, un estudioso de Vallejo, dio a conocer que había llegado a sus manos un ejemplar de la primera edición del volumen de 1923, de propiedad del propio autor, quien había introducido, de puño y letra, correcciones mayores y menores en casi todos los textos de la obra. El único que se salvó de la poda efectuada por Vallejo, probablemente en 1930, fue "El unigénito", que no destaca, precisamente, por ser una de las mejores creaciones narrativas de nuestro escritor.

Vallejo hizo, pues, modificaciones de todo calibre a su libro publicado el año de su viaje a Europa y las hizo por la misma época en que preparó una segunda edición de su poemario *Trilce*, el único volumen que llegó a tener una segunda edición en vida del propio autor. Aunque hizo cambios radicales en *Escalas* no llegó a publicar una nueva versión. Y con respecto, por ejemplo, a los cambios que introdujo en su relato "Cera", los estudiosos peruanos Ricardo Silva-Santisteban y Cecilia Moreano afirman lo siguiente: "Corregido desde la óptica realista, Vallejo asesinó su mejor cuento. Es probable que la versión primigenia sea menos perfecta y menos atildada pero, ciertamente, es mucho más perturbadora y palpitante".<sup>20</sup>

Años después del anuncio de la aparición del ejemplar de *Escalas* revisado y corregido por el propio Vallejo, Claude Couffon editó el libro con una introducción suya, "*Escalas melografiadas* [sic], un cuerpo vivo" y tres partes: en la primera reproduce la primera edición de la obra, "tal y como aparece en las diferentes ediciones publicadas hasta ahora". Luego presenta la nueva versión establecida por Couffon, que consigna los cambios realizados por Vallejo en el ejemplar que le perteneció y que llegó a manos del crítico francés, a través de terceras personas. Por último, nos ofrece el "facsímil del ejemplar de Vallejo con las

---

18 *Ibíd.*, p. 232.

19 *Ibíd.*, p. 127.

20 Vallejo, César (1999). *Narrativa completa*. Silva-Santisteban, Ricardo y Cecilia Moreano. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Edición del Rectorado, p. XXX.



correcciones manuscritas hechas por el gran poeta".<sup>21</sup>

En la edición que estamos prologando se presentan solo las versiones que se han publicado desde 1923 hasta antes de la aparición del citado ejemplar corregido descubierto por Couffon. Para un lector no especializado es suficiente con que conozca los relatos tal como Vallejo los concibió para la primera edición del libro. En cambio, los lectores especializados sí están en la obligación de cotejar los dos estados de los textos vallejianos: el de 1923 y el de 1994, año de la publicación cuidada por Couffon.<sup>22</sup> Por ello es que algunos volúmenes que dan a conocer la producción narrativa incluyen las dos versiones ya citadas o la última de ellas.<sup>23</sup>

### ***Fabla salvaje***

Pasamos ahora a examinar la primera novela publicada por César Vallejo, *Fabla salvaje* (1923), que plantea un problema similar al que hemos observado en "Mirtho". Empero, aunque *Fabla* se publica en el mismo año que *Escalas*, 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;<sup>24</sup> y ello per-

mite que el lector siga con mayor interés el desarrollo de la singular anécdota.

En síntesis, esta novela corta nos relata una extraña historia amorosa protagonizada por una pareja de esposos campesinos: Balta y Adelaida, quienes viven en una zona rural serrana, dedicados a las labores agrícolas y mantienen una relación conyugal bastante armoniosa y satisfactoria para ambos.

La armonía de Balta y Adelaida se ve súbita y definitivamente truncada por lo que denominaríamos el *fantasma del doble*. En efecto, en cierto momento del desarrollo de los acontecimientos se produce la rotura de un espejo en el patio de la casa y, en ese mismo momento, Balta creyó ver reproducida, en la imagen fragmentada del vidrio, la figura de un hombre que estaría acechándolo y provocando la infidelidad de Adelaida.

La novela nos muestra el proceso psicológico del personaje en su búsqueda obsesiva de una cara desconocida que solo existe en su imaginación cada vez más obnubilada. Nadie, aparte de Balta, ha visto nunca al invisible fantasma que persigue al campesino y a su esposa; y el drama psicológico de aquel se acentúa cuando Adelaida le comunica que está embarazada.

21 González Montes, Antonio. Op. cit., p. 129.

22 A propósito de ella, algunos filólogos han señalado reparos razonables a la edición del crítico francés. Cf. Vargas Ugarte, Luis (1994). *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua* 24. Lima, pp. 229-237.

23 En este caso están las ediciones de Ricardo González Vigil *Novelas y cuentos completos*. Lima: Ediciones Copé, 1998; y la ya citada de Ricardo Silva-Santisteban y Cecilia Moreano.

24 Zavaleta, Carlos Eduardo (1997). "La prosa artística de Vallejo", en *El gozo de las letras (Ensayos y artículos)*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, p. 51.

La esquizofrenia de Balta aumenta considerablemente a partir de la noticia del advenimiento de un hijo. En vez de producirle una alegría comprensible, dada su condición de recién casado, se deprime más, desatiende sus labores habituales, se entrega a interminables cavilaciones, vaga sin rumbo, se distancia de Adelaida y cae en un mutismo extremo.

La interrogante que plantea el comportamiento anormal del protagonista de *Fabla salvaje* ha llevado a algunos críticos a formular algunas interpretaciones acerca de las razones profundas que explican la conducta excepcional del personaje. En todo caso, pensamos que las diversas explicaciones no son contradictorias entre sí, y, por el contrario, confirman el carácter abierto y polisémico que poseen las obras literarias.

Alan Sicard señala que "es curioso que, al referirse a *Fabla salvaje*, ningún crítico haya llamado la atención sobre lo que constituye su verdadero tema que no es la descripción de un caso patológico sino la escenificación por medio del doble, del drama de la orfandad".<sup>25</sup>

La interpretación propuesta por Sicard se apoya en algunos datos que la novela ofrece: Balta es huérfano de padre y madre; Adelaida muestra muchos rasgos maternos

en su trato con aquel, las obsesiones del protagonista se inician al mismo tiempo que la gravidez de su esposa y el nacimiento del hijo elimina la posibilidad de una relación circunscrita a los dos esposos.

A su vez, Edmundo Bendezú considera que "la pérdida de la imagen del yo y su sustitución por la imagen del otro en el espejo, (es) el eje temático sobre el que gira toda la historia de *Fabla salvaje*". Como el propio autor lo explicita, su lectura de la novela se nutre de "una formulación teórica propuesta desde una perspectiva psicoanalítica, por Jacques Lacan sobre la fase del espejo como formadora del yo, en la que la instancia del yo se sitúa desde su origen en un espacio de fabulación como base de toda relación social".<sup>26</sup> González Vigil plantea que "*Fabla salvaje* constituye una *tragedia* (aspecto subrayado por Paoli) en la que la parte *salvaje* [...] del ser humano y, en general, de la naturaleza (fuerzas oscuras del universo), se apoderan de la mente del protagonista, destruyendo su dicha hogareña".<sup>27</sup>

Agrega este crítico que tanto en *Escalas* como en *Fabla salvaje*, Vallejo asume un punto de vista discrepante con respecto a los criterios de la razón aristotélica y cartesiana según los cuales habría que calificar de esquizofrénica la conducta de Balta. Asimismo, puntualiza

25 Sicard, Alain (1988). "El doble en la obra de César Vallejo". *César Vallejo. La escritura y lo real. Cincuentenario de Vallejo*. Madrid: Ediciones de la Torre, p. 276.

26 Bendezú, Edmundo. Op. cit., p. 136).

27 González Vigil, Ricardo. Prólogo a *Fabla salvaje*, en Vallejo, César (1992). *Obras completas*. Tomo 10. Lima: Editora Perú.

que ni la noción de *locura* ni la de *superstición*, mencionadas en diferentes pasajes de la novela, son asumidas como óptica de la narración. "Por el contrario, *Fabla salvaje* traza una cadena de asunciones del *fatum*, el cual supone el triunfo de la parte salvaje de Balta".<sup>28</sup>

En suma, podríamos señalar que esta novela, susceptible de diferentes interpretaciones, es reveladora de ciertas constantes vallejanas, detectables no solo en la narrativa sino en la poesía. Nos referimos, en primer lugar, a la constatación de que la relación amorosa muestra casi siempre una índole conflictiva y pesarosa. Bastaría recordar el tono de varios poemas del libro *Los heraldos negros* (1918) en los que se patentiza esta óptica tan propia de Vallejo ("Nervazón de angustia", "Medialuz", "Ausente", "El poeta a su amada", "Setiembre", "Idilio muerto", etcétera).<sup>29</sup>

Lo particular en *Fabla salvaje* sería que la visión no armónica del amor se traduce en la necesidad de inventar un tercer personaje, "el otro", que justifique el comportamiento conflictivo y apesadumbrado de Balta. Pese a que este personaje nunca es visto direc-

tamente, sino a través de la superficie de un espejo o del agua, llega, sin embargo, a provocar la muerte del obsesionado esposo.<sup>30</sup>

En segundo lugar, la novela que estamos examinando ofrece al lector la posibilidad de observar la manifestación de un complejo no resuelto en la personalidad del escritor y que, también, lo encontramos diseminado en algunos poemas de *Los heraldos negros*, *Trilce* y de sus poemarios póstumos. Se trata del complejo edípico.

En el poema "V" de *Trilce* encontramos desarrollados los aspectos más característicos de este comportamiento afectivo-sexual tan singular. En dicho poema, el yo poético aboga por una relación amorosa inmanente y autónoma, que no desemboque en la procreación de un hijo, pues este vendría a quebrar la autosuficiencia de la pareja e incluso se constituiría en la negación del padre.<sup>31</sup>

Son estos temores los que explican la conducta de Balta, quien, a su vez, es un personaje con muchos rasgos del propio autor de la novela. A propósito del extraño proceder del protagonista, recordemos que su obse-

---

28 *Ibíd.*

29 Cf. Vallejo, César (1991). *Obras completas*. Tomo I. *Obra poética*. Edición crítica, prólogo, bibliografía e índices de González Vigil, Ricardo. Lima: Banco de Crédito del Perú, Biblioteca Clásicos del Perú.

30 Cf. González Montes, Antonio (1994). "El amor en la narrativa de Vallejo", en *Vallejo. Su tiempo y su obra*. Actas del Coloquio Internacional. Tomo I. Lima: Universidad de Lima, pp. 263-272.

31 Ballón Aguirre, Enrique (1972). "Una lectura semiológica del poema "V" de *Trilce* de César Vallejo", en *Literatura de la Emancipación y otros ensayos*. Edición del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, p. 158.

sión por la presencia del "otro" se inició casi simultáneamente a la noticia de que iba a ser padre.

Por ello, Balta, al presentir la llegada de quien lo sustituirá inventa en su imaginación la existencia de aquel "doble"; cuya supuesta presencia le permitirá justificar su actitud negativa hacia Adelaida. Agreguemos un detalle. En cuanto a su estructura, *Fabla salvaje* consta de ocho capítulos y en el último de ellos ocurre, a la vez, el nacimiento del hijo temido y la muerte del padre. El número ocho estaría simbolizando, precisamente, el fin del embarazo y la llegada del niño al noveno mes, acontecimiento que coincide con el deceso (suicidio o asesinato) de Balta.

Sicard señala al respecto que "El hijo por venir es ese alguien misterioso que sustituye a Balta en el espejo, sustitución en el sentido completo de la palabra, ya que, al nacer el hijo, morirá el padre. Lo que le revela a Balta el espejo es el nacimiento como muerte, un nacimiento que ratifica su muerte definitiva como hijo y su entrada en orfandad".<sup>32</sup> En conclusión, *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.

En cuanto a su ubicación en el proceso de la novela peruana contemporánea, agregaríamos dos ideas propuestas por dos críticos peruanos. González Vigil señala que, aunque *Fabla salvaje* se publica dos meses después de *Escalas*, es menos vanguardista que esta; y en el manejo del argumento, de los personajes, del espacio y del tiempo la primera novela corta de Vallejo es muy tradicional, pues sus modelos narrativos proceden del siglo XIX. Esta observación lleva a plantearse el problema de la fecha de composición de las obras que forman parte de la etapa inicial del autor; asunto no resuelto hasta el momento.<sup>33</sup>

Edmundo Bendezú, a su vez, al proponer un nuevo esquema evolutivo de la novela peruana, ubica a *Fabla salvaje* en la etapa del Modernismo, que vendría a ser cronológicamente posterior al Romanticismo, movimiento que en la concepción de Bendezú domina prácticamente todo el panorama del siglo XIX. El Realismo recién se iniciaría en el siglo XX con la obra de Ciro Alegría.

Al examinar lo que él denomina las novelas modernistas considera que sus características principales son la perfección formal del estilo, la atracción del misterio y la fascinación por la ficción, entre otras. Y entre los autores modernistas cita a Enrique Carrillo, Valdelomar, Vallejo, López Albújar y Martín Adán.<sup>34</sup>

32 Sicard, Alain. Op. cit., pp. 275-284.

33 González Vigil, Ricardo. Op. cit., 1992, p. 8.

34 Bendezú, Edmundo. Op. cit. Prólogo.